

Aline Nari\*

## Douglas Dunn: il danzatore e la danza tra presenza e assenza

21 dicembre 2022, pp. 109-122

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/16064>

Section: Studi [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution NonCommercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: [danzaericerca@unibo.it](mailto:danzaericerca@unibo.it)

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

### Abstract

Nel tentativo di conciliazione tra l'accenno a questioni storiografiche e l'affondo su alcune questioni ermeneutiche più generali, questo articolo presenta uno studio su alcuni aspetti del percorso artistico del coreografo statunitense Douglas Dunn, protagonista della post-modern dance fin dai suoi esordi. Sono passati oltre quarant'anni da quando Sally Banes offrì nel suo fondamentale *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance* (1980) un primo ritratto di Douglas Dunn; un arco di tempo in cui Dunn ha continuato senza interruzioni a danzare, creare, insegnare, scrivere. Attraverso il dialogo con Dunn, l'articolo propone quindi alcune considerazioni in merito al lascito della rivoluzione post-moderna con particolare riferimento al pensiero sul corpo e alla relazione con lo spettatore.

In an attempt to reconcile the reference to historiographical issues and the focus on some more general hermeneutical ones, this article presents a study upon some aspects of the artistic path of the American choreographer Douglas Dunn, a protagonist of post-modern dance since its beginning. In fact, over forty years have passed since Sally Banes offered a first portrait of Douglas Dunn in her fundamental *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance* (1980); a span of time in which Dunn continued continuously to dance, create, teach, write. Through the dialogue with Dunn, the article therefore proposes some considerations regarding the legacy of the post-modern revolution with particular reference to the thought on the body and the relationship with the spectator.

---

\* Ricercatrice indipendente.

Aline Nari

## Douglas Dunn: il danzatore e la danza tra presenza e assenza

### Alcuni anniversari

Douglas Dunn<sup>1</sup>, coreografo e danzatore statunitense, protagonista della post-modern dance fin dai suoi esordi, ha compiuto ottant'anni il 19 ottobre 2022. Un compleanno importante per un artista ancora oggi molto attivo e un'occasione per proporre qualche considerazione su alcuni degli aspetti fondanti della sperimentazione in danza nell'ultimo mezzo secolo. Quasi cinquant'anni sono infatti trascorsi da quando nel 1973 Sally Banes, studiosa americana scomparsa nel 2020, iniziò a scrivere il suo fondamentale *Terpsichore in Sneakers*, libro attraverso il quale la definizione di post-modern dance, percepita pressoché subito come piuttosto problematica, comincerà a diffondersi e a essere utilizzata<sup>2</sup>.

Se, introducendo la seconda edizione (1987) del testo, Banes afferma che «quando Yvonne Rainer cominciò a usare il termine “post-modern”, all'inizio degli anni Sessanta, [...] intendeva il

---

1. Douglas Dunn, danzatore e coreografo statunitense, nasce a Palo Alto nello stato della California il 19 ottobre 1942. Si laurea presso la Princeton University nel 1964, risiede e lavora a New York dal 1968. Ha studiato presso la Joffrey Ballet School, è stato membro della Merce Cunningham Dance Company (1969-1973) e tra i fondatori di The Grand Union (1970-1976). Nel 1978 forma la compagnia Douglas Dunn + Dancers, nel 1980 allestisce una propria versione del balletto *Pulcinella* di Igor Stravinskij per il Balletto dell'Opéra di Parigi. È membro emerito del consiglio di amministrazione dell'organizzazione di Danspace Project, New York City. Nel 1998 è stato insignito del New York Dance & Performance Award (conosciuto anche come Bessie Award) per il Sustained Achievement, nel 2008 è stato premiato dal governo francese come Chevalier nell'Ordre des Arts et des Lettres. Pur continuando a guidare la Douglas Dunn + Dancers, Dunn insegna Open Structures alla Steinhardt School of Culture, Education, and Human Development della New York University. Numerose sono le opere che compongono il suo repertorio, molte delle quali vedono la sua partecipazione anche come danzatore. Ha inoltre pubblicato diversi testi in forma di poesia, diario, lettera, alcuni dei quali sono stati raccolti nel volume *Douglas Dunn, Dancer Out of Sight. Collected writings of Douglas Dunn*, Ink, New York 2012. Per una bibliografia completa su Douglas Dunn si veda il sito della Douglas Dunn + Dancers, online: <http://www.douglasdunndance.com/bibliograph> (u.v. 26/10/2022).

2. Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*, Houghton Mifflin Company, Boston 1980 (ed. it. *Terpsichore in scarpe da tennis. La post-modern dance*, Ephemeria, Macerata 1993). Riguardo alla problematicità della definizione si rinvia alla nota 4.

termine soprattutto in senso cronologico»<sup>3</sup>, è la stessa autrice che, nel proporre un'articolazione delle istanze della post-modern dance fino agli anni Ottanta, suggerisce un utilizzo del termine nel senso di uno sviluppo diacronico, fuori dai limiti prettamente storico-cronologici, nonché geografici, in cui esso è stato coniato<sup>4</sup>. Del resto, questa prospettiva di scarto storico era già avanzata da Banes nell'introduzione alla prima edizione (1980) che esordisce con il sentenzioso: «Agli americani di oggi l'arte moderna sembra già fuori moda»<sup>5</sup>. Tornando poi all'occasione fornita dagli anniversari, ci sembra utile ricordare in questo contesto che il 2022 è stato contrassegnato dalle celebrazioni dei cinque decenni dalla nascita della Contact Improvisation<sup>6</sup>. Una ricorrenza che si configura come invito a leggere in termini identitari la ricaduta storica di tale fermento culturale, confermando la necessità di tornare oggi a riflettere sull'evoluzione della cultura del movimento degli anni Settanta, sui cambiamenti sociali di cui la danza è stata espressione e motrice, con la possibilità di guardare alle ricerche coreutiche di quel periodo come ai passi iniziali di una “tradizione del contemporaneo”. Dunque, nel tentativo di conciliazione tra l'accento a questioni storiografiche e l'affondo su alcune questioni ermeneutiche più generali, in questo articolo ci disponiamo a leggere il percorso autoriale di Douglas Dunn attraverso un dialogo con il tempo e con la memoria a partire dalla prima pubblicazione del volume della Banes, la cui copertina riproduce significativamente una foto acefala dello stesso Dunn (fig. 1). A tal scopo, oltre a riferimenti bibliografici eterogenei sulla storia della post-modern dance, l'articolo utilizza fonti primarie (derivate da interviste originali a Dunn e dalla testimonianza diretta come allieva e danzatrice di chi scrive), notizie e testi ricavati dal sito della compagnia Douglas Dunn + Dancers, estratti dal volume *Dancer Out of Sight*, recensioni, programmi di sala degli spettacoli di Dunn e altre interviste.

