

Rossella Mazzaglia

Identità allo specchio.

Riflessioni sulla coscienza afro-americana a partire da *The Last Supper at Uncle Tom's Cabin/The Promised Land* di Bill T. Jones¹

The Last Supper at Uncle Tom's Cabin/The Promised Land (L'ultima cena alla capanna dello zio Tom/La terra promessa) del 1990 è la coreografia che in maniera più diretta e con maggiore riscontro di pubblico e critica ha mostrato il complesso processo di auto-rappresentazione dell'identità afro-americana nella danza dell'ultimo novecento²; rappresentata per due anni negli Stati Uniti e all'estero, ha provocato ovunque reazioni controverse, accese dalla finale scena di nudo di massa e dal suo complesso significato politico. Bill T. Jones vi ripensa e rivive infatti stralci della sua storia personale in quanto “nero d'America” e omosessuale, attraverso un'opera articolata e schietta che Ann Coopeer Albright ha significativamente ricondotto al filone della “nuova danza epica” da lei teorizzato.

Con una denominazione enfatica, ma altrettanto efficace, Cooper Albright ha cioè fornito una sigla riconoscibile e una prima chiave di lettura per quelle coreografie teatrali di artisti afro-americani che, unendo musica danza e testo, hanno presentato una revisione critica della storia americana attraverso ripetizioni ironiche e inedite ricostruzioni di fenomeni culturali di ampio respiro³. Gli eventi rivisitati dalla “nuova danza epica”, appartenenti ad una “macrostoria” che abbraccia gruppi di diversa ascendenza culturale, sono perciò riletti a partire dalla memoria (tramandata particolarmente in forma

¹ Questo saggio è stato pubblicato originariamente a fini didattici all'interno della dispensa universitaria *Nero/Bianco. Meticcio artistico-culturale nella danza contemporanea*, a cura di Eugenia Casini Ropa, Elena Cervellati, Rossella Mazzaglia per il corso di “Storia della danza e del mimo”, Università degli Studi di Bologna, a.a. 2005-2006. Se ne presenta qui una nuova versione, ampiamente rivista. Ringrazio Raffaele Laudani per i commenti al testo e i suggerimenti fornitimi nel corso della revisione.

² Sulle questioni metodologiche aperte dal rapporto tra identità culturale e artistica in danza non esisteva alcun riferimento italiano al tempo della prima pubblicazione di questo saggio sulla dispensa didattica; oggi, invece, degli utili spunti di riflessione si trovano anche in Franco, Susanne - Nordera, Marina (a cura di), *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Torino, Utet, 2007, in particolare pp. 229-321 per quanto riguarda il tema dell'identità.

³ Cooper Albright, Ann, *Embodying History*, in Id., *Choreographing Difference*, Middletown (Conn.), Wesleyan University Press, 1997, pp. 150-177.

orale) della comunità afro-americana, che ha anche per questa via mostrato limiti e contraddizioni dei racconti presumibilmente oggettivi dell'America bianca, dando voce alla percezione dichiaratamente soggettiva, o persino autobiografica, di chi tali racconti li ha piuttosto subiti.

L'espressione coreografica e del teatro di danza rispecchia, in tal senso, una strategia ripetutamente impiegata dagli attivisti afro-americani per affermare la loro identità culturale e politica, in opposizione e come forma di resistenza alla supremazia bianca: "In primo luogo dobbiamo ridefinire noi stessi – furono per esempio le indicazioni del manifesto politico di Stokeley Carmichael e Charles V. Hamilton del *Black Power* -. Ciò di cui abbiamo più bisogno è riappropriarci della nostra storia e della nostra identità [...] lottare per creare i termini con cui definire noi stessi e il nostro rapporto con la società"⁴. L'affermazione di un genere "epico" appare dunque quanto mai pregnante per un lavoro dichiaratamente politico come *The Last Supper at Uncle Tom's Cabin/The Promised Land*, che guarda al passato con l'attenzione e le ambiguità del presente, mentre si proietta con speranza verso il futuro, muovendosi in un orizzonte ampio e complesso; elementi chiari di differenziazione dall'epica antica sono invece la sostituzione di onorate vittorie e conquiste con la celebrazione e la lode dell'"eredità di un popolo che è sopravvissuto alla conquista", mostrando il proprio eroismo proprio nello spirito con cui ha "rifiutato d'essere sconfitto"⁵.

Le scelte stilistiche di Jones ripropongono metodi coreografici diffusi negli Stati Uniti a partire dagli anni Ottanta con il "ritorno dei contenuti" della *postmodern dance*, che nei due decenni precedenti aveva rotto con la linearità, l'introspezione psicologica e la costruzione narrativa prevalenti ancora nel teatro di danza occidentale, e in particolare nella *modern dance* di metà secolo, e si era in seguito votata a strutture minimaliste ed analitiche, raggiungendo dei risultati eclatanti e noti con Trisha Brown e Lucinda Childs⁶. Il caratteristico evolversi della danza non era però soltanto il frutto di una crescita o differente

⁴ Cfr. Carmichael, Stokeley - Hamilton, Charles V., *Black Power. The Politics of Liberation*, New York, Vintage Books, 1992 (1967¹), pp. 34-35.

⁵ Cooper Albright, Ann., *Embodying History*, cit., p. 151.

⁶ Cfr. Banes, Sally, *Terpsichore in Sneakers. Post-modern Dance*, Hanover, Wesleyan University Press, 1987 (trad. it., *Tersicore in scarpe da tennis*, Macerata, Ephemeria, 1993); Mazzaglia, Rossella, *Trisha Brown*, Palermo, L'Epos, 2007.

articolazione del pensiero coreutico, quanto la risposta ad una necessità imminente e pressante per gli artisti tra anni Ottanta e Novanta, che derivava dalla trasposizione teatrale del paradigmatico cambiamento interpretativo imposto dalla divulgazione delle teorie poststrutturaliste di matrice francese – focalizzate sulle rappresentazioni e sulla costruzione della soggettività in rapporto al linguaggio e alla cultura di riferimento –, che si incrociava, inoltre, con l'accesso dibattito politico delle minoranze marginalizzate e con la corrispettiva riflessione sulla differenza, da quel momento considerata a fondamento dei processi costitutivi dell'identità.

Nella complessità aperta dall'orientamento critico contemporaneo si iscrive, dunque, la specificità culturale di Bill T. Jones, che in *The Last Supper*⁷ armonizza tratti culturali propri alla tradizione culturale afro-americana con la visione postmoderna dell'essere umano. Presente e passato si intersecano pertanto nell'opera, coniugando strategie rappresentative innovative (basate sulla giustapposizione di più canali espressivi, su eclettismo tecnico e linguistico e sulla decostruzione dei personaggi e delle *microstorie* enunciate e danzate) con metodi di ambiguità del significato tipici dell'estetica africanista e riconoscibili sin dai *minstrel shows* ottocenteschi, in cui prevalevano interpretazioni parodistiche e doppi sensi inscenati dagli attori neri per minare la percezione dei ruoli stereotipati cui erano costretti⁸. Interessato ad esprimere la propria “vita interiore” attraverso un approccio personale che richiama tanto la tradizione della profondità modernista, quanto l'impronta espressiva e autobiografica dei racconti afro-americani⁹, in *The Last Supper* Bill T. Jones si confronta, per esempio, con la consapevolezza che non una, ma tante soggettività definiscono la persona, e similmente che non di una, ma di tante tonalità e colori è tinta la pelle afro-americana. Piuttosto che essenzializzare la propria identità, Jones ne indaga quindi ambiguità e tensioni, così evocando, o altrove rappresentando in maniera nitida, i temi che hanno polarizzato i

⁷ Così ci riferiremo d'ora in poi alla coreografia.

⁸ Sull'estetica africanista, cfr. Dixon Gottschild, Brenda, *Digging the Africanist Presence in American Performance*, Westport (CT) – London, Praeger, 1996.

⁹ “La vita è una valle di lacrime, [...] sarebbe di grande valore se fossi capace di salire sul palco e di rivelarvi la mia vita interiore” (Bill T. Jones, citato in Zimmer, Elizabeth – Quasha, Susan (a cura di), *Body against Body. The Dance and Other Collaborations of Bill T. Jones & Arnie Zane*, New York, Station Hill Press, 1989, p. 18).

dibattiti interni alla comunità afro-americana sin dall'abolizionismo nero, edificandone nel tempo la soggettività politica.

La personale rivisitazione di Bill T. Jones è quindi attuale per aspirazioni e metodo, e illuminante rispetto alla storia e alle contraddizioni contemporanee, poiché recupera il messaggio di resistenza della comunità afro-americana nella chiave della molteplicità postmoderna, così assumendo, di fatto, l'atteggiamento oscillante tra le posizioni separatista e integrazionista che ha caratterizzato il lungo percorso di liberazione degli afro-americani, nel quale le due modalità di lotta si sono nel tempo sovrapposte e non solo contrapposte, come appare dalla rigida biforcazione perseguita dalla militanza politica della seconda metà del novecento¹⁰. L'opera, che nasce come riflesso di una condizione individuale, acquista pertanto una valenza culturale più generale, facendo di questa particolare creazione teatrale lo specchio di un'epoca e di un modo di guardarsi di parte della popolazione americana, e della danza la lente privilegiata con cui analizzare i meccanismi di costruzione e di rappresentazione identitaria della comunità afro-americana.

