



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

*“Solenni, instancabili e gravi”
Isadora Duncan e Martha Graham
attraverso la funzione Warburg*

Relatore
Prof. Alessandro Metlica

Laureando
Marta Bacocoli
n° matr.1242744 / LMFIM

Anno Accademico 2022 / 2023

Indice

Introduzione.....	4
I. Warburg e la danza: uno sguardo generale.....	6
II. Le fonti: il problema della parzialità	7
1 La danza negli studi warburghiani.....	10
1.1 Gli intermezzi del 1589.....	10
1.2 La danza moresca	12
1.3 La morte di Orfeo.....	17
1.4 La Ninfa.....	26
1.5 Le danze rituali americane	35
III. Premessa metodologica	42
2 Isadora Duncan: il panorama artistico di fine Ottocento.....	43
2.1 Le influenze.....	46
2.2 Il culto dell'Ellade.....	49
2.3 Botticelli e le sue ninfe.....	55
2.4 Sostenitori e detrattori	58
3 Duncan e Warburg: le ispirazioni comuni.....	63
3.1 La condivisione del <i>Nachleben der Antike</i>	66
3.2 Il menadismo.....	70
3.3 La ricerca del bello.....	73
3.4 Richiami warburghiani nelle opere di Duncan.....	75
3.5 L'arte (non) minore	78
4 Martha Graham: il mito	80
4.1 Gli anni di formazione.....	81
4.2 I distanziamenti e le ispirazioni.....	84
4.3 La codificazione teorica	90
4.4 Gli elementi extra-coreografici	93
4.5 Il <i>focus</i> sul femminile.....	99
5 Graham e Warburg: la mediazione junghiana	102
5.1 La memoria del sangue	105
5.2 Le <i>Pathosformeln</i> delle coreografie grahamiane.....	108
5.3 L'incontro di Graham con Panofsky	126
Conclusioni.....	130

Bibliografia.....	132
Sitografia	140

Introduzione

Il progetto di tesi sul quale si è scelto di lavorare nasce da un interesse ormai pluridecennale per l'ambito delle arti performative, e in particolare della danza, e da un interessamento più recente alla figura di Aby Warburg, pioniere della comparatistica. Nell'approcciare la figura di Warburg e le sue teorie riguardanti il *Nachleben der Antike* e la *Pathosformel* è sembrato chiaro fin dall'inizio l'efficace collegamento che potesse essere istituito con alcune figure chiave del panorama della danza moderna novecentesca. In particolare, Isadora Duncan e Martha Graham sono state individuate come portatrici di teorie assimilabili a quelle warburghiane. Il pensiero di Warburg è stato usato come mezzo di analisi delle teorizzazioni, e successivamente delle messe in scena, delle due danzatrici. L'obiettivo della comparazione è consistito nel provare l'effettiva esistenza di un paradigma condiviso nel quale hanno creduto Warburg, Duncan e Graham: l'esistenza di formule di *pathos* che sopravvivono in senso trans-storico, modificandosi e adattandosi alle epoche, per ripresentarsi in maniera significativa ed intensa. Posto che in Warburg questo concetto è definito analiticamente e circoscritto sul piano concettuale, in una forma compiuta non direttamente riscontrabile in Duncan e Graham, la nostra ipotesi di lavoro sostiene che la nozione di *Pathosformel* si presti a identificare e analizzare una serie di pulsioni culturali ben presenti nell'opera teorica e nel *corpus* coreografico delle due autrici. Infatti, partendo dalla disamina degli scritti delle due danzatrici, e proseguendo poi con l'analisi delle partiture coreografiche, si è confermata l'ipotesi formulata, ritrovando in maniera particolarmente feconda e costante le sopravvivenze dell'antico sostenute da Warburg.

Lo scritto si struttura in tre principali capitoli su Warburg, Duncan e Graham. Ad introduzione del primo si delineano le problematiche riscontrate nello studio di Warburg e la danza, ovvero la scarsità di materiale e la parzialità delle fonti a partire da cui è stato studiato il fenomeno. Sarà poi oggetto del primo capitolo la disamina del rapporto che lo studioso ha intrattenuto con l'arte coreutica. Per effettuare questa operazione ci si è serviti degli scritti di Warburg, della critica e dell'Atlante delle immagini *Mnemosyne*. Il secondo ed il terzo capitolo sono

anticipati da una premessa metodologica riguardante il tipo di analisi che sarebbe stata condotta sul pensiero e le opere di Duncan e Graham. Il secondo capitolo ripercorre le principali caratteristiche della poetica di Duncan per poi soffermarsi su alcuni nodi delle teorizzazioni della danzatrice che richiamano chiaramente il pensiero warburghiano. Nel terzo capitolo la stessa operazione è condotta per la figura di Graham. In entrambi i capitoli riguardanti le danzatrici, sono stati usati materiali provenienti sia dagli scritti di Duncan e Graham, che dalla critica, oltre che testimonianze fotografiche e alcune videoriprese rappresentanti le autrici o le messe in scena dei loro lavori coreografici.

Infine, è importante sottolineare che questo scritto si colloca in una posizione di parziale novità: benché la comparazione fra Warburg e Duncan fosse già stata attuata da altri studiosi, l'uso delle teorie warburghiane applicate al pensiero di Graham rappresenta, per quanto abbiamo potuto riscontrare, un'idea originale e una novità nel campo sia comparatistico, sia tersicoreo. Questa tesi suggerisce che la lente warburghiana potrebbe essere adottata in maniera più estesa anche ad altri ambiti di studio, in accordo con il metodo scientifico seguito da Warburg stesso. Ricerche future potrebbero rileggere tematiche attinenti a vari ambiti, anche non coreutici, attraverso la prospettiva dello studioso.

I. Warburg e la danza: uno sguardo generale

Nell'approcciare il tema della danza dal punto di vista dello studioso tedesco Aby Warburg, le problematiche sono state molteplici. Infatti, a fronte di un interesse che sicuramente esisteva in Warburg riguardo alla danza, risulta in realtà difficile affrontare il tema senza imbattersi in una parzialità piuttosto scoraggiante per chi fosse interessato a declinare gli studi warburghiani in un'ottica riguardante l'arte coreutica. Non solo gli scritti di Warburg a proposito della danza risultano quantitativamente scarsi, ma nell'investigare la questione si presenta anche un ulteriore problema: ciò che lo studioso registrò nei propri appunti riguardo alla danza è fondamentalmente un lavoro parziale e che presenta non poche falle. Falle che non riguardano l'inesattezza del contenuto, ma la parzialità e l'incertezza che, con grande onestà, Warburg comunica nei suoi scritti. Questa incertezza deriva certamente sia dalla non centralità del tema coreutico nei lasciti di Warburg, fatto innegabile che spiega la carenza di fonti a riguardo, sia dalla scarsità di fonti reperibili con la quale lo studioso ha dovuto confrontarsi.

Risulta allora forse troppo ambizioso confrontarsi con il tema e introdurre una tesi interamente riguardante il presunto rapporto che Warburg intrattiene con la danza, se le premesse si presentano come tali. Tuttavia, l'operazione più che ambiziosamente fine a sé stessa, si rende necessaria: infatti nell'approccio agli scritti che dovrebbero chiarire il rapporto fra Warburg e la danza ci si accorge facilmente che anche questi ultimi risultano essere parziali e non soddisfacenti. L'operazione, come si è detto, è complessa poiché le fonti di partenza presentano allo studioso che affronta la materia numerosi dubbi e falle, ma nel provare a districarsi in questa questione farraginoso, diversi studiosi sono spesso giunti a risultati anch'essi intricati e spesso poco chiarificanti. Se i blocchi di partenza per questa maratona verso il raggiungimento della conoscenza riguardo il rapporto fra Warburg e la danza si presentano già così instabili, è chiaro che il fine di questa tesi non sarà quello di fornire delle risposte chiarificatrici che permettano di raggiungere il traguardo agognato da ogni studioso: la conoscenza completa. Tuttavia, dedicando questo primo capitolo all'analisi approfondita dell'incidenza del rapporto di Warburg con il tema della danza, si auspica di riuscire ad approfondire la questione in termini per lo meno esplicativi delle evidenze fin qui riscontrate dai vari studiosi, mettendo in ordine alcune questioni che altrove risultano tuttora sconnesse.

Si presenteranno qui di seguito alcuni degli scritti dai quali sono state acquisite la maggior parte delle informazioni riguardanti lo sguardo che Warburg ha dedicato al tema della danza, in un'ottica di indagine preliminare volta a individuare le problematiche riscontrate nel raccoglimento delle informazioni. Questo permetterà di redigere con più facilità i capitoli successivi, avendo chiarito le difficoltà riscontrate già al livello delle fonti, aggirando l'ostacolo della costante chiarificazione riguardante l'incompletezza delle informazioni.

II. Le fonti: il problema della parzialità

Il primo scritto che si rende necessario citare è *Warburg e la danza come «atto puro della metamorfosi»*¹ di Claudia Cieri Via. L'articolo si presenta con ottime premesse, a partire dal titolo che denuncia una chiara volontà di analisi approfondita del tema. Tuttavia, ciò che si rivela essere parziale e a tratti insoddisfacente, anche se non in tutte le sue parti, non è tanto l'analisi, che invece chiama in causa numerose citazioni che collegano efficacemente il pensiero warburghiano con molti altri temi, quanto l'approfondimento stesso sulla danza. Infatti, per quanto ogni sotto capitolo vorrebbe dividere in maniera schematica i vari temi trattati, spesso il tema della danza si perde all'interno della grande cornice che Cieri Via traccia, bisogna dire, con grande efficacia, la quale però spesso manca di comprendere al suo interno il tema con il quale intitola il suo saggio. Si prenda ad esempio il tema della morte di Orfeo: il capitolo che la riguarda si apre affermando che la tematica della danza è riscontrabile negli studi di Warburg a proposito della favola ovidiana, ma tuttavia nello sviluppo del capitolo il tema del momento danzato all'interno della favola di Orfeo viene solamente brevemente nominato. Questo dà l'impressione che la presenza della danza nella favola sia di difficile riscontro, che sia quasi necessario forzare la lettura dei fatti per piegare la realtà alla propria tesi. In maniera più limpida, invece, ciò che sicuramente è presente nell'analisi di Cieri Via è l'attenzione al movimento, che purtroppo però non è sempre assimilabile alla danza. Questo sembra ampiamente riscontrabile nello scritto della studiosa: il movimento come formula diffusamente presente negli studi di Warburg, elemento indissolubilmente legato allo studioso

¹ CIERI VIA, CLAUDIA, *Aby Warburg e la danza come «atto puro della metamorfosi»* in *Quaderni Warburg Italia*, 2-3, Siena, Cadmo, 2006

tedesco che, tuttavia, non prelude necessariamente alla mutazione in danza, in gesto balato o in coreografia. Non si può, nondimeno, chiamare riduttivo l'intervento di Cieri Via rispetto al tema, poiché si rivela in ogni caso essere ricco di spunti ampiamente spendibili anche nella stesura di questo lavoro.

Un altro saggio che si rende necessario citare, che comparirà con frequenza fra le note di questo scritto, è senz'altro *Aby Warburg: Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire* di Giovanni Careri². Benché non sia nelle intenzioni di Careri occuparsi del tema della danza, si trova all'interno dello scritto un approfondimento su un tipo specifico di danza: la moresca. Si tratta di un contributo sicuramente importante per gettare luce su questo genere di danza, ancora ampiamente discusso e certamente non del tutto chiarito da nessuno studioso. Tuttavia, nonostante la moresca presenti numerose caratteristiche specifiche che le sono state attribuite nel corso dei secoli, il saggio rimane abbastanza generico. Sembra che questa danza possa essere di qualsiasi tipo, avere delle caratteristiche ben precise ma contemporaneamente assolutamente vaghe e, soprattutto, numerosissime, tanto da far dubitare che si tratti di un genere unitario. Non è certamente responsabilità di Careri decidere quali caratteristiche possano essere attribuite alla moresca e quali scartate, ma, nel bilancio generale dell'articolo in questione, il risultato è una certa vaghezza nella trattazione. Risulta poco chiaro il fine che Careri vuole raggiungere, rispetto alla moresca, ed alcune letture riguardanti la presenza della stessa all'interno dell'Atlante *Mnemosyne* appaiono talvolta vagamente forzate³. Si è comunque consci del fatto che il saggio non riguardi e non abbia come fine la danza moresca, ma che la nomini lungo una parabola che costruisce un ragionamento a partire anche da essa.

Si è rivelato invece di fondamentale importanza il contributo di Linda Selmin *Onda mnestica e corpo danzante. Gesto, movimento e danza nella teoria di Aby Warburg*⁴ in un'ottica di "contenimento": Selmin riesce a "tenere insieme" moltissimi temi in un saggio che già dal principio si dichiara non esaustivo, ma al contrario riesce a attuare una

² CARERI, GIOVANNI, *Aby Warburg: Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire*, in *L'Homme, Image et Anthropologie*, n. 165, 2003

³ Si veda a questo proposito a p. 53 l'inserzione arbitraria degli affreschi di Arcetri attribuiti a Pollaiuolo e dei disegni di Francesco Cossa. Careri li identifica come tramite fra la tavola 32 e la 57 dell'Atlante, dimenticando tuttavia che nessuno dei due autori è presente nelle tavole. Questo dettaglio rischia di disorientare il lettore e non contribuisce alla chiarificazione della moresca.

⁴ SELMIN, LINDA, *Onda mnestica e corpo danzante. Gesto, movimento e danza nella teoria di Aby Warburg* in *Ausdruckstanz. Il corpo, la danza e la critica* (a cura di) Susanne Franco, Biblioteca Teatrale, n° 78, 2006

ricapitolazione di ciò che si può cogliere nel pensiero di Warburg a proposito del tema della danza. Come si sta cercando di dimostrare, non si tratta di un'operazione semplice, ma Selmin, attenendosi strettamente alle fonti e in un'ottica di indagine che mira alla lettura del reale, riesce a fornire una visione complessiva del tema. Selmin propone delle suggestioni che riguardano, fra gli altri temi affrontati, anche la presenza all'interno della biblioteca di Warburg di libri sulla danza. Questo permette di osservare il tema della danza da una visuale inedita: non si tratta più di rintracciare qualsiasi cenno alla danza negli scritti di Warburg, rischiando spesso di scambiare per riferimento al semplice movimento. Il metodo di Selmin ricerca nelle fonti che si trovavano a disposizione di Warburg tracce primigenie che avrebbero potuto spingere lo studioso tedesco ad elaborare la propria teoria riguardante il *Pathosformel*. Questo tipo di approccio che Selmin adotta, le permette di rimanere fedele alla realtà fattuale, pur lasciando spazio all'interpretazione riguardante l'approccio che Warburg può aver adottato nell'elaborazione dei testi presenti nella propria biblioteca. Non esaurendo del tutto la ricerca sul tema, Selmin tuttavia disegna un ottimo tracciato la cui efficacia sarebbe difficile ignorare: infatti il saggio verrà più volte citato all'interno di questo lavoro.

Le fonti bibliografiche sulle quali ci si è basate per la stesura di questo lavoro sono molte altre, ma non si ha la possibilità di commentarle tutte. I saggi dei quali sono state fornite delle precisazioni sono quelli che più hanno interessato la stesura di questo primo capitolo e dei quali si è percepita la necessità di chiarimento per esplicitare il difficoltoso punto di partenza di questo elaborato. Ciò che ci si propone di attuare in questo primo capitolo è una raccolta delle informazioni attualmente a nostra disposizione riguardanti i contatti che Warburg ha avuto nel corso della propria attività con il tema della danza, in qualsiasi sua forma, provenienza, tempo e luogo. Si cercherà inoltre di mettere in evidenza le mancanze riguardanti determinati aspetti non ancora chiariti dagli studiosi o mai affrontati da Warburg. Per facilitare l'analisi, si rendono necessari alcuni sotto capitoli: questi riguarderanno alcuni precisi argomenti o stili di danza che intersecano gli studi warburghiani.

1 La danza negli studi warburghiani

1.1 Gli intermezzi del 1589

Sembra che Warburg inizi ad interessarsi a temi legati alla danza fin dal suo saggio del 1895, raccolto poi in *La rinascita del paganesimo antico*, intitolato *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589*⁵. Warburg ha modo di imbattersi nei disegni di Buontalenti già nel 1888, anno del suo viaggio giovanile a Firenze⁶, disegni che avvicinano lo studioso alla pratica degli intermezzi. A Firenze, Warburg non può fare a meno di imbattersi in momenti danzati: si tratta dei festeggiamenti tenutisi per le nozze di Cristina di Lorena e Ferdinando I de' Medici nel 1589 a Firenze. Come ricorda Philippe-Alain Michaud, si trattava di spettacoli che associavano danza, musica e teatro, e dovevano rappresentare il momento più splendido della festa indetta per le nozze⁷. Il maestro di cerimonie era Giovanni de' Bardi dei conti di Vernio⁸ (1534-1612), poeta e musicista, che insieme ad un gruppo di eruditi fiorentini tentava, in quegli stessi anni, di innovare la scena spettacolare, svecchiandola dalle norme degli spettacoli di corte, ormai percepite come troppo rigide, e implementando queste manifestazioni con nuove idee, come architetture e movimenti coreografici, che rendessero gli spettacoli all'avanguardia. L'intermezzo per le nozze del Principe diventa allora per Bardi l'occasione per sperimentare la nuova forma di spettacolo che andava strutturando, inserendo all'interno della produzione un'immagine, definita da Michaud, "archéologique" dell'antico, ossia una riproduzione fedele di quella che era l'Antichità, ricostruita secondo criteri di verosimiglianza. Si tratta della riforma melodrammatica anticheggiante che Warburg nomina a proposito dell'operato di Giovanni de' Bardi, il quale proprio su questa riforma scrive il suo discorso *Sopra la musica e il cantar*

⁵ WARBURG, ABY, *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il libro di conti di Emilio de' Cavalieri* in *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, La Nuova Italia editrice, 1980 (prima edizione *Gesammelte Schriften*, B. Snell (a cura di), Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1966)

⁶ CIERI VIA, CLAUDIA, *Aby Warburg e la danza come "atto puro della metamorfosi"* in *Quaderni Warburg Italia*, 2-3, Siena, Cadmo, 2006, p. 70

⁷ MICHAUD, PHILIPPE-ALAIN, *Florence III. La scène théâtrale* in *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Parigi, Macula, 1998, p. 147

⁸ WARBURG, ABY, *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il libro di conti di Emilio de' Cavalieri* in *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, La Nuova Italia editrice, 1980, p. 63

*bene*⁹ nel quale rende nota la sua volontà di distinzione di tre tipi di ritmo: quello del corpo, che si palesa attraverso lo sguardo; quello dell'armonia e quello della parola, che si manifestano attraverso l'udito; dalla combinazione dei tre nascerrebbe il senso dell'opera.¹⁰

È qui quindi che l'indagine warburghiana si interseca con il movimento: gli intermezzi, per volontà del loro autore, incorporano necessariamente la danza e la pantomima, elevate alla stessa statura della parola e del canto. L'imprescindibile cura del movimento che de' Bardi deve aver impiegato non passa inosservata agli occhi dello studioso tedesco, che in particolare si sofferma sulla rappresentazione che si dà della *Nimpha*, tema carissimo a Warburg. Egli rileva come "quelle linee graziose"¹¹ prodotte dalle vesti in movimento che coprono le ninfe siano un rimando chiaro agli artisti del Rinascimento fiorentino. Pur essendo uomini, gli attori che impersonano le ninfe rimandano alla figura femminile: sono esili, hanno i capelli slegati che si muovono ad ogni loro movimento, come anche le vesti all'antica, leggere e svolazzanti. Per Warburg, è inevitabile immaginare che l'energia vitale che le ninfe sprigionano nell'incedere sulla scena ricordi le forme dei dipinti rinascimentali. Scrive infatti Warburg nel saggio dedicato agli intermezzi:

Però questi veli, svolazzi e panneggiamenti ondegianti [...] trovano la loro giustificazione [...] nella processione, quasi ornamenti destinati ad esser visti in moto e di profilo, giacché soltanto quando sono in movimento, mostrano quelle linee graziose che già fino da Leone Battista Alberti tanto piacquero agli artisti del Rinascimento.¹²

Warburg rileva quindi, già all'altezza dei suoi viaggi fiorentini di fine Ottocento, l'importanza del movimento e della danza nell'immaginario fine cinquecentesco. Non si tratta del *focus* principale dei suoi studi, ma si rende inevitabile

⁹ DE' BARDI, GIOVANNI, *Sopra la musica ed il cantar bene* in J.B.Doni, *Trattati di musica*, II, op. cit., pp. 233-248

¹⁰ MICHAUD, PHILIPPE-ALAIN, *Florence III. La scène théâtrale* in *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Parigi, Macula, 1998, p. 162

¹¹ WARBURG, ABY, *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il libro di conti di Emilio de' Cavalieri* in *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, La Nuova Italia editrice, 1980, p. 97

¹² *Ibidem*

l'inclusione di un approfondimento sul movimento nello studio degli intermezzi fiorentini.

Lo studioso tedesco, però, non si accontenta di rilevare la presenza di danze all'interno dello spettacolo barocco, ma si interessa anche al genere che veniva messo in scena. In particolare, come nota Cieri Via fra gli appunti sulla danza contenuti nella *Zettelkaste 67*, una delle numerose cassette divise per argomento raccolte presso l'Archivio Warburg a Londra, Warburg testimonia la presenza di un tipo di danza che riconosce come "danze a misura di moresche"¹³. Si rivela come la conoscenza dello studioso tedesco sia più approfondita di quello che negli intermezzi sembra essere un semplice appunto sul movimento. La danza performato dalle menadi che entrano in scena è una danza moresca, sottoposta anch'essa a studio da parte di Warburg.

1.2 La danza moresca

Quelle feste, che si collocano, anche sul piano della cronologia, al limite estremo del Rinascimento, si distinguono infatti per la loro esuberante concretezza, per la quantità dei corpi portati in scena e per il fasto dei costumi che li ricoprono.¹⁴

Si tratta delle feste rinascimentali, come gli intermezzi, che Metlica sottolinea essere particolarmente vivaci, soprattutto dal punto di vista della messa in scena, per la presenza di corpi, e quindi danze, plastiche e concrete. In questo contesto si inserisce la danza moresca, notata da Warburg già nello studio sugli intermezzi che, evidentemente, rappresenta una forma di danza rimasta fra gli interessi dell'autore per molto tempo. Warburg la inserisce infatti anche nella tavola 32 del *Bilderatlas Mnemosyne*, della quale occupa una parte consistente.

Dalle informazioni che si possono ricavare a proposito della moresca, partendo dai documenti di Warburg e incorporando i saggi proposti in sede bibliografica, si deduce che la moresca risulta essere una danza ancora piuttosto misteriosa, alla quale vengono attribuite moltissime caratteristiche che, tuttavia, invece

¹³ Zettelkaste 67, Warburg Institute, Londra. La cassetta è contrassegnata con il nome di *Ur-Tänze* (danze originarie). Le cassette sono contenitori che fungono da archivio, contrassegnate da Warburg con numero e titolo. Contengono appunti, ritagli di giornale e indicazioni bibliografiche.

¹⁴ METLICA, ALESSANDRO, *Lessico della propaganda barocca*, Venezia, Marsilio, 2022, p. 34

di chiarirne la natura, rendono più difficoltosa la possibilità di eliminare la patina opaca che rende tuttora non chiara la reale essenza di questa danza. Di seguito si tenterà di descriverne le caratteristiche che gli studi riportano, in un'ottica non di chiarimento, ma di fedeltà scientifica.

La moresca sembra trarre le sue origini da una danza armata che doveva rappresentare i conflitti tra cristiani e musulmani nel XI secolo¹⁵. Si stabilizza e codifica nel XV secolo, incorporando nella sua messa in scena festività popolari come riti di passaggio o il susseguirsi delle stagioni, pratica che spesso investe i festeggiamenti antichi, i quali subiscono ibridazioni fra loro nel corso dei secoli. Questo tipo di danza sembra caratterizzarsi per la propria natura propiziatoria e rituale, tanto che si ipotizza dovesse culminare con l'uccisione simbolica di un uomo nero, in ricordo del conflitto dalla quale prende le mosse. L'uomo nero era rappresentato da uno o più danzatori con il volto dipinto di nero, o in alternativa coperto da una maschera. Alcune variazioni di questa danza vogliono che il sacrificato sia, invece, un buffone o un folle, del quale seguirà poi la successiva resurrezione¹⁶. Per questa sua ibridazione con le danze tribali, l'evoluzione della moresca prevedeva che i danzatori fossero adornati di sonagli legati ai piedi e alle spalle¹⁷. Inoltre, la danza includeva l'uso di armi, come spade o bastoni, e per questo non è escluso che derivi dalla pirrica, danza guerresca risalente all'antichità greca. Forse si collega a questa origine bellica anche l'uso delle maschere impiegate durante la celebrazione.

L'inserimento della danza moresca nella tavola numero 32 dell'Atlante *Mnemosyne*¹⁸ si articola attraverso varie immagini che Warburg sceglie di

¹⁵ SELMIN, LINDA, *Onda mnestica e corpo danzante. Gesto, movimento e danza nella teoria di Aby Warburg in Ausdruckstanz. Il corpo, la danza e la critica* (a cura di) Susanne Franco, Biblioteca Teatrale, n° 78, 2006, p. 125

¹⁶ CIERI VIA, CLAUDIA, *Aby Warburg e la danza come "atto puro della metamorfosi"* in *Quaderni Warburg Italia*, 2-3, Siena, Cadmo, 2006, p. 88

¹⁷ CARERI, GIOVANNI, *Aby Warburg: Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire*, in *L'Homme, Image et Anthropologie*, n. 165, 2003, p. 51

¹⁸ Nella stesura di questo lavoro, lo studio dell'Atlante *Mnemosyne* è stato permesso da un duplice supporto: attraverso le tavole rese disponibili online dalla piattaforma *Engramma* e grazie alla riproduzione dell'intera raccolta di tavole in cofanetto: W. Rappl et. al. (hrsg. von), "*Aby Warburg Mnemosyne*". *Eine Ausstellung der Transmedialen Gesellschaft Daedalus in der Akademie der bildenden Künste (Wien 25. Januar-13. März 1993)*, Hamburg 1994. L'edizione in cofanetto è molto importante perché rappresenta la prima riproduzione delle tavole dell'Atlante, dopo il recupero delle lastre fotografiche su *Mnemosyne* nel 1993. Il cofanetto è stato realizzato in occasione di una mostra organizzata a Vienna nel 1993 dal Gruppo

includere: innanzitutto le immagini delle sculture danzanti di Erasmus Grasser, scultore tedesco operante nel sud della Germania all'altezza del XVI secolo, raffiguranti dei danzatori intenti a compiere elaborate mosse evidentemente previste dalla danza moresca. Sono poi presenti nella tavola altri disegni anonimi, di origine fiorentina e conservati presso gli Uffizi, raffiguranti dei singoli danzatori moreschi ritratti in pose plasticamente elaborate. Successivamente si trovano nella tavola 32 alcune immagini che rimandano ai movimenti che Warburg individua come *moreschi* come i disegni di Albrecht Dürer, ben noti allo studioso che dedica un saggio al Maestro tedesco, *Dürer e l'antichità italiana*¹⁹, che raffigurano la *danza delle scimmie*. Inoltre, sono presenti una serie di immagini che, distaccandosi parzialmente dalla danza moresca vera e propria, si legano all'origine rituale della stessa. Si tratta di “danze di fertilità, danze circolari intorno ad un oggetto erotico o di riproduzione/rigenerazione”²⁰. Sono opere come l'incisione del 1490 di Israhel van Meckenem riguardante la danza dell'anello e le rappresentazioni legate alla lotta per i pantaloni. In particolare, questi due generi di rappresentazione vengono studiati da Warburg e intrecciano il percorso della parabola della danza moresca all'altezza del saggio *Arte del ritratto e borghesia fiorentina*²¹ del 1902, come riporta Careri nel suo saggio riguardante le forme intermedie²². A sette anni dal saggio sugli intermezzi del 1589, dunque, Warburg torna sul tema della danza moresca e ne elabora ulteriori caratteristiche.

Si prenderà qui in esame il tema de *La lotta per i pantaloni*, che occupa la colonna all'estrema destra della tavola 32 e si articola attraverso diverse opere che si concludono, se si rispetta la fruizione verticale della tavola, con *La lotta tra il Carnevale e la Quaresima* di Hieronymus Bosch. La lotta per i pantaloni, chiamata in italiano in questa forma edulcorata, a differenza della traduzione in

Daedalus, coordinato da Werner Rapp. La mostra è stata riallestita nel 1998 a Siena e con l'occasione si è dotato il cofanetto di traduzioni in italiano.

¹⁹ WARBURG, ABY, *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il libro di conti di Emilio de' Cavalieri in La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, La Nuova Italia editrice, 1980

²⁰ CIERI VIA, CLAUDIA, *Aby Warburg e la danza come “atto puro della metamorfosi” in Quaderni Warburg Italia*, 2-3, Siena, Cadmo, 2006, p. 90

²¹ WARBURG, ABY, *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il libro di conti di Emilio de' Cavalieri in La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, La Nuova Italia editrice, 1980

²² CARERI, GIOVANNI, *Aby Warburg: Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire*, in *L'Homme, Image et Anthropologie*, n. 165, 2003, p. 50

francese, *la lutte pour les caleçon*²³, ossia la lotta per le mutande, è un soggetto che prende piede soprattutto nei paesi nordici e raramente viene raffigurato in Italia. Si tratta di una lotta fra sette donne per il dominio dei pantaloni di un uomo, metafora che nel corso dei secoli si è voluta interpretare ora come monito biblico, ora come allusione sessuale²⁴. Warburg ne dà un'interpretazione biblica²⁵ già all'altezza del saggio *Arte del ritratto e borghesia fiorentina* del 1902, riscontrando in Isaia 4,1 questo passo:

Sette donne afferreranno un uomo solo, quel giorno e diranno “Ci nutriremo del nostro pane e indosseremo le nostre vesti; soltanto, lasciaci portare il tuo nome. Toglisci la nostra vergogna”²⁶

alludendo ad un chiaro desiderio matrimoniale e alla concezione secondo la quale una donna viene resa onesta attraverso il matrimonio. È però difficile immaginare che volesse essere rappresentata questa morale dietro alle acqueforti e la xilografia presenti nella tavola 32 dell'Atlante, poiché le lotte rappresentate sembrano essere a tratti vistosamente comiche, a tratti drammaticamente violente. Inoltre, l'accostamento in finale di tavola con il dipinto ad olio di Bosch rimanda certamente al tema religioso, ma esclude il fine morale dell'interpretazione che Warburg desiderava attribuire al tema della lotta per i pantaloni: per Bosch si tratta del trionfo del caos nel quale molte figure, religiose o meno, si sfidano a passi di danza. Si noti che si è voluto considerare il pensiero di Warburg durante la composizione dell'Atlante, ovvero negli anni Venti, coerente con la teoria sviluppata nell'*Arte del ritratto* del 1902. Per quanto a nostra conoscenza, non esistono evidenze di un cambiamento di teoria a questo proposito.

Concludendo, risulta complesso l'accostamento che Warburg attua delle varie opere all'interno della tavola 32 dell'Atlante *Mnemosyne*, poiché temi pagani sono accostati a temi religiosi, figure legate alla danza convivono con figure

²³Ivi, p. 53

²⁴PIAZZI, MARIA LUDOVICA, *Sette donne afferreranno un uomo solo. La lotta per i pantaloni e il caso di Baccio del Bianco* in *INTRECCI d'arte*, n. 2, 2013, p. 84

²⁵WARBURG, ABY, *Arte del ritratto e borghesia fiorentina*, in *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, La Nuova Italia editrice, 1980

²⁶La Bibbia di Gerusalemme, (ed. cons. a cura di un gruppo di biblisti italiani sotto la direzione di F. Vattioni), Trento, Legoprint, 2002, p. 1465

triviali, animalesche o caotiche. Ciò che riconduce ogni componente della tavola alla danza moresca, tema dal quale eravamo partiti, sembra quindi essere la plasticità del movimento. Ogni figura presente nell'Atlante articola il proprio corpo disegnando sulla tavola un movimento che riconduce a quello della figura accanto, in una armonia sincronica che supera i singoli significati di ogni opera e ne coglie uno intrinseco e polivalente: il tipo di movimento ampio, quasi animalesco, addirittura tribale che Warburg riconduce alla danza moresca. Allora, persino l'incisione raffigurante una vecchia che regge dei bastoni sui quali sono infilate delle salsicce, intorno alla quale danzano delle figure di uomini grotteschi può trovare posto all'interno della tavola 32 di *Mnemosyne*, secondo la concezione warburghiana. Si tratta anche in questo caso di danzatori di moresca ma, come nota Warburg²⁷, la danza in questo caso è ridicolizzata e resa grottesca attraverso la vecchia con le salsicce. Infatti, questa incisione di Daniel Hopfer riprende in maniera giocosa una danza, inerente alla moresca e con essa per così dire contaminata, che Careri²⁸ descrive come un rituale di sette uomini che corteggiano una donna, la quale reca in mano una mela, che donerà al prescelto. Il metro di giudizio per la scelta è proprio la maestria nel danzare la moresca.

Si rende evidente, quindi, la contaminazione massiccia avvenuta fra varie danze, delle quali è facile notare le convergenze, come le danze di sette uomini o sette donne attorno ad un oggetto di desiderio oppure le danze tribali che convergono in riti religiosi come il Carnevale, le quali mantengono però un substrato rituale e animalesco. Tutte queste danze, nella loro evoluzione lungo i secoli, sono state racchiuse sotto la definizione di *danza moresca*. Warburg si interessò sicuramente all'immaginario ricco e vario che scaturisce da questa univoca definizione che ne contiene al proprio interno moltissime, dalle sfaccettature poliedriche. Oltre a questo, però, Warburg trovò probabilmente di grande interesse per i propri studi anche il legame stretto che la danza moresca intrattiene con l'antichità, e in particolare con il mondo della Grecia antica. Per Selmin, è il *revival* che la

²⁷ CARERI, GIOVANNI, *Aby Warburg: Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire*, in *L'Homme, Image et Anthropologie*, n. 165, 2003, p. 53

²⁸ *Ibidem*

moresca subisce nel Rinascimento ad essere oggetto di interesse per Warburg²⁹. Abbiamo già visto come negli *Intermezzi* del 1589 intervenga, attraverso l'entrata in scena delle menadi, la danza moresca. Il successivo collegamento che si rende indispensabile è, ora, quello con la morte di Orfeo.

1.3 La morte di Orfeo

La favola di Orfeo racchiude, nelle sue speranze e nel suo annientamento, l'intero ciclo dei sentimenti umani di impotenza rispetto al destino³⁰

Così Warburg commenta il mito di Ovidio in alcuni appunti dell'aprile 1924. Si tratta di una riflessione risalente a quasi una ventina di anni dopo la stesura del saggio *Dürer e l'antichità italiana* (1905) all'interno del quale si affronta la questione particolarmente fervida riguardante il mito di Orfeo. Possiamo ipotizzare che questo ritorno sul tema avvenga proprio per l'interesse sempre rinnovato che tale mito genera nello studioso tedesco, il quale infatti non rinuncia all'occasione di poter utilizzare il tema di Ovidio come soggetto per due tavole dell'Atlante *Mnemosyne*. Si tratta della tavola 41, che comprende una acquaforte anonima raffigurante l'uccisione di Orfeo, e della tavola 57, in cui, invece, il tema principale è esattamente il mito ovidiano. Come mai la favola di Orfeo rappresenti un tema cardine negli studi warburghiani e come essa intersechi anche la parabola riguardante la danza è argomento discusso da diversi studiosi, dai quali cercheremo di trarre le nozioni più importanti.

Innanzitutto, i riferimenti sui quali Warburg si basa per lo studio della favola di Orfeo sono rappresentati da alcuni lavori di Albrecht Dürer della fine del Quattrocento e da un affresco di Andrea Mantegna presente all'interno della Camera degli Sposi a palazzo Ducale a Mantova. Non sono solo, però, le figure impresse negli affreschi ad interessare lo studioso tedesco: Warburg si avvarrà anche dello studio della messa in scena dell'*Orfeo* di Poliziano, avvenuta proprio nello stesso palazzo Ducale mantovano nel 1480. Ciò che Warburg rileva dall'osservazione

²⁹ SELMIN, LINDA, *Onda mnestica e corpo danzante. Gesto, movimento e danza nella teoria di Aby Warburg in Ausdruckstanz. Il corpo, la danza e la critica* (a cura di) Susanne Franco, Biblioteca Teatrale, n° 78, 2006, p. 126

³⁰ WARBURG, ABY, *Le forze del destino riflesse nel simbolismo all'antica in Per monstra ad sphaeram*, (a cura di) Stimilli, Davide, Wedepohl, Claudia, Milano, Abscondita, 2014, p. 23

degli affreschi e dall'analisi dei documenti che descrivono la messa in scena, è raccolto in *Dürer e l'antichità italiana*.

Nel saggio, la tesi di Warburg si articola sull'osservazione del fenomeno teorizzato dallo stesso studioso secondo il quale esistono delle strutture antiche che sopravvivono ai secoli e giungono ai posteri in forme fenomeniche diverse ma portatrici dello stesso *pathos*. Si tratta della *Pathosformel*, la “formula di *pathos*” che Warburg teorizza e alla quale rimane fortemente ancorato, rendendo questa una dei maggiori capisaldi della propria ricerca. Una definizione che si ritiene essere particolarmente precisa a proposito del concetto di *Pathosformel* è quella fornita dall'amico ed erede intellettuale di Warburg, Fritz Saxl che nel 1932 descrive così la teoria dell'amico:

Si tratta principalmente di fenomeni di cristallizzazione di forme espressive costanti, così come della loro trasformazione e del loro riutilizzo in successivi stadi della storia dell'umanità³¹

I *topoi* individuati da Warburg sono rappresentati soprattutto dalle opere d'arte provenienti dall'antichità, in particolare dalla Grecia antica e, secondo Warburg, il loro riscontro avviene con frequenza nelle opere provenienti dal periodo del Quattrocento³², come per il caso degli affreschi nominati raffiguranti la morte di Orfeo.

Tornando quindi al saggio *Dürer e l'antichità italiana*, si evidenzia all'interno dello stesso come, secondo l'autore, Dürer avrebbe avuto delle influenze che portarono il pittore tedesco a dipingere figure pienamente rappresentative del fenomeno del *Nachleben der Antike* (ossia il “ritorno dell'antico”, il concetto di ritorno di formule gestuali patetiche provenienti dal passato). Questo riscontro, stando a Warburg³³, si evidenzia sia a livello geografico, poiché sembra che Dürer sia influenzato nei suoi affreschi dai contatti avuti con l'Italia e da quelli avuti con la pittura della Grecia antica, sia a livello temporale, poiché il pittore risente di

³¹ SAXL, FRITZ, *Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst* in Cieri Via, Claudia, *Aby Warburg: il concetto di Pathosformel fra religione, arte e scienza*, in Bertozzi, Marco, (a cura di), *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dei*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2002, p. 120

³² CIERI VIA, CLAUDIA, *Aby Warburg e la danza come “atto puro della metamorfosi”* in *Quaderni Warburg Italia*, 2-3, Siena, Cadmo, 2006, p. 64

³³ WARBURG, ABY, *Dürer e l'antichità italiana* in *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, La Nuova Italia editrice, 1980

influenze provenienti da epoche precedenti, come gli influssi dell'epoca Classica, o invece di suggestioni a lui contemporanee, come il contatto con autori tedeschi ed italiani della sua epoca, uno dei quali fu sicuramente Poliziano. Warburg insiste sulle possibili influenze che avrebbero investito Dürer nel corso della sua attività, in modo da provare la propria tesi: le figure che vengono rappresentate dal pittore tedesco esplicitano in sé, nella loro plasticità, un portato storico e culturale ancestrale, che si rende palese a chiunque osservi gli affreschi. Si tratta di simboli archetipici, di valenza trans-storica che si ripropongono nel corso dei secoli. Nel saggio, Warburg parla di una mimica che si comprende "istintivamente e internazionalmente"³⁴ per quanto riguarda, per esempio, le opere riguardanti l'Orfeo di Dürer.

Per rendere più comprensibile il concetto piuttosto astratto di *Pathosformel*, si prendano ad esempio le tavole dell'atlante *Mnemosyne* sopra nominate. Se ci si allontana per un attimo da Dürer, si può osservare come la tavola 41 riporti alcune immagini distanti fra di loro per il tema che rappresentano, ma ugualmente accostate da Warburg, a dimostrazione della loro possibilità di comparazione. Il confronto non riguarderà di certo l'argomento trattato, ma la forma nella quale l'argomento viene svolto. Ecco quindi il pagano Orfeo³⁵ soccombere sotto i colpi delle baccanti mentre poco sotto Gesù Cristo di Luca Signorelli³⁶ subisce la flagellazione dei centurioni che attuano dei movimenti che, innegabilmente, li avvicinano fortemente a quelli impressi sul corpo di Orfeo dalle baccanti. Non si tratta di opere che distano particolarmente fra di loro a livello temporale, né sono state create da autori di nazionalità diversa, ma è proprio il tema trattato a differenziare le due opere, che, tuttavia, risultano straordinariamente avvicinabili attraverso l'analisi visiva del movimento. I torturatori infliggono alle loro rispettive vittime la violenza che si esplicita nei medesimi movimenti: il caricamento dell'arma attraverso un ampio gesto sopra la loro stessa testa, la forza richiamata al braccio con il movimento degli arti inferiori che bilanciano tutto il corpo, il concitamento dei corpi intorno alla vittima e infine il rovinoso scagliamento delle loro armi

³⁴ Ivi, p. 199

³⁵ MAESTRO FERRARESE, *Morte di Orfeo*, acquaforte su rame, 1465 ca., Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, dalla tavola 41 di *Mnemosyne Atlas*

³⁶ SIGNORELLI, LUCA, *Flagellazione di Cristo*, dipinto, 1480-81, Milano, Pinacoteca di Brera, dalla tavola 41 di *Mnemosyne Atlas*

sull'oppresso. Risulta evidente ciò che Warburg cercava di dimostrare attraverso l'accostamento di queste opere: il rituale della morte sacrificale ritorna come sintomo nel corso dei secoli e presenta delle caratteristiche riconoscibili in senso trans-storico.