## Eleganti simmetrie e asimmetrie creative

Banes intitola *Douglas Dunn: Cool Symmetries* il capitolo dedicato a Dunn e, valorizzando uno

---

3. Sally Banes, *Tersicore in scarpe da tennis*, cit., p. 9.

4. Come accennato, sono state avanzate diverse obiezioni alla menzionata introduzione alla seconda edizione del testo di Banes proprio in merito alla cronologia proposta e alla definizione delle linee guida della post-modern dance. Per quanto riguarda le critiche mosse alla Banes si rimanda a: Susan Manning, *Modernist Dogma and Post-modern Rhetoric: A Response to Sally Banes' Terpsichore in Sneakers*, in «TDR», vol. XXXII, n. 4, 1988, pp. 32-39. Si veda inoltre la replica della Banes: Sally Banes, “*Terpsichore*” *Combat Continued*, in «TDR», vol. XXXIII, n. 4, 1989, pp. 17-18. Un approfondimento su tale querelle si trova anche in André Lepecki, *Crystallisation: Unmaking American Dance by Tradition*, in «Dance Theatre Journal», vol. XV, n. 2, 1999, pp. 26-29.

5. Sally Banes, *Tersicore in scarpe da tennis*, cit., p. 30.

6. Si segnala in merito il volume: Emma Bigé – Francesca Falcone – Alice Godfroy – Alessandra Sini (a cura di), *Il punto di vista della mela. Storia, politiche e pratiche della Contact Improvisation*, Piretti, Bologna 2021.

dei talenti ulteriori del coreografo, a esso fa seguire la sua poesia *Talking Dancing* (1973)<sup>7</sup>. Situato quasi in fondo al libro, giusto prima delle pagine dedicate a The Grand Union, il capitolo registra l'attività di Dunn, anagraficamente tra i più giovani della selezione di Banes, tra il 1971 e il 1978. In quel periodo, dopo aver danzato con la Merce Cunningham Dance Company e partecipato come membro fondatore a The Grand Union, l'artista risalta nel panorama della danza americana per una propria produzione definita da Banes «scarsa ma eccellente»<sup>8</sup>, composta da quattro assoli e tre pezzi di gruppo. Creazioni nelle quali emergono alcune delle direzioni fondamentali della poetica di Dunn, leggibili come declinazioni personalissime, e in qualche modo imprevedibili, delle istanze della post-modern dance. Così, nel desiderio da un lato di offrire una nuova testimonianza sul percorso artistico di Douglas Dunn, con il quale ho avuto il piacere di studiare e danzare, e dall'altro di provare a illuminare le eredità di quel periodo di grande sperimentazione sulla scena internazionale, mi è parso utile coinvolgere Dunn in una riflessione retrospettiva sul suo lavoro. Tra le traiettorie possibili ho quindi scelto di soffermare lo sguardo su due tra gli aspetti più eloquenti per cogliere la rivoluzione della post-modern dance: l'attenzione prestata al concetto di presenza del corpo danzante e la relazione con lo spettatore, angolazioni fondamentali per cogliere una nuova modalità di scrittura coreografica non più legata a schemi modernisti o di reazione alla tradizione del balletto. Tali questioni non solo sono largamente indagate dai coreografi americani tra i primi anni Sessanta e la fine degli anni Settanta, ma anche sostanziali rispetto alla proposta di una visione democratica della società di cui la post-modern dance si fece promotrice; tale fermento conteneva infatti una propulsione capace di tradursi in democrazia dei corpi danzanti e delle relazioni tra i danzatori, di cui la Contact Improvisation è l'espressione più iconica. In discontinuità rispetto alla tradizionale separazione tra performer e spettatore, la danza di quegli anni sollecitava nuove domande sulla comunicazione e sulla fruizione, invertendo rapporti gerarchici (e dunque politici), suggerendo possibilità di interazione non sempre governabili, sovvertendo finanche la nozione stessa di autore<sup>9</sup>. Questa gamma di connessioni potenzialmente illimitata, tuttavia non per questo immune dalla tendenza a divenire sistematica, trovava origine e riflesso nel modo di utilizzare lo spazio della danza (nonché il luogo) e di concepire il processo coreografico, oggetto quest'ultimo di un'osservazione costante condotta in termini più o meno analitici a seconda degli artisti considerati. Riproporre oggi una sosta, seppur circoscritta, su questa fase iniziale della critica sulla post-modern dance mi pare interessante in quanto, nella sua

---

7. La poesia *Talking Dancing*, pubblicata in Sally Banes, *Tersicore in scarpe da tennis*, cit., pp. 200-201 (nella versione originale, «come è stata letta alla New School il 9 ottobre 1973», recita una nota, *ivi*, p. 242), è stata successivamente riproposta in André Lepecki (edited by), *Dance*, MIT Press, Cambridge-Massachusetts 2012, p. 71 e in Douglas Dunn, *Dancer Out of Sight. Collected writings of Douglas Dunn*, cit., pp. 4-5.

8. Sally Banes, *Tersicore in scarpe da tennis*, cit., p. 189.

9. Riguardo alla democrazia dei corpi si veda, fra gli altri, il recente saggio di Rossella Mazzaglia, *La Contact Improvisation: genesi e sviluppi di una danza democratica*, in Emma Bigé – Francesca Falcone – Alice Godfroy – Alessandra Sini (a cura di), *Il punto di vista della mela*, cit., pp. 41-60.

complessità di datazione e articolazione, la post-modern dance continua a fornire stimoli al presente, sebbene da parte delle nuove generazioni di artisti si sia inevitabilmente attenuata la consapevolezza del suo lascito ereditario e identitario. Inoltre, riguardo al tema della ricezione, oggi, dopo i due anni di pandemia globale da Covid-19 appena trascorsi, appare interessante tornare a riflettere sullo specifico della comunicazione tra scena e pubblico, alla luce di un periodo durante il quale, a causa delle restrizioni sociali, si sono utilizzati modi diversi di produrre e fruire la danza. Lezioni e seminari online, spettacoli registrati davanti a platee vuote per essere poi trasmessi su piattaforme digitali, performances ideate per i canali *social* da fruire in diretta, sono state alcune delle soluzioni nate per ovviare alla mancata compresenza tra danzatore e spettatore, adeguandosi alla prescrizione secondo la quale, per la prima volta nella storia recente, si è dovuto rinunciare alla dimensione collettiva della partecipazione all'evento dal vivo<sup>10</sup>. Dunn, come avremo modo di verificare in seguito, ha vissuto questa crisi come limite e occasione per domandarsi se la sua «storia d'amore con Tersicore»<sup>11</sup>, minacciata dall'assenza di relazione con gli spettatori, si stesse affievolendo e per focalizzare alcune urgenze personali nelle quali ritrovare il motore di una vita dedicata alla danza.

In questo tentativo di retrospettiva proviamo quindi a immaginare un incontro tra Dunn giovane coreografo da poco trasferitosi a New York e l'artista di oggi.

Alcuni aspetti singolari della coreografia di Dunn la rendono difficile da definire e interpretare. Una prima difficoltà nasce dall'assenza di uno stile precipuo. Nonostante la ricorrenza di alcuni argomenti, temi ed elementi in tutta la sua produzione, le danze sembrano opporre una fiera resistenza ad ogni classificazione stilistica o di genere<sup>12</sup>.