I molteplici livelli di lettura consentiti dalla coreografia emergono all'interno delle singole sezioni e, persino con maggiore chiarezza, nella loro successione, per l'enfasi riposta di volta in volta su questioni sociali e culturali che sono qui riprese, accompagnando l'analisi dei documenti audiovisivi e cartacei esistenti con considerazioni più generali sulla cultura afro-americana e di danza, in modo da delucidare la rappresentatività storica di un'opera ancora molto prossima al presente¹¹. Dopo la presentazione critica degli elementi che stimolarono e segnarono la nascita di *The Last Supper* segue, quindi, l'analisi e l'approfondimento dei nodi fondamentali del pezzo, composto di quattro parti (*La capanna*, *Eliza sul ghiaccio*, *La cena*, *La terra promessa*) e di due intermezzi (*La preghiera*, *Fede*), complessivamente suddivisibili in tre fasi tematiche: della

¹⁰ Sulle radici storiche e teoriche dei temi della lotta afro-americana sin dall'abolizionismo nero, cfr. Laudani, Raffaele, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *La Libertà a ogni costo. Scritti abolizionisti afro-americani*, Torino, La Rosa Editrice, 2007, pp. IX-LVII.

¹¹ Oltre alle importanti note autobiografiche, consegnate da Jones alle pagine del suo testo *Last Night on Earth* (1995) e in frequenti interviste cui si ritornerà nel corso dello scritto, per la realizzazione di questo studio è stata di estrema importanza la registrazione integrale dello spettacolo, fornitami dalla Bill T. Jones/Arnie Zane Dance Company, che ha consentito di integrare le informazioni e le immagini divulgate nel documentario *Bill T. Jones. Dancing to the Promised Land*, 2004.

condizione di mancanza di libertà e sottomissione (*La capanna* ed *Eliza sul ghiaccio*), della trasformazione (*La preghiera*, *La cena*, *Fede*) e infine della redenzione e del giubileo (*La terra promessa*).

La genesi dell'opera coreografica tra vita, arte e storia culturale

Il contesto degli anni Ottanta, in cui il radicalismo nero viveva una fase di riflusso, vide l'emergere di nuove forme di attivismo politico da parte delle minoranze asiatiche ed ispaniche e, soprattutto, del femminismo, che si sviluppò sulla scorta della militanza degli anni Settanta e si fece promotore di una consapevolezza di genere estesasi, in quel periodo, anche all'omosessualità. Nuove e vecchie istanze sociali si unirono dunque, nella creazione di *The Last Supper*, a vicissitudini personali del coreografo che lo spinsero ad interrogarsi con impetuosa urgenza sulla propria identità in un periodo di profonda crisi, generato dalla perdita per Aids del compagno di vita e d'arte Arnie Zane, proveniente da una famiglia ebraica italo-americana. Dal 1982 Bill T. Jones aveva infatti fondato con Zane una compagnia di danza con il nome di Bill T. Jones/Arnie Zane Dance Company, che nel binomio esprimeva proprio il sodalizio simbiotico tra i due artisti, indicandone al tempo stesso l'elemento di massima riconoscibilità. La "linea del colore"¹², che per tutti evocava la plateale divisione tra due "razze", era solo una delle differenze di un duo in cui si distinguevano una propensione spiccata al movimento, piuttosto che un'attenzione all'immagine, un corpo atletico ed uno minuto, nonché due personalità e autorialità separate ma capaci di sciogliere il conflitto nell'interscambio e di celebrare, così, un *trait d'union* umano ed estetico che non offuscava le due entità, bensì le legava indissolubilmente. Nel caso dei due artisti, la linea di demarcazione divenne dunque il simbolo di una fertile unione, da cui tuttavia traspariva anche la tesa complicità, e talvolta lacerante coesistenza, delle culture "bianca" e "nera" all'interno della vita di Jones, come di ogni altro afro-americano¹³.

¹² L'espressione è tratta da Du Bois, William Edgard Bughardt, *The Souls of Black Folk*, New York – London, W. W. Norton & Company, 1999.

¹³ Il tema dell'integrazione sociale era stato già trattato apertamente dai due artisti, in particolare nell'opera *Social Intercourse: Pilgrim's Progress* del 1981.

Nei primi anni Ottanta, quando il tentativo di essenzializzare le identità culturali era ancora dominante nella società americana, Bill T. Jones fu etichettato innanzitutto come “artista nero” e pertanto identificato con un unico gruppo etnico nel quale chiaramente si riconosceva, ma che non poteva offrire una chiave di lettura totalizzante della sua identità e della sua estetica, maturata anche sull’esempio della nuova danza americana degli anni Sessanta e Settanta. Malgrado il colore della pelle, Jones era inoltre cresciuto in mezzo ai bianchi, mischiandosi alla “loro” cultura e immagine, come emerge dai vivaci racconti della sua autobiografia, *Last Night on Earth* (1995). A scuola e sul pulmino in cui sedeva accanto a “piccoli esseri” di altro colore, aveva per la prima volta interrogato la fisicità di quei corpi a lui un po’ alieni, con le gote stranamente arrossate e un odore sconosciuto; aveva poi appreso che a quegli esili corpi di diverso aspetto si associavano abitudini altrettanto distanti da quelle a lui note: case più ricche e, in generale, maggiori cure e benessere. Sin dalla più tenera età, la crescente consapevolezza della differenza si era unita al senso di subalternità che “da nero” percepiva scorgendo l’inibizione e l’imbarazzante timore dei propri genitori e degli altri adulti afro-americani accanto ai poliziotti bianchi, per cui bianco divenne ai suoi occhi di bambino anche sinonimo di autorità¹⁴. La curiosità e il disagio dei primi contatti non gli preclusero però l’adattamento dovuto alla continua promiscuità, proseguita durante l’adolescenza, quando apprese “la parlata bianca” e divenne parte di una maggioranza che, eclissando la sua alterità, escludeva i nuovi immigrati, dalle abitudini estranee e dalle lingue incomprensibili. L’immagine riflessa del suo colore gli fu però messa dinanzi agli occhi dai “fratelli neri” con cui all’università condivise il dormitorio (di soli afro-americani), che a loro volta interrogarono la sua abitudine di frequentare i bianchi, nello stesso periodo in cui stava avviando una felice, ma da tutti contestata, relazione con l’ebreo italo-americano Arnie Zane, e si stava allontanando dall’atletica, nella quale aveva primeggiato, a favore della danza, così da sfuggire al machismo degli ambienti sportivi¹⁵.

¹⁴ Zimmer, Elizabeth - Quasha, Susan (a cura di), *Body against Body*, cit., p. 14.

¹⁵ Jones, Bill T., *Last Night on Earth*, New York, Pantheon Books, 1995.

I ricordi di Jones non evocano evidentemente solo un passato di discriminazione, ma anche un problema irrisolto di coscienza che riguarda tutta la comunità afro-americana, ben al di là delle singole abitudini e del periodo storico, che nel suo caso ebbero piuttosto l'effetto di acuire il senso di disagio e la consapevolezza di una situazione complessa, esasperata dalle pressioni dell'estremismo politico del tempo. La sensazione che trapela dalle sue parole coincide, infatti, con la “doppia-coscienza”, che William E. B. Du Bois descrisse nel 1909 in *The Souls of Black Folk* come “quest'impressione di osservarsi attraverso gli occhi degli altri, di misurare la propria anima col metro di un mondo che ti guarda con accondiscendenza divertita e pietà”, sentendo la “doppiezza” della propria condizione: “un americano, un negro: due anime, due pensieri, due sforzi irriconciliati, due ideali in lotta in un corpo scuro, trattenuto dall'essere dilaniato solo dalla sua ostinata forza”. La soluzione del conflitto non è per Du Bois nell'annullamento di uno dei due lati costitutivi dell'afro-americano, bensì nella loro coesistenza, “affinché nessuno dei suoi vecchi sé vada perduto” e “si consenta ad un uomo d'essere negro e americano”¹⁶. *The Last Supper* scaturisce dalla difficoltà di convivere con questa lotta interiore, consentendo al sé americano e a quello africano di coesistere pacificamente, com'era avvenuto nella compensazione affettiva e complicità artistica con Zane, malgrado semplificazioni e ostilità della società di fronte al duo interrazziale.

Timori e incertezze innescati dalla morte del compagno, dal ripensamento complessivo del senso della propria vita e dal fantasma del decadimento fisico, evocato dalla sieropositività dello stesso Jones, confluirono quindi e furono dichiarate apertamente dal coreografo, che in quest'opera non fa mistero della sua intima vulnerabilità, e anzi la espone e la indaga talvolta con scrupoloso discernimento e, più spesso, con commossa passionalità. Ripercorrendo la genesi dell'opera, Jones ha per esempio ricordato le domande che allora lo affliggevano:

Arnie è morto nel 1988. Fino a quel momento avevo pensato a me stesso come parte di un celebrato duo interrazziale e

¹⁶ Du Bois, William E. B., *The Souls of Black Folk*, cit., p. 11.

omosessuale. Adesso uno dei due era morto. Chi e cosa ero, dunque? Una bella domanda. Volevo capire cosa significava avere una voce nera; volevo trovare un modo di venire fuori come uomo a 360 gradi, con tutte le mie esperienze, e ciò significava che dovevo essere in grado di parlare del fatto che discendevo da lavoratori immigrati, che sono un fan appassionato dell'arte eurocentrica, che il mio amante era un omosessuale italo-ebreo e che avevamo deciso che la nostra vita non avrebbe rispecchiato le nostre comuni origini operaie e contadine¹⁷.

Originariamente la coreografia era stata pensata assieme da Bill T. Jones e Arnie Zane, prima ancora che Jones leggesse il romanzo *Uncle Tom's Cabin* (La capanna dello zio Tom), di Harriet Beecher Stowe, in seguito utilizzato come traccia drammaturgica per la composizione coreografica. Il pezzo, al quale Zane lavorò dal letto di ospedale in cui si trovava negli ultimi due mesi di vita, si sarebbe dovuto chiamare *The Last Supper at Uncle Tom's Cabin/Featuring 52 Handsome Nudes* (L'ultima cena alla capanna dello zio Tom/Presentazione di 52 nudi di bell'aspetto); la caduta del secondo termine a favore del richiamo biblico alla terra promessa rivela da una parte il senso della nudità esposta nella conclusione, dove appare come il *topos* di un utopico fine ultimo che dà ai passaggi coreografici precedenti il senso di una viscerale trasformazione di tutta l'umanità e, dall'altra, mostra la direzione interpretativa autonomamente assunta da Bill T. Jones nel corso della costruzione della coreografia.