Per quanto riguarda invece la tavola 57 dell'atlante *Mnemosyne*, qui ogni immagine rappresenta un'opera di Dürer. Tutta la tavola è dedicata all'artista tedesco, ma i soggetti che sono raccolti da Warburg si differenziano fra loro, nuovamente, per i personaggi che ritraggono. Troviamo nella tavola allegorie di virtù e rappresentazioni di alcune arti, episodi biblici ed episodi del mito pagano, e in ultimo la rappresentazione di un carro per la celebrazione dell'imperatore Massimiliano I, sormontato da alcune allegorie femminili che ne arricchiscono la struttura. Da questi differenti soggetti risulta chiaro come per Warburg sia fondamentale che si costruisca un dialogo tra l'immagine e il mito, che comprenda fra di essi anche l'azione che si svolge nella rappresentazione: questo è l'unico modo per accordare fra di loro questi campi semantici differenti e proporre un'esperienza ermeneutica che si esprima al di là delle caratteristiche singole di ognuno di essi³⁷. Warburg prova attraverso la tavola 57, ossia tramite, fra le altre opere, i quattro cavalieri dell'Apocalisse, la cacciata dei vizi da parte di Ercole, la Tritonomachia e, infine, la morte di Orfeo³⁸, l'effettivo ritorno di un linguaggio mimico ancestrale che, in questo caso, si esplicita nel tema della morte sacrificale. La formula di *pathos* che riguarda la morte sacrificale accumula in essa stati emotivi particolarmente intensi che restituiscono formule gestuali capaci di attraversare i secoli e riproporsi agli artisti che ne ripresenteranno le caratteristiche attraverso le proprie opere. Ciò che rende possibile il riconoscimento da parte dello spettatore di queste opere del portato archetipico di cui esse sono impregnate risulta allora essere la memoria collettiva presente negli esseri umani.

³⁷ CARERI, GIOVANNI, *Aby Warburg: Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire*, in *L'Homme, Image et Anthropologie*, n. 165, 2003

³⁸ DÜRER, ALBRECHT, *I quattro cavalieri dell'Apocalisse*, xilografia, 1498 ca. Vienna, Albertina, Graphische Sammlung; *Ercole e una virtù scacciano i vizi*, acquaforte su rame, 1498 ca. Vienna, Albertina; *La guerra degli dei marini (Tritonomachia)*, disegno a penna, 1494, Vienna, Albertina, Graphische Sammlung; *La morte di Orfeo*, acquaforte su rame, 1494, Amburgo, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, dalla tavola 57 di *Mnemosyne Atlas*

Il tema della memoria collettiva interesserà particolarmente questo lavoro, ma è bene tornare all'argomento principale del capitolo: il mito di Orfeo. Vi sono ancora alcuni nodi a proposito della favola che si rende necessario esplicitare. Il mito di Orfeo si delinea nel pensiero warburghiano come uno dei "grandi temi patetici della storia occidentale"³⁹, una sorta di racconto archetipico che ha una valenza universale. Questa valenza è data, secondo Warburg, dal dualismo che la figura di Orfeo incarna alla perfezione: quello tra il polo apollineo e il polo dionisiaco. La figura ovidiana presenta in sé entrambe le caratteristiche, infatti Orfeo è un musico straordinario, un suonatore di lira capace di incantare uomini e animali, proprietà particolare che viene attribuita alla sua figura e che si lega specificatamente alla concezione del potere ordinatore e di armonia, appunto, che la musica possiede secondo la concezione platonica. Attraverso la sua musica Orfeo è in grado di ordinare la natura e addirittura impietosire gli dei fino al punto in cui questi ultimi forzano le regole del mondo ultraterreno per riportare in vita Euridice. Queste caratteristiche di Orfeo alimentano il polo apollineo della sua personalità. Si oppone a questo ordine la lacerazione, letterale, che Orfeo deve subire da parte delle baccanti, esperienza che rende il racconto ovidiano fortemente drammatico e che avvicina Orfeo alla figura stessa di Dioniso, le cui carni vengono lacerate dai Titani. Per Cieri Via la lacerazione si articola sottoforma di "frattura"⁴⁰ già all'altezza della separazione dall'amata Euridice e poi, successivamente, si attua definitivamente con lo smembramento del corpo di Orfeo.

Ciò che interessa Warburg è la capacità del personaggio ovidiano di recare in sé le caratteristiche di *pathos* e *ethos* che lo studioso tedesco teorizza come i fondamenti della riuscita dell'opera artistica. È probabilmente allo scritto *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*, opera di Darwin del 1872, che Warburg si ispira per estrapolare la propria teoria riguardante il contrasto di forze opposte che, proprio per la loro opposizione, sono in grado di imprimere nella gestualità delle figure rappresentate nelle opere artistiche una potenza

³⁹ CIERI VIA, CLAUDIA, *Aby Warburg e la danza come "atto puro della metamorfosi"* in *Quaderni Warburg Italia*, 2-3, Siena, Cadmo, 2006, p. 83

⁴⁰ Ivi, p. 83

emotiva che le contraddistingue⁴¹. Sta proprio nel contrasto di *pathos* e *ethos* la riuscita dell'opera, non tanto a livello estetico quanto come trasmittitrice di un'emozione potente, che sopravvive nel tempo. L'emozione che sopravvive alle epoche viene colta anche dagli artisti rinascimentali nominati ad inizio capitolo, i quali sono notati da Warburg proprio per la loro capacità di far rivivere "l'antico" attraverso le proprie opere e per riuscire a trasmettere la tragicità ancestrale della favola di Orfeo. È in questo recupero della forma antica classica da parte delle opere rinascimentali che, secondo Warburg, sopravvive l'impulso originario. In alcuni appunti giovanili Warburg formula una teoria che successivamente riprenderà, teoria riguardante l'elaborazione delle immagini durante i secoli. Warburg propone una visione secondo la quale all'altezza dell'antichità greca l'espressione emotiva presente nelle immagini del tempo e nei rituali religiosi fosse ancora fieramente intensa e che, solo successivamente, all'altezza del Rinascimento sia stata raggiunta l'idealizzazione dei modelli classici e la sublimazione delle emozioni primigenie. Successivamente si sarebbe raggiunta una stereotipizzazione nel linguaggio artistico retorico dell'arte manierista che avrebbe mediato l'espressione emotiva e si sarebbe lasciata cogliere sotto un aspetto totalmente convenzionale⁴².

Quindi, secondo Warburg, all'altezza del Rinascimento l'impulso emotivo intenso dell'antichità è ormai controllato e consapevole, ma non ancora stereotipato. Gli affreschi di Mantegna, i disegni di Dürer, la messa in scena di Poliziano rappresenterebbero quindi le emozioni primigenie del dramma di Orfeo mediate dalla sensibilità rinascimentale degli autori che si servono della favola ovidiana per performare una rappresentazione a valenza universale. La figura di Orfeo si delinea allora come un simbolo, nell'accezione che Warburg dà della parola, ossia come una "sopravvivenza essenziale e simbolicamente onnicomprensiva di un'esperienza emotiva originaria attraverso la memoria collettiva"⁴³. L'esperienza emotiva originaria è rappresentata, come abbiamo visto, dal tema della morte sacrificale del personaggio. Come si concretizza, nelle immagini, questo linguaggio

⁴¹ CIERI VIA, CLAUDIA, *Aby Warburg: il concetto di Pathosformel fra religione, arte e scienza*, in Bertozzi, Marco, (a cura di), *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dei*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2002, p. 120

⁴² Ivi, p. 119

⁴³ CIERI VIA, CLAUDIA, *Nei dettagli nascosto: per una storia del pensiero iconologico*, Roma, Carocci editore, 1994, p. 43

emotivo è ciò che Warburg osserva con più interesse. Nella comprensione di questo passaggio giunge in nostro aiuto Warburg stesso che, in *Dürer e l'antichità italiana* scrive:

[...] Mantova e Firenze s'incontrarono nel loro tentativo di inserire le formule genuinamente antiche di un'intensificata espressione fisica e psichica, nello stile rinascimentale che si sforza di rappresentare la vita in movimento.⁴⁴

L'attenzione in questo stralcio va posta sulla "vita in movimento": è lo sforzo della rappresentazione del movimento che caratterizza la riuscita delle immagini proposte dagli artisti rinascimentali. Di nuovo, la riuscita non è rappresentata dalla bellezza delle immagini ma dall'efficacia con la quale esse trasmettono il *pathos* originario. Sarà allora la concitazione del movimento delle braccia delle baccanti, il movimento repentino delle vesti che assecondano le loro mosse brusche, il terrore e la disperazione che caratterizzano il volto e la tensione del corpo di Orfeo che riporteranno allo spettatore del fregio nella Camera degli Sposi di Mantova e dell'incisione in rame di Amburgo la formula di *pathos* che sopravvive nel tempo.

A livello ulteriormente pratico, si può immaginare come la messa in scena del dramma di Orfeo da parte di Poliziano nella Mantova del 1471 concretizzi di fronte agli occhi del pubblico davanti al quale si svolge lo spettacolo la messa in scena dei movimenti che contraddistinguono il linguaggio mimico della morte sacrificale. Con uno sforzo creativo, possiamo immaginare la messa in scena de *La favola di Orfeo* del giovane Poliziano, che impiega alcuni fra i migliori cantanti dell'epoca, è accompagnata da musica composta secondo il gusto dei committenti e si costruisce intorno ad una scenografia all'avanguardia, studiata a fondo dall'autore⁴⁵. Possiamo immaginare anche la scena della morte del protagonista, e supporre che le baccanti fossero concitate nella messa in scena come le vediamo rappresentate da Mantegna e Dürer. Possiamo immaginare i movimenti che compivano, le vesti che seguivano l'impeto dei gesti, la violenza della scena e il terrore

⁴⁴ WARBURG, ABY, *Dürer e l'antichità italiana* in *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, La Nuova Italia editrice, 1980, p. 196

⁴⁵ PIRROTTA, NINO, *Li due Orfei, Da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana, 1969

che doveva aver suscitato nel pubblico. Grazie agli studi di Nino Pirrotta, tutto questo possiamo immaginarlo come un momento danzato. Questo accade poiché Pirrotta ipotizza partendo dal testo ritrovato della *fabula* che il canto carnascialesco che caratterizza l'entrata in scena delle baccanti pronte ad uccidere Orfeo sia effettivamente un momento coreografato. Pirrotta annota come, nel momento prima della comparsa delle baccanti sulla scena, la corifea abbia dovuto intonare i primi versi della canzone, ripresa poi dalle altre baccanti, e successivamente

sulla scena [...] dovettero comparire soltanto strumenti a percussione come cimbali e tamburelli, tradizionalmente associati alla danza bacchica.⁴⁶

Episodio che prenderemo come primo indizio della possibile presenza di qualche tipo di danza all'interno della rappresentazione. Inoltre, Pirrotta specifica come il "coro delle baccanti" si ponga a conclusione dell'opera e a proposito dello stesso specifica:

[...] è un vero e proprio canto carnascialesco in ottonari piani, tronchi e sdruciolli, e delinea anche nel testo la scomposta pittoresca pantomima, o, come allora si diceva, la "moresca" che doveva accompagnarlo.⁴⁷

Come nota Careri, Warburg sarebbe stato entusiasta di questa scoperta di Pirrotta. La danza presente alla conclusione della favola di Orfeo, non è solo una danza, ma addirittura una danza specifica: la moresca. Ciò che viene ipotizzato da Careri è che la danza moresca, particolarmente selvaggia ed incontrollata, avrebbe avvicinato gli spettatori all'idea carnevalesca di perdita del controllo, facendo comprendere loro con maggiore efficacia la violenza e la tragicità della morte di Orfeo⁴⁸.

Ciò che manca nella comprensione del momento ballato all'interno della *Favola di Orfeo* di Poliziano è quale tipo di *performance* moresca il pubblico avrebbe potuto vedere. Purtroppo, non siamo a conoscenza dei dettagli o della possibile presenza di alcune delle caratteristiche che abbiamo indicato sopra riguardanti la moresca: le baccanti avrebbero indossato delle maschere? Avrebbero

⁴⁶ Ivi, p. 31

⁴⁷ Ivi, p. 28

⁴⁸ CARERI, GIOVANNI, Pathosformeln, *Aby Warburg e l'intensificazione delle immagini*, in Bertozzi, Marco, (a cura di), *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dei*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2002

avuto il corpo adornato di sonagli? Avrebbero tenuto in mano qualche oggetto simbolico? L'unico dettaglio che conosciamo a questo proposito è l'assenza della resurrezione finale di Orfeo. Come avevamo spiegato in precedenza, in alcune danze moresche è prevista la resurrezione dell'uomo nero o del folle che viene sacrificato. Qui, Orfeo non risorge e anzi, Poliziano evidenzia la smisura della condanna che si realizza nella morte violenta del protagonista. Nonostante queste lacune non ancora sanate, bisogna riconoscere che le scoperte di Pirrotta hanno gettato ulteriore luce sulla questione poco dibattuta riguardante la danza all'interno della rappresentazione di Poliziano.

Bisogna però tornare a considerare ciò che Warburg sapeva a proposito della questione. Egli non era a conoscenza delle teorie di Pirrotta e quindi avrebbe potuto solo ipotizzare la presenza di una danza all'interno della rappresentazione di Poliziano. Inoltre, come abbiamo visto, le opere di Mantegna e Dürer non possono essere definite momenti danzati: i movimenti plastici che le baccanti attuano nelle riproduzioni sono quelle rappresentazioni di "vita in movimento" che Warburg nota ed appunta, ma che non rappresentano un indizio abbastanza forte per definire questi movimenti come immagini di momenti coreografati. Tuttavia, ciò che sappiamo è come la percezione di Warburg a proposito della morte di Orfeo sia stata lungamente intersecata con l'interesse per il movimento violento che molte rappresentazioni ne danno. In altre parole, come le immagini che rappresentano la favola ovidiana abbiano la capacità di evocare un sentimento universale riconosciuto nel tema della morte sacrificale, il quale si esplicita all'interno delle immagini attraverso il dispiegamento di un linguaggio mimico primitivo. Questo linguaggio risulta a valenza universale e si ripresenta con costanza nei secoli in forme differenti che recano, però, al loro interno lo stesso *pathos*. La favola di Orfeo si riconosce allora come grande esempio di *Pathosformel* e la capacità degli artisti rinascimentali di cogliere questa istanza risulta particolarmente interessante per Warburg, che grazie a questa intuizione, porrà il movimento al centro del proprio studio sulle immagini. Lo stesso accadrà, infatti, con le immagini riguardanti la ninfa, che verrà studiata da Warburg nella propria dimensione dinamica, ossia in movimento, appunto.

1.4 La Ninfa

Cosa fa, nella *Nascita di Venere*, l’Ora (o la Grazia) con il suo abito al vento e il grande manto movimentato? Un iconografo attento alla ‘storia’ dirà che la fanciulla accoglie Venere sulla sponda e le porge un mantello per coprire la sua nudità. Warburg dirà, in più, che danza alla destra del quadro. Cosa fanno Zefiro e Cloride (o Aura)? Warburg dirà – dopo aver osservato che sono all’origine di una brezza che sospinge la conchiglia di Venere verso la riva – che danzano allacciati, sia pure in aria. E Venere cosa fa? Danza immobile davanti a noi, cioè fa della sua semplice posa una coreografia del corpo esposto. Cosa fanno i personaggi della Primavera? Danzano tutti. E le serve del Ghirlandaio nel ciclo di Santa Maria Novella, cosa fanno oltre a versare acqua in una brocca o a portare un piatto di frutta? Danzano anche loro [...]⁴⁹

Così Didi-Huberman riassume l’interpretazione warburghiana del dipinto della *Nascita di Venere* di Botticelli, osservato dallo studioso tedesco durante uno dei suoi primi viaggi fiorentini, come anche probabilmente *la Primavera* e il ciclo di Santa Maria Novella del Ghirlandaio. Ciò che appare nella descrizione è proprio l’attenzione che Warburg avrebbe chiaramente dedicato alla danza, identificando questa arte in alcuni dipinti, secondo Didi-Huberman. Facendo un passo indietro rispetto alle interpretazioni di ciò che Warburg avrebbe potuto dire, possiamo appellarci agli scritti dell’autore stesso. Warburg si occupa della figura della ninfa in diversi scritti e, in particolare, ne *I costumi per gli intermezzi teatrali del 1589* e in *Arte del ritratto e borghesia fiorentina*, entrambi contenuti nella raccolta di saggi *La rinascita del paganesimo antico*, che abbiamo già iniziato a conoscere nei capitoli precedenti. Secondo l’interpretazione warburghiana, la figura della ninfa viene intesa dagli artisti rinascimentali come l’archetipo, la rappresentante perfetta del mondo classico, o meglio, del tempo classico. Questo ideale di donna, le cui vesti drappeggiate fluttuano mollemente con il passaggio di un soffio di vento o per l’incedere della figura stessa, la cui capigliatura ondeggia all’ondeggiare del corpo, che si vede spesso essere rappresentata scalza, solletica la fantasia rinascimentale che vede in essa il personaggio primigenio della greicità. Si rivela quindi essere un argomento di vasto interesse per Warburg, che rintraccia nei dipinti dei maestri quattrocenteschi “il genio dell’arte” messo al servizio del

⁴⁹ DIDI-HUBERMAN, GEORGES, *L’immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell’arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006, pp. 237

“sentimento dell’antichità”⁵⁰. Non si tratta solo di rappresentazioni fisse, però: la ninfa si ritrova anche durante i festeggiamenti nel Rinascimento, viva e leggiadra, nella rievocazione di quell’epoca classica perduta e molto rimpianta, in una “strategia e forma idealizzante della donna fuori dall’*enclave* domestica”⁵¹ che sostituisce all’abito da festa “alla francese” la tunica alla greca.

La sostituzione di questo vestiario proveniente dal nord Europa, pesante, che impedisce i movimenti, avviene in favore del “mosso costume” della ninfa che permette una maggiore libertà a chi lo indossa, secondo una logica che Warburg attribuisce al “naturale senso plastico proprio agli italiani”⁵², vale a dire attraverso il cambiamento che avviene proprio all’interno della cornice rinascimentale italiana. Questo tema interesserà molto Warburg che nel passaggio da un tipo di vestiario all’altro rintraccerà la trasformazione della materia rinascimentale. Si tratta di un cambiamento considerato fondamentale: l’idealizzazione della donna passa dalla concezione medievale del vestiario ingombrante e pesante al ritorno alla forma di abbigliamento all’antica, caratteristica delle Menadi danzanti, a piedi nudi, con i capelli liberamente lasciati sciolti lungo la schiena. “La farfalla antica è uscita dalla larva burgundia”⁵³ e il fenomeno è osservato da Warburg attraverso due acqueforti messe a confronto, entrambe di Baccio Baldini, inserite nella tavola 39 dell’atlante *Mnemosyne*. Le due opere sono di particolare interesse per questo lavoro perché sembra rappresentino una danza, ed è la donna danzante il *focus* di Warburg. Mentre l’uomo con la quale sta compiendo la danza è abbigliato allo stesso modo in entrambe le stampe, la donna passa dall’indossare un abito in stile “franzese”, con un’ampia gonna ed un pesante copricapo che raggiunge terra, nella prima edizione del *Calendario Baldini*, alla seconda edizione del *Calendario* dove la danzatrice indossa un abbigliamento in stile antico, composto da una tunica che asseconda i suoi movimenti e dalle ali di Medusa, accessorio che si vuole

⁵⁰ WARBURG, ABY, *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il libro di conti di Emilio de’ Cavalieri in La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, La Nuova Italia editrice, 1980, p. 94

⁵¹ MEI, SILVIA, *Ninfa: un paradigma mutante per l’Iconografia della danza*, in *Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, anno I, numero 0, 2009, p. 50

⁵² WARBURG, ABY, *Scambi di civiltà artistica fra nord e sud nel secolo XV in La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, La Nuova Italia editrice, 1980, p. 177

⁵³ WARBURG, ABY, *Delle “imprese amorose” nelle più antiche incisioni fiorentine in La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, La Nuova Italia editrice, 1980, p. 189

sporgere dalle tempie di chi lo indossa, rappresentativo dell'antichità. Inoltre, la danzatrice è scalza e reca i capelli sciolti arricciati lungo la schiena. Ciò che di queste acqueforti colpisce Warburg è la riprova di due fattori: l'innovazione che l'Italia rinascimentale apporta rispetto al tradizionalismo nordico e la sopravvivenza dell'antico che viene riportata in auge proprio dagli artisti rinascimentali dei quali Warburg scrive. È il *Nachleben der Antike*, la formula di *pathos* che sopravvive nei secoli e si ripresenta nel Quattrocento attraverso una riappropriazione, percepita come forte e decisa, da parte degli artisti italiani delle formule classiche che hanno prevalso sulle formule nordiche. È interessante notare come lo studio di Warburg a proposito di questo tema si basi, non esclusivamente, ma anche sulle opere di Baldini, rappresentative proprio di una danza che avrebbe potuto probabilmente essere anch'essa vettore di cambiamento e portatrice della rivoluzione di paradigma che Warburg nota. Insomma, è possibile che insieme al cambiamento di abbigliamento la dama di Baccio Baldini cambi anche il genere di danza che balla? Non ne conosciamo la risposta, ma ci piace ipotizzare sia così.

Ciò che invece è certo è che la ninfa concretizzi nella propria figura il legame tra movimento e rinascita dell'antico. Sono gli accessori in movimento (*bewegtes Beiwerk*) che interessano gli studi di Warburg e si rendono tramite della teorizzazione a proposito del movimento delle ninfe. Ne *I costumi per gli Intermezzi teatrali del 1589* Warburg ritorna sul tema non più considerando il Quattrocento, ma appunto prendendo in esame la fine del XVI secolo. I costumi e gli ornamenti del coro delfico presenti nel *terzo Intermezzo* analizzato dall'autore tedesco sono descritti da De' Rossi, fautore dei carteggi riguardanti gli *Intermezzi*, come abbigliamento "quasi alla greca"⁵⁴. Warburg nota come già a questa altezza l'influenza dell'arte antica si cominci a percepire come presente in misura minore rispetto al Quattrocento, e come l'abbigliamento della ninfa si sia già leziosamente arricchito di dettagli frivoli, i quali avvicinano lentamente il vestiario al futuro gusto barocco. Nonostante ciò, permangono alcune caratteristiche topiche della ninfa all'antica: "i veli e gli svolazzi"⁵⁵ sopravvivono e continuano ad essere

⁵⁴ WARBURG, ABY, *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il libro di conti di Emilio de' Cavalieri in La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, La Nuova Italia editrice, 1980, p. 94

⁵⁵ Ivi, p. 95

largamente impiegati nelle rappresentazioni degli *Intermezzi*. Warburg approssima la quantità di tessuto utilizzato per vestire le ninfe di veli a circa 3000 metri⁵⁶. Possiamo quindi immaginare il fasto che i panneggi abbiano potuto creare all'interno della rappresentazione, ed è proprio attraverso il movimento che le donne ornate dai veli avrebbero potuto esplicitare la potenzialità di tale ornamento. È allora il movimento ad essere il fondamento della riuscita del *Pathosformel*. Si tratta ancora una volta di una riuscita non estetica, quanto efficace nel trasmettere la sopravvivenza dell'antico, perpetrando un modello classico a valenza universale. L'incedere della ninfa rinascimentale riporta lo spettatore, del dipinto o dell'*Intermezzo*, ad una dimensione di riconoscimento di formule dell'antichità che lo traghettano verso il riconoscimento di una memoria collettiva che accomuna ogni spettatore.

Quello che è importante notare, però, è che il movimento non è danza. Il fatto che le ninfe abbiano compiuto dei movimenti e che questi abbiano permesso alle vesti leggere di fluttuare, non significa che le ninfe presenti all'interno delle rappresentazioni quattro o cinquecentesche stessero danzando una coreografia. Così come potrebbe trattarsi dello stesso caso per quanto riguarda la ninfa *Gradiva*, “colei che avanza”, oggetto di interesse da parte di Warburg e dell'amico Jolles e argomento di un carteggio fittizio fra i due⁵⁷. La ninfa in oggetto sarebbe la canefora del Ghirlandaio, ovvero la donna che irrompe sulla scena della nascita di San Giovanni Battista all'interno del ciclo di affreschi per la cappella Tornabuoni nella chiesa di Santa Maria Novella a Firenze. Lo stesso dipinto verrà inserito da Warburg nella tavola numero 46 dell'*Atlante Mnemosyne*, accanto ad altre opere del Ghirlandaio e di Botticelli, le quali vedono raffigurate altre ninfe in atteggiamenti del tutto simili alla canefora. Tornando al carteggio, i due amici discutono della ninfa come di una figura che avanza, che cammina e solo in un passaggio Jolles nomina una figura danzante: lo studioso si stupisce di essere talmente ossessionato da Gradiva tanto da vederla dappertutto, sottoforma di varie figure, una delle quali è Salomè danzante di fronte a Erode. Questo, però, è l'unico passaggio che vede nominata l'arte coreutica, a fronte di molti altri dove la

⁵⁶ Ivi, pp. 96-97, nota 3

⁵⁷ MEI, SILVIA, *Ninfa: un paradigma mutante per l'Iconografia della danza*, in *Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, anno I, numero 0, 2009, p. 48

canefora, la ninfa o Gradiva semplicemente incede sulla scena, causando il già nominato movimento del pannello. Non siamo effettivamente a conoscenza della possibilità della presenza di qualche genere di danza, né nelle rappresentazioni teatrali svoltesi alle corti di Mantova e Firenze, né se vi fosse l'intenzione di rappresentare delle danzatrici negli affreschi del Ghirlandaio e di Botticelli.

Inoltre, analizzando i saggi contenuti ne *La rinascita del paganesimo antico*, si nota come la figura femminile in movimento venga accostata alla danza solo in un breve passaggio: nella descrizione della *Venere* di Botticelli, Warburg compara la dea ad una “ritrosa danzatrice di ronde”, salvo proporre subito dopo l’alternativa “o fanciulla in fuga dinanzi all’uomo”⁵⁸. In effetti, non è usuale, negli scritti di Warburg, trovare descrizioni della ninfa che rimandino ad un immaginario di figura danzante o che compia azioni diverse dall’incedere di fronte agli occhi degli spettatori. Nemmeno nella minuziosa descrizione degli *Intermezzi* nel capitolo ad essi dedicato viene chiarito il ruolo delle ninfe vestite alla greca all’interno della rappresentazione. Nel testo, la ninfa viene paragonata, alternativamente, ad una “vergine cacciatrice”⁵⁹ o “agile cacciatrice”⁶⁰, oppure ad una “pastorella sentimentale”⁶¹. Solamente nella descrizione dell’opera *Dafne* Warburg fa riferimento alla *Battaglia Pitica* che aprirebbe l’opera, all’interno della quale dovrebbe svolgersi la “danza bellica d’Apolline”⁶². Non viene però chiarita la natura di questa danza e nemmeno ciò che interessa ai fini di questa trattazione, ovvero la presenza o meno di almeno una ninfa danzante.

Queste considerazioni non escludono la possibilità che le rappresentazioni teatrali o figurative analizzate da Warburg riproducessero dei momenti danzati, ma è bene notare che l’esplicitazione di questi momenti non avviene all’interno degli scritti di Warburg. Esiste tuttavia una declinazione della figura della ninfa che potrebbe fungere da ponte tra il mondo delle Gradive ed il mondo della danza: la menade. Si tratta di un sinonimo di ninfa, ma in questa sede ne utilizzeremo il

⁵⁸ WARBURG, ABY, *Arte del ritratto e borghesia fiorentina*, in *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, La Nuova Italia editrice, 1980, p. 133

⁵⁹ WARBURG, ABY, *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il libro di conti di Emilio de’ Cavalieri* in *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, La Nuova Italia editrice, 1980, p. 94

⁶⁰ Ivi, p. 95

⁶¹ Ibidem

⁶² Ivi, p. 100

significato etimologico di “forsennata, furente”, il quale riporta la nostra interpretazione al mondo bacchico, al furore orgiastico di cui le menadi sono investite in quanto sacerdotesse di Dioniso. Questi personaggi sembrano rappresentare un tassello importante nella nostra ricerca proprio per la caratteristica sregolatezza che le contraddistingue, che le spinge ad una particolare danza sfrenata, priva di regole ma che presenta delle caratteristiche ricorrenti, notate con molta probabilità anche da Warburg. Si tratta dei movimenti di *cambrure*, puntualmente analizzati da Mei, che si esprimono attraverso delle pratiche antiche come la *bibasis*, l'*oklasma* o l'*eklactimos*. La *bibasis* è un tipo di danza di origine spartana, che consisteva nel saltare velocemente staccandosi dal terreno, gettando i piedi all'indietro, tentando di compiere il gesto il maggior numero di volte possibile⁶³, mentre l'*oklasma* e l'*eklactimos* prevedevano rovesciamenti del capo all'indietro, bruschi rivolgimenti del corpo e torsioni della testa, lanci delle braccia e gesti di *cambrure*⁶⁴. Come spiega Mei, la *cambrure*⁶⁵ consiste in una particolare posa del corpo della menade, nella realizzazione della quale si crea il cosiddetto “arco di cerchio”, ovvero la schiena della donna si inarca in maniera anomala rispetto ad una condizione normale, tanto che lo stesso movimento è stato riconosciuto come “opistotono isterico”, ossia il movimento violento e sofferente delle donne affette da isteria. Il termine tecnico risale ai primi anni del XX secolo, quando l'isteria era considerata una patologia delle donne e cominciava ad essere studiata in relazione ai disturbi psicologici che le stesse presentavano, ma il termine *cambrure* è già pervenuto nel manuale di Maurice Emmanuel *La danse grecque antique d'après les monuments figurés* (1896) che sappiamo essere presente nella biblioteca warburghiana⁶⁶. Emmanuel, uno dei primi aspiranti storici della danza, presenta la *cambrure* come caratteristica della danza classica a lui contemporanea e della danza greca antica, collegando il fenomeno ad uno stato patologico della danzatrice. Essendo il libro presente nella biblioteca di Warburg, si ipotizza che le suggestioni proposte da Emmanuel siano state colte dallo studioso tedesco sia a fronte

⁶³ SMITH, WILLIAM, *A dictionary of Greek and Roman Antiquities*, Cambridge University Press, 2013

⁶⁴ CIERI VIA, CLAUDIA, *Aby Warburg e la danza come “atto puro della metamorfosi”* in *Quaderni Warburg Italia*, 2-3, Siena, Cadmo, 2006, p. 87

⁶⁵ MEI, SILVIA, *Ninfa: un paradigma mutante per l'Iconografia della danza*, in *Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, anno I, numero 0, 2009, p. 47

⁶⁶ *Ibidem*, nota 37

dell'epoca nella quale viveva, immerso in una temperie culturale che cominciava a esplorare l'isteria, sia per i propri interessi in materia di sopravvivenza dell'antico. Proprio per questo la menade funge da anello di congiunzione tra le ninfe caratterizzate dai panneggi in movimento, ma non comprovatamente danzatrici, e l'arte tersicorea: la menade, nel furore orgiastico che la vede recarsi in cima ad un monte (*oribasia*) per esprimere la propria foga, compie una danza esasperata e violenta, invasata, che certamente Warburg nota e collega alla ninfa, sorella pacata e composta della selvaggia menade. Come è consueto, lo studioso non si limita a constatare questo livello di connessione fra le figure, ma ne estende il campo di ricerca.

Infatti, diverse tavole presenti nell'Atlante *Mnemosyne* testimoniano l'interesse di Warburg per la figura della menade, a cominciare dalla tavola numero 6 che si contraddistingue per la presenza al suo interno di un bassorilievo neoattico della fine del V secolo che rappresenta una menade intenta a dimenarsi stringendo una spada in mano. Nella tavola appaiono altre figure danzanti, ovvero dei sacerdoti che danzano balli rituali in onore del culto di Iside⁶⁷ o alcune donne che praticano una danza funeraria raffigurate in una pittura parietale pugliese⁶⁸. Si noterà, però, che gli accostamenti warburghiani e i rimandi alla menade non si limitano solamente alla tavola numero 6 dell'Atlante, ma si possono ritrovare efficacemente anche nella tavola numero 41, la quale apre la ricerca ad un ulteriore *topos* che Warburg collega alla figura della menade: la strega. La ninfa-menade che compie i suoi riti orgiastici perpetra la propria sopravvivenza attraverso l'arte della stregoneria. Due maghe mescolano sostanze magiche in una ciotola, nel disegno attribuito a Filippino Lippi databile alla fine del Quattrocento⁶⁹, mentre altre streghe si riuniscono, esattamente come le menadi, per compiere un sabba, cavalcando caproni volanti ed agitando le membra in quella che assomiglia a tutti gli

⁶⁷ *Culto di Iside* (mentre sull'altare arde un sacrificio, un sacerdote mascherato esegue fuori del tempio una danza rituale, accompagnato dai canti dei fedeli), affresco da Ercolano, 50-75 d.C. ca., Napoli, Museo archeologico nazionale, tavola 6 dell'Atlante *Mnemosyne*

⁶⁸ *Danza rituale funeraria*, particolare di una pittura parietale a Ruvo, seconda metà del sec. IV a.C., Napoli, Museo Nazionale, tavola 6 dell'Atlante *Mnemosyne*

⁶⁹ LIPPI, FILIPPINO, (attribuito), *Due streghe intorno al fuoco magico nel tripode*, disegno a penna, 1495-1502, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, tavola 41 dell'Atlante *Mnemosyne*

effetti ad una danza macabra in un disegno di Albrecht Altdorfer⁷⁰. Non si tratta più di *oribasia*, ma permane il concetto di asceti verso il cielo che le streghe compiono circondate da una misteriosa nuvola di fumo; i panneggi non sono più quelli semi-coprenti della ninfa del Ghirlandaio, si tratta qui di fusciasche legate intorno alla vita delle maghe, che non hanno più il compito di accompagnare la figura e sottolinearne il movimento, ma cascano mollemente verso il terreno, lasciando scoperti i vigorosi corpi delle creature, che si rivelano in tutta la loro violenza plastica; infine i capelli sono sciolti lungo la schiena delle donne ancora a terra, mentre fluttuano nell'aria con le streghe in volo, scompigliati probabilmente dal vento generato dalla cortina di fumo. La strega del sabba si rivela allora essere l'evoluzione potente della menade, essendo dotata di un forte senso di controllo della realtà, che manca alla menade, agente invece sotto l'influenza di Dioniso e preda dell'invasamento.

Nella tavola 47 dell'Atlante *Mnemosyne*, la figura della ninfa-menade evolve ulteriormente e si articola attraverso due personaggi della vicenda biblica: Giuditta e Salomè. È il “fantasma della ninfa” quello che compare in queste due figure che compongono il lato destro della tavola 47, che “prosegue il suo cammino attraverso le tavole dell'Atlante [...] mutando nome, sesso e ruolo narrativo”⁷¹. Giuditta e Salomè sono accumulate dalla sorte che le vede entrambe portatrici di teste di uomini mozzate, rispettivamente di Oloferne e di Giovanni Battista. È facile capire il motivo per il quale Warburg inserisca opere di Botticelli, Donatello, Lippi e del Pollaiuolo all'interno della tavola: il panneggio si rende nuovamente protagonista di queste opere e ritorna nella forma che fino ad ora abbiamo attribuito alla ninfa. La veste, infatti, accompagna l'incedere delle protagoniste delle opere, creando però in questa sede un cortocircuito interpretativo: non si tratta più delle ninfe angeliche che incedono sulla scena, recando cesti sulle loro teste, qui le ninfe si sono trasformate in donne sanguinarie che recano in mano spade o teste mozzate. Nuovamente, la ninfa ha mutato la propria natura e, in particolare, nella tavola 47 si ricongiunge alla menade per la particolare caratteristica

⁷⁰ ALTDORFER, ALBRECHT, *Sabba delle streghe*, disegno a penna, 1506, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, tavola 41 dell'Atlante *Mnemosyne*

⁷¹ SEMINARIO MNEMOSYNE, *L'Angelo e la Cacciatrice di teste. Una lettura della tavola 47 dell'Atlante Mnemosyne*, “La Rivista di Engramma” n. 116, maggio 2014, p. 55

che ricerchiamo in questo lavoro: la danza. Infatti, Salomè compie la sua danza seduttiva di fronte a Erode e, nel danzare, rivela tutte le caratteristiche di grazia e insieme di furore che, nella sua figura scolpita da Donatello, disegnata da Pol-laiuolo e dipinta da Lippi, riassumono gli attributi sia della ninfa che della menade fino ad ora descritti.

Dunque, non si rendono particolarmente facili le conclusioni di questo capitolo che tratta di un argomento vastissimo e non ha certo la pretesa di esaurirne le potenzialità di scoperta. Ci sembra interessante notare, in conclusione, come il ruolo della danza sia fortemente intrecciato alla figura della ninfa-menade, ma come queste connessioni siano state ricercate, in passato, in porzioni del pensiero warburghiano nelle quali probabilmente non risiede una vera e propria connessione con l'arte coreutica. Ci si chiede se, in alcuni casi, si sia voluta trovare una connessione, a volte forzata, fra la ninfa e la danza in frangenti nei quali era presente più il movimento che l'effettiva creazione coreutica e quindi più il desiderio di inserire la danza in un immaginario warburghiano che di ritrovarne gli effettivi riscontri. Questo ha creato delle mancanze nell'analisi di un tema che sembrava esaurito nelle tavole numero 39 e 46 dell'Atalante *Mnemosyne* ma che, come abbiamo visto, presenta degli importanti riscontri anche nelle tavole 6, 41 e 47. Sembra che la ricerca della danza all'interno del tema della ninfa si sia lasciata sedurre da una parziale superficialità e si sia accontentata di un'interpretazione legata alla femminilità leggiadra della ninfa, senza approfondire il lato cupo ed oscuro del femminile, rappresentato dalla menade e dalla strega, da Giuditta e da Salomè, forse più profondamente legate all'arte coreutica, nelle tavole di Warburg.

È interessante notare come la tavola numero 6 dell'Atlante, in particolare, espliciti un tema caro a Warburg, ovvero le manifestazioni religiose collettive. Abbiamo infatti visto come, all'interno della composizione, siano presenti affreschi raffiguranti danze rituali in onore del dio Iside. Gli scritti riguardanti il viaggio compiuto in America da parte di Warburg nel 1895 riguardano proprio l'osservazione dello studioso di riti propiziatori collettivi, caratterizzati principalmente da momenti danzati.

1.5 Le danze rituali americane

Le danze rituali osservate da Warburg durante il proprio viaggio compiuto in America nel 1895 sono forse l'episodio più esplicito presente nei suoi studi riguardante la danza. In questa occasione lo si può affermare senza esitazioni, poiché l'interesse di Warburg per le popolazioni indigene americane è sostenuto soprattutto dalla volontà di conoscerne i riti propiziatori, sviluppati per lo più attraverso alcune danze. Warburg ha occasione di osservare diversi cerimoniali religiosi durante la propria permanenza nel nuovo continente, mentre si documenterà su altri riti solo attraverso alcune fotografie. Si ritiene necessario sottolineare la questione temporale che riguarda il viaggio in Nuovo Messico: Warburg si reca in America nel 1895, ma solo ventotto anni dopo, nel 1923, analizza approfonditamente l'esperienza e ne trae un testo per una conferenza, chiamato poi *Il rituale del serpente*. All'interno dello scritto, di fondamentale importanza sia per conoscere il meccanismo di analisi warburghiano, che per fini antropologici, Warburg torna ad analizzare il viaggio, fornendo dettagli estremamente precisi a proposito di moltissimi aspetti che hanno colpito l'immaginario già fertile dello studioso. Nella trascrizione della conferenza Warburg commenta le abitudini degli "indiani"⁷² d'America, il loro modo di abbigliarsi, gli utensili che utilizzano, le loro case e gli ambienti che frequentano, i decori che ricoprono questi oggetti e luoghi. L'analisi del viaggio è documentata, inoltre, da alcune foto scattate durante la permanenza, anch'esse commentate dallo studioso tedesco nel corso della trattazione. Risulta sorprendente la precisione con la quale Warburg riporta i dettagli del viaggio a distanza di quasi trent'anni ma sembra comunque chiaro, leggendo il documento, il motivo per il quale l'esperienza ha tardato ad essere elaborata dallo studioso: le riflessioni di tipo comparatistico che pervadono il testo e ne arricchiscono la tesi hanno evidentemente avuto bisogno di anni di maturazione per risultare così pregnanti e ricche di senso. Ciò viene confermato esplicitamente da Warburg stesso il quale, in una lettera all'etnologo James Mooney, confessa il

⁷² Si ritiene più opportuno, in questa sede, utilizzare termini che per la attuale coscienza collettiva risultano essere non offensivi verso le comunità indigene americane. Si farà uso di termini alternativi, non conformi al linguaggio in uso al tempo di Warburg, per ovvie ragioni storiche, ma che si ritiene siano più corretti dal punto di vista dell'inclusività.

ruolo fondante che il viaggio in America ha avuto nella formazione del suo metodo di studio:

Mi sono sentito sempre e comunque debitore dei Suoi indiani. Senza lo studio della loro cultura primitiva, non sarei mai stato in grado di dare un fondamento allargato alla psicologia del Rinascimento.⁷³

La comparazione che Warburg attua si articola principalmente in riscontri che nella trattazione di questo lavoro abbiamo già incontrato e per questo si sceglie di partire da questi per risalire alle caratteristiche della danza rituale nordamericana. La figura che Warburg compara ai nativi americani che compiono le danze rituali è la già nominata Menade, che compirebbe le proprie danze orgiastiche rituali in maniera simile agli indigeni⁷⁴. Inoltre, Warburg nomina altre figure dell'immaginario europeo che collega alle danze americane, ovvero il gruppo scultoreo del *Laocoonte*, insieme e in opposizione al dio della salute greco, Asclepio, e alla sua rappresentazione scultorea. Ciò che caratterizza e accomuna queste immagini è principalmente l'interazione che i personaggi che le compongono hanno con il serpente. Warburg non ha modo di osservare il rituale del serpente quando visita il Nuovo Messico, infatti ne dedurrà le caratteristiche solamente da alcune fotografie. Ciò nonostante, il centro focale della trattazione della sua conferenza risiede proprio nel rettile, o meglio nell'uso che viene fatto di esso da diverse popolazioni, in diversi periodi, in diverse parti del mondo. Questa osservazione warburghiana è di particolare interesse per la nostra trattazione poiché la riflessione scaturisce proprio dall'osservazione di alcune danze, non intese nel senso occidentale moderno, ma, come abbiamo detto, danze rituali, primitive, ancestrali.

