

OFFICINA TEATRALE

6



IL RIO ARTE

Redazione: Casa di Tazio Nuvolari | Viale delle Rimembranze 1/B, Mantova
Libreria Paoline - Il Rio | Viale delle Rimembranze 1/A, Mantova
www.ilrio.it | casaeditrice@ilrio.it

©2025 Il Rio Srl, Mantova. Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.

Officina teatrale:
collana internazionale di studi sullo spettacolo
diretta da Simona Brunetti (Università di Verona)

Comitato scientifico:
Luigi Allegri (Università di Parma); Simona Brunetti (Università di Verona); Paola Degli Esposti (Università di Padova); Cristina Grazioli (Università di Padova); Bent Holm (Università di Copenaghen); Steven Jacobs (Università di Gent); Marco Prandoni (Università di Bologna); Nicola Pasqualicchio (Università di Verona); Franco Perrelli (Università di Bari); Elena Randi (Università di Bologna); Christel Stalpaert (Università di Gent); Raffaele Tamalio (Edizioni Il Rio); Annamaria Testaverde (Università di Bergamo); Federica Veratelli (Università di Parma)

Immagine di copertina: elaborazione grafica di Matteo Ferraresso con immagini da Freepik e Copilot.

Finanziato dall'Unione Europea - NextGenerationEU attraverso il Ministero dell'Università e della Ricerca italiano nell'ambito del PNRR - Missione 4 Componente 2 Investimento 1.1 - Progetto PRIN 2022 HYPERSTAGE. An Open knowledge base for the semantic reconstruction of theatrical performances through the harvesting and processing resources from the Italian network of theatrical digital archives, Codice Progetto 20224 K2JA8_002, CUP J53D23012950006.

Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 (CCBY).

FRA ARCHIVIO E SCENA

SAGGI SULLO SPETTACOLO ITALIANO DEL SECONDO NOVECENTO

a cura di

ELENA RANDI ED ELENA CERVELLATI

IL RIO
ARTE

SOMMARIO

Premessa	9
DONATELLA GAVRILOVICH	

SEZIONE TEATRO

La prima rappresentazione italiana di <i>Giorni felici</i> di Samuel Beckett	15
---	----

SIMONA BRUNETTI

<i>Il mondo è quello che è.</i> Gianfranco De Bosio e il «dovere semplice» di uno Stabile	31
--	----

LAURA PIAZZA

Un preludio alla <i>Mirra</i> : la <i>Fedra</i> di Luca Ronconi	47
---	----

PAOLA DEGLI ESPOSTI

SEZIONE OPERA

Ricostruire lo spettacolo musicale: la vicenda artistica di Maria Callas alla Scala fra tradizione e innovazione	65
---	----

ALBERTO BENTOGGIO

SEZIONE DANZA

- Giselle*: la versione Chauviré e l'ibridazione dell'archetipo 81
ELENA RANDI
- Luciana Novaro coreografa al Teatro alla Scala (1955-1963) 103
GIULIA TADDEO
- Il cappotto di Drosselmeyer: lo *Schiaccianoci* di Rudol'f Nureev 123
nell'Archivio Storico del Teatro alla Scala di Milano
SILVIA GARZARELLA
- Attraversare il tempo. Tracce del teatro e della danza italiani 137
degli anni Ottanta nell'Archivio del Romaeuropa Festival
ELENA CERVELLATI
- Il corpo della musica. La Trisha Brown Dance Company 151
al Romaeuropa Festival (1998)
CATERINA PICCIONE

FRA ARCHIVIO E SCENA

SAGGI SULLO SPETTACOLO
ITALIANO DEL SECONDO
NOVECENTO

IL CORPO DELLA MUSICA. LA TRISHA BROWN DANCE COMPANY AL ROMAEUROPA FESTIVAL (1998)

Caterina Piccione

1. Trisha Brown e il Romaeuropa Festival

Trisha Brown ha segnato molto profondamente la storia del Romaeuropa Festival, incidendo in maniera indelebile sull'immaginario legato alla danza contemporanea del pubblico della capitale¹. Per comprenderne la portata, basti considerare la persistenza e il successo della sua presenza al festival tra il 1989 e il 2011². Tra il 4 e il 6 luglio 1989 a Villa Medici porta *Lateral Pass* (1985), *Opal Loop* (1980) e la prima europea di *Astral Convertible*: quest'ultimo lavoro convince meno dei primi due, ma la qualità del movimento e l'armonia compositiva colpiscono unanimemente la critica

1. L'importanza della coreografa per il festival viene sottolineata esplicitamente in un articolo del 2017 in occasione della scomparsa di Trisha Brown: cfr. *Ricordando Trisha Brown. Ciascuno è attore della propria danza*, <https://romaeuropa.net/archivio/festival/anno-2017/ricordando-trisha-brown/> (ultimo accesso 2 dicembre 2024).

2. Attraverso una ricerca incrociata sui contenuti del sito Romaeuropa e sui materiali dell'Archivio Storico, è possibile ricostruire in maniera circostanziata la presenza della Trisha Brown Dance Company solo a partire dal 1989, ma ci sono evidenze del fatto che già la coreografa era stata ospite precedentemente: per esempio, nel catalogo del festival 1989, all'*incipit* della presentazione delle serate dedicate alla Brown, si legge: «Dopo alcune stagioni di assenza, questo 1989 ha visto tornare a Roma Trisha Brown»; oppure così si legge in un articolo dello stesso anno di Donatella Bertozzi: «Trisha Brown è tornata a incantare e a irritare i romani» (DONATELLA BERTOZZI, *Il desiderio diventa invenzione*, in «Il Messaggero», 6 luglio 1989). Si è scelto di prendere quella stagione come punto di partenza.

e il pubblico, fittissimo ed entusiasta, benché non del tutto avvezzo ai linguaggi coreici contemporanei³.

Nella stagione 1991 la Trisha Brown Dance Company non è ospite del festival in carne e ossa, ma il 25 giugno viene proiettato *Newark*, un lavoro di Trisha Brown per la regia di Jacques Kerhuel (30 minuti, Francia, 1987) in occasione di *Mondi riflessi. La nuova scena in video* nella sala Renoir di Villa Medici. L'iniziativa presenta più di cento creazioni che ruotano intorno ai rapporti tra scena e video non solo in senso documentario ma anche riflessivo e creativo, in un arco di tempo che va dagli inizi degli anni Ottanta ai primi anni Novanta⁴. In tale contesto, *Newark* viene descritto in termini molto suggestivi:

Regia molto plastica. Sul fondo della scena subentrano delle grandi tele rettangolari, rosse, gialle e blu, i tre colori fondamentali, che sono anche il limite virtuale dello spazio scenico. I momenti di tensione sono caratterizzati da danzatori che giocano dentro il quadro, fuori dal quadro, dentro il campo, fuori campo. L'occupazione della scena che utilizza le perdite di equilibrio, i punti di focalizzazione, le rotture, gli spazi vuoti: nessun argomento narrativo⁵.