Zane si era inizialmente documentato sulla schiavitù, mettendo insieme una raccolta fotografica intitolata *Negroes for sale* (Negri in vendita)¹⁸ e aveva trovato nel romanzo di Harriet Beecher Stowe il punto di partenza della narrazione; non è probabilmente un caso, del resto, ch'egli abbia tratto spunto proprio dal romanzo *La capanna dello zio Tom*, che per un "bianco" esprime una simpatetica partecipazione alla lotta nera e che, in effetti, nasce dalla paternalistica empatia provata e mostrata da una donna bianca nei confronti degli schiavi, quando questa piaga era ancora irrisolta e al centro della discussione politica.

Pubblicato a puntate nel periodico "The National Era" nel 1852, il romanzo riscosse al tempo un marcato successo, che si legò agli sviluppi del movimento abolizionista americano. Catalizzò il dibattito sulle modalità di lotta,

¹⁷ Bill T. Jones, citato in Morgenroth, Joyce (a cura di), *Speaking of Dance*, New York – London, Routledge, 2004, p. 140.

¹⁸ Cfr. Zimmer, Elizabeth – Quasha, Susan (a cura di), *Body against Body*, cit., p. 119.

provocando reazioni divergenti da parte di lettori e attivisti afro-americani, divisi tra coloro che lo sostennero perché contribuiva comunque alla causa della liberazione nera e quanti invece videro la perpetuazione dello stereotipo del nero buono e remissivo in uno zio Tom succube e disposto a morire in nome della sua cristiana religiosità. Nel ripensare la propria identità, Jones riprende dunque un'opera che ha avuto storicamente un ruolo centrale nel dibattito sulla soggettività afro-americana, declinandola però in maniera personale e probabilmente impensata rispetto alle iniziali intenzioni di Zane. Nella coreografia egli inscena, infatti, i nodi irrisolti e le contraddizioni della lotta che caratterizzarono il radicalismo nero sin dall'ottocento e gli elementi di adesione comunitaria della propria tradizione culturale, indicando interpretazioni contrastanti della vicenda narrata e il suo significato, ancora controverso alla fine del XX secolo, agli occhi di un afro-americano¹⁹.

La problematica figura dello zio Tom non ha del resto placato gli animi con l'abolizione del sistema schiavista ed è stata anche in seguito oggetto di amore e odio; negli anni Sessanta del novecento è stata, per esempio, apertamente contestata dalla militanza separatista come indice di subalternità. Tra i giovani afro-americani essere chiamato un "uncle Tom" era, ed è ancora, una sorta di insulto, un'allusione implicita ad intrinseche debolezza e passività che minano il rispetto che andrebbe invece preteso con tenacia e persino con violenza. Agli inizi del lavoro in sala opinioni antagonistiche si scontrarono anche all'interno della compagnia multirazziale di Bill T.Jones, che nelle pagine della sua autobiografia ha peraltro menzionato di avere riconosciuto immediatamente l'importanza del testo, ma di averlo dappprincipio giudicato sviante e noioso, irritante ed imbarazzante, malgrado la commozione e l'emozione suscitate in lui dalla lettura²⁰. Il primo quesito per una trattazione coreografica del romanzo ruotò pertanto sull'identità da attribuire al suo protagonista, ormai celeberrimo

¹⁹ La destrutturazione della narrazione ha caratterizzato inoltre ampia parte della danza postmoderna americana degli anni Ottanta, che si è spinta fino alla riproposizione e revisione della fiaba, riprendendo, dunque, e modificando profondamente un tipo di narrazione normalmente associata al balletto ottocentesco. Anche Zane, nel 1985, creò una versione spiazzante e "infedele" di *Pierino e il lupo* in uno spettacolo omonimo che rivelava la coscienza critica e politica del coreografo. Sulla fiaba postmoderna si veda Banes, Sally, *'Happily Ever After?' The Postmodern Fairytale and the New Dance?*, in Id., *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*, Hanover – London, Wesleyan University Press, 1994 (1987!), pp. 280-290.

²⁰ Jones, Bill T., *Last Night on Earth*, cit., p. 205.

e dibattuto, per riattualizzarlo e scoprire come dialogarvi nel presente, chiedendosi per esempio se lo zio Tom fosse stato una “disgrazia” o se rappresentasse “un cristo immolato in nome della sua razza”, “un precursore di Martin Luther King jr. o di Gandhi”, e quale rilievo potesse avere ancora l’opera letteraria che ne narra le vicende; se fosse perdurata, in particolare, “l’ardita nozione di libertà che alimentò il romanzo”²¹.

Sebbene la questione razziale si confonda al procedere della coreografia con altre facce della diversità sociale (fra cui soprattutto l’omosessualità), è indubbiamente dall’ambiguità dell’identità d’uomo afro-americano che prende quindi le mosse il discorso di danza e politico di Bill T. Jones, che nel linguaggio degli afro-americani dice di riconoscere la sua “madrelingua” e la sua “costante”, a lui dunque “invisibile senza uno specchio”²². Traendo spunto dalle vicende del romanzo, la sua opera affronta quindi, in particolare, il duplice binomio di schiavitù-libertà e sottomissione-ribellione. La prima coppia di opposti, che evoca una realtà storica ormai passata, è qui citata ripresa e raccontata per invocare la perdurante lotta degli afro-americani, che si è infatti protratta nella contemporaneità nell’irrisolvibile battaglia contro l’iniquità della segregazione e del razzismo, combattuta tanto con azioni sociali, quanto con una militante progettualità artistica. Unito dagli stessi presupposti culturali e dalla comune memoria, dalla seconda metà del novecento il popolo afro-americano ha infatti riaffermato la propria identità individuale e comunitaria con metodi anche contrastanti, che nella messa in scena di *The Last Supper* ritrovano l’ennesimo, necessario tassello di un lungo processo di autodeterminazione personale, culturale, sociale e politico.

Dalle stesse dichiarazioni di Bill T. Jones e dalle sue strategie creative emerge, d’altro canto, l’indissociabile legame delle sfere personale e politica, la sbiadita sfumatura che congiunge privato e pubblico, in luogo di separarli, così amplificando la forza contestataria del messaggio del coreografo²³. Contro l’ideologia neoliberista prevalente negli anni Ottanta del novecento, che aveva cercato di imporre la separazione binaria tra privato e pubblico (così da negare

²¹ *Ivi*, p. 209.

²² *Ivi*, p. 198.

²³ Cfr. Martin, Randy, *Overreading The Promised Land: Towards a Narrative of Context in Dance*, in Foster, Susan Leigh (a cura di), *Corporealities*, New York, Routledge, 1996, pp. 177-198.

valenza politica a questioni di genere, razza e sessualità, e da relegarle alla dimensione individuale e privata), questa coreografia costringe dunque lo spettatore a condividere problematiche intime che abbracciano l'ambiguità del contesto e delle dinamiche sociali sotto svariate sfaccettature, volutamente spiazzando, con la sua particolareggiata presentazione di casi personali, lo spiraglio di facile indulgenza consentito da discorsi generici e anonimi.

Conformemente all'esplicito riferimento culturale, l'opera è costituita da sezioni che riprendono in maniera leggibile i passaggi principali del romanzo: la malaugurata vendita dello zio Tom a un padrone senza scrupoli; la fuga verso il Nord, verso la libertà rappresentata dai fiumi e dai monti dell'*Underground Railroad*, intrapresa dalla schiava Eliza pur di non separarsi dal figlio, cui sarebbe dovuta toccare la stessa sorte²⁴; la difficoltà dello zio Tom di assolvere al ruolo spietato di aguzzino dei suoi simili, ai quali passava piuttosto un messaggio di speranza e fede religiosa, procurandosi il rancore del padrone, che finisce per frustrarlo a morte, senza suscitare in lui alcuna reazione se non l'inerte (o forse stoica) accettazione del proprio destino. Le maglie del racconto sono però infittite da altre narrazioni, estrapolate dalle vicende personali degli interpreti o da rimandi alle più rappresentative voci della lotta civile degli afro-americani, quali il discorso di speranza di Martin Luther King *I have a dream* (1963) o la presentazione dei nodi portanti del rabbioso romanzo *The Dutchman* del 1964 di Amiri Baraka, che si basa piuttosto sulle posizioni del separatismo nero. Le altre voci evocate a sostanziare e attualizzare la riflessione sulla discriminazione sono infine inquadrare in un processo di riscatto che si estende a tutto il genere umano (rappresentato da corpi di diversa statura ed etnia), pur trovando il suo fondamento nei luoghi della costruzione identitaria afro-americana e, in particolare, nella religione.

Storie particolari di discriminazione: antichi e moderni zii e zie Tom

La scena inaugurale, *La capanna*, introduce sia ai temi principali, sia alle strategie retoriche che in vario modo ritornano nel corso dello spettacolo,

²⁴ Sull'*Underground Railroad* si veda Buckmaster, Henrietta, *Let My People Go. The Story of the Underground Railroad and the Growth of the Abolitionist Movement*, Columbia (SC), University of South Carolina Press, 1993; Blight, David W. (a cura di), *Passages to Freedom. The Underground Railroad in History and Memory*, Washington, Smithsonian Institution, 2004².

alludendo all'artificio teatrale e negando l'unicità interpretativa degli eventi narrati, che sono smembrati e ricostruiti da svariati punti di vista. Dalla penombra si levano e abbassano i remi di una nave fantasma, mentre diverse voci si alzano in racconti di schiavitù. Con l'espedito del "teatro nel teatro", nel proscenio di un minuto palco un narratore, l'autrice H.B. Stowe e lo zio Tom ricreano un *minstrel show* con cui presentano gli eventi della storia²⁵.