L'analisi delle danze da parte di Warburg parte dal riconoscimento della necessità: le danze presso i popoli nativi americani abitanti dei *pueblo* (spagnolo per "villaggio", adottato poi per definire gli abitanti stessi) vengono messe in scena per favorire l'abbondanza di mais e di carne. Sono a tutti gli effetti, quindi,

⁷³ WARBURG, ABY, lettera a James Mooney del 17 maggio 1907, cit. in Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006, pp. 327-328

⁷⁴ WARBURG, ABY, *Il rituale del serpente*, Adelphi, Milano, 1998, pp. 50-51 (prima edizione *Schlagenritual. Ein Reisebericht*, London, The Warburg Institute, 1988)

riti propiziatori che concepiscono un atteggiamento guerresco nei confronti della lotta per la vita. Nella danza delle antilopi, osservata da Warburg a San Ildefonso, vicino a Santa Fe, in Nuovo Messico, sono presenti diversi elementi che richiamano un immaginario guerresco, ma allo stesso tempo alludono ad una sottomissione: i tamburi suonano, i danzatori portano il volto coperto da una maschera e mimano i movimenti delle antilopi, dei quali sperano di propiziare la venuta rivolgendosi ad una figura femminile definita la *madre di tutti gli animali*⁷⁵. È una danza che Warburg definisce “pantomimica”⁷⁶ poiché il fine è proprio quello di imitare l’oggetto del desiderio della collettività, e contemporaneamente si rivela essere una danza della perdita del sé, che affida il proprio destino ad un’entità estranea, alla quale clemenza ci si appella e ci si sottomette. La relazione con il mondo animale, di cui si tenta di imitare le caratteristiche, è definita da Warburg come “totemismo”⁷⁷ ed è percepita, in questo caso particolare, come una forma di passaggio verso un’evoluzione: le antilopi, al tempo in cui scrive Warburg, erano ormai estinte nella zona di San Ildefonso, e quindi il tipo di danza perpetrata dagli indigeni viene interpretata da Warburg come una fase di passaggio che sarebbe dovuta tendere ad un’evoluzione verso altri tipi di danza, a carattere più astratto e demonico.

Quando Warburg scrive di questa evoluzione, si riferisce alle danze dei *Hu-miskachina*, osservate dallo studioso a Oraibi, *pueblo* oggi situato all’interno della riserva *Hopi*, in Arizona. La danza praticata da questa popolazione indigena ha un fine diverso rispetto a quella delle antilopi: propizia la crescita del grano. Il rituale è preceduto dalla preparazione di alcune maschere di cuoio che i danzatori utilizzeranno, dopo averle dipinte la sera precedente, il giorno della celebrazione. La danza avviene al centro della piazza principale del *pueblo* ed è inscenata da venti o trenta danzatori maschili e dieci danzatori femminili, ovvero uomini che impersonano figure di donna. A questo proposito, viene facilmente alla mente il collegamento con gli *Intermezzi* di de’ Bardi che, forse, sarà occorso anche a Warburg nella stesura de *Il rituale del serpente*. Come abbiamo visto, anche negli *Intermezzi* del 1589 alcuni attori maschi impersonavano figure femminili, vestendo i

⁷⁵ Ivi, p. 29

⁷⁶ Ibidem

⁷⁷ Ivi, p. 31

panni delle ninfe, indossando quindi i panneggi mossi, i capelli sciolti e portando i piedi scalzi. Non è improbabile che anche Warburg abbia compiuto questo collegamento fra le danze rituali degli indigeni americani e le cerimonie di corte della Firenze rinascimentale. Il contrasto tra la ninfa classica e i nativi americani non è poi così totale, come osserva Didi-Huberman, poiché “da Pompei a Oraibi [...] è lo stesso nodo di problemi che Warburg contava di affrontare”⁷⁸. In questo caso, la sopravvivenza dell’antico, declinata in un senso geografico molto esteso, avrà probabilmente fatto sorgere in Warburg delle domande riguardanti l’accadere contemporaneo delle epoche: mentre il Rinascimento italiano era lontano ormai secoli dal tempo dello studioso, egli aveva potuto osservare le danze rituali dei nativi americani in prima persona. Non possiamo pensare che Warburg imputasse questa sopravvivenza nella contemporaneità americana di riti ormai arcaici per l’Occidente solamente all’arretratezza delle popolazioni indigene. Infatti, la questione viene esplicitata in un passaggio della conferenza *Il rituale del serpente* nel quale lo studioso tedesco spiega la necessità di non giudicare le culture altrui attraverso i filtri della propria cultura per evitare di precludere a se stessi la possibilità di comprendere l’alterità⁷⁹. Se, nella propria analisi delle danze dei nativi americani, Warburg non intende considerare l’arretratezza delle popolazioni come fattore determinante, allora le danze che lo studioso mette a confronto manifestano esplicitamente la capacità del *Nachleben der Antike* di trapassare le epoche, i luoghi e le culture, e l’abilità della danza di essere veicolo specifico di diffusione e riconoscimento di *Pathosformel*.

Ritornando alle danze di Oraibi, infatti, notiamo altre corrispondenze che comunicano con alcuni tipi di danza già osservati. Durante la cerimonia, i danzatori indossano la maschera dipinta il giorno precedente, e sono abbigliati in maniera essenziale: portano una fusciasca decorata intorno alla vita. Inoltre, i nativi recano in mano un sonaglio globulare con il quale provocano un suono che si ritiene debba essere stato imitazione della pioggia, poiché il sonaglio è cavo e riempito di sassolini. Infine, le ginocchia sono protette da gusci di tartarughe dai quali pendono altri sassi, anch’essi posizionati per produrre dei suoni. Si noterà il

⁷⁸ DIDI-HUBERMAN, GEORGES, *L’immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell’arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006, p. 327

⁷⁹ WARBURG, ABY, *Il rituale del serpente*, Adelphi, Milano, 1998, p. 28

collegamento possibile con la danza definita nelle pagine precedenti come “moresca”. Anche nella moresca, infatti, i danzatori indossano una maschera, per coprire le fattezze della persona o per imitare quelle di altri, e gli stessi portano alcuni sonagli legati ai piedi e alle spalle, che producono un crepitio probabilmente simile a quello prodotto dagli strumenti utilizzati dai *Humiskachina*. Come abbiamo visto in precedenza, la danza *moresca* non è ad oggi conosciuta attraverso delle caratteristiche che la contraddistinguano in maniera definitiva, ma ci sembra rilevante sottolineare lo scopo della sua messa in scena: si tratta di una danza di natura propiziatoria e rituale, caratteristiche date dall’ibridazione che essa ha subito con danze popolari riguardanti riti di passaggio della vita per l’uomo, o il susseguirsi delle stagioni per quanto riguarda la natura.

È interessante, quindi, notare come sia le caratteristiche formali che quelle simboliche della danza dei nativi americani e della *moresca* si intersechino e, in qualche modo, dialoghino attraverso lo sguardo attento di Warburg. Nell’osservare queste due danze, si notano più tratti in comune di quelli che lo stesso Warburg avrebbe potuto immaginare di rintracciare prima del viaggio in America. La sopravvivenza del mito che Warburg ricerca con estrema intensità nei propri studi, si esplicita nell’idea del rituale, del cerimoniale che prevede l’esecuzione ripetitiva di uno stesso schema, anno dopo anno, e deve assolvere ad una richiesta sempre rinnovata di soddisfazione dei bisogni materiali e spirituali di una comunità, sia essa europea o americana. La necessità delle danze va ricercata nelle forze naturali con le quali l’uomo tenta di interagire, che si tratti dei nativi americani bisognosi della pioggia per fare crescere il mais, o degli europei che interagiscono con il tempo celebrando il passaggio delle stagioni e delle fasi della vita attraverso i loro riti propiziatori. Infatti, come osserva Warburg a proposito della danza dei *Humikachina*:

si tratta di stabilire un nesso tra le forze naturali e l’uomo, di creare cioè il *symbolon*, l’anello di congiunzione, ed ecco che il rito magico opera allora un collegamento reale inviando un mediatore [...] ⁸⁰

Secondo l’assunto warburghiano, sarebbe il *symbolon* a porsi tra l’uomo e la natura permettendo il dialogo fra le due entità. Tuttavia, comparando le due

⁸⁰ Ivi, p. 44

danze culturali, si nota come risulta poco rintracciabile il *sýmbolon* come figura di mediazione all'interno dell'esecuzione della danza moresca: la danza stessa potrebbe essere veicolo di mediazione fra le forze naturali e l'uomo, ma questa spiegazione non sembra abbastanza convincente.

Invece, è particolarmente chiaro a cosa si riferisca Warburg quando nomina l'anello di congiunzione della cultura americana. Infatti, presso i *Humikachina*, il *sýmbolon* di cui scrive Warburg è rappresentato dal piccolo albero al quale i nativi rivolgono la propria preghiera, mentre nella danza del serpente, è proprio il rettile ad interpretare, suo malgrado, la parte del mediatore tra l'uomo e la natura. Per la sua caratteristica aderenza al terreno, il serpente si rende un naturale interlocutore con il mondo ctonio ma, come nota Warburg, esso non rappresenta una forza negativa che necessita di essere eliminata. Infatti, come abbiamo sottolineato in precedenza, nella concezione occidentale, la Menade e Laocoonte interpretano il serpente come un simbolo malefico, a differenza dei nativi americani, che al contrario, utilizzano il serpente come forza positiva in grado di recare loro vantaggio. Il rettile verrà quindi ucciso, nel caso occidentale, ma lasciato libero dopo il rituale, nel caso americano. In questo differiscono profondamente le danze europee e americane analizzate: il sacrificio non è caratteristica della danza del serpente, quanto è invece prerogativa del rito della Menade che dilania l'animale attorcigliato intorno al proprio polso⁸¹, o si rende tramite di punizione sacrificale, come il serpente marino che divora Laocoonte e i suoi figli. Il mediatore è un simbolo e rappresenta lo strumento attraverso il quale gli indigeni americani si orientano. La danza attuata attraverso un mediatore appartiene a quello che Warburg definisce lo "stadio simbolico del pensiero e del comportamento"⁸², che sembra affascinare particolarmente lo studioso tedesco: ancora una volta le suggestioni simboliche parlano a Warburg ad un livello trans-storico e trans-culturale. Il serpente viene individuato da Warburg come il simbolo stesso della mediazione fra le diverse epoche e le diverse culture, in uno sforzo di comprensione del *Pathosformel* che quasi supera la prerogativa diacronica che sembrava caratterizzarlo e accoglie in sé anche il dinamismo spaziale, se si vuole geografico, che Warburg scopre

⁸¹ Ivi, immagine 21, p. 50

⁸² Ivi, p. 28

attraverso il viaggio in America. La questione, come si noterà, dipende consistentemente dal legame che unisce il simbolo con la danza: i fecondi “spazi interstiziali”⁸³ ai quali la ricerca warburghiana permette di guadagnare spazio, sembrano non essere poi così incidentali e avanzano pretendendo il loro riconoscimento. Non si tratta più di ricercare, negli intervalli delle arti considerate principali, i dettagli che compongono l’universo delle arti minori, per tracciare la Storia attraverso i particolari meno considerati dagli studi canonici. Come dimostra il caso delle danze dei nativi, è l’arte coreutica ad essere ora al centro della narrazione, ad appropriarsi del ruolo di strumento decifratore delle formule di *pathos* trans-storiche e trans-culturali. “Le figure della mitologia”⁸⁴ si animano per danzare, siano esse fiorentine rinascimentali o componenti dei villaggi Hopi. È il corpo in movimento, che produce una danza, a rivelare a Warburg la possibile comparazione fra i culti, che contribuisce ad aggiungere alla riflessione dello studioso un ulteriore tassello riguardante l’identità espressiva che attraversa le epoche. Efficace risulta la riflessione di Selmin, che utilizzeremo come chiosa, riguardante gli studi warburghiani, in riferimento alla danza, fino ad ora citati:

[...] in tutti i fenomeni studiati, dalle danze delle menadi a quelle delle ninfe, dagli *Intermezzi* ai rituali Hopi, il corpo come portatore di *pathos* ha un ruolo centrale.⁸⁵

⁸³ SELMIN, LINDA, *Onda mnestica e corpo danzante. Gesto, movimento e danza nella teoria di Aby Warburg in Ausdruckstanz. Il corpo, la danza e la critica* (a cura di) Susanne Franco, Biblioteca Teatrale, n° 78, 2006, p. 124

⁸⁴ CARERI, GIOVANNI, *Aby Warburg: Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire*, in *L’Homme, Image et Anthropologie*, n. 165, 2003, p. 43

⁸⁵ SELMIN, LINDA, *Onda mnestica e corpo danzante. Gesto, movimento e danza nella teoria di Aby Warburg in Ausdruckstanz. Il corpo, la danza e la critica* (a cura di) Susanne Franco, Biblioteca Teatrale, n° 78, 2006, p. 124

III. Premessa metodologica

Nell'introduzione del nuovo capitolo, si rende necessaria la chiarificazione del collegamento che si intende attuare tra la metodologia di analisi del reale di Warburg e l'operato di due coreografe del Novecento, ovvero Isadora Duncan e Martha Graham. Si è ritenuto di assecondare l'intuizione secondo la quale queste tre personalità possano essere connesse fra loro su un piano teorico, traducibile poi anche a livello coreografico nelle due ballerine. Ciò che si intende realizzare sarà un'analisi del pensiero e di una parte del *corpus* coreografico di Duncan e Graham alla luce delle teorie warburghiane, siano esse connesse con la danza o meno. Il primo capitolo ha voluto evidenziare le connessioni dirette che Warburg ha intrattenuto con l'arte coreutica, ma nell'analisi delle due coreografe non ci si limiterà a considerare la capacità di indagine di Warburg su questo tema. In questo capitolo si tenterà invece di approfondire questioni che hanno caratterizzato fortemente il pensiero dello studioso. Saranno concetti come *Pathosformel* e *Nachleben der Antike* ad essere indagati e ricercati all'interno del pensiero di Duncan e Graham.

Si tratta di un'operazione che richiede necessariamente uno sforzo parzialmente anacronistico, per quanto riguarda Warburg e Graham, essendo i due vissuti in periodi storici non contigui. Tra Warburg e Duncan intercorre, invece, una contemporaneità temporale che, tuttavia, non ha permesso loro di conoscere ed apprezzare le reciproche teorie. Warburg ebbe occasione di assistere ad una esibizione di Duncan, mentre Duncan non venne in contatto con le idee warburghiane. Nonostante questa mancanza di contatto diretto fra i tre, ci sembra interessante sottolineare le connessioni riscontrate nell'analisi del pensiero di queste personalità, considerando anche le eventuali discrepanze che caratterizzano la ricerca. Non si tenterà, quindi, di uniformare ed appiattare la lettura dell'operato di Duncan e Graham per farla perfettamente aderire alle teorie warburghiane, ma si cercherà di mettere in luce le affinità e le influenze culturali che possono risaltare dall'analisi delle loro opere. Attraverso la nostra prospettiva moderna, si evidenzieranno similitudini che non avrebbero potuto essere riconosciute o valorizzate nel loro

tempo. Ciò che ne emergerà sarà la natura profondamente trans-storica delle teorie di Warburg e l'applicabilità delle stesse ad arti e ambiti diversi, secondo la lezione impartita dallo studioso stesso.

2 Isadora Duncan: il panorama artistico di fine Ottocento

Ogni tipo di *performance* culturale [...] è spiegazione ed esplicazione della vita stessa [...]. Mediante il processo stesso della *performance* ciò che in condizioni normali è sigillato ermeticamente, inaccessibile all'osservazione e al ragionamento quotidiani, sepolto nelle profondità della vita socioculturale, è tratto alla luce [...].⁸⁶

Isadora Duncan avrebbe probabilmente concordato con questa definizione riguardante la possibilità di accesso ad una comprensione ulteriore degli eventi tramite la *performance*. Con molta probabilità, tutti i coreografi e i ballerini contemporanei non avrebbero alcun dubbio su questo. Oggi, infatti, sembra piuttosto scontato attribuire all'arte coreutica la capacità di comunicare un messaggio o trasmettere un'emozione. Tuttavia, per quanto riguarda il mondo della danza, non è sempre stato così. Il periodo durante il quale Isadora Duncan opera risulta particolarmente fervido dal punto di vista delle teorie riguardanti il corpo, che, di conseguenza, influenzeranno anche il modo di concepire la danza.

Duncan nasce nel 1877 a San Francisco, in California, in un periodo nel quale la danza classica, il balletto, stava conoscendo una grande fortuna in Europa, in Russia e negli Stati Uniti. La concezione estetizzante del corpo leggero ed etereo, soprattutto femminile, che sta alla base della teoria del balletto, raggiunge un'elaborazione compiuta a fine Ottocento, dopo oltre quattro secoli di formulazione.⁸⁷ Il balletto rappresenta la raffinata espressione della cultura della danza occidentale, e come tale rispecchia dei valori romantici e profondamente estetizzanti, che ne caratterizzano ogni creazione artistica. La contrapposizione fra femminile e maschile nella danza classica è netta: la donna rappresenta il polo fragile e passivo, l'uomo è caratterizzato da potenza fisica e necessario, quasi

⁸⁶ TURNER, VICTOR, *Dal rito al teatro*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 36, cit. in Pontremoli, Alessandro, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Roma-Bari, editori Laterza, 2004, p. 45

⁸⁷ PONTREMOLI, ALESSANDRO, *La danza, Storia, teoria, estetica del Novecento*, Roma-Bari, editori Laterza, 2004, p. 4

indispensabile, per sostenere il corpo femminile. La delicatezza della ballerina è rimarcata dalla continua aspirazione verso l'alto, incentivata dall'uso delle scarpe da punta, che la mantengono in un equilibrio precario e rappresentano una sfida costante alla forza di gravità. L'espressività è data dall'uso degli arti, soprattutto delle braccia, che generalmente rimandano ad un immaginario etereo e impalpabile. La passività della figura femminile nel balletto è amplificata dalla sua irraggiungibilità: le protagoniste delle *pièces* rappresentano l'oggetto di desiderio impossibile della figura maschile, la quale rincorre la donna irreal e eterea che si trasforma, per questo, in oggetto di culto tanto valido quanto inafferrabile. La ballerina esplicita la propria femminilità attraverso un fisico snello e minuto, ulteriormente accentuato dal busto⁸⁸ che fascia il tronco della donna, rendendo il corpo ancora più irreal e impalpabile. Il fisico è spinto verso la ricerca di movimenti innaturali, rappresentati dal costante lavoro sull'*en dehors*, ovvero la rotazione verso l'esterno delle articolazioni del corpo, principalmente il bacino, le ginocchia e le caviglie.

La breve introduzione riguardante la danza classica appena vista ci permette di capire la collocazione di Duncan nella sua epoca, considerando la fine dell'Ottocento come il periodo di massimo splendore del balletto, soprattutto a livello europeo, ma con echi anche negli Stati Uniti. Tuttavia, per comprendere il pensiero duncaniano, si rende fondamentale citare un altro personaggio inerente alle teorie formulate sulla danza nella stessa epoca: François Delsarte⁸⁹. Delsarte si presenta agli occhi dei contemporanei come una "sorta di primo antropologo ed esteta della danza"⁹⁰, avendo contribuito ad ispirare la creazione della danza moderna come superamento del balletto attraverso le sue teorie rivoluzionarie. Mediante alcune esperienze personali che segnano la sua vita, Delsarte formula la sua

⁸⁸ Fortunatamente, questo non vale anche oggi: i busti non rappresentano più l'indumento con il quale le ballerine si esibiscono oggi in scena, né tantomeno quello con il quale si allenano durante le prove. Oltre ad essere eccessivamente scomodo, esso impediva movimenti del busto e della schiena che incrementano l'espressività della *performance*. Per approfondire si consiglia la lettura di CALEDOLI, GIOVANNI, *Storia universale della danza*, Milano, Mondadori, 1985

⁸⁹ Per approfondire la figura di Delsarte, si vedano: RANDI, ELENA, *Il magistero perduto di Delsarte. Dalla Parigi romantica alla Modern Dance*, Padova, Esedra, 1996; MELIS, VERONICA, *François Delsarte: frammenti di un insegnamento*, in «Teatro e storia», XII, 1997, 19

⁹⁰ PONTREMOLI, ALESSANDRO, *La danza, Storia, teoria, estetica del Novecento*, Roma-Bari, editori Laterza, 2004, p. 6

teoria sulla «legge di corrispondenza»⁹¹, ovvero il riscontro tra lo stato interiore di un individuo e la reazione esteriore che egli avrà. La postura del corpo dell'attore⁹² è diretta conseguenza della sua emotività in quel dato momento. Delsarte concepisce l'arte come un sistema unitario, che si caratterizza nelle sue parti attraverso il corpo umano: dalla voce nasce la musica, dal gesto la danza e dalla parola la poesia⁹³. Quindi il corpo rappresenta l'unità che tiene tutte le arti, coagulandole in un'unica arte. Per Delsarte la concezione di unità del corpo risulta essere un nodo fondamentale per fare esperienza di un vero attore, tale nella misura in cui è vero a sé stesso. L'idea di unitarietà del fisico si relaziona al benessere interiore della persona, che attraverso il gesto rende nota la trasparenza della propria anima. Queste teorie dimostrano una chiara opposizione al balletto, che rappresenta l'opposto di ciò che Delsarte predicava: il corpo del ballerino classico si muove in maniera spezzettata, pretendendo che ogni sua parte sia scomposta in una frammentazione delle sue parti anatomiche. La tecnica richiede di compiere dei movimenti che ostacolano la natura del corpo, ovvero impediscono di assecondare il moto di alcune sue parti, considerate da Delsarte sede di energia fondamentale, come il bacino, necessariamente bloccato, o le spalle, continuamente abbassate. Nonostante Delsarte non si sia mai scagliato contro la danza accademica, le sue teorie risultano essere in netta opposizione a quelle del balletto, soprattutto dal punto di vista della legge della corrispondenza: la vita interiore del ballerino classico si mostra scarna e priva di vitalità di fronte a Delsarte.

Se si osserva la temperie culturale europea di fine Ottocento, risulta chiaro il motivo per il quale le teorie delsartiane attecchiscano in maniera molto fortunata fra gli artisti e i teorici delle arti in quello stesso periodo. Si tratta di una rivoluzione che investe molte arti e desidera porre al centro dell'attenzione il corpo come soggetto, liberandosi della concezione cristiana della corporeità concepita solo come scomodo e disdicevole fardello. Le teorie dell'espressione dell'organismo in relazione alla musica di Émile Jacques-Dalcroze, la fisicità sensuale cantata da Mallarmé e Valéry, la nuova concezione dello spazio intorno al corpo del

⁹¹ Ivi, pp. 6-7

⁹² Delsarte formula le sue teorie riguardo la figura dell'attore, ma questo non scoraggia i coreografi di inizio Novecento a servirsi del e basarsi sul suo pensiero per sostenere la propria prassi coreutica

⁹³ PONTREMOLI, ALESSANDRO, *La danza, Storia, teoria, estetica del Novecento*, Roma-Bari, editori Laterza, 2004, p. 8

Futurismo rappresentano alcune delle manifestazioni artistiche che pervadono l'Europa alla fine dell'Ottocento e contribuiscono alla riscoperta di una corporeità mai osservata prima in questa nuova prospettiva. In un suo importante lavoro critico, lo storico Alessandro Pontremoli specifica le parole d'ordine che caratterizzano anche il mondo del teatro e della danza in quel periodo "liberazione, armonia gestuale, bellezza del nudo, corpo come opera d'arte, ecc."⁹⁴, parole che si distaccano notevolmente dalla concezione corporea del balletto. Il mondo della danza di fine Ottocento, quindi, si divide in due poli distinti: lo splendore dei balletti classici, con le loro ballerine eteree e raffinate, e la necessità di fondare un nuovo tipo di danza, che ponga al centro dell'attenzione il corpo, lasciando libertà di espressione ad esso e si distacchi dalla disciplina accademica, percepita come limitante. Questo secondo filone si rivela di fondamentale importanza per lo sviluppo della successiva danza moderna e contemporanea, in una parabola che progredisce fino all'attualità, caratterizzata da un processo di ripensamento costante dell'estetica coreutica e da un'instancabile messa in dubbio dei principi fino ad allora assecondati.

Isadora Duncan situa il proprio operato in questo periodo particolarmente fecondo e, contemporaneamente, ricco di contrasti, divenendo, in maniera probabilmente piuttosto consapevole, una pioniera della danza moderna.

2.1 Le influenze

Isadora Duncan proviene da una famiglia profondamente legata alle arti, che fa crescere la bambina e i suoi fratelli in un ambiente ricco di musica e poesia, quotidianamente praticate in casa. La famiglia conosce periodi di grande sfortuna e di successiva ripresa, che continueranno per diversi anni e permetteranno ad Isadora di capire, già in tenera età, la capacità dell'arte di elevare, attraverso il prestigio artistico, anche il prestigio sociale. Infatti, nonostante la famiglia sia colpita a più riprese dagli scandali che investono il padre⁹⁵, i Duncan riescono ad

⁹⁴ Ivi, p. 15

⁹⁵ Joseph C. Duncan è un uomo raffinato, poeta ed imprenditore, giornalista e bancario, che sarà capace di cavalcare l'onda dell'economia americana, finendo poi, però, travolto dal fallimento dei propri progetti. Sarà poi accusato di truffa e di ammanchi, tenterà di fuggire ma sarà trovato. Per approfondire la relazione di Isadora con la propria famiglia: DALY, ANN, *Isadora Duncan e la «distinzione» della danza*, in

elevarsi ad uno *status* sociale conferitogli dalla raffinatezza artistica che li caratterizza: la madre è un'abile suonatrice di pianoforte, la zia recita i versi delle opere shakespeariane, il fratello di Isadora, Augustin, dirige il teatro che costruiscono in un granaio dietro casa, e Isadora balla. Le loro doti artistiche li porteranno a compiere una piccola *tournee* in California, ulteriore tassello che si aggiunge alla formazione di Isadora, la quale presenterà per tutta la vita una fede incrollabile nell'arte e nella sua capacità di spingere confini ed aprire porte. Inoltre, Isadora e la sorella Elisabeth insegnano danza sia in una piccola scuola diretta da loro, alla quale si iscrivono figlie di famiglie californiane facoltose, sia all'interno di scuole femminili esclusive. Come sottolinea argutamente Daly, questo "porta la famiglia ai confini [...] dell'alta società"⁹⁶, insegnando ad Isadora l'importanza delle relazioni con le istituzioni, le pratiche sociali consone alle classi elevate e la necessità, se si vuole avere successo, di assecondare il gusto della classe dirigente.

L'infanzia di Duncan non costituisce un dettaglio da poco nell'economia complessiva del suo agire, se si considera che gran parte delle sue teorie hanno cavalcato l'onda dell'epoca nella quale stava crescendo: senza voler ridurre l'apporto innovativo della coreografa, Daly riconosce come alcune scelte di Duncan siano andate di pari passo con le teorie in voga al tempo. Infatti, l'idea di partenza della danzatrice affonda le proprie radici nelle tesi che a cavallo fra Otto e Novecento vedono l'uomo come intrappolato in uno stato artificiale dell'essere, nel quale sarebbe ricaduto dopo il progressivo allontanamento da "un mitico stato originario di armonia naturale"⁹⁷ che gli permetteva di condurre un'esistenza pacificata. Duncan sostiene la necessità di ritrovare questa armonia e di recuperarla attraverso la forma del movimento:

Teatro e storia: orientamenti per una rifondazione degli studi teatrali, Bologna, Il Mulino, 1984, pp. 20-24

⁹⁶ DALY, ANN, *Isadora Duncan e la «distinzione» della danza*, in *Teatro e storia: orientamenti per una rifondazione degli studi teatrali*, Bologna, Il Mulino, 1984, p. 23

⁹⁷ PONTREMOLI, ALESSANDRO, *La danza, Storia, teoria, estetica del Novecento*, Roma-Bari, editori Laterza, 2004, p. 25

Raggiungendo la consapevolezza, l'uomo divenne cosciente di se stesso e smarrì i movimenti naturali del corpo; oggi, alla luce dell'intelligenza raggiunta dopo anni di civiltà, egli deve ricercare consapevolmente quello che inconsciamente ha perduto.⁹⁸

L'allontanamento dallo stato primordiale di naturalezza è dato, secondo le parole che Duncan affida ai suoi scritti, dalla consapevolezza. Interpretiamo questa consapevolezza come la presa di coscienza dell'uomo di essere ciò che è, della sua possibilità di poter sviluppare una civiltà e avanzare attraverso il progresso. Questo rappresenta per Duncan, quindi, un ostacolo al contatto dell'uomo con la natura, quest'ultima rappresentante e depositaria di un archetipo di movimento primordiale, percepito come vero e sincero, posto in concordanza armoniosa con il movimento degli elementi circostanti. L'uomo, il danzatore, dovrà allora liberarsi delle sovrastrutture che i secoli di civilizzazione hanno accumulato su di lui, rigettando ogni orpello accessorio, per riappropriarsi della propria forma primitiva, originariamente in accordo con ogni movimento della natura. Per fare ciò, bisogna ispirarsi direttamente alla fonte incorrotta e immutabile, ovvero l'armonia degli elementi naturali.

L'uomo non ha inventato l'armonia della musica, che è uno dei principii basilari della vita. E neppure l'armonia del movimento poteva essere inventata; bisogna ricavarne l'idea dalla Natura stessa e ricercare il ritmo del movimento umano nel ritmo dell'acqua che si agita e dei venti che soffiano, bisogna ricercarla in tutti i movimenti della terra, degli animali, dei pesci, degli uccelli e dei rettili, e anche in quello dell'uomo primitivo, il cui corpo si muove ancora in armonia con la natura.⁹⁹

Ciò che caratterizza l'uomo civilizzato è il modo di muoversi "disarmonico, innaturale, deforme"¹⁰⁰ e compito del danzatore è quello di ritrovare il movimento dal quale ci si è allontanati. Si tratta, in qualche modo, di quello che predica Delsarte. L'estetologo ha contribuito senza dubbio alla formazione teorica di Duncan, anche se la danzatrice vi fa riferimento solo in un'intervista del 1898. Il rinnovamento che Delsarte predica, l'adesione alle leggi naturali del corpo, la necessità di

⁹⁸ DUNCAN, ISADORA, *Lettere dalla danza*, Firenze, La casa Usher, 1980, p. 88 (prima edizione *The art of the dance*, New York, Theatre Arts Books, 1969)

⁹⁹ DUNCAN, ISADORA, *Lettere dalla danza*, Firenze, La casa Usher, 1980, p. 88

¹⁰⁰ RANDI, ELENA, *Protagonisti della danza del XX secolo. Poetiche ed eventi storici*, Roma, Carocci, 2014, p. 38

assecondare la forma del movimento che il fisico suggerisce sono insegnamenti che Duncan interiorizza e rende propri già durante i primi anni di attività coreutica. Come ama ricordare, l'adesione al canone di una scuola di balletto classico è percepita dalla stessa Isadora bambina come costringitiva e limitante della sua espressione¹⁰¹. È nell'America dinamica e in evoluzione di fine Ottocento che le idee di Delsarte attecchiscono con maggiore efficacia, e Duncan non si oppone a questa tendenza, facendo propri cavalli di battaglia le idee di superamento del balletto classico e di sdoganamento del movimento libero. Il piede, libero dalla costrizione delle scarpe da punta, nella concezione duncaniana, appoggia completamente a terra e, in maniera rivoluzionaria, è nudo. Il contatto con il suolo si oppone strenuamente al contenimento del piede predicato nel balletto e si ricollega ad una concezione terrena e primordiale del movimento. Duncan si riappropria, inoltre, della forza di gravità: non si tratta più di tendere verso l'alto con fare etereo ed impalpabile, come figure di fantasmi inafferrabili, ma di riconquistare il contatto con il terreno, sentendo tutto il peso dell'essere umano che vuole, ora, essere concepito come tale. È il ritorno alla condizione primitiva nella quale il danzatore accetta e valorizza la propria umanità.

2.2 Il culto dell'Ellade

La ricerca del movimento originario e l'orientamento verso la verità dell'uomo primitivo dirigono l'interesse di Duncan verso l'antica Grecia. Anche in questo caso, non si tratta certo di un'idea originale: lo *statue posing* era una pratica in voga tra le donne dell'alta società americana di fine Ottocento¹⁰². Si trattava di riprodurre, in movimento, pose mutuata dalle statue greche che si cominciavano ad osservare all'interno dei musei americani. Anche in questo caso, è Delsarte ad ispirare questo culto, impostando la pratica sulla retorica dell'elevazione morale associata al mito della Grecia antica. Ciò che si voleva teorizzare era il legame esistente tra corpo e anima, che implicava l'assunto secondo il quale

¹⁰¹ DUNCAN, ISADORA, *Lettere dalla danza*, Firenze, La casa Usher, 1980

¹⁰² Per un approfondimento sulla pratica dello *statue posing* si veda: VEROLI, PATRIZIA, *Una pioniera del modernismo*, in Duncan, Isadora, *L'arte della danza*, Nomellini, Eleonora Barbara, Veroli, Patrizia (a cura di), Palermo, L'Epos, 2007, pp. 27-29 (prima edizione *The art of dance*, London, 1928)

imitare le pose delle statue appartenenti ad una civiltà raffinata e armoniosa avrebbe elevato lo spirito delle imitatrici. Come ricorda Daly:

Agli occhi di questi Americani facoltosi, educati e per lo più femmine, l'arte classica aveva operato quella liberatoria connessione tra la nudità e la nobiltà che era stata impossibile all'interno della tradizione puritana.¹⁰³

Infatti, la teoria raggiunse grande successo presso le donne dell'alta società americana, che potevano finalmente liberarsi dal giogo della *modesty* in una maniera socialmente accettata, mantenendo il decoro e, contemporaneamente, incoraggiando la loro femminilità.

Duncan prende probabilmente ispirazione da questa pratica, ma non si limita solamente allo *statue posing*. La coreografa fa del concetto di antica Grecia un pilastro della propria teorizzazione. A partire dal proprio aspetto, durante la danza, e da quello delle sue allieve, Duncan si ispira fortemente all'immaginario ellenico: le fotografie¹⁰⁴ la ritraggono con tuniche chiare drappeggiate intorno al corpo, tessuti morbidi che coprono e scoprono la figura, piedi scalzi e capelli acconciati mollemente dietro la nuca. La coreografa rende esplicita la propria ammirazione per il mondo della Grecia antica in diversi scritti, sostenendo l'alto grado di armonia che caratterizza la civiltà greca, immaginata come luogo di profonda devozione verso le arti e contatto sincero con la natura.

Spesso ho danzato nel teatro di Dionisio [sic] ad un'ora in cui Atene cominciava appena a svegliarsi, e ho sentito come là tutto fosse modellato secondo la stessa armonia. [...] i gesti delle mie braccia disegnavano davanti a me le linee dell'orizzonte naturale, formato anticamente dalla sommità delle gradinate.¹⁰⁵

Si noti l'interesse che Duncan dimostra nei confronti delle creazioni di Mariano Fortuny y Madrazo, stilista spagnolo trasferitosi a Venezia all'inizio del Novecento, autore di creazioni che hanno contribuito alla liberazione della donna

¹⁰³ DALY, ANN, *Isadora Duncan e la «distinzione» della danza*, in *Teatro e storia: orientamenti per una rifondazione degli studi teatrali*, Bologna, Il Mulino, 1984, p. 19

¹⁰⁴ Ci sono pervenute pochissime fotografie di Isadora Duncan, poiché la danzatrice era particolarmente attenta alla propria immagine. Ritraendola spesso vestita *à la greque*, le fotografie rappresentavano un mezzo delicato: Duncan doveva premurarsi di far percepire la propria immagine come raffinata ed elevata, evitando la sessualizzazione del proprio corpo. Inoltre, la diffusione minima della propria immagine garantiva alla danzatrice un'aura di mistero e intoccabilità, che nutriva il mito della sua figura.

¹⁰⁵ DUNCAN, ISADORA, *Lettere dalla danza*, Firenze, La casa Usher, 1980, p. 59

moderna da stretti corsetti e scomodi busti, trasformando il vestiario femminile in un elegantissimo tripudio di tessuti plissettati, morbidi e adattati al corpo.¹⁰⁶ Infatti, Fortuny crea per dive del tempo come Eleonora Duse e Sarah Bernhardt abiti stampati con fantasie provenienti dalla Grecia antica (il cosiddetto scialle *Knossos*) o abiti privi di costrizione nella zona del busto, semplicemente valorizzati sulla vita da una fusciasca, che permettono alle donne di muoversi liberamente e non essere costrette nei movimenti (abito *Delphos*). È facile immaginare l'interesse che Duncan può avere espresso nei confronti di questo tipo di abbigliamento, che rispecchia a pieno i suoi ideali di messa in scena, ma rappresenta inoltre un nuovo paradigma di abbigliamento quotidiano per la donna moderna altolocata.

L'antica Grecia è davvero l'archetipo a cui ispirarsi per Duncan, che basa la sua danza sulle sculture e i disegni dei vasi greci che studia, sia in America che in Grecia, e in generale nei viaggi in Europa che occupano gran parte della sua vita. I movimenti che compongono il suo metodo provengono da una acuta osservazione dei reperti dell'antica Grecia, incorporati nelle danze che vengono riproposte nelle serate danzate nei salotti borghesi di tutto il mondo. Questo è quello che possiamo immaginare dagli scritti di critica che ci sono pervenuti, poiché non esistono video registrazioni della danzatrice: lei stessa non le consentiva. Per esempio, osserva Gianni Bistolfi, librettista e sceneggiatore: «ella fa della vera e propria danza, movendosi con improvvisi ondeggiamenti pieni or di grazia, or di ingenuità, or di gioia, or di voluttuosi aneliti impetuosi»¹⁰⁷; o ancora lo scultore Romano Romanelli la descrive come «una grande maestra di scultura, ché essa poteva personificare in modo impressionante col suo corpo tutti i capolavori antichi a perfezione»¹⁰⁸. Da questi commenti si evince il tipo di greicità che Duncan intendeva raffigurare nelle proprie *performance*: il corpo della danzatrice era assomigliato a quello della ninfa, per lo più il genere di ninfa leggera ed eterea che una

¹⁰⁶ Per approfondire il tema: CALOI, ILARIA, *Modernità minoica. L'arte egea e l'art nouveau: il caso di Mariano Fortuny y Madrazo*, Firenze, Firenze University Press, 2012

¹⁰⁷ BISTOLFI, GIANNI, *Le danze di Isidora [sic] Duncan*, in «La Tribuna», n.d. cit. da Veroli, Patrizia, *Baccanti e dive dell'aria. Donne danza e società in Italia 1900-1945*, Città di Castello, Edimond, 2001, p. 137

¹⁰⁸ ROMANELLI, ROMANO, *Alcuni ricordi*, in «Il Frontespizio», IX, novembre 1937, p. 846, cit. da Veroli, Patrizia, *Baccanti e dive dell'aria. Donne danza e società in Italia 1900-1945*, Città di Castello, Edimond, 2001, p. 140

donna americana di fine Ottocento poteva immaginare essere stato il canone greco. Il movimento era libero da schemi, sospinto dall'anelito interiore che riportava il corpo ad uno stato di naturalità ed armonia¹⁰⁹, che, lo spettatore, suggestionato dalla *mise* scenica della Duncan, associava immediatamente alla ninfa greca, la vestale, la baccante.

Tuttavia, non bisogna pensare che la libertà di movimento professata da Duncan fosse sinonimo di sregolatezza: al contrario, la coreografa sviluppò un linguaggio coreutico personale, tramandato poi alle generazioni di alunne delle scuole duncaniane aperte in tutto il mondo.

Quando allora io riaprii la porta alla natura, mostrando un tipo diverso di danza [rispetto al balletto], ci fu chi disse: «Guardate, è una danza *naturale*». Ma, nella sua libertà e nella sua armonia con il movimento naturale, esisteva pur sempre anche una struttura [...]. Danzare *naturalmente* dovrebbe significare soltanto che la danza non va contro natura, non che tutto è lasciato al caso.¹¹⁰

Così Duncan si esprime a proposito della presunta naturalezza della sua danza. La struttura della quale scrive è quella che essa fa derivare dalla natura e contemporaneamente dagli antichi greci, ovvero il moto ad onda, o a successione, “il principio cinetico fondamentale sotteso a tutto il creato”¹¹¹. Si tratta del movimento ad onda che Duncan sottolinea più volte di aver studiato lungamente su pitture e vasi greci e di aver scorto nel moto del mare e degli alberi: è una forza che imprime al movimento un elemento di eternità. L'onda che il corpo del danzatore deve creare, conferisce al movimento una sensazione di infinitezza, come se il moto continuasse oltre il corpo, nello spazio, e oltre il momento, nel tempo.¹¹² L'evoluzione è costante e senza fine, l'onda, per suo principio, rappresenta un continuo rinnovarsi di se stessa ed essa per Duncan è alla base del movimento perché lei “ved[e] onde che nascono da ogni cosa”¹¹³. È evidente che il moto ondosu predicato da Duncan unisca al puro studio del gesto, creato dal corpo del

¹⁰⁹ PONTREMOLI, ALESSANDRO, *La danza, Storia, teoria, estetica del Novecento*, Roma-Bari, editori Laterza, 2004, p. 27

¹¹⁰ DUNCAN, ISADORA, *Lettere dalla danza*, Firenze, La casa Usher, 1980, p. 89

¹¹¹ RANDI, ELENA, *Protagonisti della danza del XX secolo. Poetiche ed eventi storici*, Roma, Carocci, 2014, p. 41

¹¹² DUNCAN, ISADORA, *Lettere dalla danza*, Firenze, La casa Usher, 1980, p. 74

¹¹³ Ivi, p. 80

danzatore, anche l'aiuto immaginifico che le vesti possono dare nella creazione della visione. Il panneggio che caratterizza il nuovo modo di abbigliare la danzatrice introdotto da Duncan, come abbiamo visto, rigetta l'angusto costume di scena preteso dal balletto, e lo sostituisce creando, inevitabilmente, una maggiore mobilità del tessuto che copre (e scopre)¹¹⁴ la figura a seconda del movimento. Se il gesto è onda, il panneggio diverrà onda anch'esso, in un gioco di tessuti sapiente e raffinato.

L'ispirazione teorica che Duncan ricerca per sostenere la propria tesi riguardante l'antica Grecia, viene identificata dalla danzatrice in Nietzsche. La poetica di Duncan richiama in molte sue parti, e lei non ne fa mistero, le idee del filosofo, che sprigionano una nuova forza vitale rivoluzionaria, probabilmente percepita da Duncan come fortemente legata alla sua concezione di danza. Nietzsche e Duncan condividono la concezione dell'antica Grecia come spazio di elezione mistica, e Duncan apprezza in particolare alcuni passi di *Così parlò Zaratustra* nei quali il filosofo esalta la danza antica come forma di contatto fra anima e corpo. Il recupero predicato da Nietzsche della corporeità come elemento nobile, e non più mero involucro contenente l'anima, da nascondere e rifiutare, rappresenta un ulteriore punto di contatto tra il filosofo e la coreografa. La contrapposizione tra apollineo e dionisiaco teorizzata dal filosofo viene tradotta in termini coreutici abbastanza pedissequi da Duncan:

È possibile danzare in due modi:

Ci si può abbandonare allo spirito della danza e danzare l'oggetto sè: *Dioniso*.