Sollecitato a esprimere la propria impressione nel rileggere questo estratto del saggio di Baner, Dunn risponde di non rimpiangere che la studiosa non abbia allora rintracciato un concetto generale attraverso il quale definire il suo lavoro di esordiente e, con la sua peculiare vena ironica, si chiede:

Sally potrebbe scoprirne uno adesso, quarant'anni dopo? La varietà caratteristica del mio lavoro potrebbe avere a che fare con il mio tentativo di trovare nuovi modi di interrompere gli stati di coscienza abituali, quando assumo una nuova posizione o mi impongo una nuova serie

10. Nella conferenza *Movement in the Confinement (or: Choreopandemia)*, tenutasi il 30 luglio 2020 in seno alla Riga International Biennial of Contemporary Art (RIBOCA), Lepecki sottolinea come il controllo del movimento sia stato centrale nella gestione della crisi pandemica per Covid-19. Soffermandosi inizialmente sul dibattito statunitense nella scelta terminologica fra le metafore di *lockdown*, *pause*, *sheltering* (tutti vocaboli relativi al movimento), Lepecki riconosce il delinearsi di una nuova cinetica generale in cui la confluenza tra neoliberalismo, neoautoritarismo, neofascismo riformerà la nostra comprensione delle relazioni tra movimento e vita, movimento e morte. Lepecki si domanda quale potrà essere il ruolo della danza in questo nuovo orizzonte; cfr. André Lepecki, *Movement in the Confinement (or: Choreopandemia)*, online: <https://riboca.digital/en/calendar/andre-lepecki> (u.v. 17/9/2022).

11. Douglas Dunn: «L'assenza di pubblico mi fa riflettere: il non poter danzare di fronte ai corpi degli spettatori sta minacciando la mia storia d'amore con Tersicore?». Virginia Magnaghi, *How can we know the dancer from the dance. Intervista a Douglas Dunn*, in «Stratagemmi. Prospettive teatrali», online: <https://www.stratagemmi.it/how-can-we-know-the-dancer-from-the-dance-intervista-a-douglas-dunn/> (u.v. 16/9/2022).

12. Sally Baner, *Tersicore in scarpe da tennis*, cit., p. 189.

di regole. Non mi piace essere definito “eclettico”, come se stessi deprestando territori di altri coreografi. Gli stimoli coscienti del mio approccio sono vari, ma non parto mai dal lavoro di altri danzatori. Se un giorno dovessi scoprire un coreografo la cui opera mi soddisfi pienamente, a quel punto andrei volentieri a vivere in campagna a portare a spasso i cani! Peccato che Sally non abbia approfondito quei “problemi, temi ed elementi più profondi”. Avrei potuto imparare da lei cosa sto facendo<sup>13</sup>.

Del resto, la difficoltà di arginare dentro limiti precisi la creatività di Dunn, trova riscontro anche nella mia esperienza di danzatrice. Il mio primo incontro con Douglas Dunn è avvenuto infatti nel 2003 in occasione del Summer Program on Music, Dance and New Technologies della New York University, master organizzato in collaborazione con l’Università degli Studi di Genova – DIBRIS (Dipartimento di Informatica, Bioingegneria, Robotica e Ingegneria dei Sistemi) e dal Laboratorio di Informatica musicale diretto dal Professor Antonio Camurri, per il quale ricevetti una borsa di studio dall’Università stessa. Alla fine del programma didattico di tre settimane, Dunn creò per noi studenti una performance, alla quale prendeva parte egli stesso, dal titolo *Disappearing Dancers*, rappresentata il 19 luglio 2003 presso l’Auditorium Eugenio Montale del Teatro Carlo Felice di Genova. Lo spettacolo, svoltosi nell’atrio e sul palco del teatro, si configurava in alcune sue parti come un’installazione interattiva che utilizzava *EyesWeb Open Platform*, una tecnologia allora innovativa per lo sviluppo in tempo reale di sistemi e interfaccia multimediali<sup>14</sup>. Rimasi impressionata e ispirata dalla serena vivacità dell’approccio e dalla trasversalità del lavoro di Dunn, la cui attitudine mi offriva la possibilità di entrare in contatto con una sapienza capace di manifestarsi da un lato come trasmissione di un bagaglio tecnico che percepivo storicizzato, dall’altro come tensione intrinsecamente sperimentale nel concepire la danza. Un *modus operandi* connotato da un’eloquenza minima fatta di poche indicazioni verbali, tanto sintetiche da apparirmi allora inizialmente vaghe e discrezionali se paragonate alle mie esperienze di danzatrice con Raffaella Giordano e Giorgio Rossi, più frequentemente sollecitata a indagare il gesto e la scena in termini di immaginario e di motivazione. Scoprii con gradualità che le proposte di Dunn si orientavano progressivamente, e quasi autonomamente, in direzione di quello che oggi chiameremmo un “dispositivo”, un contenitore capace di rendere coerente e ordinato un insieme di segni pur rimanendo costantemente generativo, cioè sempre potenzialmente aperto alla trasformazione, al ribaltamento dei rapporti spaziali di simmetria e asimmetria o all’inclusione di

13. Douglas Dunn, conversazione del 12/9/2022. Ho indicato come “conversazione” gli estratti tratti dallo scambio epistolare avvenuto tra me e Dunn tra giugno e settembre 2022, parti del quale figurano (nella versione originale in lingua inglese) anche nella sezione *Random Writings* del sito della Douglas Dunn + Dancers, online: <http://www.douglasdunndance.com/> (u.v. 17/9/2022). La traduzione in italiano della conversazione è a cura di chi scrive.

14. Una traccia di quei giorni si ritrova in Douglas Dunn, *Genoese Days*, Erudite Fangs, Long Island City-New York 2004; successivamente ripubblicato in Douglas Dunn, *Dancer Out of Sight*, cit., pp. 101-115. Per una descrizione online dell’evento si veda: <http://www.infomus.org/Events/NYUDisappearingDancer.html> (u.v. 17/9/2022). Foto online: <http://www.infomus.org/Events/NYU2003/index.htm> (u.v. 17/9/2022).

elementi nuovi, senza tuttavia mai tradire il gusto per un riconoscibile rigore formale.

Danzare per me è sempre stato semplicemente quello che è: un'opportunità di esplorazione delle potenzialità del corpo umano, un'attività quotidiana intimamente significativa in cui investo i talenti e le energie di cui dispongo. Sostengo che non ci sia nell'arte altro scopo se non l'intrattenimento dell'artista stesso. Se altri trovano interessanti i miei risultati, bene. Altrimenti va bene ugualmente. Cercare uno scopo nelle produzioni estetiche ne eviscera l'essenza e le lascia prive di valore<sup>15</sup>.