La proiezione stereotipata dei neri dei *minstrels* è evocata per mezzo di grandi maschere grottesche che ricoprono i visi degli interpreti e richiamano il caratteristico annerimento del volto, noto come *blackface*. Nella prima metà dell'ottocento teatranti bianchi erano infatti apparsi sulle scene col volto annerito in ruoli che riprendevano ed esasperavano l'immagine stereotipata degli afro-americani, dall'ingenuo campagnolo al pretenzioso e ignorante cittadino. Successivamente, la *blackface* divenne anche uno strumento per criticare la società; proteggendo la propria identità dietro al trucco, gli interpreti poterono cioè dare forma a spettacoli satirici e irriverenti al pari degli antichi buffoni di corte. Dopo la guerra di Secessione e sempre più verso il volgere del secolo, quando gli artisti neri sostituirono i teatranti bianchi nei *minstrel shows*, non mutarono i tratti più riconoscibili del genere, che gli attori seppero però riadattare in maniera sostanziale: con il volto colorato di nero e grosse labbra rosate, furono costretti a compiacere il pubblico con le immagini spregiatrici del passato, ma nel riproporle le piegarono all'ironia e allo humour di interpretazioni equivoche, al tempo stesso vivacizzando la forma teatrale con l'effervescente agilità delle loro danze vernacolari. La scelta estetica di Bill T. Jones richiama e ripropone, dunque, l'atteggiamento critico degli originari teatranti afro-americani dei *minstrels*, rimettendo similmente in dubbio l'autenticità della storia proposta attraverso l'alterità suggerita dalle imponenti maschere²⁶.

Il riferimento alla fonte letteraria è subito dichiarato, anche se la familiarità della storia, che appartiene alla memoria culturale del popolo afro-americano, è

²⁵ Nel ruolo dello zio Tom si esibisce Andrea Smith, l'attrice bianca Sage Cowles è sulla scena l'autrice H. B. Stowe e Justice Allyce il narratore nero.

²⁶ Fra gli altri, sul *minstrel show* si veda Bean, Annemarie – Hatch, James V. - McNamara, Brooks (a cura di), *Inside the Minstrel Mask. Readings in Nineteenth-Century Minstrelsy*, Wesleyan University Press, 1996; Cockrell, Dale, *Demons of Disorder. Early Blackface Minstrels and their World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

controbilanciata dalla spiazzante enunciazione delle sue vicende per mezzo dell'espedito della doppia narrazione, per cui la cronaca dell'austera donna bianca è commentata dall'accalorata recitazione, puntellata di sorrisi canzonatori, del narratore afro-americano²⁷. Le movenze enfatiche e parodistiche dei personaggi e la doppia esposizione mettono, così, nuovamente in discussione la versione ufficiale dei fatti, senza sostituirla con un'altra di senso compiuto e piuttosto sollecitando una sorta di distanziamento critico da parte dello spettatore.

I capitoli del romanzo sono quindi ripercorsi per mezzo di sintetiche traduzioni sceniche, come nell'evocazione dell'esibizione della merce umana, incatenata e scrutata dagli acquirenti per conoscerne qualità e difetti, con l'esecuzione virtuosistica di passi di danza e soprattutto di un agile tip tap di un danzatore di origine irlandese, sollecitato a fare "Jim Crow". Anche in questo caso la scena è volutamente ambigua: la danza e il canto del comico bianco dal volto annerito, Thomas Dartmouth (T.D.) Daddy Rice - che nel 1828 spopolò negli Stati, creando la moda del "Jump Jim Crow" (salto alla Jim Crow) con la sua parodia della camminata e dei modi dei neri - divennero in seguito un'attrazione dei *minstrels* e successivamente anche una maniera per riferirsi con scherno agli afro-americani, nonché, in ultimo, il modo di chiamare il sistema di segregazione razziale del sud degli Stati Uniti. Nello spettacolo, interpreti bianchi e neri mostrano pertanto un "risultato nella danza (e nel talento) corrispondente all'appropriazione di un corpo, la cui relazione alla produzione è etichettata secondo una falsa unicità identitaria (africana)"²⁸; l'osservatore (di cui l'acquirente simula lo sguardo) è in tal modo sollecitato ad apprezzare e "comprare" la destrezza tecnica dei danzatori e a riflettere sullo slittamento di senso dell'intera scena nella storia sociale americana e nella contemporaneità, in cui l'appellativo di Jim Crow si è mantenuto, in senso lato, per indicare situazioni discriminatorie.

A conclusione della prima sezione, Bill T. Jones propone un doppio finale della storia: dopo avere presentato la morte dello zio Tom raccontata dal

²⁷ Il malefico Legree del romanzo, sulla scena con la frusta in mano, è interpretato dallo stesso attore (Justice Allyce) che, sempre nella scena iniziale, svolge il ruolo dell'ironico narratore.

²⁸ Martin, Randy, *Overreading The Promised Land*, cit., p.180.

romanzo, esibisce l'ipotizzabile alternativa della lotta con cui, rialzatosi da terra, avrebbe potuto reagire al suo padrone, accompagnato dai suoi confratelli schiavi, dando così uno sbocco visivo alla separazione della comunità afro-americana rispetto al testo. Attraverso il duplice finale, la controversia sul senso politico dell'atteggiamento dello zio Tom (tra la remissione raccontata e l'ipotetica rivolta mancata) è dunque lanciata al pubblico come domanda aperta, sfruttando delle strategie narrative tipicamente postmoderne.

La scelta conclusiva, il cambiamento di caratterizzazione dei personaggi e la decostruzione testuale riflettono in tal modo l'estetica e il pensiero dell'autore che, giustapponendo linee interpretative eterogenee, nel complesso rende una percezione relativistica della storia che smargina dalle pagine del libro e si riversa nella realtà. La proposta di un punto di vista univoco e universale, ch'egli oculatamente evita, è infatti coincisa storicamente con l'imposizione dello sguardo dominante e con un'impostazione patriarcale della società. L'impiego di strategie compositive e di un approccio di stampo postmoderno, che insinuano invece il dubbio nella memoria e nei resoconti ufficiali, consentono al coreografo di corrodere certezze secolari anche della stessa cultura nera, di negare autorità indiscusse e di farsi così portavoce di prospettive silenti o trascurate sull'arte e sulla vita. Dopo il riferimento esplicito, e tutto sommato ancora circoscritto, alle vicende de *La capanna dello zio Tom* di questa prima parte, l'aspirazione ad abbracciare più volti dell'esistente si palesa, infatti, nella seconda sezione.

In *Eliza sul ghiaccio*, la fuga della schiava è introdotta dalla grottesca apparizione di uomini-cane di imponente statura e peso, abbigliati di nero, con borchie, stivali militari e maschere antigas, che ballano in unisono, compiendo gesti duri, ripetitivi e ginnici; che gridano ordini presto da loro stessi eseguiti, fronteggiando in una linea da cabaret il pubblico: nelle loro vacue azioni si riflette la rigidità di un'autorità sbeffeggiata con ironia, delegittimata dalla goffa comicità dei loro corpi, immancabilmente bianchi e inutilmente rabbiosi. Successivamente alla loro dipartita, le luci si riaccendono su una fila di cinque donne: la prima è una slanciata danzatrice afro-americana, di cui il volto è nascosto da una maschera del primo quadro, passato come fosse il testimone di una staffetta all'esile figura di donna che si trova alle sue spalle, che l'allunga

alla terza e così via fino alla quinta e ultima, la donna bianca di mezza età che si era esibita nelle vesti dell'autrice H. B. Stowe e che adesso enuncia il discorso del 1851 di Sojourner Truth "Ain't I a Woman?", da sempre considerato una delle espressioni più significative dei principi del femminismo afro-americano²⁹. Le modalità di rappresentazione si sviluppano secondo molteplici sdoppiamenti: da una parte una voce e, dall'altra, tanti corpi che coesistono sulla scena, senza che un canale espressivo prevalga sull'altro o che un termine sia la traduzione dell'altro.

La prima Eliza è il simbolo di tutte le donne afro-americane, che furono appunto protagoniste di una particolare declinazione della lotta abolizionista, ed evoca, come ciascuna delle interpreti dei successivi assoli, le esperienze delle altre donne, impegnate nelle loro personali fughe per la libertà. Nella sua lirica composizione, i passi di danza incamerano virtuosismi e gestualità stilizzate, ricavate da memorie di Jones della madre e della nonna che coniugano la bellezza e la forza di braccia abituate al lavoro fisico. La seconda Eliza, un'ebrea di origini canadesi, danza e racconta la sua personalissima storia in un assolo passionale e sincopato che con disperata ira espone la disillusione di una donna cresciuta credendo nell'onestà, ma che dopo un inganno ingenuamente subito da un uomo si sente tradita anche dalla morale coltivata³⁰. La ripetizione dei gesti e di alcune frasi significative (in particolare, "ho creduto") provoca un'accentuazione drammatica che ricorda fortemente il crescente *pathos* emotivo del teatrodanza di Pina Bausch, da *Café Müller* agli spettacoli degli anni Ottanta, che attraverso la particolarissima orchestrazione registica dell'autrice tedesca hanno reso uno spaccato delle coeve difficoltà di relazione tra singolo e

²⁹ Il discorso di Sojourner Truth è disponibile anche in rete all'indirizzo www.feminist.com/resources/artsspeech/genwom/sojour.htm ed è indubbiamente tra i più citati del femminismo afro-americano, che ha dato un contributo sostanziale al femminismo postcoloniale e alla critica del femminismo *mainstream* euro-americano e britannico cui, nei momenti di maggiore acredine e polarizzazione del dibattito, è stato attribuito un ruolo nella "missione civilizzatrice" coloniale. A tal riguardo, utile riferimento per una genealogia del femminismo postcoloniale è l'articolo di Stefania Depretis, *Il femminismo postcoloniale. Una bibliografia*, "Storicamente", n. 3, 2007, www.storicamente.org/03depretris.htm.