Oppure si può *contemplare* lo spirito della danza e danzare come se si raccontasse una storia: *Apollo*.¹¹⁵

Duncan non esclude l'apollineo dalla propria concezione di danza, ma sembra che l'esaltazione del polo dionisiaco teorizzata da Nietzsche trovi più fertile terreno nel pensiero della coreografa, che identifica fortemente la propria

¹¹⁴ Isadora Duncan fu al centro di numerose polemiche e morbosi commenti a proposito della presunta nudità che i panneggi alla greca avrebbero lasciato scoperta. In realtà Duncan non fu mai nuda sotto le vesti da ninfa: indossava un abito in maglina aderente color carne che simulava la nudità, senza realizzarla. Per approfondire: VEROLI, PATRIZIA, *Baccanti e dive dell'aria. Donne danza e società in Italia 1900-1945*, Città di Castello, Edimond, 2001, nota a p. 123

¹¹⁵ DUNCAN, ISADORA, *Lettere dalla danza*, Firenze, La casa Usher, 1980, p. 109

danza con la nuova necessità di devozione al corpo, trascurato in secoli di predilezione cristiano-centrica verso l'anima. Lamothe interpreta questo nuovo¹¹⁶ *focus* che Duncan rivolge verso Nietzsche come una via alternativa ed ulteriore alla traduzione in danza del suo interesse verso la cultura greca, in delle forme ballate capaci di catalizzare la rinascita della religione. Il rinnovamento religioso sarebbe espresso attraverso l'allontanamento dalla morale cattolica, associata al balletto accademico:

Duncan osservò come i danzatori [classici] si rapportavano alla propria corporeità nello stesso modo in cui ci si rapporta alla morale cristiana, da lei criticata. I ballerini applicavano dei codici formali ai loro corpi per rendere la propria immagine priva di peso, eterea, eseguendo pedissequamente i passi senza opporre ad essi una riflessione critica. Tali forme di danza, sosteneva Duncan, rafforzavano la percezione della danza come una attività fisica, una mera forma di divertimento.¹¹⁷

Come sostiene Lamothe, il pensiero di Nietzsche indirizza Duncan verso un respingimento della morale cattolica ancora più accentuato, per quanto la coreografa fosse già da tempo convinta della necessità di liberazione dal giogo puritano. Questo rifiuto viene ulteriormente inasprito dalla corrispondenza che Duncan ritrova con la danza accademica. È allora nella forza dionisiaca che la danzatrice ripone le proprie speranze, in una esaltazione del culto bacchico che punta a riproporre non l'esperienza degli antichi greci in sé, ma una visione della danza che faccia, per il tempo di Duncan, quello che Dioniso fece per i greci: un'affermazione di vita.¹¹⁸ In altre parole, la possessione bacchica traghetta la danza moderna teorizzata da Duncan verso il suo senso ultimo, attraverso la liberazione del corpo, utilizzato in maniera unitaria, e l'adesione totale alle leggi naturali del moto ad onda. Il movimento dionisiaco crea una continuità divina che fa percepire le danzatrici duncaniane come "dee, sacerdotesse e devote"¹¹⁹, come ninfe e baccanti.

¹¹⁶ Duncan scopre il pensiero nietzschiano nell'autunno del 1903, durante un soggiorno a Monaco, di ritorno da un viaggio in Grecia. I suoi interessi per la Grecia erano, quindi, già presenti, ma la scoperta del pensiero del filosofo li alimenterà.

¹¹⁷ LAMOTHE, L. KIMERER, *Nietzsche's Dancers: Isadora Duncan, Martha Graham, and the Revaluation of Christian Values*, New York, Palgrave MacMillan, 2006, p. 108

¹¹⁸Ivi, p. 114

¹¹⁹ Ivi, p. 113

2.3 Botticelli e le sue ninfe

C'è in lei la squisita eleganza delle figure dei bassorilievi ellenici e nello stesso tempo (cinte così come ha le pure forme del corpo nelle volute semplici dei veli) l'irreale dolcezza delle creature botticelliane. Ma sopra ogni altra qualità della sua intelligenza e del suo corpo, irradia la grande purezza dell'ideale che ella persegue: purezza di equilibrio e di linea nella quale sono i più limpidi meriti di questa artista anche quando ella si contiene in una calma compostezza di movimento o frena gli impeti della sua anima.¹²⁰

Così Bistolfi descrive Duncan dopo averla vista ballare, sottolineando l'intensità dell'interpretazione della danzatrice e cogliendo efficacemente i riferimenti che ispirano la sua arte: la cultura greca e Botticelli. Infatti, oltre al culto dell'Ellade, Duncan si interessa fin da giovane ai maestri fiorentini rinascimentali. La sua conferenza *La danza del futuro* apre proprio con il ricordo della danzatrice riguardante la *Primavera* di Botticelli: Isadora bambina contempla la riproduzione del quadro appesa in casa Duncan, immaginando le margherite del prato e le figure delle Grazie ondeggiare al ritmo della *Canzone di Primavera* di Mendelssohn suonata dalla madre al piano.¹²¹ Dopo la precoce iniziazione al Rinascimento appresa in casa, sono i musei europei la meta preferita dalla danzatrice durante le proprie *tournée*, ragione che la conduce a “questa profonda, un po' invasata immersione nella cultura occidentale”¹²², a detta di Carandini. In effetti, i panneggi, i piedi nudi, i capelli abilmente acconciati affinché risultino naturalmente scompigliati, elementi che abbiamo visto caratterizzare le danze della coreografa, rimandano strettamente alle figure di ninfe eteree dipinte da Botticelli.

Attraverso questi riferimenti raffinati, Duncan riesce ad elevare la propria arte ad un livello religioso, contrapposto alla carnalità che sarebbe potuta scaturire dalla visione della nudità da parte del suo pubblico. Duncan attua una risemantizzazione del corpo femminile, non più indagato dallo sguardo maschile. Si tratta

¹²⁰ BISTOLFI, GIANNI, *Le danze di Isidora [sic] Duncan*, in «La Tribuna», n.d. cit. da Veroli, Patrizia, *Baccanti e dive dell'aria. Donne danza e società in Italia 1900-1945*, Città di Castello, Edimond, 2001, p. 137

¹²¹ DUNCAN, ISADORA, *Lettere dalla danza*, Firenze, La casa Usher, 1980, p. 17

¹²² CARANDINI, SILVIA, *Isadora Duncan* in Carandini, Silvia, Vaccarino, Elisa (a cura di). *La generazione danzante, L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, Roma, Di Giacomo Editore, 1997, p. 79

della sovversione “della segnaletica del corpo”¹²³ che supera la limitatezza e la mortificazione del *male gaze*¹²⁴ sul corpo femminile e fa risorgere gloriosamente la nobiltà del corpo della donna, senza orpelli decorativi, richiamando la dignità delle culture (quella greca antica e quella italiana rinascimentale) che usavano quello stesso corpo per esprimersi. Quindi, Duncan rivoluziona il modo di concepire la danza anche per quanto riguarda il rapporto tra la danzatrice e il pubblico: il desiderio maschile è messo da parte per privilegiare uno spettacolo che fornisca un’esperienza metafisica, “quanto più lontano possibile dalla materialità, ai confini del sogno”¹²⁵. Nella nuova concezione del femminile da parte della coreografa, nell’esaltazione della donna che danzando “realizzerà la missione del corpo femminile e la santificazione di tutte le sue parti”¹²⁶, nell’adesione in prima persona ad una sessualità più libera, risiede il concetto di femminismo di Duncan. Il suo pensiero sulla donna si ispirava sia al femminismo americano dell’epoca, che a quello nordeuropeo, scartando abilmente i tratti delle due diverse concezioni che non avrebbero potuto apportarle beneficio.¹²⁷

Duncan riesce ad unire la propria arte coreutica con i principi femministi nei quali credeva: come racconta in *La mia vita*, durante una delle due gravidanze fuori dal matrimonio che affronta, decide di danzare uno dei suoi spettacoli.

¹²³ VEROLI, PATRIZIA, *Baccanti e dive dell’aria. Donne danza e società in Italia 1900-1945*, Città di Castello, Edimond, 2001, p. 124

¹²⁴ Per approfondire: DALY, ANN, *Isadora Duncan and the Male Gaze*, in L. Senelick (a cura di), *Gender in Performance. The Presentation of Difference in the Performing Arts*, Hanover-London, University Press of New England, 1992

¹²⁵ VEROLI, PATRIZIA, *Baccanti e dive dell’aria. Donne danza e società in Italia 1900-1945*, Città di Castello, Edimond, 2001, pp. 124-125

¹²⁶ DUNCAN, ISADORA, *Lettere dalla danza*, Firenze, La casa Usher, 1980, p. 28

¹²⁷ Con il femminismo americano Duncan condivide la volontà di libera individualità e la necessità di rinunciare agli abiti stretti in favore della liberazione del corpo. La femminista svedese Ellen Key ispira in Duncan l’aspirazione al libero amore e alla maternità fuori dal matrimonio. Tuttavia, la coreografa rifiuta l’idea americana del suffragio universale, ritenendo la politica appannaggio solo maschile, probabilmente per non irritare e, di conseguenza, assicurarsi l’appoggio dei vari mecenati uomini che hanno sostenuto la sua carriera. Per approfondire: VEROLI, PATRIZIA, *Baccanti e dive dell’aria. Donne danza e società in Italia 1900-1945*, Città di Castello, Edimond, 2001; VEROLI, PATRIZIA, *Una pioniera del modernismo*, in Duncan, Isadora, *L’arte della danza*, Nomellini, Eleonora Barbara, Veroli, Patrizia (a cura di), Palermo, L’Epos, 2007; DALY, ANN, *Isadora Duncan e la «distinzione» della danza*, in *Teatro e storia: orientamenti per una rifondazione degli studi teatrali*, Bologna, Il Mulino, 1984.

Questo causa l'indignazione di una spettatrice che la rimprovera dopo lo spettacolo, ma Duncan risponde¹²⁸:

Oh, mia cara signora X, questo è proprio ciò che voglio la mia danza esprima – l'Amore – la Donna – la Creazione – la Primavera. Il quadro di Botticelli, sa, - la Terra feconda – le tre Grazie danzanti incinta – la Madonna – gli Zefiri incinta anch'essi. Tutto ciò che freme, che promette Nuova Vita. Questo è ciò che la mia Danza significa.¹²⁹

La visione del quadro del Maestro fiorentino come una scena composta da figure incinte rappresenta un'interpretazione plastica e visivamente vivace di quello che Botticelli simboleggia per Duncan. L'etica personale della danzatrice e l'estetica si fondono nella rappresentazione simbolica che Duncan da dei quadri di Botticelli, realizzando l'unione del bello e del buono, la *kalokagathie* greca, tanto ammirata dalla coreografa¹³⁰. La fecondità e la maternità sono esperienze fondamentali per la danzatrice, vissute in maniera estatica, come realizzazione estrema della femminilità. Le ninfe di Botticelli rappresentano, allora, l'incarnazione dell'ideale femminile di Duncan: leggiadre, belle ma anche feconde e generatrici di nuova vita. La coreografa le rappresenta nelle sue danze, facendo rivivere quel modello di Venere e di Primavera che per secoli è stato solamente ammirato all'interno dei musei, spezzando la tradizione del balletto e facendo rinascere la ninfa antica.

Forse, come Warburg, anche Duncan aveva colto la sopravvivenza della ninfa nei secoli, riportandola al suo tempo e traducendola ambiziosamente in forma di danza. Aveva fatto rivivere la ninfa eterea nelle sue danze, notando la sua presenza sia in sculture, statue e vasi greci che nei dipinti fiorentini rinascimentali, intuendo, senza teorizzarla, la sopravvivenza della forma-ninfa nei secoli. Oltre all'intuizione, Duncan aveva preteso di più: aveva voluto ricreare la ninfa plasmando il suo corpo, e quello delle sue danzatrici, in una maniera unitaria,

¹²⁸ L'episodio è raccontato da Duncan, privo di indicazioni su dove esso sia avvenuto, né precisamente quando. Non sappiamo nemmeno se sia frutto della auto-mitizzazione di Duncan scrittrice, o se sia avvenuto veramente. Lo prendiamo come esempio del suo pensiero, non tanto per la sua veridicità storica.

¹²⁹ DUNCAN, ISADORA, *La mia vita*, Roma, Dino Audino Editore, 2003, p. 166 (prima edizione Milano, Poligono, 1948)

¹³⁰ VEROLI, PATRIZIA, *Baccanti e dive dell'aria. Donne danza e società in Italia 1900-1945*, Città di Castello, Edimond, 2001, p. 123

esigendo il totale coinvolgimento del corpo. Non si trattava di imitazione, ma di traduzione attualizzante del *Pathosformel* della ninfa, messa in pratica secondo la volontà di perseguire l'ideale greco e fiorentino.

2.4 Sostenitori e detrattori

Duncan conosce nel corso della propria carriera sostenitori e detrattori. Non è difficile da immaginare, data la portata innovativa della teorizzazione della coreografa, che essa abbia ricevuto nel corso della propria carriera lodi e critiche, protrattesi negli anni a venire, che hanno contribuito ad alimentare visioni diverse e contrastanti dell'opera della coreografa. Il limite imposto dal divieto voluto da Duncan di fotografarla o filmare le proprie *performance* ostacola ulteriormente una ricostruzione filologicamente fedele delle sue *pièce*. Il lavoro di analisi, quindi, deve passare necessariamente attraverso i pezzi di critica che ci sono giunti da giornali dell'epoca, come abbiamo già visto.

I sostenitori di Duncan sottolineavano il moto infinito, l'ondeggiare del suo corpo che rendeva il movimento fluido e continuo, il fatto che “una bellezza così pervasiva scaturisce soprattutto dalla leggerezza di tutti i suoi movimenti” e descrivevano la sua danza come “intangibile, immateriale, fluida come il suono e la luce”¹³¹. La coreografa fu percepita già durante l'epoca nella quale operava come innovatrice della danza, anche se lei non utilizzò mai il termine “moderna” per descrivere la sua arte. I suoi contemporanei, tuttavia, identificarono nelle sue coreografie un nuovo senso di leggerezza e, allo stesso tempo, di intensa *gravitas* in totale sintonia, come abbiamo visto, con la temperie culturale dell'epoca. Come sottolinea Daly, Duncan si collocò strategicamente, per tutta la vita, in ambienti che “allineavano chiaramente la sua danza con la classe alta, bianca, euro-americana”¹³². La danzatrice si esibì sempre in salotti borghesi, rifiutandosi di essere identificata con le danze dozzinali che venivano eseguite nei teatri di inizio secolo; si dissociò con forza dalle nuove danze americane come il *Charleston*, il *Fox Trot*

¹³¹ Da una recensione americana cit. in VEROLI, PATRIZIA, *Una pioniera del modernismo*, in Duncan, Isadora, *L'arte della danza*, Nomellini, Eleonora Barbara, Veroli, Patrizia (a cura di), Palermo, L'Epos, 2007, p. 31

¹³² DALY, ANN, *Isadora Duncan e la «distinzione» della danza*, in *Teatro e storia: orientamenti per una rifondazione degli studi teatrali*, Bologna, Il Mulino, 1984, p. 24

e il *Black Bottom*, di derivazione afroamericana, a sua detta deplorabili perché discese dalle “cerimonie degli Africani primitivi”¹³³, ponendosi in una posizione etnicamente superiore perché bianca; usufruì di tutti i riferimenti più colti che conosceva¹³⁴ per nobilitare la sua arte, a dispetto di chi sosteneva la futilità della danza; nobilitò la sua espressione artistica attribuendole caratteristiche appartenenti ad illustri antenati di civiltà particolarmente idealizzate nel suo periodo storico. L’esclusione e l’esclusività erano le strategie culturali che Duncan adottava per ottenere appoggio e apprezzamento dal suo pubblico. Vi riuscì per tutta la vita, dimostrando gratitudine e fedeltà a quella classe alta che vedeva in lei un’innovatrice colta e raffinata.

Il mito di Duncan attraverserà le decadi sostenuto sia dal prestigio che si è attribuito alla figura di pioniera che la danzatrice ha incarnato, sia, al contrario, dalle aspre critiche che hanno investito la coreografa. Gli scritti di Duncan stessa aiutano, in questo caso, la ricostruzione della presenza di detrattori della sua arte fra il suo pubblico. In effetti, in diversi scritti contenuti nelle *Lettere dalla danza*, la coreografa dimostra una particolare apprensione nel difendere alcune posizioni, a proposito delle quali, evidentemente, veniva attaccata. L’argomento principale che viene ripreso in diversi momenti e anni successivi da Duncan sarebbe l’accusa riguardante l’imitazione pedissequa delle pose greche che la danzatrice realizzerebbe durante le proprie messe in scena.

Quando danzai a Londra, dissero che le mie danze erano state imitate da quelle dei Greci. Questo non è vero. Le mie danze sono Americane. Io sono un’Americana, nata in California. I miei avi vissero in America per duecento anni. [...] Alcuni critici affermano che la mia arte primitiva è monotona, ma se sono riuscita a dare anche una gioia piccolissima a questo grande pubblico, allora posso ritenermi felice.¹³⁵

Come si nota, l’accusa riguarderebbe la superficialità con la quale Duncan avrebbe mutuato in maniera sterile le pose delle statue e dei vasi greci, ricreandole senza aggiungere alla riproduzione una riflessione teorica. Questo

¹³³ DUNCAN, ISADORA, *Lettere dalla danza*, Firenze, La casa Usher, 1980, p. 41

¹³⁴ I riferimenti teorici duncaniani sono rappresentanti da autorevoli uomini bianchi: Platone, Darwin, Nietzsche, Whitman. Questo assicura alla coreografa l’approvazione della classe elevata europea e americana, ben disposta verso una donna che si appoggia nelle sue argomentazioni teoriche a questi uomini.

¹³⁵ DUNCAN, ISADORA, *Lettere dalla danza*, Firenze, La casa Usher, 1980, p. 163

rappresenterebbe un ostacolo verso l'esaltazione della coreografa, la farebbe percepire ai suoi contemporanei come superficiale imitatrice, e non come innovatrice di simboli, come lei avrebbe desiderato.

Ai fini della nostra ricerca, risulta particolarmente interessante un'altra critica mossa a Duncan, non pubblicata sui giornali, scritta da un suo censore, spettatore del suo spettacolo di debutto a Berlino, nel 1903: Aby Warburg. Lo studioso viene in contatto con la danzatrice in questa unica occasione, la sola documentata, partecipando allo spettacolo e dandone conto, successivamente, alla moglie Mary in una breve lettera, serafica:

La sera prima sono andato con Mayern a vedere la Duncan ballare; molto gradevole questo inizio di rinnovamento della mimica del balletto, ma niente di eccezionale, soltanto qualcosa di molto delicato, affettatamente decoroso, davvero troppo decoroso: lei è veramente nella parte quando si diverte e saltella qua e là come una coniglietta: quando interpreta cose più serie appare sempre impostata con un'espressione del viso dolorosa e sotto le sue gambe nude. Inoltre sarebbe meglio che lei danzasse insieme ad altri: il suo agitarsi da sola davanti ai tendaggi è davvero troppo sciocco.¹³⁶

Quindi, Warburg non si dissocia dalle critiche che Duncan subisce a proposito delle sue rappresentazioni. Selmin prova, efficacemente, a rintracciare i motivi di questo giudizio dello studioso, ipotizzando che Warburg si fosse affacciato con particolare curiosità alla *performance* della danzatrice, proprio per gli interessi comuni dei due, che il titolo dello spettacolo denunciava. Infatti, in quegli anni Duncan stava iniziando la prima *tournee* in Europa e, come abbiamo visto, aveva avuto modo di visitare diversi musei, compresi quelli fiorentini, contenenti opere dei Maestri rinascimentali, approfonditamente studiate da Warburg in anni precedenti. Nel 1903, Duncan intitola i propri spettacoli *Tanzidyllen* e, in particolare, la *pièce* con la quale la serata apre è intitolata *Primavera. Tanz nach einem motiv von Sandro Botticelli (Primavera. Danza su un motivo di Sandro Botticelli)*¹³⁷. È chiaro quindi che Warburg si sarà affacciato alla rappresentazione di

¹³⁶ WARBURG, ABY, GC, *Aby Warburg a Mary Hertz*, 17.11.1903, Warburg Institute Archive, in Selmin, Linda, *L'americana scalza. Un inedito di Warburg su Isadora Duncan*, Engramma, n. 34, 2004, https://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2980 consultato in data 16/11/2022

¹³⁷ SELMIN, LINDA, *L'americana scalza. Un inedito di Warburg su Isadora Duncan*, Engramma, n. 34, 2004

Duncan “con un certo carico di aspettative”¹³⁸, deluse da uno spettacolo percepito come contraddittorio: “l’espressione del viso decorosa” e “le gambe nude sotto” non possono coesistere nell’immaginario warburghiano, e nemmeno l’interpretazione divertita con quella successiva, più seria. Warburg non apprezza neanche la scelta solistica di Duncan, sostenendo la frivolezza di voler ballare da sola.

Come argutamente sottolinea Selmin, Warburg, probabilmente, non è scandalizzato dal costume poco coprente della danzatrice¹³⁹, quanto infastidito dalla superficialità della rappresentazione. Infatti “gli aggettivi usati dallo studioso per descrivere Duncan stigmatizzano un modo stilistico esclusivamente decorativo ed esteriore”.¹⁴⁰ Ciò che irrita Warburg, in altre parole, è la mancanza di comprensione profonda delle fonti alle quali Duncan attinge. Negli stessi anni, lo studioso tedesco si sta occupando della questione delle *Pathosformeln* che lo porteranno, nel 1905, ad utilizzare il termine per la prima volta in *Dürer e l’antichità italiana*. Le formule teorizzate da Warburg si ripresenterebbero attraverso i secoli sopravvivendo e cambiando forma proprio a causa di una comprensione tanto profonda delle stesse, in grado di provocarne la riemersione. Quindi, Warburg non poteva apprezzare la ripresa formale, la “riproduzione letterale e pedante di figure e gesti”¹⁴¹ che aveva probabilmente notato nell’esibizione di Duncan. Per lo studioso tedesco, i dettagli dei panneggi in movimento o l’imitazione delle pose delle figure greche dovevano essere accompagnati da un senso ulteriore che la danzatrice non aveva, invece, inserito nella coreografia.

Tuttavia allora, come spiegare la strenua difesa di Duncan, la quale dichiara esattamente il contrario di quello che vorrebbe leggere Warburg nelle sue *performance*? La coreografa scrive:

Riportare in vita le danze antiche sarebbe un’impresa tanto impossibile quanto inutile. Perché sia un’arte adeguata a noi, la danza deve nascere da noi stessi, dalle nostre

¹³⁸ Ibidem

¹³⁹ Invece, l’interpretazione fornita da Gombrich nella *Biografia intellettuale* vedrebbe un Warburg puritano e intransigente turbato dalla nudità ribelle di Duncan. Selmin smentisce e argomenta magistralmente questa posizione nell’articolo, già citato, *L’americana scalza. Un inedito di Warburg su Isadora Duncan*, Engramma, n. 34, 2004

¹⁴⁰ SELMIN, LINDA, *L’americana scalza. Un inedito di Warburg su Isadora Duncan*, Engramma, n. 34, 2004

¹⁴¹ SELMIN, LINDA, *L’americana scalza. Un inedito di Warburg su Isadora Duncan*, Engramma, n. 34, 2004

emozioni e dalla vita dei nostri tempi, proprio come le antiche danze nacquero dalla vita e dai sentimenti dei Greci antichi. Certo, nella mia giovinezza ho trascorso lunghe ore in ammirazione estasiata davanti al Partenone [...]. Questo però non segnava un passo verso il *copiare* gli atteggiamenti o la perfezione di quei capolavori. Al contrario, li ho studiati così a lungo per immergermi nello spirito che li ha creati, [...] mettendomi in contatto con i sentimenti che quei gesti simbolizzavano.¹⁴²

o come giustificare l'interesse dimostrato da Max Hertz, amico di Warburg, in una breve lettera indirizzata allo studioso? Egli scrive:

Il fatto che il corpo allenato secondo i principi della Duncan si avvicini nell'espressione alle forme antiche è nella natura delle cose. Dedurne che si tratti di imitazioni sarebbe del tutto sbagliato. Se si trattasse di questo, tutta la vitalità se ne andrebbe al diavolo¹⁴³

Come si evince dalla critica contemporanea, si tratta di una questione cronologica. Duncan evolve la propria poetica con il passare degli anni, accumulando esperienza e maturando il proprio approccio ai paradigmi ai quali si ispira. “Il suo modello di danza non muta nel tempo, le sue idee sono la parte che cambia”¹⁴⁴: la poetica di Duncan si arricchisce di riferimenti colti e si struttura in maniera più solida nel corso del tempo, senza però abbandonare i principi cardine sui quali si fonda. Le due lettere riportate sopra risalgono rispettivamente al 1920 e al 1913, anni in cui Duncan aveva avuto modo di sperimentare con il proprio linguaggio, incorrendo inevitabilmente in problemi e insuccessi, ma evolvendo. L'idea stereotipata della Grecia antica lascia il posto ad una matura rappresentazione che si delinea come creazione di segni: Duncan diviene la “*symbolic dancer*”¹⁴⁵ come oggi viene intesa. Come sottolinea Kimerer, l'apporto teorico di Nietzsche contribuisce ad elevare il discorso coreografico duncaniano: né Duncan né Nietzsche invocano il ritorno della Grecia antica. Vale a dire, nessuno dei due vuole ricreare le forme della cultura greca come copia da riproporre al loro tempo, ma piuttosto

¹⁴² DUNCAN, ISADORA, *Lettere dalla danza*, Firenze, La casa Usher, 1980, p. 68

¹⁴³ HERTZ, MAX, GC, *Max Hertz ad Aby Warburg*, 13.02.1913, Warburg Institute Archive, in Selmin, Linda, *L'americana scalza. Un inedito di Warburg su Isadora Duncan*, Engramma, n. 34, 2004

¹⁴⁴ CARANDINI, SILVIA, *Isadora Duncan* in Carandini Silvia, Vaccarino, Elisa (a cura di). *La generazione danzante, L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, Roma, Di Giacomo Editore, 1997, p. 79

¹⁴⁵ DALY, ANN, *Done into dance: Isadora Duncan in America*, Bloomington, Indiana University Press, 1995, p. 137

entrambi si ispirano alla cultura greca come un ideale a cui tendere e al quale ispirarsi.

Quindi Warburg assiste ad uno spettacolo ancora grezzo, poco rifinito nella sua struttura teorica, composto solamente di sensazioni che Duncan accoglie nella sua danza, ma non teorizza. Invece, la critica contemporanea sembra essere piuttosto concorde nell'affermare che la danza istintuale della coreografa sia poi stata sostenuta da una riflessione simbolica, in conseguenza dello studio di Nietzsche e con il passare degli anni. Non possiamo sapere se, vedendola danzare in un altro momento storico, Warburg avrebbe apprezzato maggiormente l'arte di Duncan, ma, visti e compresi alcuni interessi comuni dei due, avanziamo delle considerazioni.

3 Duncan e Warburg: le ispirazioni comuni

Duncan e Warburg, pur essendo contemporanei, non si conoscono mai a livello personale. Come abbiamo visto, Warburg assiste ad una *performance* di Duncan, Duncan probabilmente ignora l'esistenza di Warburg. Nonostante questo, alcune idee che stanno alla base della costruzione del pensiero di entrambi, si intersecano ed evolvono in maniere simili e speculari.

Un importante punto di partenza per capire lo sviluppo delle teorie dei due studiosi risiede negli illustri riferimenti ai quali si appellano. Duncan, come ripetuto, studia e si interessa con passione al pensiero di Nietzsche, che diviene fondamentale nello sviluppo della poetica della danzatrice. Warburg, le cui posizioni si rivelano originali e singolari rispetto al panorama di studi che lo circonda, si documenta e sviluppa le proprie teorie grazie ad uno studio approfondito dei più disparati pensatori. Nella sua biblioteca sono presenti classici tedeschi come Lessing e Goethe, ma anche volumi di Darwin, poiché Warburg nutre interesse nei confronti dello studioso soprattutto per quanto riguarda le emozioni umane.¹⁴⁶ Lo studio della storia dell'arte e della cultura viene approfondito da Warburg presso Bonn, Monaco e Strasburgo, dove ha modo di imbattersi in Carl Justi e Henry

¹⁴⁶ *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*, di Darwin, viene pubblicato nel 1872 ed è attestato essere presente nella biblioteca Warburg.

Thode. Soprattutto, però, l'interesse di Warburg si indirizza verso le teorizzazioni di Jacob Burckhardt, storico con il quale viene a contatto a Basilea. Il punto di contatto fra i due studiosi si trova certamente nell'opera principale pubblicata da Burckhardt nel 1860: *La civiltà del Rinascimento*. Warburg sarà organizzatore di un seminario dedicato a Burckhardt nel 1929, presso l'Università di Amburgo, per riportare in auge le idee dello storico dopo il decorso della guerra. I due pensatori condividevano la sfiducia nel progresso, alimentata probabilmente dalla testimonianza diretta che avevano avuto della guerra, e il desiderio di studio delle latenze dell'antico che si esprimono nella storia.¹⁴⁷ Inoltre, ciò che di Burckhardt affascina particolarmente Warburg, è lo studio dell'effimero, dei manufatti minori, dei rituali quotidiani, nei quali i due studiosi ritrovano il vero operato della memoria culturale. Proprio dall'approfondimento sulle feste italiane intrapreso da Burckhardt, Warburg trarrà spunto per i suoi studi sugli eventi festivi dell'Italia rinascimentale.

È chiaro quindi come anche Burckhardt condivida l'idea del ritorno del sintomo che caratterizza il pensiero di Warburg, e come questo possa esprimersi attraverso una riattivazione rituale riscontrata in particolare in determinati ambiti dell'esistenza umana. Si tratta di una osservazione fondamentale nella trattazione di questo lavoro perché Burckhardt si rivela essere, attraverso questa valorizzazione della sopravvivenza dell'antico, ponte tra Warburg e Nietzsche¹⁴⁸. Nietzsche, infatti, non solamente si occupa di questioni inerenti alla Grecia antica, definendo i poli di apollineo e dionisiaco, e quindi recuperando degli archetipi che non appartengono al suo tempo, che riattualizza. Il filosofo teorizza anche il cosiddetto eterno ritorno, la formula secondo la quale il divenire è la legge dell'essere. Curiosamente, anche Nietzsche trova nel serpente un efficace simbolo di comprensione della sua teoria, come il rituale del serpente raccontato a Warburg apre nuove prospettive sulle proprie ricerche allo studioso. Il serpente che si morde la coda, l'*uroboro*, descrive il tempo circolare, in opposizione a quello lineare, teorizzato da Nietzsche. La teoria riguarda la ciclica ripetizione di

¹⁴⁷ BORDIGNON, GIULIA, *Un giunto energetico per la Scienza della cultura*. Presentazione di: Kurt W. Forster, *Il metodo di Aby Warburg. L'antico dei gesti, il futuro della memoria*, Venezia 2021, "La Rivista di Engramma" n. 177, 2020, pp. 189-208

¹⁴⁸ Un approfondimento sul rapporto fra i tre studiosi è fornito efficacemente da M. Ghelardi, *L'umano senza umanesimo: Warburg e Nietzsche*, in *Intersezioni*, InCircolo rivista filosofica, n. 10, 2020

determinati eventi nel corso della storia che, per questo, è considerata circolare. Nonostante questo, precisa Capodivacca¹⁴⁹, il ritorno non è inteso da Nietzsche come il ripetersi dell'identico, perché questo andrebbe drasticamente contro le sue idee. Si tratta infatti per il filosofo del ritorno della differenza. "L'eterno ritorno non fa tornare «lo stesso», è vero invece che il tornare costituisce il solo Stesso di ciò che diviene" argomenta Deleuze¹⁵⁰.

Risulta chiaro, allora, l'eterno ritorno (soprattutto nella lettura deleuziana) si accordi con la visione del *Nachleben* di Warburg. Anche se il filosofo non si esprime a proposito della sopravvivenza dell'antico nelle forme d'arte o nei manufatti minori, la visione secondo la quale delle formule di *pathos* (Nietzsche non le chiama così) si ripresentano nel corso dei secoli, concorda con la definizione di un ritorno perenne di alcuni eventi puntiformi e particolari nel corso della storia. In un ardito gioco architettonico, quindi, Nietzsche si staglia come ponte fra Duncan e Warburg, ponendo come intermediario Burckhardt.

Il contatto tra la danzatrice e lo storico dell'arte avviene in diversi punti: primo fra tutti è sicuramente l'esaltazione dell'epoca classica come fonte primaria di archetipi, come inesauribile luogo di elezione mistica dal quale non si può e non si deve prescindere nella trattazione di qualsivoglia discorso sul simbolo. Nietzsche è mediatore di questa posizione: con il suo pensiero alimenta le teorie warburghiane e struttura fortemente quelle duncaniane. Un altro terreno di incontro fra Warburg e Duncan attraverso Nietzsche è il corpo, inteso come veicolo di espressione della psiche, esaltato nella concezione del filosofo, ripresa dalla danzatrice, e studiato come vettore di *Pathosformel* da Warburg. La manifestazione del corpo nella sua forma unitaria, non spezzata, non mortificata dalla morale cristiana, lontana dalla concezione costrittiva del balletto che appartiene a Duncan, non riguarda certo anche Warburg. Tuttavia, l'enfasi sulla corporeità che Nietzsche apporta alla propria teorizzazione non deve essere passata inosservata a Warburg, interessato al movimento quanto il filosofo alla danza. Infine, Nietzsche in *La nascita della tragedia* denuncia la perdita del polo dionisiaco, a partire dalla

¹⁴⁹ CAPODIVACCA, SILVIA, *Sul buon vicinato. Tra Nietzsche e Warburg*, in *estetica, studi e ricerche*, fascicolo 2, Il Mulino – Rivisteweb, luglio-dicembre 2022, pp. 465-466

¹⁵⁰ DELEUZE, GILLES, *Differenza e ripetizione*, trad. di G. Guglielmi, Raffaello Cortina, Milano 1997 in Capodivacca, Silvia, *Sul buon vicinato. Tra Nietzsche e Warburg*, in *estetica, studi e ricerche*, fascicolo 2, Il Mulino – Rivisteweb, luglio-dicembre 2022, p. 466

tragedia dopo Eschilo e Sofocle, in tutti gli ambiti dell'esistenza dell'uomo. Duncan e Warburg, cogliendo questa riflessione drastica, se ne discostano entrambi allo stesso modo: riconoscendo l'esistenza di ninfe, baccanti, canefore e Gradive presenti in momenti successivi all'epoca della tragedia dell'antica Grecia. In altre parole, l'ebbrezza e l'esaltazione bacchica che Nietzsche dichiara morta, ritorna, secondo Warburg e Duncan, nei secoli successivi, attraverso la ninfa che sopravvive e che i due riconoscono.¹⁵¹

In ultima istanza bisognerebbe chiedersi, dunque, che cosa pensasse Duncan del concetto di eterno ritorno formulato da Nietzsche, sicuramente conosciuto dalla danzatrice, e, di riflesso, quale opinione si sarebbe fatta della teoria del *Nachleben der Antike* di Warburg, se mai avesse potuto conoscerla. Si proverà a formulare delle ipotesi a questo proposito.

3.1 La condivisione del *Nachleben der Antike*

Come abbiamo già visto, il *Nachleben der Antike* è un concetto elaborato da Warburg nel corso di tutta la sua carriera intellettuale, e si lega concettualmente alla teoria del *Pathosformel*. Il *Nachleben* riguarda il ritorno di formule gestuali che sopravvivono, ossia superano i secoli e rivivono in delle forme nuove, elaborate diversamente in base all'epoca nelle quali rinascono, ma legate a livello simbolico ad una matrice originaria alla quale si richiamano in maniera alternativamente palese o accennata. La sopravvivenza del dettaglio è spesso legata all'immagine: Warburg è particolarmente affezionato allo studio iconologico, al quale attribuisce importanza pari se non superiore rispetto a quello canonico, svolto attraverso la lettura. Le immagini permettono di visualizzare la *Lebensenergie*: l'energia sussultoria e puntiforme che riattiva la matrice dalla quale la riproduzione prende le mosse, palesandosi di fronte allo spettatore come continuamente fuggevole perché rappresentazione di una temporalità passata. Ciò che veicola la riattuazione dell'immagine è spesso il movimento, tema fondamentale nella

¹⁵¹ Duncan dichiara «per me Dioniso non è morto. È il dio eterno e onnipotente, che, sotto diversi nomi e forme, ispira ogni artista nella sua creazione.» I. Duncan, *Lettere dalla danza*, Firenze, La casa Usher, 1980, pp. 68-69

trattazione warburghiana, che si manifesta attraverso l'improvvisa e a volte violenta rivelazione del sintomo, una reazione involontaria, talvolta dolorosa, del corpo.

Il *Pathosformel* è caratteristica di riemersione dei tratti sintomatici del passato, e si esplicita nel ritorno di formule gestuali, fissate attraverso espressioni patetiche. Queste espressioni sono causate da stati emotivi intensi che, in quanto condizioni eccezionali della psiche umana, vengono bloccate nel tempo e caratterizzano, per questo, la memoria collettiva, essendo parte di un'esperienza vissuta dall'umanità e sempre riattualizzata. Si tratta di emozioni archetipiche come pietà, terrore o paura e si legano ad esperienze primigenie come delirio ed estasi che, in quanto presenti nell'inconscio collettivo, si traducono in rituali e cerimoniali, spesso non dissimili fra di loro per il contenuto che trattano. L'identità del tema che riemerge nelle forme rituali è trans-storica, come, per esempio, l'esperienza del lutto: questa viene elaborata dalle civiltà nel corso della storia in maniere sempre diverse ma simbolicamente legate ad una unica esperienza universale.

Dalle teorizzazioni di Warburg si deduce che esistano delle forme plastiche che siano in grado di variare nel tempo e, contemporaneamente, di presentare delle caratteristiche che inducano chi le guarda a sentire una percezione comune. Le continue incarnazioni alle quali queste forme plastiche si prestano hanno lo stesso carattere simbolico che Duncan attribuisce alle proprie *performance*. Lei stessa dichiara come esse non debbano essere lette in chiave letterale:

Molte persone prendono il mio lavoro in maniera troppo letterale. Sembra che dicano "Cosa sta facendo in questo momento?", quando alzo o abbasso le braccia, come se stessi recitando in uno spettacolo di pantomima. Questa non è assolutamente la mia idea. La nozione che ogni gesto abbia un suo significato preciso è sbagliata. Lo spettatore non ha bisogno di sapere che cosa mi passa per la mente per apprezzare la mia arte. Bisogna che soffra la danza in modo da risvegliare in lui la visione verso la quale la sua mente lo indirizza. Questa visione potrebbe essere diversa da quella del suo vicino di posto. Ma per lui sarà vera e, anche se le interpretazioni di quello che faccio possono

essere diverse fra loro, credo che se le analizzassimo troveremmo che esse condividono dei fattori che le rendono parte di una rivelazione collettiva.¹⁵²

Le opere di Duncan devono essere lette dai suoi spettatori, nella sua visione, in maniera simbolica, non letterale, e, se essi si presteranno a questo gioco, inevitabilmente le loro interpretazioni convergeranno verso un sentire comune, una memoria culturale che caratterizza, evidentemente, ognuno di essi. Per questo la coreografa dichiara “bisogna avvalersi dei simboli, non delle cose reali”¹⁵³ già da bambina, quando comprende il valore del simbolo sopra la descrizione letterale dell’oggetto. Quindi, la danza di Duncan non è l’espressione delle sue emozioni personali, singolari, ma si basa su caratteristiche della natura per esplicitare un sentire che la danzatrice sa essere comune, e di conseguenza, sa che potrà far scaturire nello spettatore un’emozione collettiva.

Quando allora io danzo a piedi nudi sulla terra, mi vengono spontanei gli atteggiamenti greci, proprio perché sono semplicemente atteggiamenti della natura¹⁵⁴

La greicità è percepita da Duncan come un sentire naturale, come una forza proveniente dal passato, che investe in maniera inevitabile gli atteggiamenti della danzatrice, i quali si sviluppano quindi spontaneamente nella direzione classica e ancestrale. Anche se Duncan non ha mai parlato di *Nachleben der Antike* esplicitamente (come avrebbe potuto?), sembra, tuttavia, che un’idea simile sia effettivamente alla base delle teorizzazioni della danzatrice. Varie dichiarazioni fanno intendere la percezione di una forza che guidi la sua danza, indissolubilmente

¹⁵² DUNCAN, ISADORA, Irma Duncan Collection of Isadora Duncan materials, Redfern Mason, cartella 166, DC, in A. Daly, *Done into dance: Isadora Duncan in America*, Bloomington, Indiana University Press, 1995, p. 137. Ci è sembrato più efficace per la coesione del testo riportare una traduzione del testo, quello originale recita “Many people take my work too literally [...] “What is she doing now?” they seem to say, when I raise my arms or lower them, just as if I were doing a play in pantomime. Now that is not the idea at all. The notion that every gesture has some precise meaning is all wrong. [...] The onlooker does not need to know just what it is I have in mind in order to enjoy my art. Let him suffer the dancing to awaken in him the vision to which his psychic constitution makes him prone. It may not agree with the ideal formed by his neighbor. But for him it will be true and, though the various interpretations of what I do may differ, I think they will be found, on analysis, to have some factor which makes them part of a common revelation”.

¹⁵³ DUNCAN, ISADORA, in Monroe Foster, Allan, “. . . *Fatherland; Isadora Duncan's Poetic Dances Have Divided Germany into Two Camps*,” Isadora Duncan Clippings, DC, 1902, in A. Daly, *Done into dance: Isadora Duncan in America*, Bloomington, Indiana University Press, 1995, p. 137. Il testo originale recita “one must have the symbols, not the real thing”

¹⁵⁴ DUNCAN, ISADORA, *Lettere dalla danza*, Firenze, La casa Usher, 1980, p. 23

legata all'energia del passato. Duncan, infatti, rispondendo a chi la accusa di copiare gli atteggiamenti dei greci antichi, ribatte:

Al contrario, [i capolavori greci] li ho studiati così a lungo per immergermi nello spirito che li ha creati, per scoprire in loro il segreto dell'estasi, mettendomi in contatto con i sentimenti che quei gesti simbolizzavano. [...] Di qui è nata la mia danza, che non è né greca né antica, ma espressione spontanea della mia anima elevata dalla bellezza.¹⁵⁵

L'energia spontanea che Duncan percepisce provenire dallo spirito greco è naturalmente insita nell'essere umano. Dichiarò inoltre la danzatrice:

Non ho inventato la mia danza, esisteva prima di me; sonnecchiava e io l'ho risvegliata¹⁵⁶

O ancora, durante la conferenza tenuta in Germania intitolata *Der Tanz der Zukunft*, la danza del futuro:

Se cerchiamo la vera origine della danza, se ritorniamo alla natura, troviamo che la danza del futuro è la danza del passato, la danza dell'eternità, che è sempre stata e sempre sarà la stessa.¹⁵⁷

La coreografa guarda, quindi, alla danza come ad un'arte che si manifesta in un movimento ancestrale, non tanto per la sua provenienza diretta dal passato, mutuata in maniera coatta nel presente, ma grazie ad una spinta secolare che la rende parte del "ritmo eterno delle sfere"¹⁵⁸. Solo attraverso la sopravvivenza del gesto antico nel gesto contemporaneo la figura della danzatrice realizzerà la sua santificazione, missione ultima del corpo femminile.