In questo clima liberante, rimasi allora colpita dal tipo di rapporto che la nostra danza instaurava con il pubblico durante *Disappearing Dancers*, la performance con la quale si concludeva il programma didattico: un'azione di coinvolgimento fiducioso nell'intelligenza dello spettatore, destinatario di un'offerta in bilico tra indifferenza e seduzione ludica, una strategia relazionale capace di sollecitare possibilità di interazione e interpretazione senza condizionarle, né tanto meno esaurirle. Ciò che mi colpì inizialmente di Douglas (che, allora sessantenne, prendeva parte alla performance interagendo con il gruppo di danzatrici sulla musica di Esther Lamneck<sup>16</sup>) fu la naturale ed "educata" eleganza di un corpo danzante non più giovane, a servizio di una *maîtrise* nel prendere velocemente delle decisioni<sup>17</sup>. Nonostante l'insieme mi apparisse sempre tecnicamente sorvegliato, danzavamo nella disponibilità della materia fisica e dell'ascolto a garanzia del fatto che qualsiasi proposta in termini di movimento e gesto sarebbe stata pienamente accettabile e nessuno degli interpreti potesse virare verso il solipsismo o indugiare nel narcisismo.

Il gioco emotivo del gatto e del topo, a cui giocavo con i miei genitori, crescendo mi ha permesso di rendermi conto della complessità delle sensazioni che sorge quando si partecipa a qualche attività trascurando i sentimenti coinvolti. Per lavorare alla danza, sto attento alle forme che nascono spontaneamente e, mentre un passo tira l'altro, non mi preoccupo del loro significato o di quali sensazioni emergano in superficie lungo il percorso. Seguo il mio capriccio... o come dovremmo chiamarlo, il mio intuito? Forma, ritmo, tempo, spazio, densità: questi sono i domini privilegiati delle decisioni, la chiarezza visiva è un elemento onnipresente, irrinunciabile. I "motivi" delle scelte, la loro origine, le loro intenzioni inconsce, sono mascalzoni guerci che allevano Caino nel buio della mia mente profonda? Sperando che essi non abbiano intenzione di distruggermi, io li ignoro<sup>18</sup>.

---

15. Douglas Dunn, conversazione del 12/9/2022.

16. Esther Lamneck, virtuosa del tarogato di fama internazionale, è docente di musica e clarinetto presso la New York University per oltre tre decenni, dal 1988 al 2020, durante i quali è stata inoltre direttrice artistica del NYU New Music and Dance Ensemble.

17. Sulla fragilità e longevità del corpo danzante, si veda la video intervista *Dancing Down the Years with Douglas Dunn*, online: <https://www.youtube.com/watch?v=jpEmQS80CR0> (u.v. 17/9/2022).

18. Douglas Dunn, conversazione del 12/9/2022.

## L'azione disadorna e la memoria del corpo danzante

Nel ricordare quell'esperienza, mi è inevitabile pensare a Dunn anche come a un'enciclopedia vivente della danza, ispiratrice di una narrazione ancora in divenire<sup>19</sup>. Questo non solo evidentemente in relazione al racconto delle esperienze da lui vissute e alle persone incontrate, ma in riferimento alle tracce, ai segni che il trascorso biografico ha sedimentato nel corpo, nei ritmi, nella sua postura, nella particolare impostazione del tronco o nell'agilità degli arti inferiori, tratto che a sua volta rivela l'eredità di Douglas danzatore dalla Merce Cunningham Dance Company. Un corpo-archivio, nella metafora di Baxmann<sup>20</sup>, "luogo" di memorie secondo una stratificazione di attraversamenti sensoriali, cognitivi, biologici e biografici, porta di accesso a una danza intimamente vissuta, un corpo-maestro nelle parole di Dupuy: «una memoria in continua trasformazione, un cantiere»<sup>21</sup>. «Io penso alla danza come a una trasformazione della vita stessa»<sup>22</sup>, rispondeva anche Cunningham ottantenne, interrogato riguardo allo stereotipo che vede comunemente associata la danza alla giovinezza, e per quanto tale affermazione possa incontrare ancora oggi una resistenza culturale, mi piace leggere questa accettazione del cambiamento di stato attraverso le parole di de Beauvoir secondo la quale l'invecchiamento è per il musicista (per un artista in senso lato, chioserei) «un marciare verso una libertà»<sup>23</sup>. È in questa prospettiva che Dunn, consapevole del rischio dello scadere nel repertorio, del convertire l'archivio in museo, riconosce parimenti nel corpo sapiente l'antidoto nei confronti della tentazione rassicurante alla ripetizione, il deterrente alla propria pericolosa riduzione a canone<sup>24</sup>.

Mi piace vivere immerso nella potenziale novità di ogni giorno, stare al passo con la costante evoluzione della coscienza mia e di quella di tutti gli altri, comprese le menti dei nostri compagni non umani. Se non voglio finire per lavorare con uno "stile caratteristico", devo usare il mio "archivio vivente" come strumento di dissuasione. Ogni tanto, mentre lavoro, riconosco un movimento che mi ricorda il movimento di una danza precedente. Subito ci rinuncio, o lo cambio

19. Riguardo al tema si segnalano fra gli altri: André Lepecki, *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances*, in «Dance Research Journal», vol. XLII, n. 2, 2010, pp. 28-48; Susanne Franco, *Corpo-archivio: mappature di una nozione tra incorporazione e pratica coreografica*, in «Ricerche di confine. Oggetti e pratiche artistico/culturali», Dossier 5, 2019, pp. 55-65, online: <https://www.repository.unipr.it/bitstream/1889/4458/1/Franco-corpo.pdf> (u.v. 17/9/2022). Per l'Italia, desidero qui ricordare il recente *Progetto Archivi viventi*, a cura di Laura Delfini, incentrato sul recupero del deficit di narrazione riguardante la danza di ricerca italiana negli anni Ottanta. Cfr. online: [http://www.progettiperlascena.org/1/archivi\\_viventi\\_4516765.html](http://www.progettiperlascena.org/1/archivi_viventi_4516765.html) (u.v. 17/9/2022).

20. Cfr. Inge Baxmann, *The Body as Archive. On the Difficult Relationship between Movement and History*, in Sabine Gehm – Pirkko Husemann – Katharina von Wilke (edited by), *Knowledge in Motion. Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance*, Transcript, Bielefeld 2007, pp. 207-218.

21. Dominique Dupuy, *Le corps du maître*, in Odette Aslan (Témoignages réunis et présentés par), *Le corps en jeu. Spectacle, histoire, société*, CNRS, Paris 1993, pp. 247-250: p. 248.

22. Merce Cunningham, *Il danzatore e la danza. Colloqui con Jacqueline Lesschaeve*, EDT, Torino 1990, p. 49 (I ed. *Le danseur et la danse*, Pierre Belfond, Paris 1988).

23. Simone de Beauvoir, *La Vieillesse*, Gallimard, Paris 1970, citata in George Banu, *Memorie del teatro*, traduzione di Franco Vazzoler, Il Melangolo, Genova 2005, p. 126 (I ed. *Mémoires du théâtre*, Actes Sud, Arles 1987).