³⁰ "Mio padre, mio padre mi ha detto di porgere l'altra guancia. Mia madre, mia madre mi ha detto di non aspettarmi nulla. Entrambi mi hanno detto d'essere onesta, di avere fede, di essere buona. Gli ho creduto. Sono cresciuta. L'ho incontrato. Sapevo che qualcosa non andava. Mi ha detto ch'ero pazza, ch'era un mio problema. Ho creduto. Gli ho creduto. Gli ho creduto. Gli ho creduto. Ma mi aveva tradito, mi aveva mentito per proteggersi. Come poteva amarmi e farmi questo? Come ho permesso che questo accadesse? Ho creduto. Ho creduto. Ho creduto". Il testo è riportato in Jones, Bill T., *Last Night on Earth*, cit., p. 213 (traduzione mia).

gruppo e tra uomini e donne. In ambo i casi, l'abbandono della linearità dell'intreccio sfocia nell'adozione della ripetizione costante e quasi estenuante di gesti, decontestualizzati dalla quotidianità o formalmente elaborati, riproposti comunque con crescente intensità energetica ed emotiva. Figura d'Amazzone, la terza Eliza si muove invece con fare imponente e autorevole, quasi militaresco, pur dovendo anche lei cedere all'incalzare minaccioso degli uomini-cane, che subito dopo asserviscono la fragile, seducente e remissiva quarta Eliza, manipolandola e contendendosela. Pur nelle evidenti e quasi stereotipiche differenze, le figure di donna che sfilano sulla scena condividono la solidale necessità femminile di sfuggire all'abuso fisico e alla morale patriarcale che nella società contemporanea, come in passato, costringe donne di diverse regioni e culture a personali lotte di genere.

La posizione critica, ma prevedibile, nei confronti della marginalizzazione e oppressione sociale è complicata con la comparsa di un'ultima Eliza, un danzatore afro-americano in tacchi a spillo e minigonna, che avanza con passo suadente sul sottofondo sonoro del testo di Sojourner Truth, stavolta recitato al contrario. La presenza dell'ambigua Eliza, interpretata da Gregg Hubbart, racconta della lotta per la sopravvivenza degli omosessuali all'interno di una società basata sulle rigide categorie culturali di "uomo" e "donna", che rispecchiano l'opposizione binaria di maschile e femminile e impongono in alcuni casi un'identificazione alienante, non diversamente da quanto avviene per la coscienza irrisolta dell'afro-americano, che è per loro ulteriormente raddoppiata. "Una donna forse io non sono?" recita dunque il testo nell'ironico accostamento all'ingresso del danzatore e, malgrado la deriva interpretativa sia più sottile di un'aspra e leggibile denuncia, i toni tesi del discorso accrescono l'incontenibile senso di urgenza cui le soggettività esposte alludono con la loro danza, fisicità e parola.

Al Congresso per i diritti delle donne di Akron del 1851, dopo essere sfuggita alla schiavitù, Sojourner Truth si era infatti unita all'uditorio di sole donne bianche che le stavano attorno per gridare a tutte la condizione delle donne nere, succubi di una doppia servitù: del nero rispetto al padrone bianco e della donna rispetto all'uomo. La sua accalorata testimonianza è stata più volte citata dalla seconda ondata del femminismo americano, perché enuncia

con limpidezza la particolare condizione che le donne afro-americane devono affrontare per via della segregazione, ghettizzazione e discriminazione sociale, succedute comunque alla schiavitù:

Quell'uomo lì dice che bisognerebbe aiutare le donne a salire in carrozza, sollevarle sopra i fossati e offrir loro i migliori posti ovunque. Nessuno mi aiuta mai a salire in carrozza, o sopra pozzanghere fangose, o mi dà mai il miglior posto! E non sono forse io una donna? Guardatemi! Guardate le mie braccia! Ho arato, seminato, raccolto, e nessun uomo riusciva a starmi dietro! E non sono forse io una donna? Ero capace di lavorare e mangiare quanto un uomo – quando trovavo di che mangiare – e sopportare allo stesso modo le frustate! E non sono forse io una donna? Ho dato vita a tredici figli e li ho visti vendere tutti in schiavitù, e quando ho gridato il mio dolore di madre, solo Gesù mi ha ascoltato! E non sono forse io una donna? [...] Quel piccolo uomo lì, in nero, dice che le donne non possono avere gli stessi diritti degli uomini, perché Cristo non era una donna! Da dove è venuto Cristo? Da dove è venuto Cristo? Da Dio e una donna! L'uomo non aveva nulla a che fare con Lui...

Il modello della femminilità della donna benestante bianca non si applicava infatti all'afro-americana ridotta in schiavitù, che era costretta a districarsi tra le responsabilità familiari e lavorative e per cui la rivendicazione della propria femminilità doveva camminare di pari passo con quella razziale. Le medesime argomentazioni, estese ad altre minoranze etniche e alle donne bianche di umile estrazione, sono state avanzate dalle militanti femministe afro-americane alla fine degli anni Sessanta e in seguito riassunte nel concetto di *double jeopardy* coniato da Francis Beal nel 1970 e che significa, appunto, “doppia oppressione”³¹. Il movimento abolizionista prima, e i movimenti per i diritti civili poi, hanno infatti cercato di dare giustizia all'uomo nero che era stato “castrato” da un sistema iniquo, ritenendo che le donne fossero state invece risparmiate dal peso della schiavitù perché riservate alla sfera domestica, a custodia della casa e dei figli. Non c'è dubbio che nell'articolazione della scena di Eliza Bill T. Jones si distacchi dalle posizioni estremiste del *Black Power* degli anni Sessanta, accogliendo l'ipotesi che anche le donne abbiano sofferto una brutale oppressione sociale, smussando così i toni di un dibattito che si era

³¹ Beal, Frances M., *Double Jeopardy: To be Black and Female*, in Crow, Barbara A., *Radical Feminism*, New York – London, New York University Press, 2000, pp. 154-162.

consumato nella comunità nera ed, anzi, aprendo lo sguardo a diverse soggettività che infine gli consentono di accorpate subordinazione razziale e sessuale e di includere nella complessa rappresentazione di Eliza anche il senso alienante di non appartenenza e la “doppia-doppia coscienza” degli omosessuali neri.

Come il discorso di Sojourner Truth, che è raccontato in prima persona ed è autobiografico, così gli assoli di danza mostrano gli interpreti nel ruolo di protagonisti e padroni delle loro personali narrazioni, che nascono da esperienze dirette di vita e si servono di più mezzi espressivi, pertanto esulando dalla sottomissione o costrizione imposte da racconti generici, anonimi e apparentemente plurali, nonché da codici univoci di movimento. La maestria tecnica esposta nella danza è, infatti, solo un particolare e un mezzo per esaltare la specificità umana e l'identità culturale dei membri della compagnia, che anche in questa sezione emergono attraverso l'ostentazione delle differenze, finalizzata alla costruzione di una comune base di comprensione.

Il canto rap di Giobbe

Come la doppia coscienza teorizzata da Du Bois, la religione è un elemento di coesione e costruzione dell'identità afro-americana. Oltre all'occasione di incontro e di mutuo sostegno, dal pulpito delle *Black Churches*³² sono derivati i termini con cui il popolo afro-americano ha dato voce alla solidarietà comunitaria e ha costruito la “propria soggettività politica” e culturale, derivando dal cristianesimo un “meta-linguaggio” con cui portare avanti la critica al sistema e alla supremazia bianca³³. (Durante il periodo della schiavitù, canti sacri come gli *spirituals* e i *gospels* vennero persino utilizzati per la comunicazione segreta, con l'inserimento nei testi di messaggi cifrati.) Nel ricomporre dunque la “cronologia frammentata” della sua vita, Bill T. Jones in *The Last Supper* si confronta con il messaggio cristiano che lo accomuna agli

³² Sulla *Black Church* si veda il classico riferimento di Edward Franklin Frazier, *The Negro Church in America*, New York, Stocken Books, 1974², e anche Lincoln, Eric C., Mamiya, Lawrence H., *The Black Church in the African American Experience*, Durham, Duke University Press, 1990; più in generale, sul rapporto tra religione e radicalismo nero si veda Wilmore, Gayraud S., *Black Religion and Black Radicalism. An Interpretation of the Religious History of African Americans*, New York, Orbis, 2006³ (1973¹), in particolare i capp. 5, 6 e 7, pp. 99-162.

³³ Cfr. Laudani, Raffaele, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *La libertà a ogni costo*, cit., pp. IX-LVII.

altri afro-americani e di cui, crescendo, ha percepito la forza nell'intimità della propria famiglia, ritrovandolo ancora vivo nelle speranze dei movimenti civili. Ne consegue una personale parabola che nella religione cerca l'origine del bene e del male e il tramite per l'edificazione della propria terra promessa:

Sono dovuto tornare indietro e chiedermi “cosa capiva il mio cuore della religione di mia madre”. La mattina di Natale mia madre pregava fino ad afflosciarsi al suolo, sudando, completamente assorbita in uno stato estatico. Per un bambino di 5 anni, era una visione molto importante. Ampia parte del mio lavoro consistette nel tentativo di tornare indietro in quel luogo. Dovevo anche chiedermi quale fosse il rapporto tra l'*I have a dream* di Martin Luther King e la lotta per la liberazione degli omosessuali, ammesso che ci fosse una relazione. Sia mia madre sia King erano in cerca di una terra promessa. Per me la terra promessa sarebbe stata un mondo cui aspirare, diverso da questo. E così l'ultima immagine della danza ha smesso di essere arte ed è diventata un atto di fede³⁴.