Il coro rappresenta in maniera efficace la forza collettiva della quale Duncan vuole avvalersi nelle sue danze. Infatti, il coro si delinea come lo strumento privilegiato dalla coreografa per esprimere la propria poetica, perché esso rappresenta la "grande universalità"¹⁵⁹ dello spirito, il sentire collettivo radicato nella memoria. Nell'*Orfeo* non sono i due protagonisti che interessano l'immaginario

¹⁵⁵ Ivi, p. 68

¹⁵⁶ DUNCAN, ISADORA, *La mia vita*, cit. p. 296 in P. Veroli, *Una pioniera del modernismo*, in Duncan, Isadora, *L'arte della danza*, Nomellini, Eleonora Barbara, Veroli, Patrizia (a cura di), Palermo, L'Epos, 2007, p. 34

¹⁵⁷ DUNCAN, ISADORA, *Lettere dalla danza*, Firenze, La casa Usher, 1980, p. 18

¹⁵⁸ Ivi, p. 22

¹⁵⁹ Ivi, p. 62

di Duncan, ma il coro con la valenza universale che lo caratterizza, tanto che la danzatrice dichiara “La danza [...] deve ridiventare il Coro tragico”¹⁶⁰ per esprimere a pieno l’*anima mundi* che lo caratterizza.

Dunque risulta quantomai importante sottolineare la sfortunata coincidenza per la quale Warburg non abbia potuto assistere alle rappresentazioni di Duncan nell’epoca in cui la danzatrice aveva ormai sviluppato il proprio linguaggio artistico, portandolo ad un livello ulteriore di astrazione, che, crediamo, avrebbe affascinato Warburg molto più dello spettacolo visto a Berlino nel 1903. È interessante notare come le teorie dello studioso tedesco siano state, anacronisticamente parlando, messe in pratica dalla danzatrice. Le formule di *pathos*, concrete e vibranti, che Warburg identifica nei suoi studi delle immagini, prendono corpo in Duncan che attua lo stesso meccanismo di recupero delle *pathosformeln* greche e italiane, riattualizzandone il significato, proprio come le immagini warburghiane ritornano nel suo presente.

3.2 Il menadismo

Il movimento simbolico che riemerge, per Duncan, è quello naturale dell’onda, delle fronde degli alberi che si scuotono, dell’animale che agisce in assenza delle sovrastrutture imposte dalla civiltà. Anche il movimento dell’uomo, però, nel passato, è stato naturale e in armonia con la propria forma.¹⁶¹ Duncan lo recupera nella forma aggraziata della ninfa greca, ovviamente, i cui movimenti non spezzati ed armonici influenzano fortemente la creazione della danzatrice.

Alle parole “vera bellezza” mi si presenta davanti agli occhi una processione di figure, di immagini femminili adornate graziosamente da nobili drappaggi. Camminano a due a due e l’armonia dei loro corpi ondeggianti ad ogni passo è come una musica...¹⁶²

È chiaro come, anche per Warburg, la figura della ninfa sia fortemente legata al *Nachleben der Antike*, perché caratteristica di sopravvivenza della forma

¹⁶⁰ Ivi, p. 61

¹⁶¹ Anche Duncan, come Warburg, conosce il pensiero darwiniano, del quale ignora la lettura antifemminile, privilegiando, come sempre, i tratti che risultano più consoni alla propria visione: in particolare, esalta la coerenza tra forma e funzione dell’essere vivente. Per approfondire: P. Veroli, *Baccanti e dive dell’aria. Donne danza e società in Italia 1900-1945*, Città di Castello, Edimond, 2001, p. 124

¹⁶² DUNCAN, ISADORA, *Lettere dalla danza*, Firenze, La casa Usher, 1980, p. 62

femminile greca lungo i secoli. Abbiamo visto come la ninfa leggera e angelica non sembri rappresentare una donna che danza, ma solamente una figura in movimento nello spazio, per Warburg. È invece la menade bacchica ad incarnare l'archetipo della danzatrice, che danza cambiando forma da una tavola dell'atlante *Mnemosyne* all'altra.¹⁶³ Questo non ha lo stesso valore nella poetica di Duncan. Infatti, la coreografa si ispira alle ninfe Botticelliane, a loro volta rappresentanti della sopravvivenza della ninfa classica, per mettere in scena le sue *performance*. Come si evince dalla citazione sopra riportata, il caratteristico incedere pacato ed elegante della ninfa ispira l'idea di bellezza della coreografa. Duncan traduce la staticità perfetta della ninfa nel suo movimento, e poi in danza, già a partire dalla propria infanzia, quando, nella riproduzione appesa in casa, le Grazie della *Primavera* di Botticelli prendono vita e danzano insieme. Tuttavia, questa intuizione infantile, percepita istintivamente, viene teorizzata in un sillogismo che, sorprendentemente, risolve l'*impasse* a proposito della traduzione in movimento della staticità:

Le linee di una forma veramente bella, anche se immobile, fanno sempre pensare ad un movimento, e le linee veramente belle in movimento suggeriscono sempre la quiete, anche nel volo più rapido.¹⁶⁴

Una caratteristica fluisce naturalmente nell'altra e viceversa, in uno scorrere continuo che rimuove qualsiasi dubbio a proposito del legame fra ninfa statica e danza.

Nonostante, a differenza del pensiero warburghiano, Duncan trovi il modo di tradurre in danza la ninfa leggera, questo non esclude la fascinazione che la coreografa esplicita nei confronti della sua sorella furente: la baccante. Anche se le testimonianze a proposito della messa in scena di questo tipo di figura risultano essere significativamente più rare, i discorsi teorici di Duncan sulla menade attestano uno studio approfondito su questo personaggio. La caratteristica principale che sembra colpire la danzatrice è la plasticità della figura della baccante quando, investita dal furore di Dioniso, piega la testa all'indietro, in un moto convulso.

¹⁶³ Abbiamo visto come la menade con la spada in mano della tavola 6, diventi la strega della tavola 41 e, successivamente, muti forma nuovamente declinandosi in Giuditta e Salomè nella tavola 47.

¹⁶⁴ Ivi, p. 73

Le teste dei leoni e delle tigri che si rovesciano improvvisamente richiamano alla mia fantasia le Baccanti che agitano il capo.¹⁶⁵

Una delle immagini più ricorrenti nelle danze bacchiche è quella con la testa arrovesciata all'indietro. Da questo movimento si riceve immediatamente la sensazione della frenesia dionisiaca che possiede l'intero corpo. Il motivo alla base di questo gesto si ritrova in tutta la natura.¹⁶⁶

Il sentimento del quale è investita la menade produce la posa, sintomo della possessione, ma la visione della scena risulta travolgente anche per lo spettatore. La danzatrice che si ispira alla baccante per performare la sua arte coinvolge e contagia anche il pubblico, in un sentire comune che permette la riemersione della memoria collettiva. Scrive Duncan a proposito di un disegno di Van Deering Per-rine:

Questa immagine è l'esempio migliore che potrei portare di un'emozione che prende interamente possesso del corpo. Il capo è riverso all'indietro, ma il suo non è un movimento calcolato; è la conseguenza della sensazione irresistibile dell'estasi Dionisiaca che si manifesta in tutto il corpo. L'accordo della lira vibra ancora per tutte le membra. Se voi aveste davanti un danzatore ispirato da una tale sensazione, vi accorgeteste di quanto sia contagiosa. Dimentichereste colui che danza; sentireste solo, come lo sente lui, l'accordo dell'estasi Dionisiaca.¹⁶⁷

Ed in effetti, la potenza della rappresentazione data da Duncan della possessione bacchica, trionfa e viene percepita dal suo pubblico:

Raramente [Duncan] è stata più poetica, più vivace nell'espressione della gioia, più plastica nelle pose, più ritmica negli effetti di quanto è stata ieri [...] Una delle danze più impetuose l'ha chiusa con le braccia aperte e proiettate verso l'esterno, e con la testa che, riversa all'indietro, quasi scompariva dalla vista, fin quasi a sembrare la Nike di Samotracia.¹⁶⁸

¹⁶⁵ Ivi, p. 41

¹⁶⁶ Ivi, p. 74

¹⁶⁷ Ivi, p. 67

¹⁶⁸ VAN VECHTEN, CARL, 1909, in P. Veroli, *Una pioniera del modernismo*, in Duncan, Isadora, *L'arte della danza*, Nomellini, Eleonora Barbara, Veroli, Patrizia (a cura di), Palermo, L'Epos, 2007, p. 43

Risulta sorprendente constatare la vicinanza di Duncan e Warburg a proposito del ruolo della ninfa-baccante nell'architettura complessa del *Nachleben*. Le loro posizioni non coincidono perfettamente, ma il sentire è comune: entrambi percepiscono la figura della ninfa e quella della menade come portatrici di un significato ancestrale che, tradotto nel corso dei secoli, continua ad essere compreso dagli spettatori dei quadri o degli spettacoli. Duncan e Warburg intendono la ninfa come perfetta rappresentate della riemersione del passato, scorgendola nei dipinti rinascimentali fiorentini e, per quanto riguarda la danzatrice, riportandola nelle sue rappresentazioni.

3.3 La ricerca del bello

Come abbiamo visto, in Duncan le linee di una forma devono essere “veramente belle” per superare il conflitto tra staticità e mobilità, perché nella bellezza della linea risiede l'eternità del movimento. L'occhio percepisce bellezza attraverso la capacità di infinitezza delle linee. “Cosa dobbiamo fare per riportare Tersicore tra di noi?”, si chiede Duncan, formulando poi la sua personale risposta: bisogna coniugare “la bellezza ideale della forma umana e il movimento che esprime questa forma”¹⁶⁹. Il bello rappresenta un'ossessione per la danzatrice. L'idea secondo la quale attraverso la bellezza si possa raggiungere uno stato di danza capace di elevare il danzatore e lo spettatore, è alla base della teorizzazione duncaniana. Il bello rappresenta per la danzatrice l'elevazione, la moralità: bello significa buono, seguendo una concezione proveniente, ancora una volta, dalla Grecia antica.

Spesso, allorché la gente ha messo in dubbio la mia moralità, ho risposto che mi considero estremamente morale, in quanto in ogni mia relazione ho compiuto sempre e solo movimenti che mi sembravano belli¹⁷⁰

Anche la vita personale di Duncan, quindi, ha seguito questo principio. Ma da cosa è rappresentata la bellezza per la danzatrice? Cosa è bello per lei? Il bello scaturisce dall'armonia del cosmo, della natura e, soprattutto, dalla forma umana.

¹⁶⁹ DUNCAN, ISADORA, *Lettere dalla danza*, Firenze, La casa Usher, 1980, p. 73

¹⁷⁰ Ivi, pp. 41-42

Ci si spinge a definire l'attenzione per la bellezza di Duncan come un'ossessione, proprio per l'interesse sempre vivo della coreografa per il corpo, così maltrattato dal balletto classico da necessitare una nuova valorizzazione, un recupero imprescindibile della sua interezza. In particolare, è la bellezza del corpo femminile a colpire la danzatrice, che lo esalta continuamente, in una sorta di femminismo tutto personale, piuttosto limitato per la concezione moderna, ma sicuramente sincero.

La bellezza femminile è la guida dell'umanità che si evolve verso la meta finale della specie, verso l'ideale del futuro che sogna di diventare Dio.¹⁷¹

La spinta verso la bellezza si rivela fondamentale mezzo di elevazione verso una dimensione ultraterrena, toccando addirittura l'aspirazione mitomane dell'equiparazione con Dio. Quindi, la concezione classica di bello estetizzante eleva l'essere umano. Per quanto Duncan potesse pensarsi rivoluzionaria nel rifiutare la bellezza composta proveniente dal balletto classico, la sua concezione di bello non si discosta assolutamente dall'ideale europeo di perfezione greca che, per secoli, ha dominato e domina tuttora il canone occidentale. Ricordiamo come la danzatrice si rechi spesso presso i musei delle città nelle quali svolge le sue *tournées*, inneggiando alle statue e ai dipinti presenti in essi.

L'esaltazione del canone classico come sinonimo di perfezione, l'affezione verso i musei e, in generale, la ricerca della bellezza sono caratteristiche che discostano il pensiero di Duncan da quello di Warburg. Nonostante lo studio dedicato a capolavori canonici della storia dell'arte, lo studioso tedesco ha sempre rifiutato l'idea di bellezza. Insofferente alla necessità di catalogare un tipo di bellezza valido per un intero continente, Warburg non sarebbe stato affatto concorde con Duncan nell'ossessiva ricerca del canone. Inoltre, essendo un cultore di arti minori e di manufatti non normalmente considerati nella storia dell'arte, l'idea di opera d'arte è per Warburg piuttosto ampia e, allo stesso tempo, non valida dal punto di vista estetico. In altre parole, la necessità estetizzante che intende determinare opere come rappresentanti dell'ideale di bellezza occidentale, non viene mai considerata da Warburg, perché egli non analizza un'opera in quanto bella,

¹⁷¹ Ivi, p. 89

ma piuttosto per l'importanza che può avere all'interno dei suoi studi, per la sua capacità di far riemergere l'antico. La ninfa, per esempio, è venerata da Duncan in quanto rappresentante di un canone di bellezza, mentre per Warburg essa è il veicolo per la riemersione dei tratti sintomatici del passato. Infine, non risulta che Warburg sia un cultore del corpo umano in sé, come Duncan invece sottolinea: molto spesso la figura umana è effettivamente portatrice di formule di *pathos*, ma la forma del fisico non rappresenta certo un elemento di interesse privilegiato per Warburg, tantomeno il corpo femminile.

3.4 Richiami warburghiani nelle opere di Duncan

È possibile rintracciare la convergenza delle formulazioni di Warburg e di Duncan nelle *pièce* di quest'ultima? Come per il resto della nostra trattazione, la risposta non è univoca. Si prenderanno in considerazione qui le composizioni duncaniane che dialogano in maniera più fruttuosa con le teorie warburghiane, sia in positivo che in negativo.

Caratteristica importante ed innovativa delle messe in scena di Duncan è l'immedesimazione di una interprete, lei stessa, in molti personaggi. La danzatrice, sola sulla scena, interpreta innegabilmente¹⁷² più personaggi, che si susseguono e dialogano fra loro nell'unità di un unico corpo. La sensazione che un unico interprete una molteplicità è percepita dal pubblico che, a sua volta, si immedesima nella rappresentazione della danzatrice che, dando forma con predilezione al coro, come abbiamo visto, fa specchiare la massa degli spettatori nella sua rappresentazione della massa. È quello che succede alla messa in scena della *Marcia Slava* nel 1921 a Mosca, della quale un critico russo scrive:

L'orchestra ha cominciato a suonare l'*Internazionale*, e Isadora è andata al centro del palcoscenico. Lì è stata ferma in piedi, statuaria, drappeggiata di rosso, poi ha cominciato a mimare la disfatta del vecchio ordine e la venuta del nuovo: la fratellanza dell'uomo. E come tutto il popolo si è alzato in piedi, cantando con fervore le parole

¹⁷² È innegabile perché diversi critici e spettatori di Duncan descrivono le sue *performance* come tali. Quindi, intuivamo che la rappresentazione fosse particolarmente chiara. Per approfondire: E. Randi, *Protagonisti della danza del XX secolo. Poetiche ed eventi storici*, Roma, Carocci, 2014, pp. 49-58

dell'inno, è sembrato rinascere l'antico coro che commentava le gesta eroiche di una figura centrale in scena.¹⁷³

Il sentire comune che caratterizza questo spettacolo è, come è facilmente intuibile, indotto da Duncan attraverso la scelta musicale. Le coscienze si scuotono, anche chi fra il pubblico russo non si intende di danza è trasportato verso un sentire patriottico, all'unisono, ed il successo è assicurato. Nonostante questo scalstro stratagemma, però, l'interpretazione di molteplici personaggi in un'unica figura suggerisce efficacemente allo spettatore “come un filo rosso leghi l'intero creato”¹⁷⁴ e quindi, forse, come ogni struttura si colleghi ad un sentimento collettivo già conosciuto da ognuno degli spettatori, già presente nell'umanità. Il *Nachleben* si manifesta nella reazione all'unisono del pubblico che si lascia andare al ritmo universale che lo caratterizza.

Duncan affronta anche soggetti più spiccatamente classici e, apparentemente, più vicini ai temi warburghiani: nel 1904 a Bayreuth la coreografa crea un pezzo sul *Tannhäuser* di Wagner, chiamandolo *Baccanale*, mentre si ha notizia di una prima messa in scena di *Orfeo ed Euridice* di Gluck nel 1905. I lavori sono poco riusciti, la critica e il pubblico non apprezzano i costumi, che non restituiscono l'idea di Duncan, e nemmeno le scelte musicali comparate alla coreografia montata su esse.¹⁷⁵ L'insieme stona e, per questa volta, il tentativo di Duncan di mettere in scena i miti greci che tanto ammirava, fallisce. Dato il periodo storico, è probabile che le due *pièce* si inscrivano fra i lavori precoci di Duncan, poco riusciti per l'immatunità teorica dietro la creazione, dei quali probabilmente fa parte anche la *performance* alla quale Warburg assiste nel 1903.

In ultimo, sembra importante ricordare un assolo della coreografa, divenuto poi danza di gruppo, interpretata con le sue allieve, chiamato *Ave Maria*, composto nel 1914. Curiosamente, è attraverso questo tema cristiano che la poetica di Duncan si esprime al meglio. La danzatrice si rappresenta come una madonna con in braccio il figlio, addolorata per la perdita imminente. Dalla fotografia di Arnold Genthe, si percepisce tutta l'intensità che la danza deve avere

¹⁷³ RANDI, ELENA, *Protagonisti della danza del XX secolo. Poetiche ed eventi storici*, Roma, Carocci, 2014, p. 50

¹⁷⁴ Ivi, p. 57

¹⁷⁵ Ivi, pp. 55-56

trasmetto agli spettatori, increduli di fronte all'ambivalenza di sentimenti espressi da Duncan, uno spettatore descrive così la scena:

Un gesto che tendeva verso il basso e poi si elevava verso l'alto ricorreva continuamente [...] Si avvertiva una inesprimibile agonia e sofferenza, ma c'era sempre quel gesto di speranza e d'amore, quel gesto verso l'alto.¹⁷⁶

Nei gesti discordanti risiede l'efficacia della rappresentazione: la madre si mostra vulnerabile e decisa allo stesso tempo, dando la possibilità al pubblico di immedesimarsi completamente nella sua condizione. Infatti, ciò che risulta più interessante in questa *performance* è proprio l'invito che Duncan sembra rivolgere ai suoi spettatori "uomini e donne, a rispecchiarsi nella sua esperienza"¹⁷⁷. Si noti che la coreografa conosceva bene l'emozione che stava portando in scena: un anno prima della messa in scena, lei stessa aveva sperimentato il dramma di perdere i suoi due figli, annegati nella Senna in seguito ad un incidente d'auto.

È questa la rappresentazione di Duncan che più si avvicina al *Nachleben* warburghiano: l'archetipo del figlio morto travalica le epoche e si presenta in forme diverse, ma sempre valido ed emozionante per chi assiste alla sua messa in scena. Esso rappresenta una formula di *pathos* fortemente significativa, che coinvolge il trauma della perdita, la violazione del diritto naturale secondo il quale il genitore muore prima del figlio, la pietà del dolore materno che vede ciò che ha generato distruggersi. Si tratta di uno stato emotivo intenso che, se non provato in forma diretta dallo spettatore, rimanda comunque ad una condizione con la quale esso non può esimersi dall'empatizzare: la violenza improvvisa del sintomo si manifesta attraverso la *pièce* di Duncan, la quale riesce a rendere il dramma e trasmetterlo efficacemente. In questo caso, ci sembra opportuno parlare di *Nachleben der Antike*, soprattutto constatando l'interesse di Warburg stesso per l'archetipo della morte del figlio. Infatti, lo studioso si occupa della questione in diverse tavole dell'Atlante *Mnemosyne*, a cominciare dalla tavola 5, dove la figura della *mater dolorosa* è affiancata a quella di altre madri portatrici di *pathos*. Come si legge dagli appunti di Warburg alla tavola, le madri rappresentate sono

¹⁷⁶ VEROLI, PATRIZIA, *Una pioniera del modernismo*, in Duncan, Isadora, *L'arte della danza*, Nomellini, Eleonora Barbara, Veroli, Patrizia (a cura di), Palermo, L'Epos, 2007, p. 42

¹⁷⁷ *Ibidem*

“derubata” “furiosa” “annientatrice”, ma anche dolorosamente lamentose per la morte del figlio. Nella tavola 42 compaiono le prime figure religiose, in particolare la morte del figlio per eccellenza, ovvero il Cristo morto. La deposizione e il compianto sono i temi principali di questa tavola, che sposta l’attenzione dal genitore al figlio. Anche nelle tavole 47 e 76 il tema è toccato, anche se liminalmente, contestualmente al soggetto della protezione dei piccoli, inquadrando la madre di Gesù come figura indifesa che, tuttavia, è capace di protezione, proprio come propone la lettura della Madonna di Duncan. Warburg riconosce certamente nel tema della perdita del figlio una importante *Pathosformel*, la stessa che il pubblico di Duncan percepisce assistendo alla messa in scena di *Ave Maria*.

3.5 L’arte (non) minore

In conclusione del capitolo, sembra importante sottolineare una convergenza che, ci pare, unisca in maniera rilevante Duncan e Warburg. I due studiosi ritrovano terreno comune a proposito della riflessione riguardante lo statuto delle arti minori. Infatti, tanto Duncan quanto Warburg rendono esplicito, nel corso della loro carriera, il loro desiderio di ricerca a proposito di campi canonicamente poco considerati. Per Warburg, si tratta di mettere in luce aspetti non generalmente studiati della storia dell’arte, per ricostruire quest’ultima attraverso testimonianze quotidiane, rituali, che deviano dalla conosciuta storia delle opere d’arte convenzionali. Invece, per Duncan è la danza in sé ad essere un’arte, considerata minore, che la coreografa intende riportare ad uno statuto pari alle altre. In più occasioni Duncan associa la danza alla musica, la scultura, la pittura, il teatro drammatico, ritenendo doveroso sottolineare la necessità di congiunzione di tutte le arti per giungere al progetto dell’opera d’arte totale.¹⁷⁸ La coreografa intende restituire alla danza la dignità che la mercificazione e la denigrazione di questa arte le hanno tolto, relegandola a frivolo intrattenimento privo di profondità teorica. Pur non concentrandosi sulla danza, ma trattandola liminalmente come ulteriore arte minore alla quale restituire valore, Warburg si sarebbe probabilmente trovato in

¹⁷⁸ CARANDINI, SILVIA, *Isadora Duncan* in Carandini Silvia, Vaccarino, Elisa (a cura di). *La generazione danzante, L’arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, Roma, Di Giacomo Editore, 1997, p. 81

accordo con la volontà di nobilitazione della danza di Duncan. Entrambi, quindi, legano fortemente il loro studio ad una causa che sentono profondamente necessaria e fondamentale per il mondo della cultura, e che porteranno avanti con dedizione e costanza negli anni.

4 Martha Graham: il mito

Il personaggio del quale ci si accinge a trattare non è facilmente inscrivibile in una categoria precisa. Soprattutto, lei stessa non sarebbe stata concorde con la maggior parte delle definizioni che di lei si possono dare. Martha Graham è stata prima di tutto una danzatrice, professione nella quale si riconosceva lei stessa. È stata anche una coreografa, ma la definizione non le era mai piaciuta a causa della limitatezza che essa esprime: secondo Graham chiamarla coreografa significava non riconoscere i suoi sforzi di plasmazione del proprio corpo. La parola coreografa, nel suo immaginario, la confinava seduta su una sedia, ridotta a dare indicazioni ad altri su come eseguire i passi. La fatica e la determinazione ai quali Graham era stata fedele tutta la vita non potevano essere contenuti nella definizione di coreografa. Graham viene ad oggi definita anche come la madre della *modern dance*¹⁷⁹, dicitura che, nuovamente, l'autrice non apprezzerebbe. Quando era ancora viva, durante la propria carriera, e la definizione di fondatrice della danza moderna le era già stata data, Graham l'aveva accolta con poco entusiasmo per la limitatezza dell'aggettivo "moderna", che avrebbe bloccato, a suo dire, la possibilità di evoluzione. "La danza moderna invecchia rapidamente", avrebbe affermato Graham in risposta a Garson Kanin che descriveva la sua arte in questo modo. La danzatrice lo avrebbe corretto, preferendo la dicitura "«danza contemporanea» - una danza che appartiene al proprio tempo"¹⁸⁰. A proposito della definizione di danzatrice, Graham ha una precisazione da fare: non è divenuta una ballerina per sua volontà, le è stato imposto. L'imposizione è stata quella, inevitabile, della vocazione, e questo le permette di collocarsi fra gli artisti eletti, di

¹⁷⁹ PONTREMOLI, ALESSANDRO, *La danza, Storia, teoria, estetica del Novecento*, Roma-Bari, editori Laterza, 2004, p. 84

¹⁸⁰ GRAHAM, MARTHA, *Memoria di sangue. Un'autobiografia*. Milano, Garzanti, 1992, p. 224 (prima edizione, *Blood Memory*, New York, Doubleday 1991) Si noti che molti dei fatti ai quali si riferisce Graham nella propria autobiografia sono raccontati privi di contesto e data precisa. Riporteremo le informazioni come sono fornite, con precisione dove possibile o prive di dettagli in altri casi, come in questo.

matrice romantica, che ubbidiscono al disegno superiore progettato per loro.¹⁸¹

Infatti Graham afferma:

Spesso mi è stato chiesto perché avessi scelto di essere una danzatrice. Non l'ho scelto: sono stata scelta, e con questa consapevolezza ho vissuto tutta la mia vita. [...] Questa carriera dovrebbe essere intrapresa solo se è l'unico modo per dare intensità e profondità alla tua e all'altrui vita.¹⁸²

Questa introduzione a Martha Graham sembra rilevante per cominciare a comprendere il personaggio ed entrare nel suo mito, largamente autoalimentato dalle narrazioni che Graham ha intessuto di sé nell'arco di tutta la sua vita, e in particolare avvalorato dall'autobiografia *Memoria di sangue*, pubblicata nel 1991, un anno prima della sua morte. Con tutta la propria vita alla spalle, Graham ripercorre i momenti salienti della propria esperienza di danzatrice e assesta il colpo finale alla narrazione della propria leggenda, incrementando l'alone di mistero e misticismo che caratterizza la sua figura. Graham lega infatti la propria vita a dei fatti straordinari, che vanno dal destino elettivo di danzatrice, ad incontri eccezionali con animali ed esseri umani, all'insuperabilità comunemente riconosciuta alle sue esibizioni, alle proprietà quasi taumaturgiche della sua arte. Il modo nel quale Graham si presenta al suo pubblico in conclusione della propria carriera sembra riguardare una divinità mitizzata ma, pur riconoscendo l'apporto unico che ha avuto la sua arte, oggi possiamo analizzare la sua figura come l'essere umano che Graham è stata, eludendo la patina di mito che ha rivestito il suo personaggio per fin troppo tempo.

4.1 Gli anni di formazione

Una caratteristica fondamentale di Martha Graham è stata la sua longevità: nata nel 1894 e morta nel 1991, l'artista ha potuto testimoniare quasi un secolo di storia ed è stata attiva nella creazione delle proprie opere per oltre sessanta anni, dando vita ad un *corpus* di circa duecento balletti.¹⁸³ Il mito vuole che la

¹⁸¹ FRANCO, SUSANNE, *Martha Graham*, Danza d'Autore, Palermo, L'Epos, 2003, p. 18

¹⁸² Ivi, p. 9

¹⁸³ PONTREMOLI, ALESSANDRO, *La danza, Storia, teoria, estetica del Novecento*, Roma-Bari, editori Laterza, 2004, p. 84

folgorazione e l'innamoramento per la danza siano avvenuti quando, da ragazzina, il padre la portò ad uno spettacolo della compagnia di Ruth St. Denis e Ted Shawn, a Los Angeles. Lì, Martha adolescente vide qualcosa che non aveva mai visto e decise di intraprendere quel percorso. La scuola dei due danzatori, denominata poi Denishawn, fondata a Los Angeles nel 1915, fu il primo luogo dove Graham entrò in contatto con la danza. L'interesse per il teatro della giovane donna si era già sviluppato negli anni precedenti, ma nel 1916 Graham riuscì ad accedere alla Denishawn, dando inizio alla propria carriera di danzatrice.

La scuola dei due danzatori sarà fondamentale nella formazione di Graham, che apprenderà non solo le prime nozioni di danza in quella sede, ma anche un sistema teorico di approccio alla coreutica che manterrà per tutta la propria produzione artistica. Per comprendere l'importanza della Denishawn, si tenga presente che la formazione presso la scuola prevedeva un insieme di insegnamenti che avrebbe forgiato la generazione di danzatori americani pionieri della *modern dance*. Fra questi, si annoverano Martha Graham, Doris Humphrey e Charles Weidman, insegnanti a loro volta di una seconda generazione di ballerini moderni quali José Limón, Erick Hawkins e Merce Cunningham.¹⁸⁴ Presso la Denishawn, Ruth St. Denis si occupa maggiormente della creazione delle coreografie per gli spettacoli, mentre Ted Shawn cura l'insegnamento e gli aspetti pedagogici. Secondo entrambi, è fondamentale nella formazione di un danzatore ricevere molti stimoli diversi, riguardanti una vasta varietà di generi coreutici, per permettere ad ogni individualità di sviluppare la propria sensibilità. Per questo, presso la loro scuola, gli allievi imparano una gamma di danze e di coreografie provenienti da diversi paesi e diversi stili. Non mancheranno, per esempio, gli insegnamenti di danze spagnole, ungheresi, cambogiane, giavanesi,¹⁸⁵ sotto l'ispirazione orientalista di Ruth St. Denis, con l'aggiunta di influenze egizie e native americane, per quanto riguarda i costumi.

Mischiate tra loro in un tripudio di culture, queste danze saranno sperimentate anche da Martha Graham. Nei suoi studi condotti sulle danze che

¹⁸⁴ RANDI, ELENA, *La modern dance: teorie e protagonisti*, Roma, Carocci, 2018, pp. 16-17

¹⁸⁵ Ivi, p. 23. Randi precisa che le danze esotiche dovevano essere "presunte tali", come possiamo immaginare, per la conoscenza parziale che St. Denis aveva delle stesse e il metodo di approccio parziale e fondamentalmente basato sull'estetica.

propone, Ted Shawn nota una particolare consonanza, una “regola cinetica universale”¹⁸⁶ che lega e ordina i movimenti coreutici di ogni popolo, sottolineando quindi la natura archetipica di qualsiasi forma danzata. Sono le costanti che Shawn ritrova in danze appartenenti a paesi spesso distanti fra loro, i *nómoi* comuni dei quali si interesserà, che proveranno, almeno secondo lui e St. Denis, l’esistenza di un ideale mondo originale poi decaduto, al quale ogni individuo apparterebbe. È interessante notare come Graham carpisca questa specifica dell’insegnamento alla Denishawn e la riproponga in forme diverse, ampliate ed elaborate in maniera complessa e raffinata nelle proprie creazioni artistiche, come vedremo.

La particolare credenza in un mondo ideale, primigenio, dal quale l’uomo si sarebbe poi distaccato, precipitando in una condizione di squilibrio e disarmonia, si lega alla specificità del pensiero del già nominato Delsarte. Ted Shawn, in particolare, si farà promotore del pensiero delsartiano che, come abbiamo visto, negli Stati Uniti aveva riscosso particolare successo in quello stesso periodo. Il danzatore sarà poi autore di un libro sullo stesso Delsarte: *Every little movement: a book about François Delsarte*, qualche anno più tardi. Shawn si appassionerà in particolare alle teorizzazioni delsartiane riguardanti l’uomo civilizzato che avrebbe perso la capacità di contatto con la propria interiorità, risultando in un essere sgraziato, che si muove in modo spezzato e schizofrenico. L’uomo moderno crescerebbe in un corpo al quale vengono imposte delle restrizioni che lo renderebbero “*storpi[o]* nell’uso del gesto”¹⁸⁷ e, quindi, dovrebbe imporsi di ritrovare l’unità perduta, la spontaneità del corpo, perché “i movimenti spontanei del corpo non possono mentire”.¹⁸⁸ Non è un caso che Graham riprenda questa stessa frase nella propria biografia, attribuendola a suo padre: “il movimento non mente mai”,¹⁸⁹ riporta Graham citando una conversazione avuta con il padre alienista (oggi si direbbe psichiatra). Graham apprende alla Denishawn il fascino del corpo

¹⁸⁶ Ivi, p. 29

¹⁸⁷ SHAWN, TED, *Every little movement: a book about François Delsarte*, New York, Dance Horizons, 1963, p. 90 (prima edizione 1954), in E. Randi, *La modern dance: teorie e protagonisti*, Roma, Carocci, 2018, p. 37

¹⁸⁸ Ibidem

¹⁸⁹ GRAHAM, MARTHA, *Memoria di sangue. Un’autobiografia*. Milano, Garzanti, 1992, p. 23

intero, non spezzato, e la necessità del ballerino moderno di ricercare questo ideale di coesione tra esteriorità ed interiorità. La danzatrice riporta:

A volte capita di vedere in palcoscenico qualcuno che possiede questa interezza dell'io, ed è uno spettacolo così glorioso che lascia senza fiato. È un dono comune a molti di noi, ma la maggior parte lo conserva solo per pochi istanti.¹⁹⁰

Graham si dimostra convinta della possibilità di ognuno di possedere il genio, di arrivare alla consonanza tra la tecnica e l'emotività, condividendo, ancora una volta, un principio fondamentale imparato alla Denishawn. Si tratta della necessità di formazione emotiva del danzatore, della spinta verso la crescita personale prima ancora di quella tecnica. Un ballerino completo avrà disciplinato il proprio corpo ad obbedire alla propria volontà e, contemporaneamente, indagato la propria interiorità in maniera approfondita, in modo da poter trasmettere al pubblico un'emozione totalizzante. L'artista, per Graham, dovrebbe essere come lei si definisce, retrospettivamente, descrivendosi: “semplicemente una persona con un infinito numero di piccole cose che volevano essere rivelate”¹⁹¹, manifestando, con questa dichiarazione, un malcelato senso di elezione superiore del quale era probabilmente convinta. Le “piccole cose” che emergono attraverso la sua arte, infatti, sono frutto di anni di scavo introspettivo che Martha Graham richiederà a se stessa e ai suoi allievi, dimostrando, ancora una volta, grande devozione agli insegnamenti della Denishawn.

4.2 I distanziamenti e le ispirazioni

È interessante notare come, a differenza di Duncan, Graham approcci l'arte coreutica a partire dalla danza moderna ed esotica presso la Denishawn, sorpassando il balletto classico, senza quasi venire a contatto con esso.¹⁹² Per la danza classica, Graham proverà sempre uno sdegnoso disinteresse, e non un accanito disprezzo come Duncan. La ragione di ciò risiede, probabilmente, nella fortuna

¹⁹⁰ Ivi, p. 18

¹⁹¹ Ivi, p. 135

¹⁹² In realtà, presso la Denishawn gli allievi seguivano diversi corsi, uno dei quali, tenuto dalla temibile Miss Edso (*Memoria di sangue*, p. 61) era di danza classica, soprattutto per volere di Ted Shawn. Tuttavia, dopo i primi anni di formazione alla Denishawn, Graham non ebbe più contatti con il balletto. Per approfondire l'argomento: E. Randi, *La modern dance: teorie e protagonisti*, Roma, Carocci, 2018

che la danza moderna avrebbe cominciato a riscontrare nei primi anni del Novecento, ponendosi come nuova danza colta, degna di questo nome. Forse Graham non avrebbe percepito, come Duncan, la necessità di distanziamento netto da essa. Infatti, il balletto giunge in America dall'Europa fin dal XIX secolo, rappresentando a lungo l'unica forma di danza colta alla quale gli americani avrebbero potuto assistere. Il panorama spettacolare americano dell'epoca era costituito principalmente da *musical extravaganzas*, *burlesques* e *vaudevilles*, spettacoli popolari che si collocavano su un piano differente rispetto al balletto e quindi non rappresentavano un'alternativa colta.¹⁹³ Grazie a pionieri americani come Isadora Duncan, Ruth St. Denis e Ted Shawn, la danza moderna acquista quel prestigio necessario a farla sviluppare in maniera parallela e non limitata rispetto al balletto. Il canone europeo della danza classica, che rimane in auge, viene affiancato dal nuovo movimento americano che anela al superamento della tradizione del vecchio continente, e innova in mondo coreutico.

Rispetto a questa tradizione, Martha Graham si colloca in una dimensione ulteriormente diversa: come nota Susanne Franco, Graham si pone sempre con un atteggiamento di rottura rispetto al passato, qualsiasi sia il tipo di danza che l'abbia preceduta. L'ingresso di Graham nel mondo della *modern dance* si caratterizza per la sua dirompenza: la danzatrice si pone in contrasto rispetto a "l'imperialismo del balletto, il sentimentalismo che circondava i seguaci della grande Isadora Duncan, il flebile esotismo di un orientalismo trapiantato"¹⁹⁴. Nonostante il balletto non sia suo grande nemico, Graham lo denigra come riflesso di un'esperienza che non appartiene alla sua cultura, quella americana. Nonostante ammiri Isadora Duncan, la necessità di superare la devozione reliquiaria alla sua figura suggerisce in Graham la spinta ad allontanarsi dai suoi eredi. In ultimo, nonostante la formazione ricevuta presso la Denishawn, la danzatrice riconosce, probabilmente, l'inautenticità e, forse, la superficialità delle danze esotiche impartite presso la scuola, e si avvia verso la costruzione di una danza tutta personale, americana come lei. In particolare, Graham si distanzia soprattutto dagli insegnamenti di Ted

¹⁹³ RANDI, ELENA, *La modern dance: teorie e protagonisti*, Roma, Carocci, 2018, pp. 14-15

¹⁹⁴ GRAHAM, MARTHA, *Seeking an american Art of the Dance*, in O.M. Saylor (a cura di), *Revolt in the Arts. A survey of the creation, distribution and appreciation of Art in America*, New York, Brentano, 1930, p. 252, in S. Franco, *Martha Graham*, Danza d'Autore, Palermo, L'Epos, 2003, p. 30

Shawn: in maniera piuttosto sorprendente, nell'autobiografia la danzatrice esprime enorme ammirazione nei confronti di "Miss Ruth" ed un velato disprezzo per "Ted"¹⁹⁵, fatto singolare poiché era stato proprio Shawn ad accettarla presso la scuola, opponendosi a St. Denis, per niente interessata alla ragazzina. Shawn viene descritto come un personaggio che "non era un ballerino, un innovatore o un artista alla sua altezza"¹⁹⁶, intendendo di St. Denis, ritenuta invece una dea¹⁹⁷ quando danzava, ed una creatura misteriosa e mistica nella propria vita quotidiana, da rispettare e venerare.

Sorvolando su questo accanimento senile che Graham sembra dimostrare nei confronti di Shawn, si noti come la volontà di superamento degli insegnamenti ricevuti sia caratteristica fondamentale della futura produzione grahamiana: come spesso accade gli insegnamenti impartiti dai maestri vengono criticati e sorpassati dagli allievi. Nelle *pièce* di Graham non compariranno interpretazioni esotiche di danze straniere, che richiamano mondi lontani e sfocati, o costumi evocativi di un popolo orientale, indossati secondo logiche occidentali. Tutto ciò che Graham metterà in scena sarà minuziosamente studiato in tutti i suoi dettagli, tutto sarà nitido e chiaro, originale e frutto della sua ricerca personale, accompagnata dagli artisti dei quali si circonda per elaborare produzioni inedite. Non mancheranno le ispirazioni extra-americane, ovviamente, ma rimarranno punti di partenza per Graham: l'elaborazione della sua poetica avverrà in un'ottica di rottura con ciò che aveva imparato, in uno sviluppo che la danzatrice sente come naturalmente necessario e del tutto personale, privo di orpelli esotici. Graham compone danze attraverso la sua esperienza di donna americana, a partire dal 1925, quando, dopo i primi ingaggi newyorkesi, lascia i *vaudeville* commerciali e afferma: "decisi di creare la mia danza, con il mio corpo".¹⁹⁸ La *modern dance* si delinea, per Graham, come la migliore risposta al contesto culturale nel quale nasce: pur rimanendo condizionata da alcuni insegnamenti della Denishawn, come abbiamo visto, Graham rimane profondamente convinta dell'assunto secondo il quale ogni danza è

¹⁹⁵ Si vuole mettere qui in evidenza i diversi modi nei quali Graham scrive dei propri insegnanti, attribuendo un titolo a St. Denis e chiamando, invece, per nome proprio Shawn, con un chiaro intento rispettivamente celebrativo e denigratorio.

¹⁹⁶ GRAHAM, MARTHA, *Memoria di sangue. Un'autobiografia*. Milano, Garzanti, 1992, p. 86

¹⁹⁷ Ivi, pp. 56, 70

¹⁹⁸ Ivi, p. 102

figlia dell'epoca e del luogo nella quale si sviluppa, e risponde ai mutamenti sociali come “un potente barometro delle transizioni culturali”.¹⁹⁹

Per quanto riguarda le ispirazioni che spingono Martha Graham a creare il proprio stile coreografico originale, oltre la Denishawn dalla quale si distanzia, vi sono alcune influenze profondamente radicate in lei, che rimarranno tali durante tutta la propria carriera. Seppur non nominato esplicitamente nell'autobiografia, ci sembra che Nietzsche rappresenti un primo momento di riflessione teorica per Graham. Lo stesso anno durante il quale lascia le *Follies*, teatro di *vaudeville* a New York, per intraprendere la propria carriera, la coreografa si imbatte in un leone, allo zoo di Central Park, e ne osserva i movimenti. L'episodio è narrato come un momento saliente nella comprensione di che cosa sarebbe stato il movimento per Martha Graham.