L'anno successivo, nel 1992, Trisha Brown torna a Roma con la sua compagnia unitamente a quella di Dominique Bagouet. A Villa Medici, tra l'8 e il 12 luglio, vengono presentate tre coreografie, *Pour MG: The Movie*

3. Cfr. LEONETTA BENTIVOGLIO, *Trisha a corpo libero*, in «La Repubblica», 6 luglio 1989; DONATELLA BERTOZZI, *Il desiderio diventa invenzione*, cit.; ELENA GRILLO, *Trisha Brown. L'avanguardia è per tutti*, in «Avanti!», 6 luglio 1989; ROSSELLA BATTISTI, *Per Trisha l'astratta un passaggio casual*, in «L'Unità», 6 luglio 1989. Inoltre, nell'Archivio Storico si è rinvenuto una sorta di programma provvisorio composto da fogli rilegati senza numero di pagina che illustrano la stagione 1989. Sulla pagina intitolata *Danza* viene nominata Trisha Brown accanto ai nomi della compagnia Contre-jour e di Anne Teresa De Keersmaeker (la quale, tra l'altro, propone una coreografia su Monteverdi).

4. Nel catalogo 1991, Carlo Infante scrive che questo progetto si pone alla ricerca di una coscienza altra della scena, immateriale, nell'aura che rimane oltre la presenza danzante (CARLO INFANTE, *La scena immateriale*, Catalogo Romaeuropa Festival, 1991, s.p.).

5. Questa descrizione non si trova nel catalogo del festival del 1991, ma soltanto online all'indirizzo: <https://romaeuropa.net/archivio/festival/anno-1991/mondi-riflessi-la-nuova-scena-in-video/> (ultimo accesso 2 dicembre 2024). Riguardo ai contenuti della citazione, viene da chiedersi, *en passant*, quanto termini come *regia* e *fuori campo* siano da mettere in relazione al video di Kerhuel e quanto invece pertengano al linguaggio coreografico di Trisha Brown e alla sua speciale sensibilità spaziale.

(1991), *Foray Forêt* (1990) e *One Story as in Falling* (1992), che derivano da una profonda collaborazione tra la coreografa americana e i danzatori francesi. Nel 1989 Bagouet offre alla Brown per qualche mese la direzione del suo centro coreografico e della sua compagnia, residente a Montpellier. L'incontro tra i due mondi, ampiamente narrato del catalogo del festival, riscuote un grandissimo successo a Roma⁶.

Tra il 19 e il 22 dicembre 1998 la Trisha Brown Dance Company propone *M.O.* (1995) e *Canto/Pianto* (1998), dando vita a un evento scenico straordinario che verrà dettagliatamente analizzato nelle pagine seguenti del presente contributo. Si tenga presente, però, sin d'ora, quanto viene scritto sul «Corriere della Sera»: lo spettacolo della Brown è quello che richiama il più alto numero di spettatori in tutto il festival⁷. Non è indifferente il fatto che siano previste altre iniziative legate alla Trisha Brown Dance Company, oltre ai momenti puramente spettacolari: un volantino riferisce di un incontro il 20 novembre organizzato da Romaeuropa in collaborazione con il Centro Studi Americani presso il Liceo Artistico romano Via di Ripetta, incontro in cui Trisha Brown viene annunciata come relatrice; un altro volantino pubblica uno *stage* a numero chiuso all'Accademia Nazionale di Danza condotto dalla coreografa americana ogni mattina dal 23 al 28 novembre. Tuttavia, siccome alcuni autorevoli contributi critici⁸ riferiscono che Trisha Brown non può accompagnare di persona a Roma la sua compagnia nel novembre 1998, non si sa se i suddetti appuntamenti abbiano effettivamente luogo, magari animati da altri membri della Trisha Brown Dance Company, o se siano annullati *in itinere*.

Gli spettacoli del 1998 hanno grandissima eco, ma non si tratta dell'atto finale della Brown a Roma. Al contrario, nel 2011 Romaeuropa organizza due

6. Cfr. MARINELLA GUATTERINI, *Trisha Brown, la danza che non fa più scalpore*, in «L'Unità», 10 luglio 1992; FRANCESCA BERNABINI, *La freddezza dell'astrattismo*, in «Corriere della Sera», 12 luglio 1992; FABIANA MENDIA, *Far balletto puntando solo sul linguaggio dei corpi*, in «Il Messaggero», 13 luglio 1992.

7. SANDRA CESARALE, *Aspettando Chereau*, in «Corriere della Sera», 29 novembre 1998.

8. Cfr. LEONETTA BENTIVOGLIO, *Trisha. Il mio incontro d'amore con la musica antica*, in «La Repubblica», 19 novembre 1998. Si noti che nel luglio 1998 la Brown è in vacanza a Roma e si dice emozionata e sorpresa ogni volta di più dalla città, tanto da non voler più partire. Si può immaginare dunque che la sua assenza a novembre debba esser stata dettata da cause di forza maggiore (FRANCESCO ROTA, *Le architetture danzanti di Trisha Brown*, in «Liberal», s.d.).

appuntamenti, il 21 e il 22 ottobre, volti a «ricomporre anche in senso cronologico un ritratto a tutto tondo di un'artista che ha profondamente segnato la scena contemporanea»⁹. Il primo appuntamento si svolge al MAXXI, Museo nazionale delle arti del XXI secolo, i cui spazi non convenzionali costituiscono una grande risorsa per i lavori proposti, originariamente non pensati per il palcoscenico, ovvero gli *Early works: Leaning Duets I* (1970), *Accumulation* (1971), *Leaning Duets II* (1971), *Group Primary Accumulation* (1973), *Scallops Re-worked* (1973), *Sticks I* (1973), *Sticks II* (1973), *Sticks IV* (1973), *Spanish Dance* (1973), *Figure 8* (1974). Il secondo appuntamento viene invece ospitato dal Teatro Olimpico e comprende performance composte secondo una grammatica teatrale più tradizionale, ovvero *Les yeux et l'âme* (2011)¹⁰, *Watermotor* (1978), *Foray Forêt* (1990), *Opal Loop/Cloud Installation #72503* (1980) e la nuova creazione *I'm going to toss my arms – if you catch them they're yours* (2011). Questa «piccola antologia di lavori storici e recenti»¹¹ ha un notevole impatto sul pubblico romano, che riconosce nella Brown uno dei punti di riferimento essenziali per definire l'identità artistica del festival.

L'importanza della sua figura, d'altronde, è testimoniata dalla presenza di materiale abbondante ed eterogeneo nell'Archivio Storico di Romaeuropa: oltre a libretti di sala, programmi e cataloghi degli spettacoli già citati, ci sono materiali audiovisivi di grande interesse, come *A conversation with Trisha Brown and Klaus Kertess*, una lunga intervista, inframmezzata da riprese di performance, in cui la Brown ripercorre il suo itinerario artistico dagli inizi alle soglie del nuovo millennio¹². Vi sono, inoltre, video più o meno estesi relativi agli *Early Works*¹³ e un documentario girato da Rai-

9. Così sono presentate le giornate nel Catalogo del Romaeuropa Festival 2011. Peraltro, il tutto esaurito alle repliche della Trisha Brown Dance Company viene letto dalla stampa come «una prova che Roma ama la danza» (VALERIO CAPPELLI, [*anepigrafo*], in «Corriere della Sera», 8 dicembre 1998).