24. Douglas Dunn, conversazione del 12/9/2022: «I generi, in ogni caso, i tipi di danza, non fanno parte, almeno non in primo piano, del mio mix mentale tranne forse come qualcosa da aggirare».



abbastanza da far scomparire l'associazione. Per quanto riguarda l'archivio vero e proprio, quello materiale, carte, video, costumi e arredi di scena, sono incerto. La danza pertiene all'istante. Scompare. Ed è bene che lo faccia, emulando la morte umana<sup>25</sup>.

La danza e la vita dialogano con la *vanitas*, la danza di Dunn si sottrae consapevolmente al desiderio di completamento e sazietà, alla tentazione dell'accumulazione di senso, e finanche di novità, per lasciare agire il *momentum*, l'istante in cui il gesto si compie per dissolversi e morire<sup>26</sup>. Infatti, in aggiunta al già menzionato *Disappearing dancers* del 2003 (titolo che curiosamente utilizza le stesse iniziali di Dunn) anche un altro lavoro del suo repertorio rinvia esplicitamente a questa vocazione all'evanescenza insita nella danza, mi riferisco qui a *Disappearances*<sup>27</sup>, una performance urbana del 1994, poi ripresa nel 2016. Se in *Disappearing dancers* l'evanescenza alla quale ci si riferisce è in primis quella del danzatore, il cui gesto interagendo con la tecnologia di *EyesWeb* compare e scompare producendo echi sonori e tracce colorate sullo schermo, in *Disappearances* la danza si nega al riconoscimento già appena dopo il primo accenno, prima finanche di compiersi, prima che lo spettatore (occasionale trattandosi di performance urbana) possa quasi accorgersi di assistere a un evento extra ordinario. La scelta di questi titoli, unitamente all'intitolazione della raccolta di scritti autografi *Dancer out of Sight*<sup>28</sup>, rivela a mio avviso un tentativo da parte del coreografo di indagare qualcosa che si presenta con evidenza e al contempo si sottrae alla percezione, una sorta di domanda metafisica sottesa alla poetica di Dunn. In questa prospettiva, non solo la danza, ma anche il corpo-archivio del danzatore è sempre in dissoluzione e ri-creazione, un corpo in istanza, un corpo «a venire»<sup>29</sup>, in cui il fatto stesso di essere effimero ne definisce paradossalmente lo statuto ontologico.

«How can we know the dancer from the dance?» – si chiede il poeta Yeats in *Among School Children*, un verso citato dallo stesso Dunn in una recente intervista<sup>30</sup>; una domanda che contiene per noi un'insidiosa fascinazione grazie alla quale il corpo danzante diventa veicolo (e simulacro) della conoscenza. Vero soggetto della danza per la post-modern dance, piuttosto che «strumento per

25. Douglas Dunn, ancora 12/9/2022: «Per quanto riguarda l'archivio stesso, quello materiale, le carte, i video, i costumi e gli oggetti di scena, sono ambivalente al riguardo [...]. Ma cosa accadrebbe se qualcuno, dando un'occhiata al residuo dei miei sforzi artistici, avesse un'illuminazione grazie a una presenza equivoca? Dovrei prevenire una tale possibilità chiamando il camion della spazzatura?».

26. *Ecclesiaste*, I, vv. 8-10: «Ogni cosa è in travaglio, più di quanto l'uomo possa dire; / non si sazia l'occhio di guardare / né mai l'orecchio è sazio di udire. / Ciò che è stato sarà / e ciò che si è fatto si rifarà; / non c'è niente di nuovo sotto il sole. / C'è forse qualcosa di cui si possa dire: / "Guarda, questa è una novità"?».

27. *Disappearances ... and a Portfolio* è invece il titolo di un dialogo tra due personaggi fittizi (Flora e Gladys) che Douglas Dunn scrive per poter parlare di sé e del suo lavoro in terza persona. Cfr. Douglas Dunn, *Disappearances ... and a Portfolio*, in «Tether», n. 3, 2017, pp. 76-97.

28. Si vedano: nota 1, 7, 13.

29. Maria Eugenia Garcia Sottile – Enrico Pitozzi, *Della presenza. Conversazione con Jean Luc Nancy*, in «Culture teatrali», n. 21, 2011, pp. 9-14: p. 13.

30. Virginia Magnaghi, *How can we know the dancer from the dance. Intervista a Douglas Dunn*, cit.

metafore espressive»<sup>31</sup>, il corpo offre alla creazione coreografica tutta l'offerta dell'umano, in un campionario di possibilità che procede dal gesto atletico all'azione motoria minimale quotidiana, per nutrire un vocabolario nuovo e potenzialmente illimitato. Un «eroismo della quotidianità»<sup>32</sup> guida, infatti, le scelte linguistiche degli anni Settanta, sostituendosi alla tensione verso la creazione di un lessico codificato e autoriale che aveva animato i coreografi della modern dance. «Incubatore di un pensiero innovativo sul corpo»<sup>33</sup>, la post-modern dance propone un'idea di corpo democratico, rielaborazione in chiave politica della nozione di corpo come sistema di relazioni derivata dalla fenomenologia e dall'influenza della cultura orientale (arti marziali e buddhismo Zen in primis) che permeano la cultura controcorrente americana di quegli anni.

Quello che mi è piaciuto subito della danza è stato il rigore fisico e la stilizzazione del corpo. Poiché inizialmente ho assistito a molti tipi di volteggi elaborati, in seguito sono stato attratto dalle proposte in cui le persone si muovevano con un certo grado di modestia. Senza “esibirsi”. Senza aggiungere nulla al comportamento del corpo. Lasciando che l'azione disadorna resti tale. Danzare come una delle tante altre occupazioni inconsapevoli della giornata. Una sorta di impassibilità? [...] Poiché le emozioni che emergono da una tale giocosità non didattica sono indeterminate, possono apparire come sconosciute e ambigue<sup>34</sup>.

Ciò che qui Dunn definisce «azione disadorna» appare una possibile declinazione del concetto di presenza in danza, termine che, sebbene si sottragga a una vera definizione in ambito coreologico e teatrologico, è utilizzato nel contesto storico-critico (ma sovente anche da coreografi, danzatori, pedagoghi) «per riferirsi a un essere sulla scena in totale disponibilità, in continua ricerca di equilibrio e risonanza tra oggettività organica e anatomica dell'umano, vissuto psichico, espressione/rappresentazione, relazione con lo spettatore»<sup>35</sup>. Sollecitato in merito al concetto di presenza, Dunn, poco incline alla concettualizzazione, risponde:

Quando vedo la parola “presenza”, mi chiedo se è quello che a volte chiamo “atteggiamento”. I danzatori lasciano trapelare dai loro corpi sensazioni molto diverse, anche quando si muovono all'unisono. Come le persone che camminano per strada. Questa è per me una delle grandi ragioni di fascino dell'essere vivo e del danzare: la possibilità di sperimentare le differenze tra noi, differenze visibili anche quando i corpi non parlano, anche se sono impegnati in movimenti stilizzati. Il danzatore non mira ad altro che a cercare di realizzare le forme, i ritmi e i tempi dati dal coreografo. L'amalgama tra il corpo con cui una danzatrice è nata, la sua formazione e l'atteggiamento con cui affronta il compito di realizzare le frasi, crea una scia di sottili emanazioni che un occhio sensibile alla danza segue con piacere<sup>36</sup>.