Nel primo intermezzo, *La preghiera*, la madre di Bill T. Jones sale sul palco con il figlio e intona i canti *gospels* che è solita recitare in chiesa, mentre egli le sta a fianco in piedi e, sull'impulso della sua vibrante voce, improvvisa una composizione danzata:

Sono in piedi accanto a lei sul palcoscenico – ha ricordato il coreografo - e ho dei tremori, eseguo degli isolamenti delle articolazioni, della schiena, delle spalle, delle anche. Il mio movimento non ha nulla a che vedere con l'interpretazione delle sue parole. Di fatto, reagisco alle cadenze, all'innalzarsi e abbassarsi della voce, al suo respiro, al suo intrinseco ritmo³⁵.

Tanto l'uso dell'improvvisazione, quanto la modalità disarticolata e policentrica di muoversi riflettono l'estetica africanista che sostanzia la danza teatrale afro-americana e che ha influenzato anche il lavoro di altri artisti negli Stati Uniti. Al di là delle parole, la danza è la ricerca fisica del proprio luogo di origine nel corpo e nella voce della madre, e nel corpo e nella voce della propria cultura. All'interno dello spettacolo, il breve intermezzo fornisce

³⁴ Bill T. Jones, citato in Morgenroth, Joyce (a cura di), *Speaking of Dance*, cit., p. 140.

³⁵ Bill T. Jones in *Bill T. Jones in Conversation with Ann Daly*, in Halbreich, Kathy (a cura di), *Art Performs Life. Merce Cunningham, Meredith Monk, Bill T. Jones*, Minneapolis – New York, Walker Art Center - Distributed Art Publishers, 1998, p. 122.

pertanto una chiave di volta e di lettura per le sezioni che seguono e che lo precedono, introducendo all'intimità di sguardo che permette a Bill T. Jones di riconoscersi nelle vicende del romanzo: il canto materno e cristiano è per lui l'inizio di un cammino che esegue accompagnato idealmente dai suoi "fratelli e sorelle" afro-americani, alla guida di un popolo che però, nuovamente, accoglie tutta l'umanità; la sua redenzione suggerisce, cioè, la metamorfosi di una comunità che ha un "messaggio" da consegnare al mondo³⁶, come affermava Du Bois dei neri d'America, ed anche il riconoscimento di "una gente eletta", investita di una missione. Con questa e nell'evolversi delle altre scene il coreografo congiunge così due caratteristiche del pensiero con cui il "popolo" afro-americano ha edificato la propria soggettività, unendosi nell'identificazione con l'immaginario biblico dell'esodo ebraico, ma anche nell'assunzione di elementi dell'ideologia dell'America bianca, che si è ricorrentemente pensata e descritta come la paladina della giustizia.

La seguente sezione, *La Cena*, ruota intorno al tema dell'ultima cena di Cristo con gli apostoli, ripreso dalla riproduzione pittorica de *L'ultima cena* di Leonardo, che in copie di diverso valore è presente in molte case di famiglie afro-americane ed è volutamente riconoscibile nell'animazione dal vivo di Bill T. Jones. L'immagine è decostruita e ricomposta in ripetuti fermo-immagine, creando dei vuoti, delle ferite aperte dal buio che la sacra immagine non sembra in grado di illuminare, mentre di fronte e in mezzo al caos della scena, l'interprete che aveva nella prima sezione impersonato il sarcastico narratore spiega la sua storia a suono di rap. Chiamato ad entrare nella produzione da Jones, Allyce non è infatti un danzatore, bensì un ex-detenuto che, durante i 15 anni trascorsi in prigione con l'accusa di omicidio, si pente per i crimini perpetrati e per le sregolatezze della sua precedente vita, costruendosi una nuova identità come cantante rap. "Schiavo", "preconcetto", "morte", "tempo", "dolore", "amore" sono le parole che risuonano con maggior forza nella sua parabola cantata e che attribuiscono alla concretezza del suo trascorso individuale una portata simbolica ed universale: nella sua storia compare il processo di liberazione profana che nell'intermezzo successivo, *Fede*, trova il

³⁶ Du Bois, William E. B., *The Souls of Black Americans*, cit., p. 11.

suo corrispettivo religioso nell'impersonificazione danzata di Bill T. Jones della storia di Giobbe, che funge da preludio al giubileo della scena finale.

In *Fede* un prete è ammesso sul palco, dove narra le vicende bibliche del profeta, che giunge all'illuminazione attraverso un processo di purificazione costituito da prove e sofferenza. La figura di Justice Allyce, l'afro-americano vissuto nei ghetti che, dopo avere conosciuto il buio del crimine e della prigionia, trova una nuova sorgente di vita, è una versione moderna di Giobbe, con cui anche Bill T. Jones si identifica, danzando il testo biblico in un espressivo assolo che lo mostra all'inizio di spalle, con la camicia strappata, mentre esegue nodose contorsioni ed enfatiche ondulazioni della schiena. Teologico e secolare sono nuovamente connessi nel personale processo di autodeterminazione della comunità culturale che in Giobbe rivive una storia individuale di liberazione, trasposta in chiave collettiva – come già accennato - nell'Esodo ebraico. Diversamente da racconti antichi dove la storia inizia in un punto (casa) e vi ritorna alla fine, la struttura narrativa dell'Esodo descrive infatti una progressione, la trasformazione delle persone mentre viaggiano verso la terra promessa che conduce gli ebrei dall'Egitto a Canaan, dalla costrizione alla libertà. Una volta che il popolo ebraico parte, non c'è modo di tornare indietro, la comunità si modifica visceralmente: gli uomini e le donne che lasciano l'Egitto non sono gli stessi che arrivano alle sponde del Giordano. Similmente, gli afro-americani che hanno vissuto la schiavitù e la segregazione, che vivono comunque la discriminazione, si percepiscono come un popolo in cammino che, nonostante le differenze interne, è unificato nella fede e crede in un intervento divino che, come per Giobbe, consenta finalmente che sia fatta giustizia. Anche in questo caso la chiesa è il luogo di incontro dove si costruisce l'identità culturale, si tramanda e al tempo stesso si ricrea la propria storia alla luce della promessa di redenzione.³⁷

L'intermezzo si conclude con l'interrogazione di Bill J. Jones al prete, che riprende un espediente già utilizzato dal coreografo dopo la morte del compagno nel corso del Festival dei coreografi neri di Los Angeles (1989), quand'egli aveva inscenato un dialogo con la madre, in cui le aveva chiesto

³⁷ Cfr. Glaude, Eddie S. jr., *Exodus!*, Chicago – London, The University of Chicago Press, 2000.

conto e ragione della sua fede dinanzi al razzismo³⁸. In *The Last Supper* le domande incalzano ulteriormente il sacerdote, oltre che sul razzismo, sull'omosessualità (“è un peccato?”) e sull'Aids (“è una punizione divina?”)³⁹. All'inizio degli anni Ottanta, il coreografo aveva vissuto come una lacerazione la sua identità di afro-americano, affermando di amare e di odiare i bianchi, nel 1990 siede invece ad un tavolo per ragionare e capire come la fede possa aiutarlo a trovare risposte sia sulla discriminazione razziale e sessuale, sia sulla sofferenza e sulla malattia: la religione è quindi per Bill T. Jones il *topos* della ricerca di sé, il luogo in cui sperare nella giustizia, piuttosto che nella vendetta che nel vecchio Testamento trova in Geremia (egualmente citato e preso a modello nella ribellione nera⁴⁰) il contraltare di Giobbe, cercando di calcarne i passi per superare, infine, il personale senso di smarrimento che con tanta irruenza sgorga sulla scena: “Scettico, sì; alienato, no” sono le sue parole⁴¹.

Sotto il velo sociale, la nuda grazia

Nell'ultima sezione, *La Terra Promessa*, una sessantina di persone transita e sosta sul palco. Per la realizzazione di questa parte, nelle città in cui la compagnia si è esibita sono state selezionate persone di età, colore, statura molto diverse, che si sono aggiunte ai danzatori professionisti. All'inizio e tra la gente che affolla il palcoscenico, due interpreti recitano il discorso di Martin Luther King jr. *I have a dream* al contrario e nelle forme quasi di un'accesa argomentazione, mentre altri danzatori si fronteggiano come se fossero in un'arena, incitati da una moltitudine di osservatori; segue un assolo maschile che placa l'azione complessiva e lascia spazio ad una nuova storia. La donna di mezza età bianca che finora aveva rappresentato la Stowe e recitato il testo di

³⁸ Bill T. Jones, *Last Night on Earth*, cit., p. 205.

³⁹ *Ivi*, p. 220.

⁴⁰ Sulla retorica che fa riferimento al Vecchio Testamento e in particolar modo al *Libro di Geremia*, con cui gli Stati Uniti si rappresentano come “popolo scelto”, cfr. Bercovitch, Sacvan, *The American Jeremiad*, Madison, University of Wisconsin Press, 1979; per l'appropriazione della geremiade nella retorica politica afro-americana, utilizzata anche come giustificazione del ricorso alla violenza liberatrice del “popolo nero”, in quanto incarnazione della giustizia divina, cfr. Howard-Pitney, David, *The African-American Jeremiad. Appeals for Justice in America*, Temple, Temple University Press, 2005²; Moses, Wilson Jeremiah, *Black Messiahs and Uncle Toms*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1993², in particolare le pp. 30-48.

⁴¹ Bill T. Jones in *Bill T. Jones in Conversation with Thelma Golden*, in *Art Performs Life*, cit., p. 130.

Sojourner Truth e l'afro-americano Allyce, altrettanto noto in più ruoli, salgono ai lati opposti del tavolo che era servito per la raffigurazione dell'ultima cena e che funge ora da ulteriore palcoscenico e messa a fuoco: sono il giovane nero Clay e la bianca Lula del dramma di Amiri Baraka, *The Dutchman* (1964).