10. *Les yeux et l'âme* è un lavoro che intrattiene con *Pygmalion* (*opéra-ballet* di Jean-Philippe Rameau, messa in scena ad Amsterdam nella sua interezza dalla Brown) lo stesso rapporto che sussiste tra *Canto/Pianto* e *L'Orfeo*. *Les yeux et l'âme* non è un estratto, ma una composizione a sé stante, nata dal materiale raccolto per *Pygmalion* in fase di prova.

11. SERGIO LO GATTO, *La danza senza tempo e senza luogo di Trisha Brown*, in «teatrocritica», www.teatrocritica.net/2011/10/la-danza-senza-tempo-e-senza-luogo-di-trisha-brown/, immesso in rete il 23 ottobre 2011.

12. *A conversation with Trisha Brown and Klaus Kertess*, USA, 2004, 1 ora 12 minuti, conservato presso Archivio Storico Romaeuropa, segnatura USA BRO 02.

13. Gli estratti si trovano in *Company profile; Une vie de danse; et alii*, USA, 1997-2001, 34 minuti, conservato presso Archivio Storico Romaeuropa, segnatura USA AA

Sat contenente alcuni estratti dei lavori presentati a Roma nel 1998 in un efficace montaggio con commenti e riflessioni coreografiche della Brown, fonte quanto mai preziosa per la ricostruzione e l'analisi della sua presenza al Romaeuropa Festival 1998¹⁴.

2. L'edizione Romaeuropa 1998 tra stratificazioni estetiche e politiche

Prima di prendere in esame gli allestimenti romani di *M.O.* e *Canto/Pianto*, è importante considerare la cornice poetica e politica del festival del 1998. Si tratta della XIII edizione, intitolata *Multimediale, molto singolare* e si svolge tra il 28 maggio e il 29 novembre. Il catalogo del festival si apre con un intervento di Walter Veltroni, allora Vicepresidente del Consiglio dei Ministri, il quale, lodando la sperimentazione di percorsi espressivi nuovi (soprattutto la combinazione tra fisicità della danza e tecnologie dell'arte visiva), considera il festival un modello di integrazione artistica per l'Europa, fonte di ispirazione per il percorso di integrazione politica in atto¹⁵; il 1998 è infatti l'anno in cui nasce l'Euro come moneta unica, quindi la dinamica di costruzione di un'identità europea è al centro dell'attenzione

- MU 01; *Early Works 1966-1979*, USA, 2004, 3 ore, conservato presso Archivio Storico Romaeuropa, segnatura USA BRO 03.

14. *Trisha Brown*, ITA, 1998, 52 minuti, conservato presso Archivio Storico Romaeuropa, segnatura ITA REF 1998/01. Il video è altresì disponibile su youtube all'indirizzo www.youtube.com/watch?v=ET6OPHIHNZs&t=1136s (ultimo accesso 2 dicembre 2024). Dai titoli di testa si sono reperite le seguenti informazioni: il video è stato prodotto il 25 maggio 1999 da RAISAT Cultura spettacolo in collaborazione con Fondazione Romaeuropa arte e cultura, REF Romaeuropa Festival '98, DIRÉ editing studios S.r.l. Montaggio Osvaldo Bargerò, produzione esecutiva Barbara Cuozzo, regia Gianpaolo Tescari. Il video non è una registrazione integrale e ordinata delle serate browniane al festival del 1998, non sempre si distinguono in modo preciso gli estratti da *M.O.* e da *Canto/Pianto*. Nondimeno, tale materiale costituisce un importantissimo testimone poiché alterna pezzi danzati e dichiarazioni della Brown, quasi in forma di supporto alle immagini. La coreografa viene ripresa in una sala non meglio identificata con pavimento grigio e vetrate, tra una dozzina di lampade allineate geometricamente in cui si riconoscono sagome di farfalle svolazzanti. Indossa un completo elegante, giacca e pantaloni neri, scarpe con un piccolo tacco, sorpendendo un poco, quindi, quando si mette a improvvisare movimenti anche audaci, in piedi e a terra, mentre parla con tono calmo e concentrato.

15. Catalogo del Romaeuropa Festival 1998, conservato presso Archivio Storico Romaeuropa, faldone 1998, p. 3.

pubblica. Questo tratto è sottolineato anche dalle altre voci istituzionali raccolte nel catalogo, come Gianni Borgna, Assessore alle Politiche Culturali del Comune di Roma; Romolo Guasco, Assessore alla Promozione di Cultura, Turismo, Sport e Spettacolo della Regione Lazio; Giovanni Pieraccini, presidente della Fondazione Romaeuropa. Quest'ultimo rimarca il fatto che il festival non si limita a proporre occasioni di intrattenimento, promuovendo invece la costituzione di una cultura europea attraverso una fertile circolazione di arti e tradizioni differenti.

L'edizione del 1998 riunisce artisti provenienti da molte nazioni europee, tra cui per la prima volta si trovano anche Danimarca, Norvegia, Svezia e Finlandia, promotrici del Festival Nordico. Vi sono poi le culture extraeuropee che si intrecciano a quelle del Vecchio Continente soprattutto grazie ai grandi artisti americani¹⁶ (tra cui Trisha Brown), nonché grazie a opere ispirate dalle civiltà asiatiche. Particolarmente rilevanti sono alcuni spettacoli che costituiscono ibridazioni tra tradizioni diverse, come quello di Peter Sellars o quello di Bob Wilson. Monique Veaute, Direttore Generale della Fondazione Romaeuropa, evidenzia la composizione complessa e multiforme del festival, che insiste sui limiti, le frontiere, le contaminazioni.

Il festival è inaugurato da una mostra di arte contemporanea realizzata in collaborazione con l'Accademia di Francia, a Villa Medici, dal titolo *La Ville, le Jardin, la Mémoire* (28 maggio – 30 agosto). Prosegue con concerti che danno ampio spazio a giovani compositori italiani e stranieri, in accordo con la promozione della creazione musicale contemporanea che è tra le missioni fondamentali di Romaeuropa. In autunno, il festival presenta una retrospettiva dedicata ai film di cui Ettore Scola ha firmato la regia, in

16. Gregory Laguna, addetto culturale dell'Ambasciata degli Stati Uniti d'America, presenta quattro artisti statunitensi che partecipano alla XIII edizione del Romaeuropa Festival in autunno: Trisha Brown, Bob Wilson, Peter Sellars e Philip Glass. Descrive questi artisti come eccellenze del panorama internazionale e rappresentanti dei valori americani, sottolinea inoltre l'importanza dell'arte per agire là dove la diplomazia fallisce nella costruzione di relazioni internazionali. Per introdurre la Brown scrive: «La compagnia di danza della coreografa Trisha Brown da circa trent'anni ha contribuito in maniera significativa a plasmare la danza contemporanea. Fondata nel 1970, la Trisha Brown Company si è esibita nei luoghi più inusuali sradicando il concetto tradizionale di spazio scenico. Fondamentale è stata poi la sua collaborazione con artisti delle arti visive e musicisti del calibro di Robert Rauschenberg, Robert Ashley e John Cage» (Catalogo del Romaeuropa Festival 1998, cit., p. 20).