31. Sally Banes, *Tersicore in scarpe da tennis*, cit., p. 13.

32. *Ivi*, p. 16.

33. Rossella Mazzaglia, *La Contact Improvisation: genesi e sviluppi di una danza democratica*, in Emma Bigé – Francesca Falcone – Alice Godfroy – Alessandra Sini (a cura di), *Il punto di vista della mela*, cit., pp. 41-60: p. 47.

34. Douglas Dunn, conversazione del 12/9/2022.

35. Aline Nari, *Presenza: note di cuore*, in Elena Cervellati – Giulia Taddeo (a cura di), *La danza in Italia nel Novecento e oltre: teorie, pratiche, identità*, Ephemeria, Macerata 2020, pp. 165-176: p. 167.

36. Douglas Dunn, conversazione del 5/6/2022.

Nella sua indeterminazione, il concetto di presenza evoca quindi anche nelle parole di Dunn un corpo danzante «capace di reagire alla più sottile vibrazione come una membrana sensibile»<sup>37</sup>, un corpo magmatico, ma trasparente e vibrante come un «un involucro di cristallo attraverso il quale e nel quale poter assistere al processo in atto della donazione di senso al mondo, del porsi come centro intenzionale, nel suo ambivalente dibattersi e oscillare fra soggetto e oggetto»<sup>38</sup>. Un'oscillazione all'interno della quale leggere la dialettica danzatore-danza del verso di Yeats, una dinamica in cui il piacere di danzare e fruire la danza è reso possibile grazie a un'apertura di sensi e di senso ove si realizza una sostanziale identità tra essere e apparire, lo stato benefico nel quale posso affermare che «io esisto perché mi comprendo nel mondo, anzi che l'io esiste perché si comprende nel mondo»<sup>39</sup>.

## Uno specchio senza riflesso: la relazione con lo spettatore virtuale

In quest'ottica, in cui relazione *ad extra* ed esistenza si autorizzano e giustificano vicendevolmente, l'assenza degli spettatori, sperimentata con il *lockdown*, si traduce nell'impossibilità di comprendere ed essere compresi, mutilazione semantica e sensoriale che minaccia lo statuto ontologico della scena. Se infatti per alcuni artisti la virtualità coatta del periodo pandemico ha fornito opportunità e sviluppi creativi (da studiare forse all'interno di ulteriori declinazioni delle poetiche dell'assenza<sup>40</sup>), per Dunn essa è stata occasione per riscoprire il fatto che danzare dal vivo davanti a qualcuno è un'operazione la cui opacità viene risarcita dal senso di completamento che da essa deriva<sup>41</sup>. Ricopre dunque un particolare interesse *A dancer without a live spectator is* (2021), poesia pubblicata qui in calce per la prima volta, un *list poem* in cui la definizione di ciò che è un danzatore senza uno spettatore dal vivo si completa attraverso il susseguirsi di metafore disposte secondo una progressione graficamente verticale, a evidenziare il senso di precarietà [«a bird without a twig (or air)»], di assenza di scopo [«a shoe without a foot (or sole)»], di mancanza di reciprocità e complementarietà [«an heart without a loved one (or aorta)»] e poi ancora di mutilazione e straniamento, che quel “senza” implica. A dominare la lista è l'uso reiterato della sineddoche, la cui etimologia (dal greco *συνεκδοχή*, attraverso il latino *synecdoche*) ci sostiene nel riconoscere che è un “comprendere insieme” ciò che fonda la relazione tra danzatore e spettatore, un essere l'uno per l'altro la parte per il tutto, il contenitore per il contenuto, l'azione e la

37. Harald Kreutzberg, citazione colta da Christine Macel – Emma Lavigne (sous la direction de), *Danser sa vie. Art et danse de 1900 à nos jours*, Éditions du Centre Pompidou, Paris 2011, p. 16 (catalogo dell'omonima esposizione presso il Centre Pompidou di Parigi, dal 23 novembre 2011 al 2 aprile 2012).

38. Alessandro Pontremoli, *La danza, Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Laterza, Roma-Bari 2004, p. 47.

39. Umberto Galimberti, *Il corpo*, Feltrinelli, Milano 2002, p. 269.

40. Martine Époque – Denis Poulin, *La presenza del danzatore senza corpo*, in «Culture Teatrali», n. 21, 2011, pp. 89-104.

41. Cfr. Virginia Magnaghi, *How can we know the dancer from the dance. Intervista a Douglas Dunn*, cit.

sua reazione. Il risultato di questa rubrica di privazioni, che non esclude qualche concessione ludica (nello stile di Dunn) come quel «a planet with no rotation (or elephants)», è commovente pur nella lucidità dell'elenco e nell'assenza di un vero e proprio *climax*. Parafrasando il titolo della poesia in *A dancer "with" a spectator is*, si potrebbe affermare che l'opera di Dunn è in gran parte contraddistinta da un dialogo "con" lo spettatore tanto che, anche nei suoi primi lavori, Banes rileva come si potessero incontrare «veri e propri cataloghi dei modi di prendere contatto con il pubblico»<sup>42</sup>. Tuttavia, contrariamente ad altri colleghi coetanei, i quali prediligevano stimolazioni più aggressive o addirittura ostili, il rapporto che Dunn instaura con il pubblico già in quella fase iniziale del suo percorso è «cooperativo e richiede uno spettatore intelligente e sensibile con cui iniziare un dialogo su struttura e decisione, ingentilito da umorismo, sorpresa, eleganza, economia e, soprattutto, grazia»<sup>43</sup>. Una raffinata strategia comunicativa utile a focalizzare l'attenzione sul processo coreografico al fine di consentire una auto-rivelazione della danza come antidoto a chiavi di accesso di tipo interpretativo, questione sulla quale Dunn torna più volte nell'arco della sua carriera, nella quale si riconosce il lascito del dibattito contro l'interpretazione sollecitato da *Against Interpretation* di Sontag (1966)<sup>44</sup>.

Nelle interviste radiofoniche agli artisti viene spesso posta la domanda: cosa vuoi che il pubblico ricavi dall'esperienza del tuo lavoro? La domanda è molto presupponente: presume che un artista voglia comunicare X, quindi crea una forma che rappresenta X. Ma la rappresenta per chi? L'artista pensa davvero che tutti gli spettatori siano uguali, in modo che il messaggio li tocchi tutti allo stesso modo? Lo scopo è insegnare? Compiacere? Incitare? Un'altra possibilità: l'artista ignora le aspettative dello spettatore e inizia a indagare gli elementi del mezzo del suo lavoro. Forse non dovremmo chiamare questo approccio "comunicazione". È un modo di relazionarsi più semplice, meno "personale". Significa immergere nel mondo un oggetto, un libro, una danza, che è semplicemente lì e non cerca di "fare" nulla. È inutile, non chiede nulla, non è aggressivo. Aspetta tranquillamente di essere scoperto<sup>45</sup>.