La belva si muoveva da un lato all'altro della gabbia, ripetendo con regolarità gli stessi passi per quattro volte, avanti e indietro. [...] Un giorno, finalmente, riuscii a camminare in quel modo. Avevo imparato da quel leone l'inevitabilità del ritorno, la maniera in cui spostare il proprio corpo.²⁰⁰

L'inevitabilità del ritorno nietzschiana viene scoperta da Graham nella ripetizione del passo del leone, che è in grado di riprodurre lo stesso movimento in maniera esatta e continua, attraverso uno spostamento di peso che rappresenterà un punto focale della tecnica grahamiana. Infatti, Graham continua nella descrizione:

Lo spostamento del peso è un aspetto fondamentale di quella tecnica, di quel modo di muoversi. [...] Nella tecnica che avrei poi elaborato il peso viene spostato proprio in quello strano modo animalesco: è questa la differenza tra il balletto e la danza moderna – il modo in cui si sposta il peso è essenziale per il movimento.²⁰¹

Graham prosegue, poi, secondo un insegnamento piuttosto delbartiano, rimarcando la perdita dell'animalità che l'uomo avrebbe subito, che quest'ultimo

¹⁹⁹ DALY, ANN, *Done into dance. Isadora Duncan in America*, Bloomington, Indiana University Press, 1995, p. 5, in S. Franco, *Martha Graham, Danza d'Autore*, Palermo, L'Epos, 2003, p. 26

²⁰⁰ GRAHAM, MARTHA, *Memoria di sangue. Un'autobiografia*. Milano, Garzanti, 1992, p. 102

²⁰¹ *Ibidem*

deve però contrastare ispirandosi al mondo animale e recuperando il contatto con esso.

Come attraverso il leone, Graham trova ispirazione intorno a sé, visitando luoghi mistici (come Stonehenge o i templi indiani) e conoscendo personaggi interessanti alle più disparate discipline, anche se tutti appartenenti ad ambienti particolarmente colti.²⁰² Uno di essi è Joseph Campbell, marito di Jean Erdman, una danzatrice della compagnia di Graham. Siamo agli inizi degli anni Trenta, Martha Graham sta conoscendo i primi giorni della fama che la accompagnerà per tutta la carriera. Viene apprezzata dalla critica e invitata ad insegnare in diversi luoghi, fra i quali alcuni corsi estivi del Bennington College, in Vermont. Lì, Graham e Campbell si incontrano e la danzatrice trae da questo rapporto alcune nozioni fondamentali per la conoscenza di uno psicoanalista che avrebbe avuto grande seguito negli Stati Uniti, soprattutto a partire dagli anni Quaranta²⁰³: Carl Gustav Jung. Jung si rivela essere, per Graham, autore fondamentale perché in grado di dare voce alla principale teoria grahamiana riguardante la memoria ancestrale degli esseri umani. Graham era già entrata in contatto con le teorie psicoanalitiche attraverso il padre, come abbiamo visto, alienista di professione, e successivamente attraverso la lettura dell'opera di Jung nella traduzione inglese.²⁰⁴ Inoltre, Graham andrà in analisi a lungo da una psicoanalista di corrente junghiana, Frances Wickens, con la quale sarà sempre legata, intrattenendo un rapporto epistolare anche dopo la fine del periodo di analisi. Dell'amicizia con Campbell, Graham scrive:

Per noi tutti Joe era una presenza luminosa, con la sua conoscenza e comprensione dei miti e delle leggende che attraversano tutte le civiltà. Il suo spirito intuitivo ci guidava attraverso quei cancelli, in viaggi pieni di scoperte. Egli ci dava la possibilità di apprezzare e di utilizzare il passato e di riconoscere i ricordi che scorrono nel sangue di tutti noi. Molto spesso ho affermato che la danza dovrebbe illuminare il paesaggio dell'animo

²⁰² Nell'autobiografia Graham cerca di sottolineare le diverse estrazioni sociali dalle quali provenivano le varie persone che incontrava, ma risulta comunque chiaro come la propria nascita privilegiata le abbia fornito la possibilità di interagire con persone altrettanto privilegiate, istruite e benestanti che, nel corso della sua carriera, hanno potuto aiutarla materialmente e spiritualmente, determinando efficacemente la sua riuscita.

²⁰³ PONTREMOLI, ALESSANDRO, *La danza, Storia, teoria, estetica del Novecento*, Roma-Bari, editori Laterza, 2004, p. 88

²⁰⁴ RANDI, ELENA, *La modern dance: teorie e protagonisti*, Roma, Carocci, 2018, p. 61

umano: ebbene, Joe ha avuto un'enorme influenza nel mio viaggio attraverso quel paesaggio.²⁰⁵

Infatti, di tutto il pensiero junghiano, Graham si concentra soprattutto sulle teorie riguardanti l'inconscio collettivo: secondo Jung, nelle profondità recondite dell'essere umano non si celerebbe solamente un rimosso appartenente all'individuo stesso, come sostiene Freud, ma l'essere umano porterebbe in sé una memoria collettiva appartenuta ai suoi predecessori, agli antenati dell'umanità intera. Questa memoria riemergerebbe attraverso archetipi, ovvero immagini sintomatiche a valenza collettiva, che farebbero emergere in ogni essere umano un senso di condivisione per quel particolare osservato, sentito in maniera collettiva. Inoltre, "il riaffiorare del patrimonio mitopoietico della stirpe umana"²⁰⁶ è spesso veicolato da archetipi contenuti in miti e leggende, come afferma Graham, che viene a contatto con essi attraverso i racconti di Campbell.

L'amico si fa portatore di concetti junghiani che, attraverso Graham, si traducono in danza. Infatti, Martha Graham concepisce l'arte coreutica come il luogo eletto di rivelazione delle profondità dell'io, proprio per la capacità del corpo di farsi portatore di archetipi simbolici, veicolati attraverso le immagini che il movimento corporeo può produrre. Il danzatore, per Graham, è un eroe che, grazie alla propria posizione privilegiata di diffusore di arte, ha la possibilità di dischiudere di fronte al pubblico le strutture archetipiche che caratterizzano la memoria collettiva. Per compiere questa operazione, il ballerino deve sondare il mistero della propria psiche, penetrandolo e ricercandone le profondità. Il danzatore sarà quindi un essere umano in continua ricerca del senso profondo della vita, non un mero esecutore di passi, ma un "atleta di Dio"²⁰⁷, capace, attraverso l'esercizio, di raggiungere luoghi della mente di difficile accesso.

²⁰⁵ GRAHAM, MARTHA, *Memoria di sangue. Un'autobiografia*. Milano, Garzanti, 1992, p. 156

²⁰⁶ PONTREMOLI, ALESSANDRO, *La danza, Storia, teoria, estetica del Novecento*, Roma-Bari, editori Laterza, 2004, p. 89

²⁰⁷ Nella traduzione italiana dell'autobiografia, l'espressione compare solo a pagina 158, ma nella prima pagina del libro la frase viene tradotta come "È come essere un atleta che gioca per la squadra di Dio" (p. 7), ma ci sembra più appropriata la traduzione dall'inglese più letterale, perché rende immediatamente l'idea di ciò che Graham intendesse. La frase dall'inglese recita "One becomes in some area an athlete of God", cit. in L.K., Lamothe, *Nietzsche's Dancers: Isadora Duncan, Martha Graham, and the Reevaluation of Christian Values*, New York, Palgrave MacMillan, 2006, p. 171

4.3 La codificazione teorica

Graham non ha lasciato scritti teorici che spieghino accuratamente le ragioni della propria teoria, né le poche testimonianze che si posseggono risultano particolarmente soddisfacenti da questo punto di vista. Nonostante ciò, da alcune interviste ci sono giunte alcuni indizi sulle metodologie che sembrano per Graham imprescindibili. I suoi successori si sono occupati di confermare, poi, queste teorie, che ancora oggi portano avanti, attraverso la scuola newyorkese, fondata da Graham stessa nel 1926, che si occupa di insegnamento della cosiddetta tecnica Graham: la Martha Graham School of Contemporary Dance. Come sottolinea Franco, la tecnica è concepita da Graham come un mezzo per raggiungere il risultato finale, ossia lo spettacolo riuscito, che arrivi allo spettatore in maniera efficace. Per raggiungere la consapevolezza interiore, lo scavo psichico di cui abbiamo trattato, il danzatore non necessita la semplice espressione del sé, lo slancio artistico, ma si deve necessariamente avvalere di un disciplinamento costante del proprio corpo. Graham si esprime a questo proposito:

L'esponente della danza moderna deve combattere contro due cose. Una è la convinzione che essa significhi semplicemente esprimere se stessi, e l'altra che non necessiti di alcuna tecnica. La danza ha due facce, una è la scienza del movimento, la tecnica che è una fredda scienza esatta e deve essere imparata molto accuratamente, e l'altra è la distorsione di questi principi, l'uso di questa tecnica costretta da un'emozione.²⁰⁸

In un'ottica completamente moderna, che avrebbe poi influenzato la danza contemporanea in tutto il mondo occidentale, Graham esprime la nuova concezione coreutica con la quale affrontare lo studio della *modern dance*: la perfetta unione di tecnica ed emozione. Il ferreo allenamento, che consente al danzatore di acquisire un ottimo controllo del proprio corpo, sottostà ad un principio di disciplinamento, attuato attraverso il controllo della propria psiche, che non si lascia

²⁰⁸ GRAHAM, MARTHA, *Affirmations 1926-37*, in M. Armitage (a cura di), *Martha Graham: the early years*, New York, Dance Horizons, 1966, p. 104 (prima edizione Los Angeles, M. Armitage, 1937), in S. Franco, *Martha Graham*, Danza d'Autore, Palermo, L'Epos, 2003, p. 30

sopraffare dall'emozione. Il disciplinamento non proviene dall'esterno, ma è “qualcosa che si impone a se stessi”²⁰⁹ perché, come spiega Franco:

Chi accettava di intraprendere questa riscoperta del proprio corpo sapeva che la competizione non si sarebbe giocata con gli altri membri della compagnia bensì con se stesso, in un processo di maturazione fisica e intellettuale, artistica e personale²¹⁰

Successivamente all'acquisizione della memoria muscolare, l'emozione del danzatore può irrorare la pura tecnica con ciò che si definisce il lato artistico della *performance*. La ricerca personale che il danzatore deve avere compiuto si traduce in gesti e movimenti evocativi, che emozionano il pubblico perché mediati da una riflessione profonda del danzatore. John Martin, critico di danza per il New York Times fino al 1962²¹¹, nel suo libro *The Modern Dance* riassume efficacemente l'unione tra la razionalità della tecnica e l'irrazionalità del messaggio che giunge allo spettatore, che a sua volta dovrà tradurre in forma emozionale il movimento del corpo:

La danza esprime attraverso l'organizzazione del movimento del corpo in una forma significante concetti che trascendono la possibilità dell'individuo di comunicare con mezzi razionali e intellettuali²¹²

A differenza della tecnica di Duncan, nella quale il coinvolgimento emotivo era veicolato attraverso l'improvvisazione, in netta opposizione al balletto accademico, nella tecnica Graham l'improvvisazione non è contemplata. Il *training* formulato dalla coreografa prevede una serie di esercizi che forniscano forza e flessibilità al corpo del danzatore, per prepararlo a spettacoli particolarmente performativi, nei quali il corpo è sottoposto a notevoli sforzi. Inoltre, mentre per Duncan il centro focale di energia era individuato nel plesso solare, una zona più o meno corrispondente a dove è localizzato lo sterno, per Graham il centro energetico del corpo è situato più in basso, in una zona tra lo stomaco e le pelvi, nel basso ventre. Nel corpo femminile potrebbe identificarsi con l'utero, essendo per

²⁰⁹ GRAHAM, MARTHA, testo del documentario *A Dancer's World*, 1957

²¹⁰ FRANCO, SUSANNE, *Martha Graham*, Danza d'Autore, Palermo, L'Epos, 2003, p. 31

²¹¹ Ivi, p. 162

²¹² MARTIN, JOHN, *La Modern Dance*, trad. it., Roma, Di Giacomo, 1991, p. 68 (prima edizione *The Modern dance*, New York, Barnes and C., 1933)

altro Martha Graham sostenitrice dell'energia femminile come sublime e sacra. Come per Duncan, a differenza del balletto, Graham accentua e promuove la spinta verso terra data dalla forza di gravità e rifiuta la dissimulazione dello sforzo fisico, sottolineando la necessità di mostrare la fatica e il peso del corpo del danzatore. Gli studenti che si rivolgevano alla Martha Graham School of Contemporary Dance sperando nel raggiungimento di un portamento elegante, come solitamente si pensa possa fornire la danza, dovevano invece scontrarsi con una concezione totalmente nuova di che cosa significava fare danza contemporanea:

Molte venivano da me con l'idea convenzionale di ottenere un portamento aggraziato e armonioso. Quello che io volevo era invece che ammirassero la forza. Se c'era una cosa che potevo dar loro, sarebbe stata quella. Dicevo loro che la bruttezza, se ha una voce possente, può mutarsi in bellezza.²¹³

La pesantezza del corpo che utilizza la forza di gravità in maniera evidente rende il danzatore necessariamente legato alla dimensione terrena, e quindi alla spinta verso di essa. Questa è promossa dalla tecnica Graham attraverso le cadute, in avanti, indietro e laterali, che cominciano a fare parte del repertorio di movimenti tipicamente grahamiani a partire dalla codificazione della tecnica di *contraction-release* (contrazione e distensione)²¹⁴. I due movimenti sono opposti e complementari, partono dall'area del basso ventre e si irradiano verso le membra, in un fluire continuo di energia. La contrazione prevede la spinta in avanti del bacino, accompagnata dall'inspirazione, che cominciando dalla parte bassa della schiena si espande lungo la colonna vertebrale fino a coinvolgere le spalle e la testa in una sorta di chiusura del danzatore verso l'interno; la distensione opera in senso opposto, tramite l'espiazione, propagandosi sempre lungo il corpo e riportandolo alla posizione iniziale, senza che esso perda energia. L'uso del corpo, come si nota, risponde ad una regola di armonia unitaria, non negoziabile nella concezione grahamiana, e segue il ritmo del respiro, valutato da Graham come

²¹³ GRAHAM, MARTHA, *Memoria di sangue. Un'autobiografia*. Milano, Garzanti, 1992, p. 131

²¹⁴ Si sceglie, in questa sede, di adottare la dicitura "contrazione e distensione", promossa da Susanne Franco (*Martha Graham*, p. 38) e non "contrazione e rilassamento", come avviene invece nella traduzione italiana dell'autobiografia *Memorie di sangue* per sottolineare il fatto che si tratta di un passaggio di tensione, da una posizione ad un'altra, che non implica il rilassamento del corpo.

fondamentale perché alla base della possibilità della vita. A proposito della propria tecnica, Graham scrive:

Utilizzavo una tecnica che definivo «contrazione ed estensione» (*contraction and release*), usavo il pavimento, mostravo la fatica, ero a piedi nudi. In molti modi mostravo sul palcoscenico proprio ciò che il pubblico voleva evitare di vedere venendo a teatro.²¹⁵

4.4 Gli elementi extra-coreografici

Torneremo poi sulla citazione a proposito della messa in scena di ciò che il pubblico non voleva vedere, ma per ora è necessario soffermarsi invece su ciò che il pubblico aveva sempre apprezzato delle *performance* di Graham. A volte i movimenti messi in scena dalla coreografa non erano compresi dal pubblico e dalla critica, ma gli altri elementi che, invece, interagivano con la coreografia furono sempre al centro di lodi e critiche positive. Si tratta dei costumi, della musica, della scenografia. Martha Graham prestava grande attenzione alla cura di tutti questi elementi, che costituivano il paratesto grazie al quale era possibile leggere il testo principale, ovvero la coreografia. La danzatrice si servì sempre di questi elementi per esaltare le proprie creazioni, non arricchendole in modo grossolano, ma riuscendo a raggiungere una sobrietà priva di orpelli, che parlava al pubblico un linguaggio chiaro e diretto. A proposito della verità della sua danza, Graham scrive:

Al pari dei pittori e degli architetti moderni, abbiamo spogliato il nostro mezzo delle inessenzialità decorative. Così come non si vedono più fronzoli sui palazzi, la danza non è più infarcita. Non è più “graziosa” ma molto più reale.²¹⁶

Questa fu la principale linea d'azione che Graham seguì nella creazione dei costumi per i suoi pezzi: lo spoglio dai fronzoli. Spesso, soprattutto per i costumi dei primi pezzi composti, si trattava solamente di dei tubi di tessuto elastici, che non impedivano i movimenti del corpo ma anzi li accentuavano, rendendo la

²¹⁵ GRAHAM, MARTHA, *Memoria di sangue. Un'autobiografia*. Milano, Garzanti, 1992, p. 112

²¹⁶ GRAHAM, MARTHA, *Affirmations 1926-37*, in M. Armitage (a cura di), *Martha Graham: the early years*, New York, Dance Horizons, 1966, p. 97, in S. Franco, *Martha Graham, Danza d'Autore*, Palermo, L'Epos, 2003, p. 173

coreografia drammaticamente plastica. Poi, con l'evolversi delle coreografie di Graham, i costumi divennero funzionali ai pezzi di gruppo, e quindi caratterizzati da ampie gonne che permettevano i movimenti delle gambe e creavano dei disegni visivamente intensi nel muoversi, mentre il busto era fasciato in tutine aderenti ma elastiche che permettevano di sottolineare il movimento di *contraction-release* compiuto dalle danzatrici. Gli uomini indossavano costumi più semplici, composti da pantaloni e camicia o petto nudo.²¹⁷ I colori dei costumi erano decisi in base a ciò che Graham leggeva nella danza che aveva creato: “c'è sempre una qualche ragione per cui una danza deve avere un certo colore o un certo taglio”,²¹⁸ diceva. Prima di affidarsi, dopo la crescita del successo, a costumisti e stilisti più o meno famosi che lavorarono con lei²¹⁹, fu Graham stessa a disegnare e confezionare gli abiti per le *performance*, aiutata dalle danzatrici della compagnia. Questo avvenne durante gli anni Venti e Trenta, ma Graham non rinunciò mai a supervisionare le creazioni degli stilisti ingaggiati, in modo da mantenere costante quel tratto distintivo che caratterizzava (e caratterizza tutt'ora nelle esibizioni della compagnia) le creazioni di Graham.

Quello che Graham non farà, sarà seguire i dogmi costumistici di Duncan o della Denishawn. Le ispirazioni per i costumi non provengono, per la danzatrice, dall'immaginario della Grecia antica o dal lontano Oriente. “Il costume deve rivelare il corpo”²²⁰ afferma Graham, ma non letteralmente come intendeva Duncan. I veli alla greca ispirati alle sculture classiche lasciano posto ad una concezione apparentemente paradossale: i costumi sono più coprenti ma svelano di più. Questo accade perché i movimenti vengono letti meglio dallo spettatore che può seguire il respiro della danzatrice attraverso il costume aderente sul busto. Le gonne sono spesso lunghe e non svolazzanti, perché composte da tessuti pesanti che hanno la capacità di accompagnare il movimento che si sta compiendo:

²¹⁷ FRANCO, SUSANNE, *Martha Graham*, Danza d'Autore, Palermo, L'Epos, 2003, p. 176

²¹⁸ GRAHAM, MARTHA, *Affirmations 1926-37*, in M. Armitage (a cura di), *Martha Graham: the early years*, New York, Dance Horizons, 1966, p. 104, in S. Franco, *Martha Graham*, Danza d'Autore, Palermo, L'Epos, 2003, p. 176

²¹⁹ Franco ne nomina alcuni: Edythe Gilford, Earle Franke, Norman Edwards, Charlotte Trowbridge, Russel Vogler e, dalla metà degli anni Settanta, il celebre Halston

²²⁰ GRAHAM, MARTHA, *Memoria di sangue. Un'autobiografia*. Milano, Garzanti, 1992, p. 255

“materializzando la spinta energetica”²²¹, è il corpo che decide la direzione del tessuto, e non l’aria che fluttua attraverso lo stesso. Inoltre, non vi è nulla di esotico nei costumi che Graham mette in scena, che siano essi più letterali o più astratti. Le danze ambientate in America composte da Graham, come *Appalachian Spring* (1944), prevedevano costumi che richiamavano le vesti quotidiane degli americani di fine Ottocento, mentre per quanto riguarda le *pièces* ispirate alle tragedie greche, appartenenti al cosiddetto ciclo greco, Graham non si lasciò sedurre dalla tentazione di vestire i propri danzatori *à la greque* e confezionò per ognuno degli spettacoli dei costumi con richiami simbolici alla tragedia, astratti ed articolati.

Per quanto riguarda la musica, Martha Graham si differenzia nuovamente da Isadora Duncan. Il legame tra musica e danza, per Duncan, era fondamentale, poiché la musica rimaneva una fonte di ispirazione primaria per la danza, anche se questo riconduceva la danza ad una concezione accademica. Per Duncan, però, come precisa Franco, “non si trattava più di danzare “sulla” musica o “con” la musica, ma di danzare “la” musica”²²². Con l’arrivo della seconda generazione di danzatori moderni, sia in Europa che negli Stati Uniti, e quindi con la crescita di importanza attribuita alla *modern dance*, la danza iniziò ad assumere uno stato di maggiore indipendenza dalla musica, perché ritenuta forte abbastanza da potere addirittura essere privata dell’accompagnamento musicale. Vi furono dei sostenitori della necessità di indipendenza della danza dalla musica, come Martin e Horst, quest’ultimo insegnante di composizione coreografica. Egli promosse il legame tra coreografi e compositori, affinché, lavorando insieme, la danza potesse trovare nella musica composta appositamente per essa una fuga dalla limitatezza che Horst percepiva nelle coreografie composte in base alla musica.

Martha Graham fu la sostenitrice più importante e riconoscibile in area americana delle teorie di Martin e Horst, e le mise in pratica nelle proprie coreografie. Il repertorio musicale delle prime coreografie di Graham era piuttosto tradizionale, ma dagli anni Trenta in poi iniziarono a figurare nomi di compositori coevi a Graham, esponenti di varie avanguardie, fra i quali César Franck, Claude

²²¹ OLIVE, ALESSANDRA, *Le danze del labirinto. Mito e archetipo in Martha Graham*, Macerata, Edizioni Simple, 2010, p. 104

²²² FRANCO, SUSANNE, *Martha Graham*, Danza d’Autore, Palermo, L’Epos, 2003, p. 166

Debussy, Maurice Ravel o Eric Satie.²²³ Horst stesso fu compositore per le coreografie di Graham, sperimentando un metodo nuovo di composizione che si basava sulla scrittura della musica contemporanea alla composizione dei passi della coreografa, a volte addirittura successiva alla creazione del balletto, e quindi influenzata dalle indicazioni di Graham. Graham, dal suo lato, fu influenzata dall'incremento di complessità che caratterizzò le composizioni di Horst: inizialmente si trattava solamente di pianoforte e strumenti a percussioni, ma con il passare degli anni il compositore aumentò di complessità i pezzi musicali. Il successo fu segnato soprattutto dalle *pièce Heretic* (1929) e *Primitive Mysteries* (1931), nelle quali Graham insegnò alle sue danzatrici come comunicare il significato musicale anche nelle parti in cui l'accompagnamento si interrompeva. I musicisti con i quali Graham lavorò furono moltissimi, soprattutto contemporanei ed americani, seguendo un suggerimento datole da Horst. Dagli anni Settanta in poi, Graham invertì la rotta e scelse di lavorare su composizioni già scritte o addirittura su brani tradizionali. In *Memoria di sangue* Graham spiega il proprio metodo per integrare la composizione coreografica con la musica

Mi piace lavorare sulla versione per pianoforte di un brano musicale. Il musicista concepisce la propria musica per un'orchestra composta da tutti gli elementi necessari, poi la riduce a un brano per pianoforte, e per me è assai più comodo lavorare su quello. Altre volte lavoro in silenzio, escludendo il movimento sino a che non ho trovato la musica: qualche volta funziona, qualche volta devo scartare tutto.

Un altro elemento di fondamentale importanza per la riuscita delle coreografie di Graham fu la scenografia. Graham continuò ad attribuire molta più importanza alle coreografie nelle sue *performance*, ma al pubblico e alla critica fu chiaro dall'inizio dell'introduzione delle scenografie che esse sarebbero state fondamentali. Le scenografie completavano in maniera organica una partitura coreografica che non solo utilizzava la scena in maniera totale, ma includeva le costruzioni collocate sul palco nella coreografia. Non a caso Graham sottolineerà quale fosse lo scopo delle scenografie: “rendere più intenso il movimento e il gesto fino

²²³ Ivi, p. 169

al punto in cui se ne rivela il contenuto”²²⁴. L’effetto decorativo che aveva caratterizzato le scenografie ottocentesche fu completamente eliminato dalla concezione scenografica di Graham. La coreografa predilesse fin dagli esordi un tipo di scenografia scultorea, praticabile, rifiutando quella pittorica, statica e piatta. Come ricorda Franco, fin dalla messa in scena di *Lamentation* (1930) Graham scelse un “approfondimento dei volumi e delle linee di forza tracciate dal corpo durante il movimento”²²⁵, grazie alla collocazione della solista su una sorta di panchina, non chiaramente visibile dal pubblico, ma utile ad accentuare il movimento drammatico e plastico della rappresentazione, rendendo la figura tridimensionale.

La visione di Graham fu soddisfatta dall’incontro con lo scultore giapponese-americano Isamu Noguchi, che collaborò con Graham per la prima volta in *Frontier* (1935). La collaborazione durò alcuni decenni e fu una novità assoluta per la *modern dance* che fino a quel momento aveva conosciuto un tipo di scenografia scarna e quasi mai praticabile. Ovviamente, quando la compagnia acquisì successo, le scenografie presero una direzione di sempre maggiore complessità, data dalla disponibilità economica della compagnia. L’estetica delle scenografie di Noguchi era sostanzialmente modernista, in accordo con i principi di Graham che sosteneva che la danza non dovesse rappresentare qualcosa, ma fosse sostanzialmente vicina alla “pittura non-rappresentativa”²²⁶. La tridimensionalità delle strutture presentate sul palco incrementò all’aumentare dell’interesse di Graham per la mitologia greca e la psicoanalisi, che la portò poi al cambiamento in senso narrativo delle proprie coreografie. Noguchi creò, allora, una serie di strutture plastiche astratte, all’interno delle quali i danzatori potevano arrampicarsi o entrare. Queste costruzioni avevano lo scopo di esprimere l’intreccio complesso che si annidava nella mente delle protagoniste delle coreografie, da Medea a Giocasta, da Erodiade ad Arianna, per documentare i cosiddetti *mindscape*, neologismo creato da Noguchi per assonanza con *landscape*, in riferimento ai paesaggi mentali che popolavano gli spettacoli di Graham.

²²⁴ GRAHAM, MARTHA, *Affirmations 1926-37*, in M. Armitage (a cura di), *Martha Graham: the early years*, New York, Dance Horizons, 1966, p. 101, in S. Franco, *Martha Graham*, Danza d’Autore, Palermo, L’Epos, 2003, p. 172

²²⁵ FRANCO, SUSANNE, *Martha Graham*, Danza d’Autore, Palermo, L’Epos, 2003, p. 172

²²⁶ MARTHA GRAHAM, *Martha Graham Speaks*, in «Dance Observer», 1963, p. 55, in S. Franco, *Martha Graham*, Danza d’Autore, Palermo, L’Epos, 2003, p. 174

Ciò che rese particolarmente innovativa la produzione grahamiana furono sicuramente tutti gli elementi extra-coreografici nominati, compreso il processo di composizione degli stessi, assolutamente personale e legato solamente alla percezione di che cosa era giusto per Graham stessa.²²⁷ Tuttavia, il mezzo fondamentale di comunicazione della danzatrice con il pubblico rimase la danza, la coreografia creata per sé stessa e i suoi allievi. Una grande innovazione che caratterizzò la produzione di Graham fu l'astrazione dei concetti messi in scena. Il processo di raggiungimento di questa astrazione non fu immediato, ovviamente, e passò attraverso delle fasi intermedie. Per esempio, Graham rifiutò per anni la narrazione di storie, proprio per il rischio di messa in scena pedissequa che un racconto porta con sé, approcciandosi al ruolo della danza come necessaria messa in pratica: “la danza è azione, non un atteggiamento, non un'interpretazione”²²⁸. Più avanti nella produzione, Graham modificò il proprio approccio rispetto alla danza, e reintrodusse la narrazione all'interno delle coreografie: si basò, cioè, su alcune storie, che presentavano un inizio, uno sviluppo narrativo, e una fine. Il cambiamento avvenne, quindi, con l'introduzione di “una drammaturgia sempre più solida e spesso di matrice letteraria”²²⁹ che obbligò Graham ad una resa ancora più simbolica dei movimenti, poiché l'intento rimaneva quello di non rappresentare una descrizione della storia. Il ruolo dei corpi dei danzatori in questo processo fu fondamentale: la plasticità dei movimenti compiuti nelle danze, la concretezza dei corpi vivi, era il prodotto finale di una lavorazione atta a raffinare i corpi, attraverso un processo progressivo di simbolizzazione. L'astrazione raggiunta da Martha Graham fu evidentemente più significativa rispetto a quella di Isadora Duncan: alla resa plastica delle ninfe, riattualizzate e riportate alla realtà da Duncan, si oppone ora uno scavo psicologico dei personaggi atto a renderli simboli e archetipi per ogni spettatore, in Graham. Graham ha questa intuizione fin dai primi tempi alla Denishawn, quando entra inevitabilmente in competizione con Doris Humphrey,

²²⁷ Con questa frase si intende sottolineare quanto di personale ci fosse nella produzione degli spettacoli di Graham. A parte le influenze che abbiamo nominato, la danzatrice non seguì altri se non la propria intuizione per sviluppare il proprio metodo compositivo, sia coreografico che di confronto con compositori, scenografi e costumisti.

²²⁸ GRAHAM, MARTHA, *Affirmations 1926-37*, in M. Armitage (a cura di), *Martha Graham: the early years*, New York, Dance Horizons, 1966, p. 103, in S. Franco, *Martha Graham*, Danza d'Autore, Palermo, L'Epos, 2003, p. 165

²²⁹ FRANCO, SUSANNE, *Martha Graham*, Danza d'Autore, Palermo, L'Epos, 2003, p. 165

collega ed egregia danzatrice che svilupperà una propria teoria riguardante la *modern dance*, conoscendo un successo importante negli Stati Uniti e in Europa. Le due danzatrici intendevano la creazione coreografica in modo differente:

Secondo Doris tutto doveva essere eseguito secondo regole e diagrammi, mentre io avevo sempre sentito che si trattava di qualcosa di molto più profondo, di viscerale.

Dichiara Graham nella propria autobiografia, tradendo una necessità personale di approfondimento, che la danzatrice non riesce a trovare né nelle predecessore illustri, né nella propria scuola di formazione, né nelle colleghe sue contemporanee. L'astrazione simbolica si lega profondamente a questo sentire viscerale, che non disdegna, come abbiamo visto, la tecnica, ma tenta di emergere attraverso essa.

4.5 Il *focus* sul femminile

Per tutta la vita sono stata una devota del sesso, nel vero senso della parola. Il piacere in alternativa alla procreazione. Altrimenti, avrei avuto dei figli. [...] Non avrei potuto occuparmene, facendo la danzatrice. Sapevo di dover scegliere tra un figlio e la danza, e scelsi la danza.²³⁰

Graham si esprime liberamente a proposito della propria sessualità, fatto che ci permette di comprendere l'importante presenza della componente di eros in moltissime sue creazioni. La coreografa non era, infatti, spaventata o intimorita dalle critiche che la definivano volgare, o dall'opposizione puritana che, a detta sua, avrebbe riscontrato per gran parte della propria vita. Nella sezione 4.3, abbiamo riportato una frase di Graham, riguardo la messa in scena di ciò che il pubblico vuole evitare di vedere venendo a teatro: con questa frase, la coreografa intendeva probabilmente sia il modo di concepire il corpo umano come pesante, tendente verso il pavimento, sia sicuramente l'erotismo che caratterizza le sue creazioni. Infatti, a sostegno di questa tesi, Graham dichiara ancora:

So che le mie danze e la mia tecnica sono considerate profondamente sensuali, ma sono orgogliosa di mettere in scena i pensieri più nascosti della maggior parte della

²³⁰ GRAHAM, MARTHA, *Memoria di sangue. Un'autobiografia*. Milano, Garzanti, 1992, p. 154

gente. [...] Un artista riflette semplicemente il proprio tempo, non lo precede: la maggior parte del pubblico è in ritardo.²³¹

La volontà di Graham di esporre i desideri più profondi e scabrosi della psiche umana, rivela una necessità di scavo interiore atta a portare alla luce l'io più profondo e oscuro dell'uomo, necessariamente nascosto per pudicizia e condizionamento sociale. È proprio attraverso la danza che queste profondità recondite possono riemergere, attraverso un processo non banale di scardinamento delle sicurezze del pubblico: assistere ad uno spettacolo di Martha Graham significa anche mettere in dubbio la propria concezione di sessualità, indagandone le profondità. Non a caso, il movimento di *contraction-release* si origina dalla zona pelvica, e Graham si fa promotrice della necessità di attivazione di questa area. A questo proposito, apostrofa le proprie allieve con frasi come “tu, semplicemente, non stai muovendo la vagina”²³² o riporta la testimonianza di un danzatore della sua compagnia che definisce la Martha Graham Dance Company come “l'unica compagnia di danza in America dove i maschi soffrirono di invidia della vagina”.²³³

Il modello che Graham seguì per costruire i propri personaggi femminili era privo di antecedenti: fu anche in questo un'assoluta innovatrice. La coreografa, infatti, si discostò sia dal modello della ballerina classica, percepita come un prodotto della cultura europea ottocentesca, quindi estranea alla nuova ricerca di identità americana, fervida in quel periodo, sia dalla femminilità ancora fortemente romantica promossa dal modello duncaniano, in parte assunto anche dallo stile di St. Denis.²³⁴ Entrambi questi paradigmi si delineavano per Graham come inattuali e limitanti rispetto alla ricerca di identità americana del tempo, che cercava affermazione anche attraverso l'arte. La nuova femminilità scelta da Graham era espressa attraverso una tecnica, meno aggraziata ma più rigorosa e sobria, e un'espressione di emozioni meno “effemminata”, che non si potesse, cioè, ricondurre alla tradizione accademica che voleva la ballerina come la creatura leggiadra e impalpabile, salvabile solo da un uomo. Infatti, le protagoniste femminili che

²³¹ Ivi, p. 202

²³² Ibidem

²³³ Ibidem

²³⁴ FRANCO, SUSANNE, *Martha Graham*, Danza d'Autore, Palermo, L'Epos, 2003, p. 113

Graham mette in scena sono piuttosto diverse da quelle fin ad allora rappresentate nella danza: le possiamo definire eroine, perché presentate come tali, anche se spesso si tratta di personaggi oscuri, caratterizzati da una psiche turbata e cupa, sovente rese ad immagine e somiglianza di Graham stessa, ossia affascinate dal sesso maschile ma assolutamente indipendenti e volitive.

La messa in scena di protagoniste per lo più femminili, complesse nella loro psicologia, in contrapposizione a uomini dominati da passioni molto più semplici e poco sfaccettate, fece di Martha Graham “un simbolo della donna americana avviata verso l’indipendenza”²³⁵ e un’ispirazione per le femministe americane, che videro in lei una donna capace di fondare una propria compagnia di danza in maniera indipendente e portare avanti un credo coreografico personale. In realtà, Graham non si è mai schierata a favore del femminismo americano della propria epoca, ritenendo inutile la volontà di acquisire gli stessi diritti degli uomini da parte delle donne.²³⁶ Questo perché Graham non si sentiva in difetto rispetto agli uomini, considerando sé stessa al pari o superiore agli stessi, per lo meno in campo coreutico.²³⁷ Il suo femminismo, se così si vuole chiamare, era messo in atto sul palco, attraverso la rappresentazione di alcune figure femminili a validità universale, nelle quali, cioè, il pubblico poteva rispecchiarsi.

Tuttavia, Susanne Franco nota un cortocircuito che caratterizza la produzione di Graham. Mentre la tecnica creata dalla danzatrice rompe con il passato, anche nella rappresentazione della femminilità, che Graham stessa definisce, paradossalmente, “virile”²³⁸, le protagoniste delle sue *pièce* non rappresentano donne in ribellione contro i modelli del passato. Spesso, i ruoli di genere, i modelli sociali interpretati dalle eroine messe in scena vengono rispettati e non sovvertiti

²³⁵ OLIVE, ALESSANDRA, *Le danze del labirinto. Mito e archetipo in Martha Graham*, Macerata, Edizioni Simple, 2010, p. 89

²³⁶ Bisogna specificare che l’ottenimento del diritto di voto da parte delle donne americane fu conquistato nel 1920, quindi Graham testimoniò l’evento, ma non sentì, probabilmente, la lotta femminista come affine al suo modo di intendere il femminismo.

²³⁷ Un episodio celebre raccontato nell’autobiografia narra dell’eterna competizione fra Erick Hawkins e Martha Graham, compagni di vita per lungo tempo. Sembra che Hawkins chiese all’analista di Graham, dalla quale evidentemente si fecero curare entrambi, di renderlo un danzatore e coreografo migliore di Graham, ma l’analista rifiutò, considerando la faccenda impossibile. Hawkins, allora, smise di andare in analisi. Graham scrisse dell’aneddoto con chiaro intento vendicativo. L’episodio si trova in GRAHAM, MARTHA, *Memoria di sangue, Un’autobiografia*. Milano, Garzanti, 1992, p. 172

²³⁸ “I gesti virili sono l’unica vera bellezza” scrive Graham in GRAHAM, MARTHA, *Affirmations 1926-37*, in M. Armitage (a cura di), *Martha Graham: the early years*, New York, Dance Horizons, 1966, p. 97, in S. Franco, *Martha Graham, Danza d’Autore*, Palermo, L’Epos, 2003, p. 114

nelle narrazioni raccontate da Graham, e si trovano in contrapposizione con l'innovativa qualità tecnica introdotta dalla coreografa.

Le iniziali resistenze che caratterizzarono la diffusione della tecnica Graham e degli spettacoli della coreografa cessarono con l'inizio della diffusione di teorie psicoanalitiche anche in America, e "la Scuola della Verità Pelvica"²³⁹, come era stata definita in maniera ironica la scuola di Graham, iniziò "a far parte di una tradizione consolidata e "storica", ormai incalzata da altre avanguardie"²⁴⁰. Non si sarebbe più trattato di una compagnia percepita come nuova e rivoluzionaria, ma di una tradizione fondamentale per la *modern dance*, fondativa di questo stile di danza.

Considerate tutte le caratteristiche della danza di Graham fino a qui raccolte, prendiamo ora in esame la possibilità di collegamento tra le teorie grahamiane e le idee warburghiane che, come attuato in precedenza, non verranno forzate per assicurare un'interpretazione monolitica dei pensieri dei due, ma si cercherà di raccogliere le suggestioni comuni che si presenteranno, a questo punto, già chiare agli occhi dei lettori.

5 Graham e Warburg: la mediazione junghiana

Come osservato in precedenza, il pensiero di Graham fu influenzato fin dall'infanzia dalle teorie psicoanalitiche. Il primo contatto avvenne attraverso il padre alienista, e l'interesse per la psicoanalisi fu successivamente incrementato in Graham dall'incontro con Joe Campbell, esperto di Jung, che le fece conoscere le teorie del filosofo fin dagli anni Trenta. Nelle sezioni precedenti abbiamo brevemente illustrato il pensiero di Jung a proposito delle teorie riguardanti l'inconscio collettivo. Abbiamo, cioè, preparato il terreno al possibile accostamento tra le teorie warburghiane e quelle junghiane. Infatti, non è difficile immaginare come l'inconscio collettivo che ritorna attraverso il sogno del quale tratta Jung possa trovare un riscontro efficace nel ritorno sintomatico di formule di *pathos* attraverso l'arte, sostenuto da Warburg. Il *Nachleben der Antike* e la memoria

²³⁹ GRAHAM, MARTHA, *Memoria di sangue. Un'autobiografia*. Milano, Garzanti, 1992, p. 202

²⁴⁰ FRANCO, SUSANNE, *Martha Graham*, Danza d'Autore, Palermo, L'Epos, 2003, p. 117

ancestrale interagiscono sullo stesso piano simbolico. Jung, allora, sembra porsi come tramite tra Graham e Warburg, come perfetto tassello di avvicinamento dei due. La semplicità di questa connessione viene, però, messa in dubbio da un quesito storico che sorge: Warburg conosceva le teorie junghiane? A questo quesito risponde efficacemente Daniela Sacco, tracciando un parallelismo tra Jung e Warburg proprio a partire da questo interrogativo:

Mentre abbiamo notizia (Gombrich [1970] 1983, 161-162) dello scarso apprezzamento che Aby Warburg ha sempre dimostrato per la teoria psicoanalitica di Sigmund Freud, in particolare per l'importanza da lui attribuita alla sessualità, nulla si sa di una eventuale conoscenza del pensiero di Jung, il cui nome non risulta apparire nei suoi scritti.²⁴¹

Quindi, per quello che ne sappiamo fino ad oggi, Warburg non conosceva il pensiero di Jung. Quello che si sa è che entrambi si discostano, del tutto o parzialmente, da Freud, padre della psicanalisi. Warburg non apprezza Freud, Jung invece ne rielabora alcune teorie rifiutando l'equivalenza tra sessualità e *libido* e intendendo l'inconscio come una questione più estesa. Per Jung, l'inconscio non è solamente quello personale che caratterizza ogni essere umano, ma si può estendere al concetto di memoria collettiva, ovvero un'esperienza di inconscio condiviso che riguarda l'umanità.