collaborazione con la Scuola Nazionale di Cinema – Cineteca Nazionale, presso il Palazzo delle Esposizioni, dal 7 al 19 ottobre. Sul fronte spettacolare, tra il 27 settembre e il 3 ottobre va in scena il primo grande artista americano, Peter Sellars, con una rilettura di *Peony Pavilion* di Tang Xianzu, letterato della dinastia Ming. Questo capolavoro del teatro epico del XVI secolo, cantato e recitato in inglese e cinese grazie al contributo del compositore (residente a New York) Tan Dun, viene tradotto nei linguaggi della scena contemporanea attraverso un dialogo tra strumenti tradizionali e suoni digitali, tra corpi in scena e proiezioni video. Nel solco del legame tra immagine tecnologica e danza si muove anche la successiva ospitalità del festival, ossia la Compagnie Montalvo-Hervieu, promossa dall'AFAA Association Française d'Action Artistique, che propone *Paradis* nelle serate del 10 e 11 ottobre. Due giorni dopo arrivano i giganti Philip Glass e Bob Wilson con *Monster of Grace 2.1*. Dopo circa vent'anni dalla loro prima collaborazione per *Einstein on the Beach*, danno vita a un'opera che vuole «lanciare il teatro musicale nel XXI secolo»¹⁷ partendo dal poeta sufi del XIII secolo Gialádad-Dîn Rûmî in un'ibridazione tra culture ed epoche storiche non dissimile, metodologicamente, dal già citato lavoro di Sellars. Segue la provocatoria e sperimentale scena tedesca con *Hautnah* di Felix Ruckert, una danza privata in bilico tra voyeurismo e scandalo (29 ottobre – 3 novembre). Una crudezza diversa è quella del DV8 Physical Theatre con *Enter Achilles*, racconto violento e adrenalinico sui fantasmi della mascolinità (6-8 novembre). Trova uno spazio importante la musica il 16 novembre con il concerto di musiche sufi di Sheik Ahmad al-Tûni, sultano dei Munshid dell'Alto Egitto. Si ritorna decisamente in Europa pochi giorni dopo con le scomposizioni anatomiche di Rebecca Murgî in *Focus on L* (17-18 novembre) e con la variazione tra danza e contrabbasso su testo di Giorgio Agamben *La fine del pensiero* proposta da Hervé Diasnas (18-19 novembre).

A questo punto del festival, dal 19 al 22 novembre, dopo circa due mesi di incursioni in linguaggi performativi diversi, antichi e contemporanei, europei e internazionali, va in scena la Trisha Brown Dance Company. Si tratta di un momento decisivo, che assicura alla compagnia la massima visibilità¹⁸, trovandosi appena prima del Festival Nordico su cui

17. Catalogo del Romaeuropa Festival 1998, cit., p. 25.

18. A testimonianza dell'importanza della Brown per questa edizione del festival, si noti, tra l'altro, che la sua immagine è tra i sei volti ritratti sulla copertina del Catalogo. La

Romaeuropa investe moltissimo (presentato dalle Ambasciate di Danimarca, Finlandia, Norvegia, Svezia, questo “festival nel festival” intende proporre la ricerca più attuale della danza e della musica dell’Europa del Nord). Al Festival Nordico segue un solo appuntamento di danza legato alla tedesca Anna Huber, che mette in scena il 28 e 29 novembre *In zwischen räumen* e *Brief letters*¹⁹. Romaeuropa 1998 si conclude poi con una serie di appuntamenti musicali piuttosto significativi: il festival lancia la sfida di rielaborare un frammento tratto da *Il ritorno di Ulisse in patria* di Monteverdi ad alcuni compositori contemporanei, ovvero Mauro Cardi, Giulio Castagnoli, Gabriele Manca, Riccardo Nova e Fausto Romitelli, presenti in otto concerti di musica classica a Villa Medici con creazioni *ad hoc*. Questa iniziativa riflette pienamente lo spirito dell’edizione 1998 del Romaeuropa Festival, che si muove tra le grandi opere del passato e la creazione contemporanea, tra memoria e sperimentazione, tra tradizione e innovazione. Tale spirito viene riflesso dai lavori della Trisha Brown Dance Company che (oltre a danzare, tra l’altro, proprio sulle note di Monteverdi) propone opere basate su un repertorio musicale antico restituito attraverso linguaggi cinetici contemporanei, creando possibilità di senso inedite e feconde.

3. “M.O.”: come incarnare Bach

Le serate del Romaeuropa Festival dedicate alla Trisha Brown Dance Company, svoltesi tutte al Teatro Olimpico, si aprono con la prima italiana di *M.O.*, coreografia di Trisha Brown, direzione musicale di Kenneth Weiss. Il lavoro dura 55 minuti ed è composto sulla musica dell’*Offerta musicale* di Johann Sebastian Bach (BMW 1079), ricalcandone quasi interamente la complessa struttura: in *M.O.* si susseguono infatti i brani *Ricercar a 3*, *Canon 1 (a 2 cancrizans)*, *Canon 2 (a 2 violini in unisono)*, *Canon 3 (a 2 per motum contrarium)*, *Canon 4 (a 2 per augmentationem, contrario motu)*, *Canon 5 (a 2 per tonos)*, *Fuga canonica in epidiapente*, *Canon perpetuus*,

copertina è divisa in sei fasce orizzontalmente e il viso della Brown occupa la sezione più bassa della pagina.

19. Elisa Vaccarino scrive che questi assoli sono sospesi tra magia e geometria e dimostrano grande virtuosismo, nonché un dominio assoluto del corpo. Cfr. ELISA VACCARINO, Catalogo del Romaeuropa Festival 1998, cit., p. 86.

*Canon a 2, Canon a 4, Trio sonata, Ricercar a 6*²⁰. La prima rappresentazione di *M.O.* va in scena al Théâtre de la Monnaie di Bruxelles il 21 maggio 1995.

Il palcoscenico romano è nudo, l'assenza di scenografie amplifica l'importanza delle luci, curate da Jennifer Tipton, che giocano con i chiaroscuri dei costumi disegnati dalla stilista francese Irié. Sei danzatori entrano in scena in nero, indossando collant atillati che coprono le gambe fino alle caviglie (ad eccezione di un'interprete femminile che ha le gambe scoperte), top senza maniche a collo alto (ad eccezione di un interprete maschile a petto scoperto) e tunichette o mantelline che scendono impalpabili sulle schiene, aggiungendo ai movimenti un accento sinuoso²¹. Sul nero dello sfondo si confondono i costumi e, di conseguenza, spicca il bianco dei volti, delle braccia e dei piedi, su cui si focalizza il massimo dell'attenzione. Si staglia una presenza scultorea degli interpreti grazie alla combinazione tra luci, costumi e disegno coreografico. I danzatori si muovono raggruppati in maniera molto mobile, possono stare quattro da un lato e due dall'altro, oppure tre a sinistra, uno al centro e due a destra, evitando in ogni caso qualsivoglia piatta simmetria, in una costruzione spaziale raffinata. Nel corso dei pezzi dell'*Offerta Musicale*, vengono utilizzati sempre gli stessi costumi, in nero oppure in bianco, atillati ed essenziali, più o meno scollati, accompagnati da tuniche e mantelline ondegianti. A seconda del brano, possono esserci in scena sin da subito tutti e otto i danzatori coinvolti, oppure possono entrare progressivamente (come accade in *Canon 5, a 2 per tonos*), oppure ancora ci può essere un duo (per esempio, *Canon 1, a 2, cancrizans*). La *Fuga canonica in epidiapente* è alquanto suggestiva: ci sono in scena sei danzatori, raggruppati al centro, a formare un corpo unico dai confini indistinguibili, in una dinamica molecolare che ricorda altri lavori della Brown²². Talvolta saltano insieme e formano una linea per-

20. La differenza rispetto alla struttura bachiana riguarda soltanto l'inizio e la fine dell'*Offerta musicale*: mentre in Bach la parte iniziale è composta da *Ricercar a 3, Ricercar a 6* e *Sonata a traversa, violino e continuo* (ovvero *Trio sonata*), la Brown salta dal *Ricercar a 3* direttamente al *Canon 1* e ai seguenti, riprendendo alla fine *Ricercar a 6* e *Trio Sonata*. L'inversione è probabilmente funzionale alla composizione coreografica.