Imamu Amiri Baraka è il nome assunto nel 1967 da LeRoi Jones con la volontà di costruirsi una nuova identità africana sulla scorta delle idee separatiste⁴². L'opera è significativa poiché segnala la presa di coscienza di una parte della comunità afro-americana che si era in passato mischiata agli euro-americani senza coscienza delle proprie origini culturali⁴³. Nella fase di transizione che si registra nel corso degli anni Sessanta e Settanta, il recupero della "propria storia" assume – come in parte già accennato - anche delle forme violente ed estreme che, sebbene siano state ampiamente riassorbite negli anni a venire, hanno contribuito alla definizione della soggettività politica degli afro-americani al pari delle idee integrazioniste di Martin Luther King jr. *The Dutchman* esemplifica il cambiamento di coscienza; è scritto da Baraka dopo anni di lavoro nell'avanguardia newyorchese di Greenwich Village, dove visse prima di trasferirsi nel quartiere di Harlem, riconosciuto come "capitale mondiale dei neri"⁴⁴. Nel dramma si assiste alla violenza gratuita perpetrata da una bohémien bianca su un giovane studente nero; attraverso un'azione ingiustificata che si presenta in tutta la sua brutalità, Baraka mira a scuotere fino in fondo i sensi e l'intelletto dei suoi spettatori, risvegliandoli all'iniquità sociale. I due personaggi principali hanno dei tratti archetipici: dinanzi all'indifferenza della gente, la maligna donna bianca tenta, seduce e uccide il giovane Clay, che pur nell'ingenuità mostra la consapevolezza e la percezione soggettiva di cosa significhi essere un uomo nero in una società dominata dai

⁴² In un secondo momento eliminerà Imamu, considerandolo nazionalistico e borghese.

⁴³ Nel 2005 la studiosa afro-americana Brenda Dixon Gottschild ha, a tal riguardo, richiamato l'attenzione sul *colore* dell'avanguardia newyorchese dei primi anni Sessanta, dicendo: "I miei amici appartenevano principalmente alla generazione protestataria degli hippy e degli attivisti politici radicali ed erano per lo più bianchi. Ci eravamo lanciati nella coraggiosa sfida di creare un nuovo mondo. Ignoravamo il colore; ad eccezione dell'eredità europea, sia bianchi che neri eravamo inconsapevoli delle limitate conoscenze che possedevamo allora dei nostri ascendenti culturali. In altri termini, tutto quanto mi circondava sembrava essenzialmente bianco" (Brenda Dixon Gottschild, citata in Burt, Ramsay, *Judson Dance Theater. Performative Traces*, London – New York, Routledge, 2006, p. 128) (traduzione mia).

⁴⁴ Huggins, Nathan I., *Harlem Renaissance*, London – Oxford – New York, Oxford University Press, 1971, in particolare il cap. 1, pp. 13-51.

bianchi. Proprio da quest'opera ha tratto ispirazione ampia parte della letteratura nera conosciuta come *Black Arts Movement*, caratterizzata da una dichiarata ostilità nei confronti della popolazione euro-americana.

La sequenza ideata da Bill T. Jones mira egualmente a scioccare l'osservatore, a mostrare apertamente l'inusitata crudeltà della donna, inscenando l'accoltellamento del giovane Allyce-Clay dinanzi agli occhi del marito, che agisce con disinteresse e distacco dinanzi alle manovre seduttrici della moglie e all'omicidio da lei portato a termine. L'inserimento di questo frammento smorza i toni ottimistici del discorso di Martin Luther King, rivelando l'altro volto politico della doppia coscienza afro-americana e introducendo ad una Terra Promessa costruita sul sangue; la decostruzione del testo di King, che senza delegittimarlo non lo risparmia da un trattamento ironico e spiazzante, e la manifestazione esplicita della rabbia nera di *The Dutchman* mostrano, infatti, una presa di coscienza da parte del popolo afro-americano che si è nutrita sia della rabbia degli anni Sessanta sia dell'utopia integrazionista, mitigando infine entrambe le posizioni, pur nell'assunzione della dimensione della lotta e della ribellione come tappa inevitabile per la propria redenzione. Sul piano drammaturgico, l'efficacia della composizione deriva nuovamente dall'adozione di tecniche assunte dalla *postmodern dance*, che annullano la linearità narrativa e, nella particolare declinazione di Bill T. Jones, cercano di comunicare in maniera emotiva, o finanche viscerale, con il pubblico, di provocarlo con domande irrisolte, prima di volgere (pur nell'ambiguità complessiva) alla soluzione e alla ricomposizione del giubilante quadro finale.

Nei venti minuti che concludono la Terra Promessa, i danzatori professionisti e gli altri partecipanti si incontrano sulla scena: inizialmente alcuni cercano l'abbraccio delle persone attorno a loro, altri ricambiano o si allontanano bruscamente; progressivamente nascono dei duo molto fisici, in cui i corpi si sorreggono e si sollevano per brevi attimi, per mischiarsi ancora nel gruppo o uscire di scena. Attratta magneticamente, ricompare tuttavia ripetutamente la massa degli individui, che si addensa al centro in cumuli di carne umana, avvolti e sospinti da un ascensionale moto verso l'alto, mentre sullo sfondo un cielo a raggiera azzurra e bianca evoca l'emanazione della luce

divina; tra un incontro e l'altro, sfila intanto in camminate o concise sequenze di danza l'eterogeneità dei corpi, esposti ad ogni nuovo ingresso e in numero crescente completamente nudi; un uomo sorregge una donna, o più interpreti si aiutano alzandosi dal suolo, mentre sul sottofondo musicale primeggia una voce femminile che parla dell'aiuto di Dio, di cui dice che nei momenti di difficoltà "ti prenderà per mano, guiderà e aiuterà lungo il cammino"⁴⁵: di fronte alle asperità della vita, il messaggio che conclude l'opera coincide con l'invocazione di uno stato di grazia quasi soprannaturale e inattuabile, se non per fede cristiana. Nell'immagine finale, la nudità è quindi da tutti *riconquistata*; uomini e donne costituiscono un unico corpo e, fronteggiando il pubblico, intonano un canto corale sulle note allungate e calde dei sassofoni che, presenti in sala con una piccola banda, avevano fino ad allora accompagnato l'evolversi della scena con un brioso jazz.

Il caos delle individualità danzanti, dei gruppi che si formano, si scontrano gridando, si amalgamano e si dissolvono, nonché dei movimenti e degli attraversamenti della scena, lascia dunque sempre più spazio all'unisono, dichiarando finita la personale "battaglia" di Bill T. Jones "per disconoscere una qualsiasi identità come reietto morente e affermare la nostra comunanza"⁴⁶. La disinibita promiscuità corporea ha pertanto una duplice valenza simbolica, che si lega sia alla percezione della nudità rispetto ai contenuti biblici evocati e alla cultura occidentale in generale, sia al periodo storico in cui è creato lo spettacolo, in cui la diffusione della malattia e della morte per Aids aveva probabilmente acuito il senso di vulnerabilità del corpo, spogliato di ogni protezione e velo. Mentre le prime volte che la nudità è mostrata nello spettacolo provoca disagio, elevando l'individuo a vittima sacrificale della violenza sociale⁴⁷, nella parte finale il corpo nudo appare, infatti, come il

⁴⁵ Il brano recita: "He will take you by the hand and lead you to another place and catch you as you fall and when you come to your knees he will find you, he will raise you and support you, and if you straight from his side, he will reach out for you, and if you pull or push again, he will gather you in and embrace you, and if you slip through his arms, he will be there for you and lift you up" (liberamente tratto da *Giovanni 16*, 13).

⁴⁶ Jones, Bill T., *Last Night on Earth*, cit., p. 223. Un esperimento simile per messaggio sociale è stato quello di *Still/Here* (1994), dove la differenza da annullare era quella tra i corpi malati e i corpi sani, sorta dall'esigenza del coreografo di confrontarsi con la percezione sociale della sieropositività.

⁴⁷ Nella prima scena una danzatrice subisce il sopruso del padrone che, strappandole la camicia di dosso, esercita il controllo sul suo corpo come forma evidente di potere, richiamando alla

contenitore di una grazia primigenia, nonché di una verità prima del peccato, prima cioè che Adamo ed Eva si riconoscessero nudi, coprendosi per vergogna. La provocazione non risiede dunque solo nell'esposizione dei corpi, ma nell'affermazione che la carne, spogliata dall'abito sociale, è vestita di un'aurea più gloriosa ed investita, infatti, dalla grazia divina⁴⁸. L'immagine finale rappresenta pertanto una sorta di "nudità mitica" da intendersi quale stato primordiale di innocenza, atto salvifico che appiana ogni differenza sociale, così come nello storico *Paradise Now* (1968) del Living Theater, dove l'atto di denudarsi equivaleva simbolicamente ad eliminare le opprimenti differenze imposte dalla società⁴⁹. Jones celebra dunque, nuovamente, l'utopia comunitaria degli anni '60, e tuttavia la declina secondo le linee di un processo di rivendicazione che riflette una precisa filosofia della liberazione e una chiave di lettura cristiana, ampiamente legata alla tradizione culturale afro-americana.

Nel mostrare fisicità molto varie e anomale per la scena Bill T. Jones utilizza e propone, infine, la differenza come risorsa umana, mentre invita a riflettere su una storia culturale passata dalla lotta e da un estenuante processo di emancipazione, inscritto nella memoria del corpo nero. Se Alvin Ailey, nel secondo dopoguerra, aveva avuto per primo il merito di conquistare le scene nazionali e internazionali, mostrando come fosse possibile "essere un nero in un mondo di danza bianca"⁵⁰, al tempo stesso costruendo un pubblico afro-americano con l'inserimento di espressioni artistiche (come *spirituals* e *gospels*) e il trattamento di temi cari al suo "popolo", in *The Last Supper* Bill T. Jones parla come afro-americano la stessa lingua del maestro, mettendo tuttavia in scena una riscossa identitaria che esula dalla costruzione di figure archetipiche e si

memoria la schiavitù sessuale cui le donne afro-americane erano costrette. Nel loro caso con maggiore evidenza, ma anche per gli uomini ridotti in schiavitù, la liberazione da questa condizione ha comportato idealmente anche una rinascita e trasformazione da "proprietà" oggettificata a essere umano.