Nonostante il fatto che Warburg non conoscesse direttamente le di Jung, la critica contemporanea ha accostato i due autori negli ultimi anni, ritenendoli portatori di un messaggio molto simile.²⁴² Come specifica Sacco, la temperie culturale nella quale Jung e Warburg sviluppano il proprio pensiero influenza consistentemente le loro teorie: nati nello stesso periodo, saranno testimoni di quel momento culturale fervido di novità di inizio Novecento, che permetterà ad entrambi di venire a contatto con diversi teorici. Freud fu uno di questi, insieme a Darwin, particolarmente apprezzato sia da Warburg che da Jung per le sue idee riguardanti l'ereditarietà nella specie, fertili per il futuro sviluppo dei concetti di *Nachleben* e inconscio collettivo. Anche il concetto di *Naturphilosophie* sviluppato da Goethe

²⁴¹ SACCO, DANIELA, *Le trame intrecciate di Mnemosyne. Aby Warburg, Carl Gustav Jung, James Hillman*, Engramma, n. 114, 2014, https://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1527 consultato in data 23/01/2023

²⁴² Ibidem

influenza i due, soprattutto nella concezione di “*Urform* o *Urtyp*, forma o tipo originario di ogni specie vivente”²⁴³, come anche la conoscenza di Nietzsche. Tuttavia, è soprattutto Burckhardt a rappresentare il tassello comune che lega Warburg e Jung. Abbiamo già introdotto l’ammirazione e la stima che Warburg provava nei confronti del maestro Burckhardt, con il quale condivideva l’interesse per le latenze del passato, riportate nel presente. Inoltre, bisogna sottolineare come Jung mutui il concetto di *Urbild* (immagine primordiale) proprio da Burckhardt, che si ispira a sua volta a Goethe, in riferimento alla figura di Faust, descritta come un’immagine archetipica a valenza universale. È chiaro quindi come Burckhardt sia stata la personalità che ha più avvicinato sia Warburg che Jung ai concetti, successivamente sviluppati, di *Nachleben* e memoria collettiva.

Oltre ad essere vissuti nella stessa temperie culturale ed aver condiviso alcune influenze, Warburg e Jung si riconducono uno all’altro anche per il metodo concepito per i loro studi: entrambi sottolineano la necessità di approfondire con sguardo empirico le immagini. Per Warburg si tratta di immagini tratte dal mondo dell’arte, che permettono di individuare le *Pathosformeln* che si ripetono nella storia, per Jung si tratta invece maggiormente di immagini mentali, scaturite talvolta dal mondo dei sogni, presenti in maniera latente nella psiche umana. Come sottolinea Sacco, inoltre, la valenza del termine “formule di pathos” è doppia, perché riguarda sempre l’immagine in sé e il contenuto emotivo che essa veicola. Questo aderisce in maniera esatta alla teoria originaria di archetipo junghiana, che non vede forma e contenuto distinti fra di loro, ma li classifica al pari uno dell’altra. Anche il termine “engramma” è condiviso da Warburg e Jung, concepito nella medesima accezione di formula latente che riemerge se sollecitata o notata. Tuttavia, si noti come in Jung le immagini non corrispondano all’archetipo: l’ereditarietà è caratteristica intrinseca dell’archetipo, che si presenta sottoforma di immagini, ma queste ultime non sono a valenza universale, ma variano a seconda della soggettività. Sacco sottolinea, quindi, come la comparazione fra i due non si possa certo risolvere in maniera superficiale, su un piano di completa coincidenza del pensiero di Warburg e Jung.

²⁴³ Ibidem

Tuttavia, è chiaro come i due studiosi, partendo da due ambiti dominii e cercando di dimostrare teorie differenti, approdino alla concezione dell'esistenza di una memoria ancestrale, comune agli esseri umani, che riaffiora in diversi ambiti, e permette di riconoscere un modello trans-storico, che si rappresenta attraverso immagini diverse ma sempre valide e riconducibili, da chi le guarda, ad un sentire ancestrale comune. Graham, influenzata dalle teorie junghiane, non tarda ad approdare ad una visione del cosmo legata alla memoria archetipica.

5.1 La memoria del sangue

Nell'autobiografia *Memoria di sangue*, Graham esplicita in più punti la propria teorizzazione a proposito della memoria culturale dell'uomo. Si avverte fortemente l'influenza junghiana nella trattazione ed il titolo stesso, in inglese *Blood Memory*, rimanda ad una "memoria della specie" che, con un'immagine fortemente evocativa, Graham immagina scorrere nelle vene dell'umanità.²⁴⁴ Fin dalle prime pagine del libro, Graham chiarisce che cosa intenda con l'espressione "memoria del sangue":

Per tutti noi, ma in particolare per un danzatore, data l'intensità con cui egli percepisce la vita e il proprio corpo, vi è una memoria del sangue che ci parla. Il nostro sangue ci viene dai genitori, e attraverso il loro sangue ci viene quello dei loro genitori e dei genitori dei genitori, e così via, indietro nel tempo. In noi scorre un sangue millenario, con i suoi ricordi. Come spiegare altrimenti quei gesti e pensieri istintivi che ci giungono non preparati né attesi?²⁴⁵

Il sangue per Graham è millenario, ossia contiene in sé ricordi più antichi di chi lo porta dentro in quel preciso momento. Alla danzatrice sembra logico valutare così la memoria culturale, proprio perché altrimenti non ci sarebbe modo di rispondere all'interrogativo a proposito dell'istintualità di alcuni gesti che giungono al danzatore in maniera spontanea. A quali gesti si riferisce Graham? Si

²⁴⁴ Come giustamente ricorda Randi, la traduzione italiana del titolo rende fuorviante il significato che si vuole veicolare. La traduzione più corretta, fornita da Randi, sarebbe *La memoria del sangue*, come infatti si è voluta intitolare la sezione 5.1. È il sangue a portare la memoria ancestrale, non si tratta di un racconto horror. RANDI, ELENA, *Protagonisti della danza del XX secolo. Poetiche ed eventi storici*, Roma, Carocci, 2014, p. 122

²⁴⁵ GRAHAM, MARTHA, *Memoria di sangue. Un'autobiografia*. Milano, Garzanti, 1992, p. 13

tratta, per la danzatrice, di passi che trascendono la tecnica che si può apprendere in sala ballo e si legano, piuttosto, ad uno spazio simbolico a-temporale, che ritorna inevitabilmente nel corpo del danzatore. Infatti, Graham sostiene, proprio per la capacità del danzatore di plasmare il proprio corpo e concentrarsi sulla forma che esso assume, egli sarà in grado di far riemergere l'*anima mundi* che ogni essere umano possiede. Non tutti gli esseri umani sono capaci di operare questo sforzo, ma il danzatore, quando diventa capace abbastanza da possedere la tecnica ed utilizzarla in maniera artisticamente valida, diventa strumento catalizzatore della memoria culturale collettiva. L'inconscio collettivo si può recuperare, quindi, attraverso la messa in scena riuscita del danzatore, e anche, come è ovvio che Graham sostenga, attraverso l'analisi svolta presso uno psicanalista.²⁴⁶ Anche nell'educazione dei suoi allievi, Graham tenta di ritrovare una qualità di movimenti che provenga da loro stessi, non mediata da un'imposizione esterna:

Non si tratta di mettere dentro qualcosa ma di tirarlo fuori – posto, ovviamente, che qualcosa ci sia. [...] Il momento delle prove è quello che mi sta a cuore, è il mio presente. [...] Iniziamo dal presente, da quello che conosciamo, e ci incamminiamo verso antichi mondi sconosciuti. Credo che il passato si possa ritrovare solo dentro noi stessi.²⁴⁷

È interessante notare il disgusto con il quale Graham parla dei “gesti arbitrari”²⁴⁸ che a volte i suoi danzatori compiono quando una prova va male. Sembra che con “arbitrario” Graham intenda “superficiale” e “non approfondito”, con un termine tecnico della danza si direbbe “marcato”, ossia quel movimento che si compie senza dotarlo dell'intenzione che dovrebbe avere, in un frangente nel quale si sta provando una coreografia facendo un ripasso mentale veloce, e non accuratamente fisico. Il gesto arbitrario si presta efficacemente ad essere messo in relazione e contrasto con la profondità del gesto guidato dallo spirito ancestrale. Infatti, la memoria culturale imprime nel gesto compiuto dal danzatore una qualità superiore rispetto alla semplice esecuzione dei passi, celebrando attraverso un gesto un'eredità millenaria che riaffiora efficacemente. Pur denunciando la difficoltà di espressione di questo concetto, Graham spiega:

²⁴⁶ La psicanalista di Graham, Frances Wickes, era di scuola junghiana

²⁴⁷ GRAHAM, MARTHA, *Memoria di sangue. Un'autobiografia*. Milano, Garzanti, 1992, p. 14

²⁴⁸ Ivi, p. 16

Quando creo una nuova danza avverto sempre alle mie spalle passi ancestrali che mi sospingono innanzi e gesti antichi che fluiscono in me. Belli o brutti che siano, sono comunque ancestrali. Si arriva a un punto in cui il corpo muta la propria natura e assume su di sé universi culturali che provengono dal passato.²⁴⁹

Se il corpo umano “è il mezzo tramite il quale si manifestano le cose fondamentali della vita”²⁵⁰, il ruolo del danzatore si rende imprescindibile. Egli si fa traghettatore del recupero dell’antico, penetrando la realtà per raggiungerne l’essenza, liberandosi di orpelli che intralciano la riuscita del gesto che si conserva nelle epoche. In questo senso, Martha Graham si definisce, in maniera piuttosto ironica, un cane da riporto:

Non so in cosa consista il genio. Credo che un’espressione molto più adeguata per definirmi sia «cane da riporto», un bel cane da riporto, forte e con il manto dorato, che riporta cose dal passato, o cose che appartengono alla memoria comune del nostro sangue.²⁵¹

Warburg sarebbe probabilmente stato divertito da una tale definizione, e ci si sarebbe anche sicuramente specchiato. Graham e Warburg, infondo, sono effettivamente dei cercatori di formule di *pathos* provenienti da un passato comune, che riecheggiano riportate alla luce. È interessante notare come i due condividano la convinzione che la riemersione della *Pathosformel* avvenga attraverso la fruizione di immagini. Infatti, per quanto si possa pensare al concetto di immagine come entità statica, ciò che Graham produce nelle sue coreografie, ciò che riporta la mente dello spettatore alla memoria del sangue è precisamente la creazione di immagini, che Graham attua attraverso i movimenti plastici del suo corpo e di quello dei suoi danzatori. Risulta, allora, sorprendente constatare come il pensiero di Graham si avvicini più a quello di Warburg che a quello di Jung: infatti, come abbiamo visto poco sopra, per Jung sono gli archetipi ad essere immutabili nel tempo, ma le immagini che si legano ad essi sono soggettive e possono cambiare e variare. Anche per Warburg le immagini possono cambiare, e il *Nachleben der Antike* non si presenta sempre sotto la stessa forma, ma, e qui sta il distacco

²⁴⁹ Ivi, p. 15

²⁵⁰ Ivi, p. 7

²⁵¹ Ivi, p. 19

dei due, sono le immagini stesse veicolo della *Pathosformel*, è grazie ad esse che Warburg crea l'atlante *Mnemosyne*, che infatti non si dirama da concetti astratti come gli archetipi, ma si fonda sul principio di accostamento delle immagini. Allora Graham e Warburg condividono proprio questo, ovvero l'interesse per l'immagine in sé che riporta allo spettatore, in chi osserva l'opera d'arte o la posa plastica del danzatore, la formula di *pathos* omologica che permette al pubblico di vivere una sorta di vissuto medesimo, sentito collettivamente.

Il carattere di questo riconoscimento del pubblico risulta a valenza comune perché le immagini si presentano sottoforma di simbolo. Graham stessa sottolinea l'importanza del proprio scavo interiore per decifrare i simboli dell'io individuale, che messo in scena sarà "capace di entrare in contatto con l'inconscio collettivo che lei stessa può scoprire dentro di sé"²⁵². Martha Graham vive questo approccio al concetto di memoria della specie in maniera piuttosto mistica e misteriosa, rispetto a Warburg che tratta la materia in termini maggiormente scientifici. In linea con la narrazione leggendaria di sé, Graham sembra affermare di essere un'eletta che ha il privilegio di poter stabilire contatti con l'inconscio collettivo dell'umanità:

Sono sempre stata consapevole di presenze invisibili attorno a me, ho sempre percepito quel movimento. Non so come si possano definire, forse intuizioni o spiriti o energia che stimola il cosmo. Anche a casa mia avverto una presenza, so che c'è qualcosa. Non ci riconosciamo, ma apparteniamo alla stessa stirpe, allo stesso universo.²⁵³

5.2 Le *Pathosformeln* delle coreografie grahamiane

Nell'autobiografia *Memoria di sangue* è presente l'apporto più consistente alle teorizzazioni grahamiane riguardo all'inconscio collettivo, ma non è l'unico scritto al quale sono affidate. Infatti, anche nei *Notebooks*²⁵⁴ sono presenti diversi riferimenti al pensiero di Jung, a dimostrazione del fatto che la spinta teoretica junghiana non permea solamente il pensiero astratto di Graham, ma anche la

²⁵² RANDI, ELENA, *Protagonisti della danza del XX secolo. Poetiche ed eventi storici*, Roma, Carocci, 2014, p. 124

²⁵³ GRAHAM, MARTHA, *Memoria di sangue. Un'autobiografia*. Milano, Garzanti, 1992, p. 142

²⁵⁴ GRAHAM, MARTHA, *The Notebooks of Martha Graham*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1973

realizzazione pratica delle sue coreografie. I *Notebooks*, infatti, contengono gli appunti riguardanti le messe in scena delle coreografie, ovvero le ispirazioni, le suggestioni e le idee dalle quali Graham partiva nella composizione di una partitura coreografica. Gli appunti sono un ottimo mezzo filologico di analisi delle coreografie, anche se spesso Graham cambiava radicalmente le proprie opere, senza rispettare minimamente le annotazioni prese. Specifichiamo che in questa sede non potremo soffermarci sulla disamina precisa degli appunti, perché si tratta di un lavoro complesso che meriterebbe uno spazio molto maggiore rispetto a quello che abbiamo a disposizione. Ce ne serviremo, comunque, in minima parte, per l'ultima sezione della nostra trattazione.

La presenza delle teorie junghiane all'interno dei *Notebooks* apporta sicuramente una solida conferma di ciò che Graham voleva esprimere attraverso le proprie creazioni. Tuttavia, non è necessario conoscere gli appunti di Graham per capire l'importanza attribuita alle figure archetipiche, che divengono per la coreografa una costante a partire dalla metà degli anni Quaranta. Infatti, è soprattutto attraverso il mito che la necessità di dare una voce alla memoria della specie può esprimersi, attraverso il racconto degli archetipi universali nei quali il pubblico può identificarsi. Tuttavia, per iniziare la disamina delle *pièce* scelte, che abbiamo intenzione di analizzare, non ci concentreremo da subito sul cosiddetto "ciclo greco", perfetto esempio dell'uso del mito come traghettatore di archetipi, ma ricorremo innanzitutto ad una coreografia del 1930, creata da Graham per sé stessa, chiamata *Lamentation*.

Lamentation si presenta come un assolo, nel quale una figura femminile siede su una sorta di panchina che le permette di protendersi verso varie direzioni, ed indossa un vestito costruito come "un attillato tubo di stoffa"²⁵⁵ elastico, che lascia scoperte mani, piedi e viso. Innanzitutto, bisogna notare l'originalità della scelta costumistica di Graham: si tratta di un costume minimale e allo stesso tempo di grande effetto scenico. Nulla è concepito come orpello decorativo, né come elemento portatore di grazia. Il costume rivela "volumi e linee di forza tracciate dal corpo durante il movimento"²⁵⁶ per ottenere un effetto estremamente plastico

²⁵⁵ GRAHAM, MARTHA, *Memoria di sangue. Un'autobiografia*. Milano, Garzanti, 1992, p. 116

²⁵⁶ FRANCO, SUSANNE, *Martha Graham, Danza d'Autore*, Palermo, L'Epos, 2003, p. 172

e drammatico, fornendo al corpo una dinamicità paradossalmente efficace, pur rimanendo la danzatrice seduta. A differenza di quanto sostenuto da Savrami,²⁵⁷ il corpo non è disumanizzato attraverso questo costume, poiché il corpo della danzatrice non può essere inteso in nessun altro modo se non come un corpo, dalle possibili infinite estensioni, e anzi, è reso molto umano dal significato che porta, come vedremo. La stoffa crea l'illusione che il corpo continui in essa, amplificando i movimenti, sebbene sia il vestito stesso a limitare i movimenti della danzatrice. Questa lotta tra il tessuto e la danzatrice si rivela fin dall'inizio dell'assolo, che vede la danzatrice torcersi e contrarsi come per liberarsi del vestito, attraverso mani e piedi. Il busto, qui, è protagonista: il movimento di *contraction-release* viene letto perfettamente attraverso la stoffa che ne amplifica l'effetto. Anche la coreografia è volutamente privata di virtuosismi, scarna ed essenziale, non ha l'intento di stupire il pubblico per aggiudicarsi l'applauso, ma piuttosto intende avvicinarlo al significato simbolico della rappresentazione. La musica per pianoforte, fortemente espressiva, è l'opera 3, numero 2 di Zoltán Kodály. L'assolo suggerisce un sentimento drammatico ed intenso, senza però mai scadere in un tipo di gestualità descrittiva. Infatti, non si tratta del racconto di una storia, non vi è un inizio e una fine, si tratta dello svolgimento di una *pièce* fortemente evocativa, nella quale l'espressività è affidata alla veste in tensione e al volto intenso della danzatrice. Tutti gli elementi evocano una sofferenza drammatica e senza pace. Graham stessa descrive il pezzo, dichiarando che esso mette in scena

la tragedia che ossessiona il corpo, la sua capacità di tendersi entro i propri limiti per testimoniare e verificare i confini del dolore universale.²⁵⁸

Il dolore universale di cui scrive Graham riesce ad essere trasmesso dal singolo corpo danzante che rappresenta un io individuale, alla collettività del pubblico, che esprime la memoria di sangue che caratterizza tutti gli esseri viventi. La messa in scena del dolore risulta essere universale per il pubblico. Infatti, racconta

²⁵⁷ SAVRAMI, KATIA, *Martha Graham's Lamentation: a Contemporary Revival*, Choros International Dance Journal 2, 2013, p. 35

²⁵⁸ GRAHAM, MARTHA, *Memoria di sangue. Un'autobiografia*. Milano, Garzanti, 1992, p. 116

Graham nell'autobiografia, una sera, dopo una rappresentazione di *Lamentation*, una donna la raggiunse in camerino:

Era chiaro che aveva pianto molto. Mi disse: «Lei non saprà mai cosa ha fatto per me questa sera. Grazie». Se ne andò senza aggiungere altro. Più tardi venni a sapere che, poco tempo prima, il figlio di nove anni di quella donna era stato travolto e ucciso da un camion, davanti ai suoi occhi. Non era riuscita a versare una sola lacrima, mai, sino a quando assistette a *Lamentation*.²⁵⁹

Ciò che Graham stessa sembra ritrovare in questo episodio è esattamente la conferma della presenza di gesti archetipici nella sua danza. I movimenti compiuti da Graham, provenienti dalla memoria di sangue che la danzatrice è riuscita (inconsapevolmente) ad elaborare e riportare alla luce, arrivano a “sempre almeno una persona tra il pubblico”²⁶⁰, proprio per la loro capacità simbolica.

L'archetipo di cui tratta *Lamentation*, palesato fin dal titolo,²⁶¹ è quello della morte del figlio. Come abbiamo visto, anche Isadora Duncan si cimentò nella rappresentazione dello stesso tema, attraverso *Ave Maria* nel 1914. La *Pathosformel* della figura di lutto rappresentata dalla madre addolorata si esplicita, come in Duncan, anche in Graham attraverso l'episodio biblico della Madonna che compange Cristo morto. Se non conosciuto a livello universale, quanto meno per il pubblico occidentale il riferimento doveva risultare chiaro, anche per l'efficace trovata scenica consistente nel coprire la testa della danzatrice per mezzo del vestito, a simboleggiare il velo della Madonna che le copre i capelli. Ciò che appare particolarmente interessante nella messa in scena è proprio il valore universale che essa porta con sé: non si tratta solamente di raggiungere il cuore turbato delle madri che, fra il pubblico, hanno effettivamente perso un figlio. Il valore archetipico delle immagini create da Graham raggiunge tutto il pubblico, facendo sorgere in esso lo stesso sentimento del trauma della perdita prematura anche a chi, di fatto, non l'ha mai provata. La confutazione di ciò si ottiene osservando l'autrice della messa in scena: Graham non ha mai avuto figli, eppure la formula di *pathos* che rappresenta è efficacemente evocativa dell'archetipo del lutto.

²⁵⁹ Ibidem. L'episodio è narrato privo di collocazione temporale e spaziale.

²⁶⁰ Ibidem

²⁶¹ *Lamentation* si traduce in italiano come “compianto”, ed ha un'accezione spesso religiosa, riferita al compianto della Madonna su Cristo morto.

Nell'accostamento alle teorie warburghiane, è interessante sottolineare un fattore altamente significativo per la nostra teorizzazione. Abbiamo già visto, attraverso *Ave Maria* di Duncan, come anche Warburg ritenga di dover trattare accuratamente il tema della maternità, della morte del figlio, della protezione dei piccoli. Infatti Warburg dedica quattro tavole dell'Atlante *Mnemosyne* all'approfondimento di questi temi (tavole numero 5, 42, 47, 76). Ciò che però risulta particolarmente suggestivo per noi, riguarda un interessamento di Warburg per il tema della danza e, contemporaneamente, per quello della Pietà di Cristo. Infatti, come rileva Cieri Via, nell'affrontare i grandi temi patetici che caratterizzano la cultura occidentale, Warburg si occupa anche della Deposizione di Cristo. Ciò che risulta sorprendente non è il fatto che se ne occupi all'interno delle tavole di *Mnemosyne*²⁶², quanto che Warburg inserisca il tema nella *Kasten 67*, la cassetta di appunti dedicata alla danza. Oltre ad annoverare i vari tipi di danza che abbiamo nominato nel corso della nostra trattazione, dalla pirrica alla moresca, in conclusione degli appunti, Warburg inserisce il tema del sacrificio, con particolare attenzione alla Pietà di Cristo.²⁶³ Ci sembra, allora, significativo segnalare questo fattore sorprendentemente calzante che si inserisce all'interno del grande immaginario posseduto da Warburg, notoriamente interessato a travalicare i confini fra arti e instaurare connessioni pregnanti fra temi diversi. Purtroppo, non avendo a disposizione la cassetta 67, risulta complessa l'argomentazione della scelta warburghiana. Non sappiamo come mai Warburg accosti il tema della Pietà cristologica alla danza, ma, considerato il fatto che il titolo della cassetta è *Ur-Tänze*, ovvero danze ancestrali, siamo propensi a considerare che l'approccio warburghiano a proposito della figura di Cristo sia fondamentalmente plastico. Warburg, cioè, sembra interessarsi alla forma che Cristo morto assume, al volume spaziale che il corpo del figlio archetipico per eccellenza occupa.

Sembra allora che la plasticità della rappresentazione del lutto accomuni Graham e Warburg, entrambi evidentemente colpiti dalla sopravvivenza dell'archetipo di Cristo e della Madonna attraverso i secoli, che suggestiona così tanto

²⁶² Si veda, per esempio, le tavolae numero 31, 41, 42, tutte tavole all'interno delle quali compare la figura di Cristo in croce, Cristo depresso o il compianto sul suo corpo.

²⁶³ CIERI VIA, CLAUDIA, *Aby Warburg e la danza come "atto puro della metamorfosi"* in *Quaderni Warburg Italia*, 2-3, Siena, Cadmo, 2006, p. 131, nota numero 63

Graham da farle mettere in scena la formula di *pathos* della figura totemica della Madonna che, ci piace pensare, Warburg avrebbe riconosciuto e apprezzato, proprio perché efficacemente portatrice di significati simbolici ancestrali.

Appurato il fondamentale apporto che la coreografia *Lamentation* può fornire alla nostra trattazione, è necessario ora soffermarsi sul già nominato ciclo greco, definizione postuma data dagli studiosi a seguito del completo sviluppo del *corpus* coreografico grahamiano. Infatti, con la dovuta distanza temporale, è possibile notare un incremento notevole di creazione di coreografie legate a miti e leggende greci nella produzione di Graham, a partire dalla metà degli anni Quaranta. Se con *Lamentation* Graham aveva inaugurato una stagione improntata sulla gestualità astratta e metaforica, attraverso il ciclo greco questa tendenza si fortifica e diviene canale prioritario per la comunicazione delle proprie idee. Lo spartiacque che segna il passaggio verso la valorizzazione di archetipi universali, all'interno delle sue opere, è, secondo Franco, la creazione di *Dark Meadow* (1946) con la quale "Graham intendeva esprimere l'essenza profondamente intellettuale della sua danza"²⁶⁴.

Come recitava il programma di sala, *Dark Meadow* trattava "dell'avventura della ricerca" e della "riattualizzazione dei misteri di questa avventura".²⁶⁵ I protagonisti erano quattro e rappresentavano alcuni personaggi allegorici, non riconducibili a precise personalità del mito greco, ma chiaramente ispirati a caratteristiche desunte dal mito. Le protagoniste femminili erano definite "colei che cerca" e "colei che viene dalla terra" e dovevano essere foriere di archetipi riguardanti la ricerca interiore, la prima, e la madre-terra, la seconda. "Coei che cerca" si rapportava a "colui che convoca", figura maschile rappresentante della scoperta dell'amore e della rinascita. Lo svolgimento dello spettacolo consisteva nella creazione di una serie di immagini, a volte vivacemente vitali, altre volte cupe e oscure che rappresentavano sostanzialmente il viaggio di scoperta interiore e scavo psicologico che Graham aveva compiuto su sé stessa. Ciò che risulta interessante sono le origini degli archetipi messi in scena: come ricorda Franco, in *Dark Meadow* si poteva riscontrare una combinazione di "rituali celtici, egiziani e cristiani

²⁶⁴ FRANCO, SUSANNE, *Martha Graham*, Danza d'Autore, Palermo, L'Epos, 2003, p. 55

²⁶⁵ Ivi, p. 141

e che evocava il ciclico succedersi delle stagioni, i riti di fertilità e di rinascita della terra”²⁶⁶. Senza addentrarci nell’analisi dell’intera *pièce*, ciò che ci interessa sottolineare è la molteplicità di influenze della quali Martha Graham permea la propria opera. Nuovamente in un’ottica fortemente warburghiana, Graham non limita la propria ricerca di archetipi alla sola cultura americana,²⁶⁷ ma apre il proprio lavoro ad un respiro ampio. Fedele al concetto di inconscio collettivo, Graham ritrova nelle varie culture che approfondisce un battito universale che, di fatto, le permette di mettere in scena spettacoli che arriveranno a farsi comprendere dai vari spettatori che incontrerà nelle *tournées* compiute in tutto il mondo.²⁶⁸

A questo proposito, ci preme ricordare la coincidenza di studi che caratterizza Warburg e Graham: nel corso della loro vita, entrambi soggiornano presso dei *pueblo* e vengono in contatto con la tribù di nativi americani Hopi. Esattamente come Warburg, Graham racconta che le giornate trascorse con gli indigeni americani “hanno sempre rappresentato momenti di scoperta”²⁶⁹ per lei. Inoltre, risulta chiaro come la conoscenza di questa cultura abbia influenzato sostanzialmente gli studi di entrambi. Anche se non codificato in questi termini, la possibilità di assistere ai riti dei nativi per Graham significò testimoniare come il *Nachleben der Antike* travalichi le culture e, come aveva notato Warburg, comprovare la straordinaria capacità della danza di essere veicolo di *Pathosformeln*.

Dopo questo primo approccio, particolarmente riuscito, alla messa in scena di tipo “anti-descrittivo ma non completamente anti-narrativo”,²⁷⁰ Graham si cimenta in alcune coreografie che si basano più solidamente su alcuni miti greci. Nello stesso anno nel quale crea *Dark Meadow*, compone un altro caposaldo della sua produzione: *Cave of the heart* (1946). Il pezzo era originariamente intitolato *Serpent Heart*, la storia è quella di Giasone e Medea, secondo la tragedia di

²⁶⁶ Ibidem

²⁶⁷ Questo sembra essere parzialmente in contrasto con ciò di cui si è detto a proposito della volontà di Graham di creare la propria danza “americana”. Tuttavia, riteniamo che Graham volesse distaccarsi dal modello Denishawn e Duncan, perché sentiti come imitativi e esotici solo formalmente. Sembra, invece, che Graham si ispiri ad altre culture diverse da quella americana per integrarle nella propria visione di *modern dance*, superando l’uso solo estetico delle culture e ritenendo gli aspetti più profondi delle stesse.

²⁶⁸ Graham si esprime a proposito della propria apertura nei confronti di varie culture in diversi punti dell’autobiografia. Si veda, per esempio, l’empatia che sente per le lotte messicane (p. 138), l’interesse per le tradizioni rituali dei nativi americani (pp. 166-169), la devozione alle culture orientali (p. 70).

²⁶⁹ GRAHAM, MARTHA, *Memoria di sangue. Un’autobiografia*. Milano, Garzanti, 1992, p. 168

²⁷⁰ PONTREMOLI, ALESSANDRO, *Mito greco e senso del tragico in alcuni momenti della danza del ‘900*, Milano, Comunicazioni Sociali, Vita e Pensiero, Università cattolica del Sacro Cuore, 1998, p. 36

Euripide, che racconta l'infedeltà alla moglie di Giasone e l'amara vendetta di Medea, che si rende responsabile dell'avvelenamento dell'amante del marito, figlia del re Creonte, e dell'uccisione dei propri figli. L'impianto narrativo in *Cave of the heart* è chiaro, proprio perché la successione degli eventi è rispettata in senso cronologico. Tuttavia, il *focus* principale non riguarda Giasone ma, in piena regola grahamiana, la protagonista donna della tragedia: Medea. I personaggi in scena sono quattro: Giasone, Medea, la figlia del re, e il coro, rappresentato da una danzatrice. Se inizialmente i personaggi possedevano i nomi citati sopra, successivamente essi vengono privati del loro nome proprio e rinominati, in ordine: "Avventuriero", "Maga", "Vittima" e "Coro".²⁷¹ Risulta interessante sottolineare questo dettaglio per comprendere la volontà soggiacente al cambiamento: come sostiene Pontremoli, la necessità di Graham era probabilmente quella di elevare le figure ad un generalizzazione che permettesse al pubblico di identificarsi più profondamente con esse, attraverso questo primo espediente formale.

Nonostante la vicenda abbia una struttura narrativa, bisogna notare il lavoro di astrazione condotto da Graham: la scena non rispecchia delle caratteristiche reali, è mentale e quasi onirica, come sarà ogni coreografia del ciclo greco. La verosimiglianza è rigettata da Graham che colloca i propri personaggi in uno spazio astratto, che, come sostiene Randi,²⁷² spesso rispecchia l'interiorità dei protagonisti stessi, il *mindscape* di cui abbia precedentemente scritto. Anche la scenografia di Noguchi richiama in maniera simbolica e oscura l'io dei personaggi, o piuttosto di Medea. I due elementi che caratterizzano la donna sono un serpente verde scuro di dimensioni massicce che forma una U, nella cui ansa Medea si accuccerà più volte nel corso della coreografia, come ad osservare i movimenti dei due amanti e progettare la vendetta, e una struttura metallica lucente, dalla quale dipartono dei raggi sottili e flessibili, che provocano un rumore metallico qualora mossi. La struttura rimane statica, fissata al di sopra del serpente per tutta la *pièce*, per poi essere indossata da Medea in conclusione dello spettacolo, a simboleggiare probabilmente il carro solare sopra il quale, secondo il mito, Medea si allontana trionfalmente, diretta verso il padre, il dio Sole.

²⁷¹ FRANCO, SUSANNE, *Martha Graham*, Danza d'Autore, Palermo, L'Epos, 2003, p. 146

²⁷² RANDI, ELENA, *Protagonisti della danza del XX secolo. Poetiche ed eventi storici*, Roma, Carocci, 2014, p. 128

La coreografia prevede un ruolo bidimensionale e poco psicologicamente sviluppato per Giasone, caratteristica comune di tanti personaggi maschili grahamiani, unito a gesti tragici ma allo stesso tempo narcisistici. Giasone sembra vivere la tragedia della perdita dell'amante e dei figli in maniera quasi superficiale, esteriore, solamente dimostrativa. La figlia del re Creonte rispecchia e completa il personaggio di Giasone, nutrendo il suo narcisismo e venerandolo come una giovane scolarotta, impressione incrementata dal costume bianco, corredato di una corta gonnellina, che le permette di essere sollevata e trattenuta sulle spalle da Giasone per lunghi tratti dei passi a due presenti nella coreografia. Il ruolo del coro è interpretato da una danzatrice che, attraverso un ampio costume a righe, dotato di larghissime maniche scenografiche, interagisce con Medea, talvolta nascondendola e proteggendola, talvolta ammonendola e cercando di moderare la sua rabbia, ovviamente invano. Infine, Medea si distingue per i suoi movimenti eccessivi e scattosi, sinistri e minacciosi, poiché totalmente identificata nella propria natura di maga, ma anche di serpente, come voleva il titolo originario. Anche il costume nero è percorso da una linea di stoffa gialla serpeggiante, colore tradizionalmente associato in arte alla gelosia. Inoltre, la maga compie avvitamenti e giri frequenti, il suo corpo è percorso da piccoli spasmi che la fanno vibrare (soprattutto quando indossa il carro del sole, che tentenna angosciosamente) e, inamovibilmente, si contrae spesso in figure di *contraction-release*. L'interpretazione che la danzatrice che incarna Medea deve dare coinvolge anche il volto, spesso deformato in inquietanti sorrisi e spietate espressioni di soddisfazione.

È questo il dettaglio sul quale ci sembra interessante soffermarci: Medea sembra non provare rimorso. La donna che per gelosia uccide l'amante del marito e, per completare l'opera, uccide anche i propri figli, viene messa in scena da Graham senza che venga mai contemplata la possibilità di pentimento, rimorso o senso di colpa. Mentre è una danzatrice a rappresentare la figlia del re, i figli di Medea sono resi metaforicamente attraverso una corda rossa, che la danzatrice porta addosso nella prima parte dello spettacolo, per poi toglierla srotolandola, e rendendola l'oggetto di interesse ossessivo, intorno al quale balla e si dimena, poggiandola a terra e riprendendola. Si ipotizza che la corda possa rappresentare il cordone ombelicale che lega la madre ai figli. Nuovamente, il tema della Madre

viene affrontato da Graham, attraverso un archetipo di madre diversa dalla Madonna che compiangere Cristo di *Lamentation*. Qui, è la madre ad essere infanticida, e il lutto per la perdita non viene contemplato.

Allora, viene difficile accostare la Medea di Graham alla ricerca della Medea di Warburg. Infatti, Medea ha interessato anche Warburg per una sua chiara qualità archetipica, riconosciuta come una radice del linguaggio del *pathos* primitivo appassionato. Tuttavia, nell'analisi dell'interpretazione di Warburg di Medea, si incappa in un cortocircuito con la Medea di Graham, che ora analizziamo. Warburg si occupa della figura di Medea all'interno della tavola numero 5 dell'Atlante *Mnemosyne*, nella quale sono riunite le figure femminili del mito, in particolare alcune madri. La tavola raccoglie anche altri due temi che si intersecano con quello delle madri: la donna-menade, in grado di compiere lo *sparagmos* di Orfeo, e il sacrificio-culto funebre, opposto e complementare alla figura di Dioniso.²⁷³ La formula di *pathos* della madre infanticida si lega, nella concezione di Warburg, a quella del sacrificio umano, come quelli di Cristo e di Orfeo. La madre, però, rappresenta anch'essa una gamma di possibilità di *Pathosformeln*, che Warburg precisa negli appunti allegati alla tavola: “*magna mater*, madre derubata, madre annientatrice, lamentazione sul morto”. Warburg prevede per la figura della donna-madre-menade una serie di possibilità di azione che, effettivamente, lei compie.

Il cortocircuito con Graham avviene a proposito del momento nel quale si vuole cogliere Medea, e come la si interpreta di conseguenza. Warburg intende Medea come figura della sospensione, poiché egli prende in analisi dipinti e rappresentazioni della donna nel momento prima che compia l'omicidio. Warburg, cioè, valorizza la formula di *pathos* dell'esitazione e della titubanza, ossia la pietà che Medea dimostra di fronte al dubbio a proposito dell'uccisione dei propri figli. Il fascino di questa figura, la *Pathosformel* che essa trasmette riguarda, per

²⁷³ SEMINARIO MNEMOSYNE, *Madre della vita, madre della morte. Figure e Pathosformeln. Saggio interpretativo e letture grafiche di Mnemosyne Atlas, Tavola 5*, Centanni, Monica, Mazzucco, Katia (a cura di), Engramma, n. 1, 2000, https://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2629 consultato il 17/05/2023

Warburg, “il movimento oscillatorio, instabile e tensivo”²⁷⁴ che precede il delitto. Come abbiamo visto, questo sentimento è completamente rimosso da Graham, che invece mette in scena una Medea spietata e gloriosamente sadica. La Medea di Graham si pone sul polo opposto di intensità rispetto a quella che sceglie di contemplare Warburg: è la formula di *pathos* dell’azione. Tuttavia, come avrebbe proceduto Warburg, vogliamo procedere anche noi: non per accostamento della stessa figura, ma aprendo l’interpretazione. Infatti, se la tavola 5 di *Mnemosyne* considera Medea nel suo stato pre-attivo, bisogna notare come essa sia parte di un gruppo di donne analizzate che, alla fine, ricorrono all’azione. La Medea di Graham, allora, sorprendentemente, se non corrisponde alla concezione di Medea di Warburg, si avvicina invece molto più efficacemente alla figura di madre-menade presente nella tavola. Non solo: essa si riallaccia efficacemente anche alla tavola seguente, la numero 6, riguardante il *raptus* sacrificale. Le due tavole contengono immagini di menadi prese dalla furia dionisiaca. Osservando il pezzo di coreografia di *Cave of the heart* nel quale la danzatrice si rapporta alla corda rossa (ma in generale durante tutto lo spettacolo), si nota come i movimenti della danzatrice riprendano efficacemente quelli di una menade in preda all’estasi dionisiaca. Infatti, Graham, originaria interprete della coreografia, inarca la schiena all’indietro in un movimento di *cambrure*, lancia la testa scattosamente all’indietro, seguita dalla lunghissima coda di capelli neri, in un gesto drammaticamente plastico di *eklaktimos*, proprio come una menade.

Medea di Graham assomiglia e riprende efficacemente le *Pathosformeln* delle menadi che abbiamo visto distaccarsi dal modello di ninfe e privilegiare la loro natura annientatrice, come quelle della tavola 6, le streghe della tavola 41, fino a Giuditta e Salomè della tavola 47. Sembra allora che il ciclo greco non comprenda ninfe abbigliate *à la greque*, coperte di morbidi panneggi botticelliani, ma individui, invece, i grandi miti greci, recuperandoli e ritenendone gli archetipi più profondi e toccanti. Per quanto di nostra conoscenza, non ci sono evidenze che dimostrino che Graham abbia studiato ninfe e menadi al pari di Warburg, siamo quindi propensi a pensare che il *Nachleben der Antike* abbia agito abilmente anche

²⁷⁴ FRESSOLA, ANNA, *La danza delle Pathosformeln, Formulazioni dell’espressione corporea secondo la lezione di Mnemosyne*, Engramma, n. 157, 2018, https://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3462 consultato il 17/05/2023

su Graham, così disposta all'ascolto della memoria del proprio sangue da riuscire ad assecondarla ed incanalarla in *Cave of the heart*. A dimostrazione del credo profondo di Graham nel ritorno sintomatico di formule di *pathos*, scrive in *Memoria di sangue*:

I sentimenti che ho espresso nei ruoli che ho interpretato appartengono a tutte le donne. In ogni donna c'è una Medea, in ogni donna c'è una Giocasta, per ogni donna c'è un momento in cui far da madre al proprio marito, ogni donna può essere una Clitemnestra capace di uccidere.²⁷⁵

Se ogni donna si ritrova, prima o poi, a fare da madre al proprio marito, non c'è motivo per Graham di non esplorare uno dei più grandi tabù archetipici dell'umanità, ovvero l'incesto. Graham si cimenta, l'anno seguente di *Cave of the heart*, nella messa in scena di *Night Journey* (1947), uno spettacolo basato sul mito di Edipo narrato da Sofocle. La messa in scena è grandiosa: costumi, scenografie e coreografia concorrono al raggiungimento di un pezzo magistrale che rimarrà nella storia della danza. I personaggi messi in scena sono tre più uno collettivo: Giocasta, Edipo, Tiresia e il Coro, composto da sette danzatrici. Giocasta è l'assoluta protagonista della tragedia, a differenza della narrazione fornita da Sofocle. Anche qui Graham attua una asciugatura della trama, per ritenerne solo i tratti, i personaggi e gli episodi che interessano il tipo di narrazione che lei vuole dare. Il dramma inizia, infatti, dalla conclusione della storia, quando Giocasta, sopraffatta dal dolore e dalla vergogna, si chiude nelle proprie stanze e si suicida. La regina, abbigliata sontuosamente con un vestito nero ed uno scialle che accenna i giri e le cadute, viene fermata da Tiresia, prima di portare a termine il proprio strangolamento attraverso delle corde che "simboleggiano il cordone ombelicale"²⁷⁶ e viene invitata a ripercorrere a ritroso, come in un *flashback*, i momenti che l'hanno portata alla decisione finale. Da qui inizia il racconto del ricordo di Giocasta, che rivive i momenti salienti della propria storia d'amore con il figlio Edipo. Ciò che è interessante notare è la doppia valenza di questo ricordo: esso si delinea per la regina come un viaggio nelle profondità della psiche, del proprio io, ma allo stesso tempo come un ricordo della catabasi che l'ha portata alla rovina,

²⁷⁵ GRAHAM, MARTHA, *Memoria di sangue. Un'autobiografia*. Milano, Garzanti, 1992, p. 28

²⁷⁶ Ivi, p. 204

e quindi una discesa nell’Ade, nel regno dei morti. Questi due modi di intendere il *night journey* di Giocasta sono, in realtà, complementari, proprio perché Jung stesso concepisce il viaggio di scoperta del proprio io come una discesa “in un aldilà della coscienza, e quindi una immersione nell’inconscio”²⁷⁷. Il titolo stesso potrebbe conservare un rimando a Jung, ma la teoria non è univoca.²⁷⁸

Giocasta ripercorre il suo innamoramento con Edipo, basato su un’attrazione sessuale profonda, che Graham mette in scena esplicitamente, a rappresentare un desiderio forte e irresistibile. Mentre ricorda, Giocasta è circondata dal Coro che Graham descrive come:

le furie, figlie della notte, simboleggiano i nostri terrori. Sono il ricordo di ciò che ci sgomenta ricordare, sono la memoria delle cose che vogliamo scordare, sono i nostri terrori. Dobbiamo riconoscerli e viverli sino in fondo, prima che abbandonino la nostra mente.²⁷⁹

Il lungo passo a due che Giocasta ed Edipo intrattengono è disseminato di simbologie sessuali, di riferimenti al desiderio erotico femminile, alla sottomissione che la regina attua nei confronti del re, ma anche all’accoglienza di tipo materno che Giocasta riserva ad Edipo in alcuni momenti. Molte scene si svolgono sul talamo nuziale, una scultura creata da Noguchi che rappresenta un uomo e una donna stilizzati nelle loro fattezze, “l’immagine di un letto ridotto alla sua essenza”²⁸⁰, che rappresenta anche il luogo sul quale il dramma si è consumato, come fa notare Tiresia all’inizio della *pièce*, toccandolo con il suo bastone. Sarà proprio Tiresia a dividere i due amanti, verso la conclusione del dramma, dopo che essi hanno usato la corda-cordone ombelicale per avvolgersi una con l’altro, e rivelerà ai due la verità. Edipo, in maniera piuttosto sommessa e poco spettacolare, si acceca con un monile prelevato dal vestito di Giocasta mentre la regina, finalmente, può liberarsi delle sue pene e, dopo aver simulato lo strangolamento,

²⁷⁷ JUNG, CARL GUSTAV, *La psicologia della traslazione*, in Id., *Opere, Pratica della psicoterapia*, vol. XVI, Torino, Bollati Boringhieri, 1993 (prima edizione 1912), p. 251, in RANDI, ELENA, *Protagonisti della danza del XX secolo. Poetiche ed eventi storici*, Roma, Carocci, 2014, p. 132

²⁷⁸ Randi sostiene che esso derivi da un’espressione usata da Jung come “*night sea journey*” o “*night journey to the sea*” (*Protagonisti*, p. 132), mentre Franco afferma che il titolo si rifaccia ad un mito egizio di discesa notturna dentro le profondità del mare (*Martha Graham*, p. 142).