21. Nel volantino viene citato un estratto da un articolo del giornale «Presse de la Manche» (s.d.) in cui i danzatori di *M.O.* vengono paragonati a «seta che scivola sul corpo. Voluttuosi ed affascinanti». Cfr. Volantino relativo a *M.O.* e *Canto/Pianto* di Trisha Brown, conservato presso Archivio Storico Romaeuropa, faldone 1998.

22. Si fa qui riferimento al ciclo *Strutture molecolari instabili* sviluppato negli anni

fetta, talaltra tutto torna a disgregarsi. I corpi sono ora vicini, ora lontani; prima entrano in relazione l'uno con l'altro, poi restano totalmente legati; eseguono passi simili in punti diversi del palcoscenico, verso direzioni differenti, tenendo il viso inespressivo (ma mai rigido) rivolto alle quinte, al pubblico o allo sfondo.

M.O. si caratterizza per linee frammentarie piuttosto distanti dalla fluidità (erroneamente) attribuita *tout court* allo stile browniano²³. I movimenti sono molto profondi ma privi di qualsiasi morbidezza, nel senso che il flusso si spezza ogni volta che un gesto viene portato fino alla fine della sua traiettoria e comincia un'altra sequenza cinetica. Si può intravedere una composizione coreografica basata sulla dislocazione degli impulsi e la redistribuzione continua del peso, in un'alternanza continua tra il divergere delle direzioni e l'allineamento dei corpi, tra la disarticolazione delle parti e la ricerca di una forma complessiva. Si va così a definire un movimento scenico spezzato e disomogeneo, i cui frammenti sono in relazione intensiva e dialettica gli uni con gli altri.

Nel catalogo e nel volantino dello spettacolo romano è scritto che i danzatori di *M.O.* «incarnano le forme musicali di canone, moto retrogrado, tema e variazione»²⁴, questa felice espressione, che mette in diretta relazione i movimenti di danza con le forme musicali di Bach, viene ripetuta come un *mantra* da quasi tutta la rassegna stampa. Per comprendere appieno queste parole, occorre prestare attenzione alla partitura coreografica: i danzatori a volte si muovono all'unisono, altre volte a canone, ossia ripetendo il gesto appena fatto da altri, creando una rete di rimandi e corrispondenze che equivale, in termini musicali, a una struttura polifonica. Nei commenti a *M.O.* raccolti nel documentario realizzato da Raisat, la Brown spiega che «un singolo movimento emigra da un danzatore all'altro sul palco», una frase di movimento viene interrotta, frammentata e variata, iniziata da qualcuno e ripresa da

Ottanta e caratterizzato da una sintassi pluridirezionale e policinetica, fatta di disequilibri, fratture, intersezioni e transizioni, in cui la scomposizione dei corpi ricorda la scomposizione chimica delle molecole.

23. Sia detto per inciso, non esiste un unico stile browniano. Nella sua parabola artistica e biografica, la ricerca di un vocabolario di danza cresce e si evolve, modificandosi anche profondamente, a seconda dei luoghi in cui si esibisce, del pubblico cui si rivolge, degli interpreti con cui lavora e delle musiche che sceglie.

24. Catalogo del RomaEuropa Festival 1998, cit.; Volantino relativo a *M.O.* e *Canto/Pianto* di Trisha Brown 1998, cit.

qualcun altro, in una combinazione imprevedibile che somiglia a una «ragnatela visiva»²⁵. Rossella Mazzaglia, a proposito di *M.O.*, scrive significativamente:

Le linee melodiche della complessa struttura dell'*Offerta musicale* di J. S. Bach sono riproposte nel corpo sezionato dei danzatori, nei rapporti tra gli stessi e negli spostamenti nello spazio [...] ne risulta complessivamente una coreografia rigorosa sul piano formale e comunque non assoggettata in toto all'accompagnamento sonoro, in parte per la scelta estetica e per la particolare procedura creativa dell'artista, in parte a seguito della differenza della musica rispetto al corpo, che non consente gli stessi cambi repentini senza negare l'evoluzione dinamica del movimento, costitutiva del suo linguaggio di danza²⁶.

In effetti, la Brown lavora sulla partitura di Bach con grande rispetto, studiandone a fondo la struttura e cercando di incorporarla, tuttavia non snatura il suo stile di movimento in funzione del brano musicale²⁷. La musica, punto di partenza e di ispirazione, viene tradotta nella grammatica cinetica browniana, basata per esempio sulla decontrazione muscolare, sulla scomposizione del gesto, sulla reattività vigile dell'organismo, su un sistema policentrico e complesso. Dichiarata la Brown: «Bach ha creato una macchina e la risposta non può che essere un'altra macchina»²⁸. La volontà che spinge la coreografa è quella di trovare una corrispondenza intima tra struttura del movimento danzato e struttura della composizione musicale, senza rinunciare a una qualità motoria personale, come detto esplicitamente dalla Brown:

In *M.O.* cerco di trovare l'equivalente in termini di movimento delle forme musicali, sviluppando innanzitutto un vocabolario di movimento che mantenga la sua identità

25. Così dice Trisha Brown nei primi minuti del documentario *Trisha Brown*, cit.

26. ROSSELLA MAZZAGLIA, *Trisha Brown*, Palermo, L'Epos, 2007, p. 137. Rossella Mazzaglia ricostruisce inoltre il processo compositivo sotteso a *M.O.* riconoscendovi momenti diversi, nel silenzio e in musica (ivi, pp. 135-138).

27. Il risultato centra perfettamente l'obiettivo se si considerano le parole di Donatella Bertozzi per cui la Brown «arricchisce le note di Bach [...] con una propria originale gamma di valori plastico-dinamici perfettamente coerenti con il suo lavoro di sempre, i quali però appaiono, per la vicinanza con le "antiche arie" miracolosamente nuovi, inediti» DONATELLA BERTOZZI, *Miracolo Trisha Brown, l'"Orfeo" diventa inedito*, in «Il Messaggero», 22 novembre 1998.

28. TRISHA BROWN in EMANUELLE HUYNH, *Face à dos. Entretien avec Trisha Brown*, in «Nouvelles de danse», n. 23, 1995, p. 12.

all'interno della potente musica di Bach. Con un'attenzione al movimento delle frasi (sia nello spazio che nel tempo), il corpo è stato diviso in due parti, superiore e inferiore, poi ricombinate in ripetizioni successive della musica, per localizzare in un solo corpo sia il tema che il contrappunto. Le opzioni erano infinite. Il test consisteva nel cercare di eguagliare la purezza di Bach²⁹.