⁴⁸ Bill T. Jones abbraccia un'interpretazione della nudità di cui teologi e filosofi hanno tuttavia proposto differenti letture. A tal proposito, si veda Peterson, Erik, *Theologie des Kleides*, "Benediktinische Monatschrift", nn. 9/10, 1934 e Agamben, Giorgio, *Nudità*, Roma, Nottetempo, 2009, pp. 83-128.

⁴⁹ Per un approfondimento e una tipologia del nudo in ambito performativo si veda Toepfer, Karl Eric, *Nudity & Textuality in Postmodern Performance*, "Performing Arts Journal", vol. XVIII, n. 3, settembre 1996, pp. 76-91.

⁵⁰ Bill T. Jones in "La danza è la mia Terra Promessa. Conversazione con Bill T. Jones a cura di Bruno Damini" in *Bill T. Jones. You Walk?*, Bologna, Libri Arena, 2000, brochure realizzata per la presentazione dello spettacolo *You Walk?*, presentato all'Arena del Sole di Bologna dal 5 al 13 maggio 2000, p. 18.

radica nelle ambiguità ed incertezze del presente, opponendosi anche a determinate “verità” sociali condivise⁵¹. Nel pionieristico e acclamato *Revelations* (1960), Ailey aveva per esempio coniugato tratti vernacolari di balli afro-americani e movenze della *modern dance* e del balletto attraverso un’astratta e stilizzata composizione corporea e scenica, che suggeriva l’universalità del tema della redenzione individuale e collettiva⁵²; Bill T. Jones negli anni Novanta enfatizza piuttosto specificità e singolarità, anche per mezzo dell’eterogenea matericità corporea, così trovando nella celebrazione della differenza la risposta contemporanea all’eguaglianza integrazionista proclamata negli anni Sessanta da Martin Luther King e abbracciata da Ailey. Il suo trattamento trasversale del tema della liberazione mina così anche alcuni *topoi* custoditi dalla tradizione culturale americana e afro-americana, rispetto soprattutto ai rapporti di genere che erano invece inalterati in *Revelations*, palesando un atteggiamento critico nei confronti della società che sarebbe stato forse difficilmente concepibile agli inizi degli anni Sessanta, quando il condizionamento ideologico del pubblico imponeva un approccio per molti versi rassicurante. Gli sviluppi politici, teorici e il paradigmatico passaggio dal mito modernista della profondità e veridicità dell’essere umano alla disintegrata frammentazione della soggettività postmoderna sostanziano pertanto il tempo e le dissonanze tra i due artisti, delineando un continuum immaginario che in *The Last Supper* sembra compiersi, facendo di quest’opera un manifesto poetico del suo momento storico, oltre che un esempio significativo del teatro di danza afro-americano.

Bibliografia

Cultura e storia afro-americana

Beal, Frances M., *Double Jeopardy: To be Black and Female*, in Crow, Barbara A. (a cura

⁵¹ Come ormai dovrebbe esser chiaro, il tema della liberazione dalla schiavitù razziale nelle sue varie forme accomuna gli afro-americani, mentre l’omosessualità, e quindi la sua emancipazione, resta argomento tabù, contrario all’immagine virile dell’uomo nero ancora dominante all’interno della comunità afro-americana.

⁵² A tal proposito, cfr. DeFrantz, Thomas F., *Black Modernism*, in Id., *Dancing Revelations. Alvin Ailey’s Embodiment of African American Culture*, New York, Oxford University Press, 2004, pp. 19-22.

- di), *Radical Feminism*, New York – London, New York University Press, 2000, pp. 154-162.
- Bercovitch, Sacvan, *The American Jeremiad*, Madison, University of Wisconsin Press, 1979.
- Blight, David W. (a cura di), *Passages to Freedom. The Underground Railroad in History and Memory*, Washington, Smithsonian Institution, 2004.
- Buckmaster, Henrietta, Let My People Go. *The Story of the Underground Railroad and the Growth of the Abolitionist Movement*, Columbia (SC), University of South Carolina Press, 1993².
- Carmicheal, Stokeley - Hamilton, Charles V., *Black Power. The Politics of Liberation*, New York, Vintage Books, 1992² (1967¹).
- Depretis, Stefania, *Il femminismo postcoloniale. Una bibliografia*, “Storicamente”, n. 3, 2007, www.storicamente.org/03depretris.htm.
- Du Bois, William E. B., *The Souls of Black Folk*, New York – London, W.W. Norton & Company, 1999.
- Franklin Frazier, Edward, *The Negro Church in America*, New York, Stocken Books, 1974².
- Gilroy, Paul, *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, London – New York, Verso, 1993 (trad.it. *The Black Atlantic. L'identità nera tra modernità e doppia coscienza*, Roma, Meltemi, 2003).
- Glaude, Eddie S. jr., *Exodus!*, Chicago – London, The University of Chicago Press, 2000.
- Howard-Pitney, David, *The African-American Jeremiad. Appeals for Justice in America*, Temple, Temple University Press, 2005².
- Huggins, Nathan I., *Harlem Renaissance*, London – Oxford – New York, Oxford University Press, 1971.
- Laudani, Raffaele (a cura di), *La Libertà a ogni costo. Scritti abolizionisti afro-americani*, Torino, La Rosa Editrice, 2007.
- Lincoln, Eric C., Mamiya, Lawrence H., *The Black Church in the African American Experience*, Durham, Duke University Press, 1990.
- Moses, Wilson Jeremiah, *Black Messiahs and Uncle Toms*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1993².
- Wilmore, Gayraud S., *Black Religion and Black Radicalism. An Interpretation of the Religious History of African Americans*, New York, Orbis, 2006³ (1973¹).

Danza e performance

- Banes, Sally, 'Happily Ever After?' *The Postmodern Fairytale and the New Dance?*, in Id., *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*, Hanover – London, Wesleyan University Press, 1994 (1987¹), pp. 280-290.
- Banes, Sally, *Terpsichore in Sneakers. Post-modern Dance*, Hanover, Wesleyan University Press, 1987 (trad.it. *Tersicore in scarpe da tennis*, Macerata, Ephemeria, 1993).

- Burt, Ramsay, *Judson Dance Theater. Performative Traces*, London – New York, Routledge, 2006.
- Franco, Susanne - Nordera, Marina (a cura di), *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Torino, Utet, 2007.
- Toepfer, Karl Eric, *Nudity & Textuality in Postmodern Performance*, "Performing Arts Journal", vol. XVIII, n. 3, settembre 1996, pp. 76-91.

Danza afro-americana

- Bean, Annemarie – Hatch, James V. - McNamara, Brooks (a cura di), *Inside the Minstrel Mask. Readings in Nineteenth-Century Minstrelsy*, Wesleyan University Press, 1996.
- Burt, Ramsay, *Alien Bodies: Representations of Modernity, 'Race' and Nation in Early Modern Dance*, London – New York, Routledge, 1998.
- Cockrell, Dale, *Demons of Disorder. Early Blackface Minstrels and their World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- Cooper Albright, Ann, *Embodying History*, in Id., *Choreographing Difference*, Middletown (Conn.), Wesleyan University Press, 1997, pp. 150-177.
- DeFrantz, Thomas F., *Dancing Revelations. Alvin Ailey's Embodiment of African American Culture*, New York, Oxford University Press, 2004.
- Dixon Gottschild, Brenda, *Digging the Africanist Presence in American Performance*, Westport (CT) – London, Praeger, 1996.
- Dixon Gottschild, Brenda, *The Black Dancing Body. A Geography from Coon to Cool*, New York, Palgrave Macmillan, 2003.
- Long, Richard A., *The Black Tradition in American Dance*, New York, Rizzoli, 1989.
- Martin, Randy, *Critical Moves. Dance Studies in Theory and Politics*, Durham, Duke University Press, 1998.
- Mazzaglia, Rossella, *Trisha Brown*, Palermo, L'Epos, 2007.
- Perpener III, John, *African-American Concert Dance. Harlem Renaissance and Beyond*, Urbana – Chicago, University of Illinois Press, 2001.
- Seguin, Eliane, *Histoire de la danse jazz*, Paris, Chiron, 2003.

Bill T. Jones

- Halbreich, Kathy (a cura di), *Art Performs Life. Merce Cunningham, Meredith Monk, Bill T. Jones*, Minneapolis – New York, Walker Art Center - Distributed Art Publishers, 1998.
- Jones, Bill T., *Last Night on Earth*, New York, Pantheon Books, 1995.
- Jones, Bill T., *Bill T. Jones. You Walk?*, Bologna, Libri Arena, 2000.
- Martin, Randy, *Overreading The Promised Land: Towards a Narrative of Context in Dance*, in Foster, Susan Leigh (a cura di), *Corporealities*, New York, Routledge, 1996, pp. 177-198.
- Morgenroth, Joyce (a cura di), *Speaking of Dance*, New York – London, Routledge, 2004.

Zimmer, Elizabeth - Quasha, Susan (a cura di), *Body against Body. The Dance and Other Collaborations of Bill T. Jones & Arnie Zane*, New York, Station Hill Press, 1989.

Videografia

Bill T. Jones. Dancing to the Promised Land, Bill T. Jones/Arnie Zane Dance Company, 2004.

Bill T. Jones Solos, regia di Don Kent e Christian Dumais, Bel Air Classiques, 2008.

Dancing in the Light: Six Dance Compositions By African American Choreographers. Asadata Dafora, Katherine Dunham, Pearl Primus, Talley Beatty, Donald McKayle, Bill T. Jones, The American Dance Festival, 2007.