²⁷⁹ GRAHAM, MARTHA, *Memoria di sangue. Un’autobiografia*. Milano, Garzanti, 1992, p. 204

²⁸⁰ Ivi, p. 207

cade a terra scomposta. È Graham stessa a rivelare la profondità dei gesti compiuti da Giocasta prima di togliersi la vita. Infatti, il gesto sarà certamente drammatico, ma per la regina si rivelerà essere profondamente liberatorio. Dopo aver affrontato i suoi terrori, e averli rivissuti fino in fondo, Giocasta si libera finalmente delle proprie colpe, perché affrontate consapevolmente nel ricordo. Infatti, la donna è in grado di guardare il cordone, un'ultima volta “con profondo amore; senza odio ma con pietà, affetto, e la tragica consapevolezza di quanta bellezza e quanta angoscia esso le ha arrecato”.²⁸¹

Night journey si delinea come un pezzo coreografico profondamente ricco di simboli, che Graham dissemina nella *performance* attraverso dei dispositivi più o meno coscienti di sopravvivenza di formule di *pathos*. Innanzitutto, la figura di Edipo è, come spesso accade nei pezzi di Graham, poco sviluppata psicologicamente, soprattutto rispetto al profondo scavo psicologico che permea il personaggio di Giocasta. Edipo balla spesso in maniera bidimensionale, rigida e aggressiva. L'assolo di seduzione che compie per Giocasta è, più che altro, un assolo di narcisismo, dove Edipo dimostra tutta la propria virilità prevaricatrice. Il gesto della gamba tesa con piede flesso, che ritorna più volte nello svolgimento dello spettacolo, simboleggia, con tutta probabilità, la virilità del fallo che Edipo impone a Giocasta, e che lei accoglie. Tutta la simbologia gestuale che caratterizza Edipo rimanda alla concezione di Graham della sessualità maschile: prepotente, infantile ma seduttiva. Osando, si potrebbe paragonare alla *Pathosformel* del vincitore che caratterizza la tavola numero 7 dell'Atlante *Mnemosyne*. Anche qui sono rappresentati uomini, condottieri e vincitori, caratterizzati dalla fermezza con al quale di presentano al mondo, ritti sulle gambe, bidimensionali e statuari.

Il *Nachleben der Antike* ritorna, inoltre, nuovamente, nella forma della madre che tiene il figlio in grembo: in maniera disturbante, in questo caso si tratta del momento dell'amplesso di una madre con il proprio figlio. Eppure, effettivamente, la figura della madre che accarezza la testa del figlio che si abbandona alle cure materne attiene all'ambito della formula di *pathos* della Madonna che compiangere Cristo morto, la madre addolorata per eccellenza. Graham ritorna sull'argomento, evidentemente rappresentato sempre in maniera riuscita nelle coreografie della

²⁸¹ Ivi, p. 206

danzatrice e, questa volta, aggiunge alla rappresentazione un ulteriore elemento di compianto: il Coro. Infatti, il Coro si interpreta sia come le furie, le Erinni che tormentano la memoria di Giocasta, sia, e ci sembra molto interessante notarlo, come il corteo di danzatrici rituali funebri che accompagnano una sepoltura. Non si tratta, in questo caso, della messa in scena della tumulazione di un cadavere, ma il Coro sembra avere un ruolo di corteo premonitore. Infatti, quando Giocasta ed Edipo giacciono sul talamo nuziale insieme e consumano il proprio amore, il Coro interviene sulla scena con un'entrata di corsa, per poi svolgere dei gesti come a coprirsi gli occhi. I due amanti non sanno ancora di essere madre e figlio, ma il Coro, conoscitore del fato, già dispera per l'atto contro natura compiuto. Il gesto di coprirsi gli occhi si lega probabilmente sia al destino di accecamento che attenderà Edipo, sia alla volontà del Coro di non essere testimoni dell'abominio, ma ricorda anche quei rituali di lamento antico che prevedono l'accompagnamento del feretro da parte di un gruppo di donne piangenti, che compiono gesti più o meno spettacolari per compiangere il morto.²⁸² Con ogni evidenza, le formule di *pathos* veicolate dalla coreografia di Graham rappresentano, per la loro validità universale, dei simboli fortemente coinvolgenti, che, nuovamente, travalicano le epoche e giungono a noi carichi della loro forza immaginifica. Lo svolgimento plastico dei movimenti che Graham mette in scena incrementa, inoltre, la possibilità di fruizione dello spettacolo, avvicinando lo spettatore a comprendere gli archetipi che caratterizzano il lavoro coreografico. Anche *Night journey*, quindi, rappresenta un ottimo esempio di coincidenza tra il pensiero di Graham e quello di Warburg: se anche non è possibile ritrovare le identiche *Pathosformeln* elencate in *Mnemosyne* all'interno di ogni coreografia grahamiana, ci sembra rilevante notare l'ampia ricerca di sopravvivenze dell'antico che Graham mette in atto attraverso lo scavo psicologico della memoria del proprio sangue, per riportare dall'inconscio personale a quello collettivo formule di *pathos* sentite universalmente.

Totalmente distaccata dalla figura femminile della madre è, invece, la protagonista di un altro importante pezzo di Graham, concepito anch'esso del 1947, chiamato *Errand into the maze*. Questo pezzo si rende interessante per la nostra

²⁸² DE MARTINO, ERNESTO, *Morte e pianto rituale nel mondo antico: dal lamento pagano al pianto di Maria*, Torino, Edizioni scientifiche Einaudi, 1958

disamina soprattutto per la non univocità di interpretazioni che ha conosciuto: gli archetipi rappresentati nello spettacolo sono chiari quanto complessi ed elaborati. Il pezzo è pensato per due danzatori e si ispira alla mitologia greca, mettendo in scena la vicenda di Teseo, Arianna e il Minotauro. Il fatto che la coreografia preveda solo due danzatori, dovrebbe eliminare un personaggio dalla storia: sicuramente, il Minotauro è presente, poiché un danzatore uomo si palesa sulla scena mostruosamente truccato, indossando delle corna taurine, con un bastone sulle spalle. Invece, l'altra figura è una donna, il cui costume risulta essere il contrario di quello del Minotauro: un lungo vestito bianco percorso da un nastro nero che serpeggia lungo tutto il corpo per lei, uno slip nero con un nastro bianco che percorre un braccio ed una gamba per lui. Potrebbe rappresentare Arianna, ma alcuni critici sostengono si tratti della versione femminile di Teseo. La teoria si basa su alcune caratteristiche del personaggio: la danzatrice interagisce con la fune che è afflosciata al centro del palco a inizio spettacolo, come Teseo segue il filo di Arianna per ritrovare l'uscita dal labirinto. Inoltre è sempre la donna che dimostra fin dall'inizio la necessità di ricerca e scoperta, e in particolare raggiungerà "il centro" del labirinto, rappresentato da una grande struttura praticabile a forma di V posta infondo al palcoscenico. Questa, che rappresenta il pube femminile,²⁸³ sarà la struttura con la quale la danzatrice interagirà maggiormente, e sarà raggiunta da lei in momenti diversi della rappresentazione, all'inizio, dopo aver lottato e perso contro il Minotauro, e dopo averlo, invece, sopraffatto e vinto.

I riferimenti narrativi legati ai personaggi di Arianna e Teseo erano stati svuotati da Graham a favore di una lettura, secondo alcuni,²⁸⁴ metaforica dell'intera vicenda. Si trattava non più di Teseo che ricerca ed uccide il Minotauro, aiutato da Arianna, ma di "un viaggio di scoperta e liberazione sessuale"²⁸⁵ della

²⁸³ GRAHAM, MARTHA, *Memoria di sangue. Un'autobiografia*. Milano, Garzanti, 1992, p. 221

²⁸⁴ Olive e Randi sono propense per la lettura metaforica riguardante la liberazione sessuale, quindi la lotta del personaggio contro le proprie paure; Siegel vede nel pezzo un conflitto di opposti, ovvero i giochi di potere fra uomo e donna; Stodelle lo interpreta come una metafora del processo di creazione attraverso il quale Martha Graham stessa passa. Per approfondire: OLIVE, ALESSANDRA, *Le danze del labirinto. Mito e archetipo in Martha Graham*, Macerata, Edizioni Simple, 2010; RANDI, ELENA, *La modern dance: teorie e protagonisti*, Roma, Carocci, 2018; SIEGEL, MARCIA B., *The Shapes of Change. Images of American Dance*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1979; STODELLE, ERNESTINE, *Deep Song. The Dance Story of Martha Graham*, New York, Dance Horizons, 1982

²⁸⁵ OLIVE, ALESSANDRA, *Le danze del labirinto. Mito e archetipo in Martha Graham*, Macerata, Edizioni Simple, 2010, p. 83

donna, da uno stato di vergogna e timore, alla piena consapevolezza della propria sessualità e la valorizzazione di essa. In questo scenario, il Minotauro rappresenterebbe la paura della sessualità e, solo quando la donna sarebbe stata in grado di affrontarla e conoscerla, l'avrebbe sconfitta. Come sempre, è l'eroina femminile a trionfare anche in questo racconto. I movimenti coreografici che la danzatrice compie rivelano l'ambivalenza nei confronti della sessualità, rappresentata sia dal Minotauro che dalla scultura a V. Inizialmente Arianna si avvicina alla scultura con le braccia incrociate di fronte al ventre, come a rappresentare un rifiuto della sessualità e del proprio desiderio. Di fronte al Minotauro fugge ed evita il confronto. Diversi spasmi del corpo suggeriscono il desiderio represso, ma anche la condizione di fragilità nella quale si trova la protagonista. I movimenti sono scattosi e difensivi, le contrazioni della zona pelvica sono violente e frequenti. Successivamente, quando Arianna riesce a vincere le sue paure-Minotauro, scioglie le braccia incrociate davanti al pube e si dirige verso la struttura a V sicura dei suoi passi, liberata e finalmente consapevole della propria sessualità, ormai accettata. La scultura viene a questo punto accarezzata amorevolmente, come se fosse davvero l'osso pelvico della protagonista, ora valorizzato.

Nonostante l'intero pezzo coreografico presenti interessanti spunti a proposito degli archetipi e delle formule di *pathos* che ci si possono ritrovare, privilegiamo due aspetti che ci sembrano significativamente pregnanti nella trattazione del nostro tema. Il primo è la figura del serpente, che come abbiamo visto ha affascinato anche Warburg nel corso del suo viaggio americano. Olive riscontra la simbologia del serpente in *Errand into the maze* veicolata dalla fune con la quale Arianna interagisce. L'animale è simbolico perché, attraverso le spirali che forma, rappresenta "una figura primordiale di labirinto"²⁸⁶, ed è espressione di rinnovamento grazie al cambiamento di pelle che lo contraddistingue. Se osserviamo il serpente dal punto di vista dell'analisi warburghiana presente ne *Il rituale del serpente*, è possibile aggiungere altri particolari, a valenza collettiva, vale a dire per i serpenti americani quanto per quelli cretesi: l'animale è simbolo del contatto dell'uomo col mondo ctonio, è un messaggero che può comunicare con gli dei dell'Ade se l'uomo è in grado di ascoltare. Ci sembra allora appropriato unire le

²⁸⁶ Ivi, p. 27

interpretazioni e avvalerci delle suggestioni proposte da Warburg per affermare che, effettivamente, la fune-serpente possa essere il tramite tra Arianna e la sua sessualità da scoprire, poiché viene avvinghiata intorno alla struttura a V, per poi essere disciolta quando la danzatrice vince le sue paure. Inoltre il serpente, come per i nativi americani, non rappresenta una minaccia, ma un essere privilegiato, in contatto con gli dei, che deve essere celebrato, proprio come la fune di Arianna. Quindi, la simbologia del serpente si presenta come un archetipo pregnante nella storia dell'umanità, che travalica le epoche e i luoghi, per ripresentarsi in forme diverse ma significanti.

Il secondo aspetto sul quale ci vogliamo soffermare riguarda nuovamente i dettagli contenuti all'interno del testo della conferenza *Il rituale del serpente*. Assistendo ad alcuni rituali compiuti presso le tribù native americane conosciute da Warburg durante il suo viaggio del 1895, lo studioso si imbatte in alcuni riti che prevedono danze intorno ad un oggetto di culto, solitamente un piccolo albero, con il quale i nativi interagiscono e che "totemizzano". Olive fa notare che la struttura verticale presente infondo alla scena in *Errand into the maze*, ovvero un palo posto leggermente in diagonale che svetta verso il cielo, potrebbe rappresentare un oggetto di culto, molto simile a quello descritto da Warburg. Si ipotizza che la struttura possa rappresentare "l'albero della vita" dal quale "ricevere energia e forza vitale"²⁸⁷, o che esso permetta una sorta di ascesa spirituale per Arianna, per giungere ad una conoscenza ulteriore di sé, dopo essere scesa nelle profondità della sua psiche per affrontare le proprie paure. Sembra, insomma, che la struttura rappresenti un *totem* al pari di quelli osservati da Warburg in Nuovo Messico. Nuovamente, si noti il *Nachleben* delle strutture archetipiche che popolano le culture a livello trans-storico e su larga scala geografica, disposte a ripresentarsi attraverso chi è in grado di comprenderle e valorizzarle, nel caso di Graham mettendole in scena.

Queste messe in scena sono solamente alcuni esempi di una vasta gamma di spettacoli che Graham crea riuscendo a veicolare archetipi e formule di *pathos* capaci di raggiungere lo spettatore e colpirlo. Siamo convinti che il successo di Graham risieda anche in questa capacità di far riemergere la memoria collettiva

²⁸⁷ Ivi, p. 101

attraverso le proprie creazioni. È il caso, oltre a quelli analizzati, anche di *Clytemnestra* (1958) che narra la tragedia dell'omonima regina e di *Cortège of Eagles* (1967), creato in tarda età da Graham e riguardante le perdite che la regina Ecuba, ormai anziana, ha dovuto affrontare lungo il corso della propria vita. Come si noterà, le eroine sono sempre donne volitive e determinate, infatti alcuni critici ritengono i pezzi creati da Graham specchio della sua biografia. In questa sede, siamo più propensi a pensare che le storie di singole identità che Graham rappresenta dimostrino non tanto la storia personale della danzatrice, quanto la sua capacità di rendere universali e sentite collettivamente le grandi formule di *pathos* che i miti e le leggende greci raccontano. Non si tratterebbe quindi di cercare nel pubblico lo stesso sentimento che Graham ha sentito nella sua vita, ma di elaborare l'inconscio individuale per estrapolarne gli archetipi collettivi, a valenza universale, che caratterizzano la memoria della specie. Crediamo che, rispetto alla messa in scena imitativa di semplici posture alla greca che emulano il mondo antico, Warburg avrebbe certamente valutato attentamente e apprezzato gli spettacoli di Graham che, in accordo con le teorie warburghiane, rielaborano nel presente storico della danzatrice le *Pathosformeln* che ritornano dal passato, riproponendole in una forma che parla alla memoria del sangue del pubblico, dell'umanità.

5.3 L'incontro di Graham con Panofsky

Per concludere la trattazione, abbiamo tenuto uno speciale ritrovamento per ultimo. Si tratta di un dettaglio ritrovato all'interno degli appunti di Graham a proposito delle proprie coreografie, raccolti nei *Notebooks of Martha Graham*.²⁸⁸ Nonostante la natura frammentaria degli appunti, a pagina 18 si riscontrano due citazioni desunte da un libro di Erwin Panofsky, celebre storico dell'arte, conoscitore delle teorie di Aby Warburg, con il quale venne a contatto e dal quale fu influenzato. Da quanto abbiamo potuto riscontrare, le due citazioni sono le uniche che Graham inserisce di Panofsky.

Si cercherà in questa sede di decifrare brevemente le due citazioni, tenendo presente che l'operazione richiederebbe uno studio più approfondito dei

²⁸⁸GRAHAM, MARTHA, *The Notebooks of Martha Graham*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1973

Notebooks e che gli appunti di Graham sono raccolti in forma originale, quindi piuttosto sintetica e criptica. Entrambi i riferimenti sono prelevati dal libro *Il vaso di Pandora*²⁸⁹ di Dora ed Erwin Panofsky, pubblicato per la prima volta nel 1956. Il testo affronta il mito di Pandora nelle varie declinazioni simboliche che ha assunto nel corso dei secoli, soprattutto nella storia dell'arte pittorica. Crediamo che entrambi gli appunti riguardino le immagini contenute all'interno del libro, perché sembra che Graham si riferisca a delle suggestioni visive quando scrive, e non tanto alla trascrizione di citazioni precise dal libro.

Il primo appunto riguarda un disegno di John Flaxman, scultore vissuto fra il Settecento e l'Ottocento, i cui disegni preparatori alle sculture vengono effettivamente presi in esame e inseriti nel libro dai Panofsky. Mentre nell'appunto è segnato che il disegno al quale si riferisce Graham si trova a pagina 95, nell'edizione italiana i disegni di Flaxman si trovano stampati da pagina 98 a pagina 106. L'imprecisione risiede nella differenza di edizioni, ma non disponendo di quella americana, risulta difficile capire precisamente a quale disegno Graham si riferisse. In ogni caso, l'appunto di Graham recita: "Pandora Gifted",²⁹⁰ intendendo variabilmente i doni che Pandora riceve (da Atena e Ermete) o Pandora portata sulla terra da Mercurio e regalata in dono ad Epimeteo. Siamo portati a privilegiare la prima interpretazione poiché i Panofsky non utilizzano l'espressione "regalare ad Epimeteo" quanto "Pandora portata ad Epimeteo".²⁹¹ Atena dona una ghirlanda a Pandora, mentre il dono di Ermete è sottoposto dai Panofsky ad un dibattito filologico interpretativo che si polarizza tra l'ipotesi di un dono positivo ("la forza") e un dono negativo ("una mente svergognata").²⁹² Vi è in realtà un'altra interpretazione possibile della frase scritta da Graham: Pandora può essere intesa come "gifted" nel senso di dotata, con delle doti. Questo si potrebbe collegare all'interpretazione del secondo appunto di Graham. In ogni caso, per quanto abbiamo potuto intendere, Graham si riferiva nei suoi appunti alle suggestioni visive

²⁸⁹ PANOFSKY, DORA E ERWIN, *Il vaso di Pandora. I mutamenti di un simbolo*, Torino, Einaudi, 1992 (prima edizione *Pandora's box. The changing aspects of a mythical symbol*, New York, Bollingen Foundation, 1956)

²⁹⁰ GRAHAM, MARTHA, *The Notebooks of Martha Graham*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1973, p. 18

²⁹¹ PANOFSKY, DORA E ERWIN, *Il vaso di Pandora. I mutamenti di un simbolo*, Torino, Einaudi, 1992, p. 104

²⁹² Ivi, p. 101

suscitatele dai disegni di Flaxman raccolti nel libro di Panofsky, ma non possiamo escludere che fosse interessata anche alla lettura approfondita del libro.

Infatti, nel secondo appunto riferito ai Panofsky, Graham riporta “Misericordia honorata”,²⁹³ tradotto in inglese subito sotto “(honor-covered misery)”, con riferimento a pagina 67. Per nostra fortuna, la pagina corrisponde nell’edizione italiana e quindi sappiamo che l’appunto si riferisce ad un’incisione di Giulio Bonasone intitolata *Misericordia honorata*.²⁹⁴ L’incisione sembra rappresentare l’ossimoro secondo il quale Pandora libera il male aprendo il vaso ma rimane imperturbabile di fronte all’azione che ha appena compiuto. Il tema si lega, quindi, alla concezione richiamata da Graham, che nelle parole dei Panofsky è “una sventura ammantata d’onore”,²⁹⁵ e potrebbe ricollegarsi all’appunto precedente riguardante il fatto che Pandora sia dotata, abbia delle doti, ma queste siano coperte di sventura.

In ultimo, bisogna valutare la collocazione di questi appunti all’interno dei *Notebooks*: il titolo che anticipa i riferimenti a Panofsky recita: “One other gaudy night”,²⁹⁶ frase tratta dall’opera *Antonio e Cleopatra* (1623) di Shakespeare, della quale Graham segna la collocazione (atto 3 scena 11). Si noti che nel 1961 Graham comporrà e metterà in scena uno spettacolo dal titolo *One more gaudy night* ed è quindi plausibile che la messa in scena fosse stata influenzata anche dal libro dei Panofsky, pubblicato nel 1956. Tuttavia, non sappiamo in che cosa consistesse l’influenza che Panofsky ha avuto su Graham, se ci sia effettivamente stata o se si sarebbe potuta leggere qualche simbologia di Pandora in *One more gaudy night*, poiché il pezzo non è presente nel repertorio della Martha Graham Dance Company né, per quanto abbiamo potuto capire, online. Si è recuperato, però, un articolo di critica del New York Times che in data 21 aprile 1961 stronca miserabilmente lo spettacolo, definendolo un “impudent prelude”²⁹⁷ e preferendo elogiare *Clytemnestra*. Si noti, in conclusione, che Graham non ha mai nominato

²⁹³ GRAHAM, MARTHA, *The Notebooks of Martha Graham*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1973, p. 18

²⁹⁴ PANOFSKY, DORA E ERWIN, *Il vaso di Pandora. I mutamenti di un simbolo*, Torino, Einaudi, 1992, p. 67

²⁹⁵ Ivi, p. 68

²⁹⁶ GRAHAM, MARTHA, *The Notebooks of Martha Graham*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1973, p. 17

²⁹⁷ MARTIN, JOHN, *The dance: PertComedy. Miss Graham’s “one More Gaudy Night” is take-off on “Antony and Cleopatra”*, The New York Times, 21 aprile 1961

esplicitamente Panofsky, probabilmente perché l'influenza sulla coreografia dello studioso è stata minore; resta il fatto che tale influenza è una spia significativa delle influenze di cui abbiamo trattato in questo capitolo.

Conclusioni

A conclusione della nostra disamina del pensiero di Duncan e Graham attraverso le categorie di Warburg, possiamo affermare che siano presenti diversi riscontri che confermano la nostra tesi. L'analisi degli scritti e successivamente delle partiture coreografiche delle due danzatrici restituisce un caleidoscopio di riflessi nei quali si può cogliere la sfumatura warburghiana. Diversi scritti e messe in scena di Duncan e Graham hanno confermato la loro devozione all'antichità classica, in accezioni teoriche e declinazioni pratiche che si prestano a essere lette secondo il concetto di *Nachleben der Antike*. Spicca, soprattutto, la convinzione di entrambe di essere portatrici di tali istanze attraverso la loro arte. Le formule di *pathos* riscontrate nella disamina degli spettacoli delle due danzatrici le legano ad una concezione dell'arte simile a quella di Warburg. Per quando riguarda Graham, siamo convinti che attraverso un'analisi più approfondita dei suoi *Notebooks*, che in questa sede non abbiamo potuto condurre, possano emergere ulteriori riferimenti teorici di interesse rilevante per approfondire le fonti di ispirazione che hanno colpito la danzatrice. Nel condurre questa operazione, non si esclude, e anzi si spera, ci si possa imbattere in altri riferimenti a Panofsky o, addirittura, a Warburg, per esplorare ulteriormente l'asse fra Graham e Warburg appena tracciata attraverso questa trattazione.

Inoltre, ricordiamo il lascito di Warburg che ci sembra essere il più significativo: la capacità delle sue teorie di prestarsi anacronisticamente alla disamina delle epoche che l'hanno succeduto. Infatti, siamo convinti che il pensiero di Warburg possa essere applicato non solamente a Duncan e Graham, ma ad altri coreografi e danzatori che hanno teorizzato la propria pratica. In effetti, l'operazione svolta in questa sede non è la sola attuata in questi anni. In occasione di un tavolo di lavoro organizzato lo scorso maggio a Venezia dalla redazione di Engramma, presso il centro studi classicA Iuav, al quale si è avuto modo di partecipare grazie al gentile invito di Giulia Zanon, è stato possibile confrontarsi con la professoressa Dorothee Gelhard, docente di letteratura comparata presso l'Università di Ratisbona. L'incontro è stato particolarmente stimolante grazie alla possibilità di confronto riguardo l'applicazione delle teorie warburghiane all'ambito della danza.

Infatti, si attende a breve la pubblicazione di un libro di Dorothee Gelhard riguardante Warburg e Nijinskij,²⁹⁸ lavoro che conferma ulteriormente la possibilità di analisi attraverso le categorie warburghiane di un altro grande danzatore e teorico della danza. Questo interesse diffuso indica che l'utilizzo delle categorie warburghiane potrebbe essere adottato in maniera estesa, sia in contesto coreutico che in altre discipline artistiche.

Infine, è importante sottolineare che questo scritto si colloca in una posizione di parziale novità: benché la comparazione fra Warburg e Duncan fosse già stata attuata da altri studiosi, l'uso delle teorie warburghiane applicate al pensiero di Graham rappresenta, per quanto abbiamo potuto riscontrare, un'idea originale e una novità nel campo sia comparatistico, sia tersicoreo. Questa tesi suggerisce che la lente warburghiana potrebbe essere adottata in maniera più estesa anche ad altri ambiti di studio, in accordo con il metodo scientifico seguito da Warburg stesso. Ricerche future potrebbero rileggere tematiche attinenti a vari ambiti, anche non coreutici, attraverso la prospettiva dello studioso.

Ci sembra doveroso, in conclusione, chiarificare la scelta del titolo: è Warburg a descrivere come “solenni, instancabili e gravi” i danzatori *Humiskachina* che performano le loro danze per intere giornate, a Oraibi. Tuttavia, gli aggettivi ci sono sembrati pregnanti anche per Duncan e Graham, instancabili pioniere della loro danza e plasmatrici del loro corpo, solenni e gravi nelle messe in scena per il loro pubblico. Pur non riferendosi alle due danzatrici, ci piace pensare che gli aggettivi possano essere condivisi da *Humiskachina*, Duncan e Graham, sotto l'occhio attento di Warburg.

²⁹⁸ GELHARD, DOROTHEE, *Tanz. Aby Warburg und Vaclav Nijinskij*, prefazione di Hans Michael Schäfer (Neumeier-Archiv, Hamburg), in *TanzScripte*, BRANDSTETTER, GABRIELE, KLEIN, GABRIELE (a cura di) Transcript Verlag, Bielefeld (in stampa)

Bibliografia

Il cofanetto di *Mnemosyne*: Werner, Rappl et. al. (hrsg. von), “*Aby Warburg Mnemosyne*”. *Eine Ausstellung der Transmedialen Gesellschaft Daedalus in der Akademie der bildenden Künste (Wien 25. Januar-13. März 1993)*, Hamburg 1994.

Bilancioni, Guglielmo, *Aby Warburg, il gran signore del labirinto*, in *Warburg e il pensiero vivente*, Centanni, Monica (a cura di), Vicenza, Ronzani editore, 2022

Bistolfi, Gianni, *Le danze di Isidora Duncan*, in «La Tribuna», n.d.

Bordignon, Giulia, *Un giunto energetico per la Scienza della cultura*. Presentazione di: Kurt W. Forster, *Il metodo di Aby Warburg. L'antico dei gesti, il futuro della memoria, Venezia 2021*, “La Rivista di Engramma” n. 177, 2020, https://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3951 consultato in data 08/04/23

Briand, Michel, *Gestures of grieving and mourning: a transhistoric dance-scheme*, Dance ACTions Traditions and Transformations, Nordic Forum for Dance Research (NOFOD) / Society of Dance History Scholars (SDHS), Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet (NTNU), Trondheim, 2013

Calendoli, Giovanni, *Storia universale della danza*, Milano, Mondadori, 1985

Caloi, Iliara, *Modernità minoica. L'arte egea e l'art nouveau: il caso di Mariano Fortuny y Madrazo*, Firenze, Firenze University Press, 2012

Capodivacca, Silvia, *Sul buon vicinato. Tra Nietzsche e Warburg*, in *estetica, studi e ricerche*, fascicolo 2, Il Mulino – Rivisteweb, luglio-dicembre 2022

Carandini, Silvia, *Isidora Duncan* in Carandini Silvia, Vaccarino, Elisa (a cura di). *La generazione danzante, L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, Roma, Di Giacomo Editore, 1997

Carchia, Gianni, *Aby Warburg, simbolo e tragedia*, in *Warburg e il pensiero vivente*, Centanni, Monica (a cura di), Vicenza, Ronzani editore, 2022

Careri, Giovanni, *Aby Warburg: Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire*, in *L'Homme, Image et Anthropologie*, n. 165, 2003

Careri, Giovanni, Pathosformeln, *Aby Warburg e l'intensificazione delle immagini*, in Bertozzi, Marco, (a cura di), *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dei*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2002

Centanni, Monica, *Aby Warburg e il pensiero vivente*, in *Warburg e il pensiero vivente*, Centanni, Monica (a cura di), Vicenza, Ronzani editore, 2022

Cieri Via, Claudia, *Aby Warburg e la danza come «atto puro della metamorfosi»*, in *Quaderni Warburg Italia*, 2-3, Siena, edizioni Cadmo, 2006

Cieri Via, Claudia, *Aby Warburg: il concetto di Pathosformel fra religione, arte e scienza*, in Bertozzi, Marco, (a cura di), *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dei*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2002

Cieri Via, Claudia, *Introduzione ad Aby Warburg*, GLF Roma-Bari, editori Laterza, 2011

Cieri Via, Claudia, *Lo sguardo di Giano. Aby Warburg tra tempo e memoria*, Torino, Nino Aragno, 2004

Cieri Via, Claudia, *Nei dettagli nascosto: per una storia del pensiero iconologico*, Roma, Carocci editore, 1994

Dal Lago, Alessandro, *L'arcaico e il suo doppio: Aby Warburg e l'antropologia*, in *Warburg e il pensiero vivente*, Centanni, Monica (a cura di), Vicenza, Ronzani editore, 2022

Daly, Ann, *Done into dance: Isadora Duncan in America*, Bloomington, Indiana University Press, 1995

Daly, Ann, *Isadora Duncan and the Male Gaze*, in L. Senelick (a cura di), *Gender in Performance. The Presentation of Difference in the Performing Arts*, Hanover-London, University Press of New England, 1992

Daly, Ann, *Isadora Duncan e la «distinzione» della danza*, in *Teatro e storia: orientamenti per una rifondazione degli studi teatrali*, Bologna, Il Mulino, 1984

De Martino, Ernesto, *Morte e pianto rituale nel mondo antico: dal lamento pagano al pianto di Maria*, Torino, Edizioni scientifiche Einaudi, 1958

Di Raimondo, Greta, *Lamentation, Il grido universale di Martha Graham*, Speciale Graham, Birdmen Magazine, 2020

Didi-Huberman, Georges, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006

Didi-Huberman, Georges, *Ninfa fluida (a post scriptum)*, in Debenedetti, Ana, Elam, Caroline (a cura di), *Botticelli Past and Present*, UCL Press, 2015

Duncan, Isadora, *L'arte della danza*, Nomellini, Eleonora Barbara, Veroli, Patrizia (a cura di), Palermo, L'Epos, 2007 (prima edizione *The art of dance*, London, 1928)

Duncan, Isadora, *La mia vita*, Roma, Dino Audino Editore, 2003 (prima edizione Milano, Poligono, 1948)

Duncan, Isadora, *Lettere dalla danza*, Firenze-Milano, La casa Usher, 1980 (prima edizione *The art of the dance*, New York, Theatre Arts Books, 1969)

Durand, Gilbert, *Miti e semasiologia*, in *Le strutture antropologiche dell'immaginario: introduzione all'archetipologia generale*, Bari, Dedalo Libri, 1972

Forster, Kurt W., *Aby Warburg cartografo delle passioni*, in *Warburg e il pensiero vivente*, Centanni, Monica (a cura di), Vicenza, Ronzani editore, 2022

Franco, Susanne, *Martha Graham*, Danza d'Autore, Palermo, L'Epos, 2003

Fressola, Anna, *La danza delle Pathosformeln, Formulazioni dell'espressione corporea secondo la lezione di Mnemosyne*, Engramma, n. 157, 2018, https://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3462 consultato il 17/05/2023

Ghelardi, Maurizio, *L'umano senza umanesimo: Warburg e Nietzsche*, in *Intersezioni*, InCircolo rivista filosofica, n. 10, 2020

Gombrich, Ernst H., *Aby Warburg: una biografia intellettuale*, Milano, Feltrinelli, 1983

Graham, Martha, *Affirmations 1926-37*, in M. Armitage (a cura di), *Martha Graham: the early years*, New York, Dance Horizons, 1966 (prima edizione Los Angeles, M. Armitage, 1937)

- Graham, Martha, *Martha Graham Speaks*, in «Dance Observer», 1963
- Graham, Martha, *Memoria di sangue. Un'autobiografia*. Milano, Garzanti, 1992
(prima edizione, *Blood Memory*, New York, Doubleday 1991)
- Graham, Martha, *Seeking an american Art of the Dance*, in O.M. Saylor (a cura di), *Revolt in the Arts. A survey of the creation, distribution and appreciation of Art in America*, New York, Brentano, 1930
- Graham, Martha, *The Notebooks of Martha Graham*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1973
- Jung, Carl Gustav, *La psicologia della traslazione*, in Id., *Opere, Pratica della psicoterapia*, vol. XVI, Torino, Bollati Boringhieri, 1993 (prima edizione 1912)
- La Bibbia di Gerusalemme, (ed. cons. a cura di un gruppo di biblisti italiani sotto la direzione di F. Vattioni), Trento, Legoprint, 2002
- Lamothe, L. Kimerer, *Nietzsche's Dancers: Isadora Duncan, Martha Graham, and the Revaluation of Christian Values*, New York, Palgrave MacMillan, 2006
- Lista, Marcella, *Play Dead: Dance, Museums, and the "Time-Based Arts"*, *Dance Research Journal*, vol. 46, 2014
- Martin, John, *La Modern Dance*, trad. it., Roma, Di Giacomo, 1991, (prima edizione *The Modern dance*, New York, Barnes and C., 1933)
- Martin, John, *The dance: PertComedy. Miss Graham's "one More Gaudy Night" is take-off on "Antony and Cleopatra"*, *The New York Times*, 21 aprile 1961
- Mei, Silvia, *Ninfa: un paradigma mutante per l'Iconografia della danza*, in *Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, anno I, numero 0, 2009
- Melis, Veronica, *François Delsarte: frammenti di un insegnamento*, in «Teatro e storia», XII, 1997, 19
- Metlica, Alessandro, *Le seduzioni della pace. Giovan Battista Marino, le feste di corte e la Francia barocca*, Bologna, il Mulino, 2020
- Metlica, Alessandro, *Lessico della propaganda barocca*, Venezia, Marsilio, 2022

Michaud, Philippe-Alain, “Zwischenreich”. Mnemosyne, o l'espressività senza soggetto, in Bertozzi, Marco, (a cura di), *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dei*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2002

Michaud, Philippe-Alain, *Florence III, La scène théâtrale*, in *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Parigi, Macula, 1998

Montani, Piero, *Il terzo interlocutore. Osservazioni sul rapporto parola-immagine*, in *Percorsi Intertestuali*, Urbino, Schena Editore, 1997

Olive, Alessandra, *Le danze del labirinto. Mito e archetipo in Martha Graham*, Macerata, Edizioni Simple, 2010

Panofsky, Dora e Erwin, *Il vaso di Pandora. I mutamenti di un simbolo*, Torino, Einaudi, 1992 (prima edizione *Pandora's box. The changing aspects of a mythical symbol*, New York, Bollingen Foundation, 1956)

Piazzì, Maria Ludovica, *Sette donne afferreranno un uomo solo. La lotta per i pantaloni e il caso di Baccio del Bianco* in *INTRECCI d'arte*, n. 2, 2013

Pinotti, Andrea, *Memorie del neutro, Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*, Milano, Mimesis, 2001

Pirrotta, Nino, *Li due Orfei, Da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Edizioni Rai Radio-televisione Italiana, 1969

Pontremoli, Alessandro, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2004

Pontremoli, Alessandro, *Mito greco e senso del tragico in alcuni momenti della danza del '900*, Milano, Comunicazioni Sociali, Vita e Pensiero, Università cattolica del Sacro Cuore, 1998

Pucci, Giuseppe, *Per un'archeologia del gesto: la reinvenzione moderna della danza antica*, Presenze classiche – Scena, ClassicoContemporaneo 2, 2016

Randi, Elena, *Il magistero perduto di Delsarte. Dalla Parigi romantica alla Modern Dance*, Padova, Esedra, 1996

Randi, Elena, *La creazione coreica come spazio di manifestazione dell'archetipo*, in *I passi della danza. Indagini sulla creazione coreica*, Onesti, Stefania (a cura di), Bari, edizioni di pagina, 2019

Randi, Elena, *La modern dance: teorie e protagonisti*, Roma, Carocci, 2018

Randi, Elena, *Protagonisti della danza del XX secolo. Poetiche ed eventi storici*, Roma, Carocci, 2014

Romanelli, Romano, *Alcuni ricordi*, in «Il Frontespizio», IX, novembre 1937

Sacco, Daniela, *Le trame intrecciate di Mnemosyne. Aby Warburg, Carl Gustav Jung, James Hillman*, Engramma, n. 114, 2014, https://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1527 consultato in data 23/01/2023

Sacco, Daniela, Verla Bovino, Emily, *Staging Mnemosyne*, Engramma, n. 130, 2015

Savrami, Katia, *Martha Graham's Lamentation: a Contemporary Revival*, Choros International Dance Journal 2, 2013

Schur, Ernst, *Isadora Duncan: la Grecia*, in *Alle origini della danza moderna*, Casini Ropa, Eugenia (a cura di), Bologna, Il Mulino, 1990

Selmin, Linda, *L'americana scalza. Un inedito di Warburg su Isadora Duncan*, Engramma, n. 34, 2004, https://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2980 consultato in data 16/11/2022

Selmin, Linda, *Onda mnestica e corpo danzante. Gesto, movimento e danza nella teoria di Aby Warburg in Ausdruckstanz. Il corpo, la danza e la critica*, a cura di Susanne Franco, Biblioteca Teatrale, n. 78, 2006

Seminario Mnemosyne del centro studi classicA Iuav, *L'Angelo e la Cacciatrice di teste. Una lettura della tavola 47 dell'Atlante Mnemosyne*, in *Mnemosyne reloaded*, Centanni, Monica, Sacco, Daniela (a cura di), Engramma n. 116, 2014

Seminario Mnemosyne del centro studi classicA Iuav, *Madre della vita, madre della morte. Figure e Pathosformeln. Saggio interpretativo e letture grafiche di Mnemosyne Atlas, Tavola 5*, Centanni, Monica, Mazzucco, Katia (a cura di), Engramma, n. 1, 2000, https://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2629 consultato il 17/05/2023

- Shawn, Ted, *Every little movement: a book about François Delsarte*, New York, Dance Horizons, 1963 (prima edizione 1954)
- Siegel, Marcia B., *The Shapes of Change. Images of American Dance*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1979
- Smith, William, *A dictionary of Greek and Roman Antiquities*, Cambridge University Press, 2013
- Stodelle, Ernestine, *Deep Song. The Dance Story of Martha Graham*, New York, Dance Horizons, 1982
- Tanaka, Jun, Verla Bovino, Emily, *A Ghost Dance in the Ripples of a Well Cradle. Jun Tanaka's Aby Warburg: The Labyrinth of Memory (Tokio 2001)*, Engramma, n. 130, 2015
- Turner, Victor, *Dal rito al teatro*, Bologna, Il Mulino, 1986
- Valéry, Paul, *L'anima e la danza*, in *Dialoghi*, Milano, SE, 2012 (prima edizione Paris, éditions Gallimard, 1945)
- Verlinden, Elodie, *L'antiquité comme source d'inspiration de la danse moderne: Isadora Duncan et Martha Graham*, in *Présence de la danse dans l'Antiquité – Présence de l'Antiquité dans la danse*, Caesarodunum, XLII-XLIII bis, Clermont-Ferrand, 2013
- Veroli, Patrizia, *Baccanti e dive dell'aria. Donne danza e società in Italia 1900-1945*, Città di Castello, Edimond, 2001
- Warburg, Aby, *Frammenti sull'espressione*, S. Mueller (a cura di), Pisa, Scuola Normale Superiore Pisa, 2011
- Warburg, Aby, *Il rituale del serpente*, Milano, Adelphi, 1998 (prima edizione *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, London, The Warburg Institute, 1988)
- Warburg, Aby, *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, a cura di Gertrud Bing, Firenze, La Nuova Italia, 1980 (prima edizione *Gesammelte Schriften*, B. Snell (a cura di), Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1966)

Warburg, Aby, *Le forze del destino riflesse nel simbolismo all'antica* (aprile 1924) in *Per monstra ad sphaeram*, Stimilli, Davide, Wedepohl, Claudia (a cura di), Milano, Abscondita, 2014

Sitografia

Alexander Hammid, *Night Journey*, 1956,

<https://www.youtube.com/watch?v=y9fHayWO9bo>

Martha Graham Dance Company, *Cave of the heart* (1946), 2016

<https://www.loc.gov/item/2021690087/>

Peter Glushanok, *A Dancer's World*, 1957,

<https://www.youtube.com/watch?v=HNHHNz93Ucc>

Martha Graham Dance Company, *Errand into the maze*, 1990,

<https://www.youtube.com/watch?v=2eCMap7Rf5I>

Tavole dell'atlante *Mnemosyne* http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_articolo=1177