La purezza e il rigore della composizione coreografica vengono osservati unanimemente dalla critica all'indomani della messa in scena di *M.O.* al Romaeuropa Festival. Si scrive, per esempio, che «sperimentando il rigore della musica barocca per ridefinire lo spazio scenico, Trisha Brown sonda nuove integrazioni e scansioni tra musica e materiale visivo insieme a un eccezionale gruppo di danzatori»³⁰. Colpisce il processo di traduzione nei corpi di ciò che fanno note e strumenti musicali, nella «ricerca degli “spazi inutilizzati” [...] del rapporto danza-musica»³¹. Leonetta Bentivoglio scrive che la Brown arriva a «vivere il nesso [danza-musica] come svelamento voluttuoso e assoluto»³². Osservando l'incessante evoluzione della ricerca browniana, nel suo intrecciarsi con varie forme espressive, la critica riesce a cogliere la finezza dell'operazione condotta in *M.O.*³³. L'allestimento romano si rivela, dunque, un successo assoluto, la città apprezza e comprende il «gesto disadorno, essenziale e privo di compiacimenti spaziali»³⁴ delle sue coreografie e rimane incantata dalle «misteriose geometrie» incarnate dai suoi danzatori con «grazia lucida»³⁵.

29. La dichiarazione della Brown è tratta da un'intervista di Anne Livet a Trisha Brown e raccolta in ANNE LIVET (edited by), *Contemporary dance: an anthology of lectures, interviews and essays with many of the most important contemporary American choreographers, scholars and critics*, New York, Abbeville, 1978, pp. 42-57; la citazione in particolare si trova a p. 45.

30. GIL MAL., *Trisha Brown Company*, in «Anteprima», 22 ottobre 1998.

31. PAOLA CIBELLO, *La danza-musica di Trisha Brown*, in «Time Out Roma», 15-25 novembre 1998.

32. LEONETTA BENTIVOGLIO, *Trisha Brown, danza la poesia*, in «La Repubblica», 22 novembre 1998.

33. Cfr. CRISTINA PICCINO, *I mille mondi di Trisha Brown*, in «Il Manifesto», 19 novembre 1998; ROSSELLA FABIANI, *La danza di Trisha Brown*, in «La Stampa», 19 novembre 1998; ALBERTO TESTA, *Il “progress” di Trisha Brown*, in «Trova Roma», supplemento settimanale del quotidiano «La Repubblica», 19 novembre 1998.

34. CHIARA VATTERONI, *Trisha Brown, movimenti musicali dal bianco al nero*, in «Il Piccolo», 22 novembre 1998.

35. MYA TANNENBAUM, *Trisha mette le ali*, in «Corriere della Sera», 21 novembre 1998.

4. “Canto/Pianto”: Orfeo nelle pieghe dell’astrazione

Negli allestimenti romani presi in considerazione, subito dopo *M.O.*, come si è detto, va in scena *Canto/Pianto*, coreografia di Trisha Brown, direzione musicale di René Jacobs. Come in *M.O.* le luci sono curate da Jennifer Tipton, mentre i costumi sono creazioni di Roland Aeschlimann. *Canto/Pianto* è composto su alcune musiche dell’*Orfeo* di Claudio Monteverdi, libretto di Alessandro Striggio³⁶. La prima rappresentazione avviene durante l’American Dance Festival di Durham, nel North Carolina, il 26 giugno 1997: questa data è significativa perché su tutti i materiali del Romaeuropa Festival il debutto viene datato in maniera scorretta al 1998, anno della prima dell’*Orfeo* al Théâtre de la Monnaie di Bruxelles. In realtà, *Canto/Pianto* è di vari mesi precedente e la priorità cronologica non è indifferente. Infatti, questo lavoro spesso è stato considerato erroneamente un estratto dall’*Orfeo*, quando invece è un’opera autonoma, per di più precedente l’opera nel suo complesso. *Canto/Pianto* nasce dalla sperimentazione sul materiale utilizzato per il montaggio della regia dell’*Orfeo* e poi non utilizzato, costituendo una sorta di *work in progress*. Dichiara la Brown a proposito di *Canto/Pianto*:

La coreografia racconta la storia di Orfeo ed Euridice attraverso una successione di estratti drammaturgici dell’opera *L’Orfeo*. Ci sono costruzioni di danza, come un serpente di otto persone, che sono state realizzate per l’opera, ma che alla fine non sono state utilizzate. Inoltre, quando la musica era troppo lunga per il momento drammatico, come nel caso di Euridice che segue Orfeo fuori dall’Ade e dell’errore fatale di quest’ultimo di voltarsi verso di lei, ho scelto una colonna sonora elettronica ultraterrena che si adattava meglio alle urgenze della storia. Non abbiamo impiegato la scenografia o i costumi dell’opera³⁷.

36. Si noti che esistono due versioni della conclusione dell’opera: quella pubblicata nel libretto di Alessandro Striggio del 1607, in cui Orfeo viene lacerato dalle Baccanti, e quella contenuta nella partitura di Monteverdi del 1609, in cui Orfeo ascende all’Olimpo. Significativamente, la Brown mantiene entrambi i finali. Cfr. PEGGY PHELAN, *Trisha Brown’s Orfeo. Two takes on Double ending*, in ANDRÉ LEPECKI (edited by), *Of the Presence of the Body. Essays on Dance and Performance Theory*, Middletown, Wesleyan University Press, 2004, pp. 13-18; PETER ELIOT WEISS, *Les deux fins de l’Orfeo*, in *L’Orfeo*, programma di sala, Théâtre Royal de la Monnaie di Bruxelles, 1998, pp. 52-54.

37. Queste parole sono citate in HENDEL TEICHER (edited by), *Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961-2001*, catalogo della mostra, Addison Gallery of American Art,

L'importanza per la Brown dell'incontro con l'*Orfeo* di Monteverdi è capitale, come si evince, per esempio, dalle seguenti affermazioni: «tutto il mio percorso verso la musica aveva come scopo finale l'*Orfeo*»³⁸; «quello che mi è più mancato nel periodo successivo all'*Orfeo* è stata l'assenza di una storia, di un'emozione, di tutto quello che avevo scoperto nell'opera»³⁹; «[dopo l'*Orfeo*] la mia vita non è stata più la stessa»⁴⁰. Si consideri che il primo contatto della Brown con il mondo dell'opera avviene in Italia, nel 1987, quando cura le coreografie della *Carmen* per la regia di Lina Wertmüller al Teatro San Carlo di Napoli. Proprio a partire da questa esperienza l'artista americana inizia a maturare il bisogno di non limitarsi alla composizione delle coreografie interne a un'opera (ruolo tutto sommato tradizionale), nella volontà di ridefinire le convenzioni operistiche relative ai legami tra danza, musica e parola. A tal scopo, la Brown studia musiche e libretto dell'*Orfeo* con grande attenzione, a partire dal 1995. Comincia a provare a New York prima di arrivare a Bruxelles con i suoi danzatori, i quali la assistono durante alcuni workshop dedicati ai cantanti d'opera. I movimenti di scena di questi ultimi, infatti, vengono definiti dalla Brown esattamente come quelli dei suoi danzatori, in una partitura coreografica molto stratificata. L'allestimento romano di *Canto/Pianto* è successivo di pochi mesi rispetto alla prima dell'opera *L'Orfeo*, avvenuta a Bruxelles nel maggio 1998, perciò raccoglie inevitabilmente l'eco internazionale di questo evento scenico.