Un rapporto con lo spettatore che è al contempo essenziale, attiene quindi all'essenza reciproca, ma non strettamente personale: un approccio secondo il quale l'opera coreografica è presentata (cioè posta in presenza) allo spettatore affinché quest'ultimo ne faccia oggetto di scoperta mediante l'attivazione delle proprie risorse culturali e somatiche. L'esperienza scenica, come già per Cunningham, non è dunque l'esito di un'imposizione quanto piuttosto di un'autorizzazione, secondo la quale lo spettacolo di danza è «qualcosa che si lascia vedere, che si lascia ascoltare»<sup>46</sup>. Poiché la libertà di

42. Sally Banes, *Tersicore in scarpe da tennis*, cit., p. 189.

43. *Ivi*, p. 199.

44. Susan Sontag, *Against Interpretation and Other Essays*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1966 (ed. it. *Contro l'interpretazione*, Mondadori, Milano 1967): «Dobbiamo imparare a vedere di più, sentire di più. Il nostro compito non è quello di trovare la massima quantità di contenuto in un lavoro artistico e ancor meno di spremere dall'opera più contenuto di quello che possiede già. Dobbiamo invece sfondare il contenuto, così da poter vedere la cosa in sé [...]. La funzione della critica dovrebbe essere quella di mostrare "come" una cosa è ciò che è, addirittura "che" una cosa è ciò che è piuttosto che mostrare "cosa significa"». Citazione estrapolata da Sally Banes, *Tersicore in scarpe da tennis*, cit., p. 12.

45. Douglas Dunn, conversazione del 5/6/2022.

46. Merce Cunningham, *Il danzatore e la danza. Colloqui con Jacqueline Lesschaeve*, cit., p. 117.

cooperazione del pubblico, elemento caratterizzante dello spettacolo “aperto” nella definizione di De Marinis<sup>47</sup>, si realizza fuori dal controllo dell'emittente, lo spettatore in questo contesto si lascia sospendere: in questa condizione, seppur sollecitato a farsi contrappeso dell'azione scenica, anche il suo corpo (e non solo il suo sguardo) vive la tensione dell'“aspettare”, cioè letteralmente dell'“attendere di vedere”. L'universo coreografico di Dunn, teatrale eppure astratto, sollecita dunque quello che Giacché definisce «effetto soglia»<sup>48</sup>, postura caratterizzante della tecnica del corpo dello spettatore, spesso sottovalutata e scambiata per coercizione esterna.

Possiamo a proposito evidenziare il fatto che, negli ultimi due decenni, i diversi gradi di libertà e di coinvolgimento dello spettatore sono stati oggetto di studi critici e di ricognizioni, e oggi a maggior ragione dopo le restrizioni sociali dovute alla recente pandemia, periodo durante il quale abbiamo tutti sperimentato varie strategie di interazione a distanza per ovviare ai disagi pratici e psichici del confinamento, riteniamo che la condizione dello spettatore meriti una nuova riflessione<sup>49</sup>. “In presenza” è diventata un'espressione antitetica a “in remoto”, online il surrogato, più o meno creativo, della compresenza fisica, del fatto fino a quel momento scontato di poter respirare nello stesso luogo, lasciando che la prossemica, la mimica del viso e del corpo, il contatto, i segnali chimici potessero veicolare la comunicazione tra individui. Una costrizione fonte di sofferenza a cui tutti abbiamo cercato di reagire creativamente e parimenti è avvenuto anche per gli artisti e il mondo della danza. Douglas racconta in proposito:

Negli ultimi anni l'impossibilità di lavorare con i danzatori a causa della pandemia, sebbene mi abbia permesso di fare varie esperienze online, ha messo in risalto ciò che sapevo da sempre, ma consideravo ormai ovvio: l'incontro di persona con i danzatori in carne e ossa è il fondamento del mio desiderio di partecipare al mondo della danza. Mentre ero a casa in isolamento ho realizzato da solo due video, ho tenuto online il mio corso di Open Structures alla New York University e ho condotto su Zoom alcune lezioni di tecnica. Sono rimasto colpito dall'entusiasmo con cui i giovani danzatori hanno cercato di sfruttare al meglio queste opportunità digitali, ma tali strategie di ripiego non soddisfacevano né le mie necessità di coreografo né il mio bisogno di interazione sociale [...]. Quest'ultima, per quanto il movimento, non la parola, sia la forma dominante della comunicazione nella danza, nelle prove e nelle lezioni live è una parte ben più importante di quanto pensassi. Lasciato solo ai miei esercizi e alle mie pratiche di danza quotidiane, il mio “succo” vitale si stava inaridendo. Anche il fatto di non poter stare in scena indeboliva il mio equilibrio. Il dialogo ambiguo, non razionale del teatro è dunque essenziale, l'ho percepito con chiarezza, per la mia stessa esistenza<sup>50</sup>.

47. Marco De Marinis, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milano 1982, p. 191.

48. Piergiorgio Giacché, *Lo spettatore partecipante. Contributi per un'antropologia del teatro*, Angelo Guerini e Associati, Milano 1991, pp. 97-100.

49. Per quanto riguarda la critica italiana sull'argomento, si segnalano la «ricognizione sull'arte dello spettatore e sui dispositivi di attivazione della memoria creativa» di Eva Marinai, *Corpi im-memori. L'utopia dello spettatore partecipante*, in «Mimesis Journal. Scritture della performance», vol. V, n. 1, 2016, pp. 14-29; p. 14, online: <https://journals.openedition.org/mimesis/1106> (u.v. 17/9/2022) e il recente volume di Gaia Bottoni – Ludovica Del Bono – Michele Trimarchi (a cura di), *Lo spettatore virale. Palcoscenici, pubblici, pandemia*, Franco Angeli, Milano 2021.

50. Douglas Dunn, conversazione del 12/9/2022. Riguardo alle iniziative della Douglas Dunn + Dancers durante la pandemia, segnalo l'evento *Social media solos*, estratti del repertorio realizzati per la piattaforma multimediale della Compagnia e trasmessi tra il 3 maggio e il 9 giugno 2021.

Inoltre, riguardo alla recente proliferazione di spettacoli su piattaforme online e al rapporto con lo spettatore, Dunn risponde che rispetto al passato oggi per lui non è più primario moltiplicare le variazioni sulle interazioni tra danzatore e spettatore:

Ultimamente desidero che la danza resti nel suo mondo ermetico, una dimensione in cui lo spettatore possa scegliere di guardare e decidere se emotivamente e cineticamente farsi coinvolgere. Lo so, è una posizione intransigente e antiquata. Così sia. Non posso farci niente. Un edulcorante (o forse no?) è che sto lavorando con la musica in modo meno ironico. Qualche anno fa alcuni spettatori, alla fine di una mia coreografia intitolata *Cassations*, piangevano: ho scoperto che non mi dispiaceva<sup>51</sup>.