Canto/Pianto si compone di una serie di frammenti drammaturgici che riprendono alcuni momenti della storia di Orfeo. Di grande potenza evocativa è il *Coro di ninfe e pastori*, in cui, su uno sfondo blu, simile alla luce che precede l'alba, entrano in scena nove danzatori vestiti di una maglietta grigia a maniche lunghe atillata e ampi pantaloni neri che scendono fino ai piedi.

Phillyps Academy, Andover, 27 settembre - 31 dicembre 2002, Cambridge (Massachusetts) e Londra, The MIT Press, 2002, p. 204. Nel rimando bibliografico è scritto che si tratta di «choreographer's notes, not dated».

38. LAURA PUTTI, [anepigrafo], in «Musica!», 11 giugno 1998. L'autrice dell'articolo è, al momento della stesura dell'intervista, inviata a Bruxelles.

39. TRISHA BROWN in *Intervista a Trisha Brown*, programma di sala, Bassano OperaEstate Festival Veneto, Bassano del Grappa, 2003, già citata in ROSSELLA MAZZAGLIA, *Trisha Brown*, cit., p. 147.

40. TRISHA BROWN, *How to make a modern dance when sky's the limit*, in HENDEL TEICHER (edited by), *Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961-2001*, cit., pp. 289-293; citazione a p. 293.

Cinque tra loro procedono in linea, mentre altri quattro corrono rapidi intorno e in mezzo a tale linea, andando a interferire con essa attraverso sollevamenti verticali e intrecci orizzontali. Un altro segmento drammaturgico intensamente suggestivo è il *Coro di spiriti*, in cui si vede volteggiare una danzatrice in grigio, uno spirito che si muove «come fumo»⁴¹, sollevata da altri danzatori in nero che sono sostegno invisibile del volo.

I movimenti dei ballerini si sincronizzano e si intersecano, creando una rete di rimandi tra gesti non diretti che avvicina moltissimo questo lavoro al linguaggio coreografico di *M.O.* Le due opere sono infatti giustapposte in maniera coerente, non solo sotto il profilo formale (poiché in entrambe vengono danzate musiche antiche con uno stile contemporaneo), ma anche in senso strutturale (dato che il rapporto danza-musica viene lavorato in modo molto simile). La partitura musicale, in entrambi i lavori, viene analizzata minutamente, assorbita dallo stile coreografico, metabolizzata dagli interpreti. Dichiarò la Brown: «con Bach e Monteverdi posso leggere la musica attraverso il corpo. La danza è un vocabolario. Soprattutto con Monteverdi, che usa la “parola” in modo molto particolare, quasi cromatico, ho potuto lavorare molto sul corpo dei ballerini»⁴². D'altronde, nell'*Orfeo* la musica è onnipresente, a vari livelli: non solo la sua struttura viene riflessa dai movimenti danzati, ma, più profondamente, Orfeo stesso è incarnazione della musica⁴³. Perciò, i corpi di *Canto/Pianto* ricercano una presenza musicale. Si muovono in senso ora ondulatorio, ora spezzato, sempre tendendo a una qualità neutra e meccanica, senza accenti marcatamente teatrali o drammatici, puntando alla pura incarnazione della partitura di Monteverdi⁴⁴.

Scrivono Rossella Mazzaglia a proposito dell'*Orfeo*: «un chiaro esempio

41. Così afferma la Brown nel documentario *Trisha Brown*, cit.

42. FRANCESCO ROTA, *Le architetture danzanti di Trisha Brown*, cit.

43. La musica, nella sua presenza fisica o metaforica, è un elemento onnipresente in scena. Cfr. WENDY PERRON, *The airborne Dance of Trisha Brown*, in «Dance Magazine», March 2002.

44. Nonostante la matrice squisitamente letteraria del lavoro, per descrivere i movimenti dei danzatori in *Canto/Pianto* vale sostanzialmente quanto suggerito da Sally Banes nel suo epocale contributo sulla *postmodern dance*: «non manipolare le azioni per produrre effetti teatrali, non sottoporle all'aggravio dell'emotività, del riferimento letterario o della manipolazione temporale [...] il corpo non è più allungato o teso di quanto non lo sia nella vita quotidiana» (SALLY BANES, *Tersticore in scarpe da tennis. La postmodern dance*, Macerata, Ephemeria, 1993, p. 44).

dell'incontro tra narrazione e astrazione è la sequenza di movimenti della Messaggera che comunica a Orfeo la morte di Euridice: il corpo della cantante è bipartito, il lato destro esegue delle azioni geometriche ed astratte, mentre il lato sinistro risponde a una gestualità emotiva»⁴⁵. Anche la sequenza della Messaggera proposta al Romaeuropa Festival è paradigmatica: si tratta di un assolo di grande intensità, che vede invece in scena una danzatrice in piedi, immobile, coperta da una tunica nera dal collo ai piedi, così che il viso e le mani risultino in evidenza. La danzatrice compie pochi gesti significativi, bruschi e spezzati, come coprirsi un orecchio, spalancare la bocca, prendersi la testa tra le mani, circondare l'occhio con le dita. Tali gesti sono al contempo drammatici e astratti, tragici e a-significanti. La motivazione delle azioni è fisica, geometrica, corporea, funzionale, eppure non esclude una coloritura sul piano emotivo o immaginativo. Qui sta un nodo dirimente: come può la Brown, con il suo stile contrassegnato dall'astrazione, avvicinarsi a una narrazione senza tradire la drammaturgia, né se stessa? Questo paradosso, anziché sfociare in una contraddizione o un limite, diviene una sfida che rinnova e nutre il percorso creativo della Brown. Pur dovendo fare i conti con una storia (che oltretutto parla di amore e morte, passione e dolore), con personaggi caratterizzati e con un intreccio definito, la coreografa non concepisce la danza come un'illustrazione, una figurazione o una riproduzione degli eventi. L'essenzialità con cui restituisce i nodi tematici della storia corrisponde all'antirealismo di scene e costumi, che non recano tracce di luoghi o tempi precisi. A volte viene evocata un'azione, altre volte un pensiero o un'emozione, altre volte ancora viene elaborata una partitura cinetica indipendente dalla trama. Ciò cui la Brown resta fedele, nell'astrazione del suo linguaggio, è lo spirito dell'*Orfeo* come parabola esistenziale e capolavoro poetico.

Il successo al Romaeuropa Festival è indiscusso. La percezione del pubblico romano è quella di essere in presenza di un mito (che sia la Brown oppure Orfeo, è difficile stabilirlo)⁴⁶. Viene colta dalla critica la purezza della danza al di là di inclinazioni narrative o drammatiche⁴⁷. Come è stato scritto per *M.O.*, così Lorenzo Tozzi osserva che in *Canto/Pianto* il confronto

45. ROSSELLA MAZZAGLIA, *Trisha Brown*, cit., pp. 142-143.

46. RENATO PALAZZI, *Danzando nel mito*, in «Soprattutto», 27 novembre 1998.

47. SERGIO TROMBETTA, *I pastorelli di Trisha*, in «Panorama», 10 dicembre 1998; SANDRA CESARALE, *Trisha Brown scopre l'Orfeo di Monteverdi*, in «Corriere della Sera», 18 novembre 1998.

con la musica antica non è una rinuncia alla cifra coreografica della Brown, né un tradimento dell'opera, della quale sono stati selezionati e "astratti" alcuni momenti, al fine di universalizzarli⁴⁸. Ecco allora che, nelle pieghe dell'astrazione, ma lungi da gelidi formalismi, ci si perde in una «danza soffice, come senza peso, una sorta di interrogativo fantastico posto al rapporto tra corpo e forza di gravità»⁴⁹.

5. Musica e danza: un binomio all'insegna del divenire

Il rapporto di Trisha Brown con la musica cambia profondamente nel corso del tempo. Il silenzio delle prime performance, realizzate in ambienti urbani, in studio, in casa o in sale spoglie e illuminate è parte di una grammatica simbolica precisa, vicina alla danza analitica, per cui l'assenza di musica costituisce anche un modo per affermare l'autonomia della danza. La messa in scena delle sue opere a teatro, dalla fine degli anni Settanta in poi, segna il passaggio da un momento puro, radicale ed estremo a una fase compositiva che accetta di dover concertare i coefficienti scenici tradizionali, come scenografie, luci, costumi e, appunto, musiche. In questo contesto, cerca di scongiurare il rischio di cadere nella spettacolarizzazione attraverso una sperimentazione estetica e una contestazione delle convenzioni in uso nei luoghi scenici istituzionalizzati⁵⁰. Per quanto concerne la componente sonora dei suoi lavori, in particolare, sono molte e varie le collaborazioni con artisti contemporanei. A volte la musica è giustapposta alla danza in modo indipendente, in una compresenza fatta di richiami inaspettati, come accade in *Son of Gone Fishin'* (1981) con Robert Ashley⁵¹. Altre volte, la

48. LORENZO TOZZI, *Trisha Brown il mito è qui*, in «Il Tempo», 21 novembre 1998.

49. LEONETTA BENTIVOGLIO, *Trisha. Il mio incontro d'amore con la musica antica*, cit.

50. Per esempio, in *Glacial Decoy* (1979), prima coreografia pensata per uno spazio teatrale, vengono valorizzati i margini del palcoscenico e viene sollecitata una deviazione dello sguardo, un decentramento, una focalizzazione sui margini e sui bordi della scena, spesso dimenticati.

51. In questo caso, viene adottato il metodo reso celebre da John Cage e Merce Cunningham per cui musicista e coreografo convengono sulla durata del pezzo come unica indicazione compositiva, per poi giustapporre le rispettive creazioni solo a posteriori. La differenza è che la giustapposizione, per *Son of Gone Fishin'*, non avviene direttamente in scena, ma in fase di prova, lasciando aperto un certo margine per eventuali aggiustamenti.

musica è pensata come accompagnamento della danza, come quella composta da Laurie Anderson per *Set and Reset* (1983) (sebbene ci si adoperi perché «la musica non sottoscriv[a] la danza»⁵², adattandovisi senza appiattirvisi). In altri casi ancora, vi è un ascolto reciproco tra la coreografa e il compositore nel corso del processo creativo, come succede tra Trisha Brown e Peter Zummo durante il mese di residenza all'Hamline University Theatre di Minneapolis per *Lateral Pass* (1985).

Nell'incontro con Bach e Monteverdi, la strada seguita dalla Brown è ancora diversa. Nel documentario realizzato da RaiSat, la Brown dice che solitamente la relazione tra musica e danza si articola in due modi: tradizionalmente, la danza supporta o riporta la musica; di contro, nel modello reso celebre da John Cage e Merce Cunningham, musica e danza sono concepite come due entità separate, autosufficienti e giustapposte, che posso trovare tra loro una felice corrispondenza oppure no. Tra questi due poli, afferma la Brown, esiste una terza via, un territorio vasto e inesplorato; in questo territorio si muovono le sue ricerche su Bach e Monteverdi. La coreografa non vuole rinunciare all'autonomia della sua creatività, ma non può che riformularla in funzione della presenza potentissima di opere che sopravvivono da secoli come pietre miliari della cultura occidentale⁵³. Perciò, la Brown, con il suo approccio matematico e analitico, innanzitutto studia la partitura musicale nelle sue minime componenti e tenta di riprodurre i meccanismi strutturali in danza. Come si è visto in *M.O.* e in *Canto/Pianto*, capita che i movimenti dei danzatori assecondino la musica, oppure che ne costituiscano un contraltare dinamico, o ancora che ricerchino un certo grado di emancipazione dalla melodia. La relazione tra musica e danza

52. MARIANNE GOLDBERG, *Reconstructing Trisha Brown: Dances and Performance Pieces 1960-1975*, PhD dissertation, New York University, 1990, p. 164, già citata in ROSSELLA MAZZAGLIA, *Trisha Brown*, cit., p. 107.

53. Si vedano le seguenti affermazioni della Brown: nel confronto con Bach «la danza è puramente decorativa, è il mezzo che veicola la musica» (FRANCESCO ROTA, *Le architetture danzanti di Trisha Brown*, cit.); nell'*Orfeo* «la danza doveva aderire alla musica» (LAURA PUTTI, [*anepigrafo*], cit.). Queste dichiarazioni sembrano far intendere, non solo la deferenza assoluta della coreografa rispetto a Bach e Monteverdi (su cui non si può aver dubbio), ma anche un processo compositivo per cui la danza è asservita al componimento musicale. Questo tratto pare decisamente esagerato, se confrontato con altri testimoni, per cui si sceglie di ridimensionare queste affermazioni e di tener buona l'ipotesi per cui la musica viene, sì, studiata e introiettata come base per la creazione, ma la coreografia procede poi secondo le sue esigenze espressive.

non è da intendersi in termini di dipendenza o di corrispondenza, ma come equilibrio stratificato, in costante divenire.

Del resto, danza e musica altro non sono che arti del divenire, che non conoscono la stabilità ontologica del tempo fermo e immutabile. Proprio come forme del divenire si rivelano perfettamente adatte a descrivere la natura umana nella sua essenza effimera, sostanza transitoria e fuggevole che sta al cuore della parabola di Orfeo: «Orfeo [...] pretende di fare di Euridice un'opera, di manifestarla *alla luce* del suo canto, di produrla nella sua parola. Così finisce col tradire l'ombra e far naufragare l'opera»⁵⁴. Orfeo commette un errore perché pretende di separare Euridice dal mistero, perciò la perde; senz'ombra Euridice si dissolve, non è afferrabile da un pensiero chiaro e distinto, la sua esistenza cammina alla maniera di un riflesso. Quel che resta è un *Canto* che è, in sé, anche un *Pianto*: così la Brown chiama il lamento di Orfeo davanti a Caronte: «Ahi sventurato amante / Sperar dunque non lice / Ch'odan miei prieghi i Cittadin d'Averno?», lamento straziante e bellissimo, destinato a non trovar risposta e a risuonare, oggi come un tempo, alle nostre orecchie mortali.

54. MASSIMO CACCIARI, *Della cosa ultima*, Milano, Adelphi, 2004, p. 130.