Douglas Dunn, il quale ha danzato anche a inizio ottobre 2022 a pochi giorni dal suo ottantesimo compleanno<sup>52</sup>, recupera infine, sebbene nel suo caratteristico *understatement* («non mi dispiaceva»<sup>53</sup>), l'idea certamente tradizionale di uno spettatore emotivamente coinvolto. Grazie anche alla complicità della musica di Mozart, si compie in *Cassations* un nuovo tradimento da parte di questo artista in continua trasformazione, capace di combinare il ridicolo e il sublime, di giocare tra distanza e vicinanza e di eludere con la sua grazia «quintessenziale»<sup>54</sup> l'invito del critico a rendersi disponibile a una classificazione stilistica. Dunn ci regala così, anche oggi, il piacere di godere del suo essere «an abiding mystery»<sup>55</sup>, un corpo in volo e un volto da scoprire, un danzatore tra presenza e assenza, icona della capacità di trasformazione connaturata alla danza, come appare nell'immagine acefala della prima copertina di Banes<sup>56</sup>.

---

51. Douglas Dunn, conversazione del 12/9/2022. *Cassations*, creazione coreografica per sei danzatori su brani dell'omonima sinfonia di Wolfgang Amadeus Mozart, KV 63 - *Cassation in G major*. Lo spettacolo viene così recensito dal «New York Times»: «Il suo *Cassations*, che ha concluso domenica un programma di tre giorni presso la 92esima Street Y, è un mondo meravigliosamente cesellato, una festa fantasiosa che mescola balli di corte e immagini di esseri striscianti inquietanti, intrecciando il ridicolo e il sublime. È strutturato, poetico e personale, interpretato da un cast di grande talento. È, in altre parole, proprio quello che ci si potrebbe aspettare dal signor Dunn, che presenta lavori in questa città da più di 40 anni. Qualcuno proponga a quest'uomo una retrospettiva!». Claudia La Rocco, *Stream of Fancy. Evading Time*, «New York Times», 10 ottobre 2012, online: <https://www.nytimes.com/2012/10/10/arts/dance/douglas-dunns-cassations-at-the-92nd-street-y.html> (u.v. 17/9/2022).

52. Il 2 e 3 ottobre 2022 Dunn ha presentato un nuovo spettacolo dal titolo *Orchard Variations* presso il suo studio (Rio Grande Union, 541 Broadway, New York City), in cui ha danzato insieme alla moglie Grazia Della Terza e ad altri sette danzatori. Riguardo al suo training quotidiano, mi risponde (17/9/2022): «Mi alleno ancora ogni giorno per circa un'ora, ma non eseguo più i salti. Poiché non posso fare molto, mi piace avere un danzatore, o dei danzatori, presenti quando creo del nuovo materiale. Mostro e guido i danzatori nei movimenti con le parole. Trovo che ora i passi mi vengano spesso in mente proprio quando non danzo. In passato mi muovevo e contemporaneamente scoprivo nuovi materiali grazie al mio corpo, ora invece "vedo" i passaggi quando sono rilassato, così prendo qualche appunto per poi poter dar vita a queste visioni quando è presente un danzatore in grado di eseguire i passi».

53. Douglas Dunn, conversazione del 12/9/2022.

54. Sally Banes, *Tersicore in scarpe da tennis*, cit., p. 199.

55. Claudia La Rocco, *Stream of Fancy. Evading Time*, cit.

56. *Ibidem*.

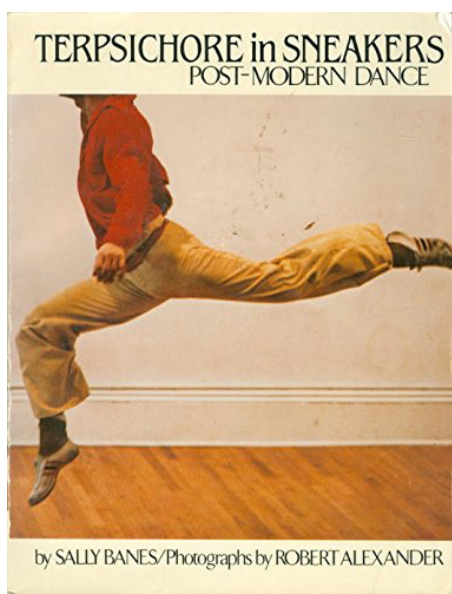


Figura 1: Immagine della copertina della prima edizione di Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers*, foto di Robert Alexander, 1980.

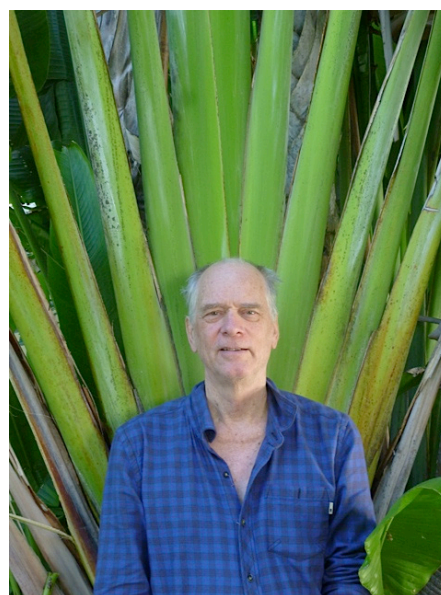


Figura 2. *Captiva Portrait* (ritratto di Douglas Dunn), foto di Grazia Della Terza, 2013.

*A dancer without a live spectator is*<sup>57</sup>

- a bird without a twig (or air)
- a fish with no ocean (or prey)
- a sun without planets (or space)
- a planet with no rotation (or elephants)
- hair without a head (or color)
- a dog with no master (or mail person)
- a shoe without a foot (or sole)
- a book with no reader (or shelf)
- a leader without a country (or compassion)
- a pen with no ink (or hand)
- an heart without a loved one (or aorta)
- a mirror with no reflection
- a computer without keys (or CPU)
- a push pin with no pin (or cork board)
- a calendar without days (or months)
- an elephant without a trunk (or big ears)
- a polar bear with no ice (or water)
- a sadist without a masochist (or vice versa)
- a lei with no flowers (or tourists)
- a police person without crime (or badge)
- a cat with no meow (or claws)
- a firecracker without a fuse (or match)
- a bow with no arrow (or string)
- cam lobes without a shaft (or car)
- a friend with no friend (or enemy)
- a parent with no child (or vice versa)
- Africa without elephants (or Lake Victoria)

57. Il testo *A dancer without a live spectator is* (2021) di Douglas Dunn è qui riprodotto grazie alla gentile concessione dell'autore. La poesia è inoltre pubblicata online nella sezione *Random Writings* del sito della Douglas Dunn + Dancers: <http://www.douglasdunndance.com/> (u.v. 17/9/2022).