

Tiziana Leucci\*

## L'insegnamento di Jean Cébron all'Accademia Nazionale di Danza di Roma (1973-1976)

20 luglio 2023, pp. 29-47

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/17684>

Section: Studi



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

Questo saggio analizza la carriera artistica e il metodo pedagogico elaborato dal maestro e coreografo francese Jean Cébron (1927-2019), ed in particolare il suo lavoro all'Accademia Nazionale di Danza di Roma (1973-1976), dove insegno' tecnica moderna e composizione agli allievi, creando e trasmettendo loro alcune sue coreografie. Formatosi alle tecniche pittoriche, musicali e coreutiche della danza classica, moderna, giavanese, indiana e alla Labanotation, Cébron studio' sotto la guida di sua madre M. Cébron, e di C. Zambelli, M. Craske, A. Corvino, K. Jooss, S. Leeder, T. Shawn, D. Anik, R. Gopal ed altri. Come interprete, coreografo e insegnante ha lavorato in molti teatri d'opera, scuole e compagnie di danza prestigiose ed ha formato artisti e coreografi di talento, tra i quali Pina Bausch.

This article focuses on the artistic career and the teaching method elaborated by the French dancer and choreographer Jean Cébron (1927-2019), and in particular on his work at the Accademia Nazionale di Danza in Rome where he taught modern dance and composition from 1973 till 1976, also transmitting and creating some of his coreographies. Trained in painting, music, ballet, modern dance, Labanotation, Javanese and Indian traditional dances under the guidance of his mother M. Cébron, and of C. Zambelli, M. Craske, A. Corvino, K. Jooss, S. Leeder, T. Shawn, D. Anik, R. Gopal and other masters, Cébron performed, composed and taught in several prestigious schools, dance companies and opera houses. Pina Bausch was one of his artistic partners and talented students.

\* CNRS-EHESS, Paris-Aubervilliers.

Tiziana Leucci

## L'insegnamento di Jean Cébron all'Accademia Nazionale di Danza di Roma (1973-1976)<sup>1</sup>

*Lui [Jean Cébron] era talmente preciso;  
non era per nulla evidente sperimentare  
con tutte le barriere che ci metteva.  
La persona da cui ho più appreso!*

Pina Bausch<sup>2</sup>.

### Introduzione

Gli anni Settanta rappresentano un periodo assai complesso e articolato nel panorama della danza italiana, caratterizzato da una grande varietà e ricchezza di fermenti creativi e di sperimentazioni coreografiche, sia nell'ambito degli stili classico e neoclassico, che del moderno, le cui radici affondano nei percorsi di ricerca e innovazione dei decenni precedenti. La danza, si sa, come ogni altra forma artistica riflette la cultura storica, politica e sociale dell'epoca in cui ha origine, evolve, si nutre, e con cui interagisce. Il nuovo decennio portò dunque a maturazione le contestazioni e le riflessioni degli anni Sessanta, segnati tra l'altro dalla *Beat Generation*, dalla *Pop Art*, dalla guerra in Vietnam, dai

---

1. Desidero ringraziare Elena Cervellati, Elena Randi e Giulia Taddeo, organizzatrici nel novembre 2021, a Bologna, del convegno internazionale *Settant'anni! Fermenti e percorsi d'innovazione della danza italiana*, per aver gentilmente accettato d'includere questo mio saggio negli atti del convegno. Un ringraziamento speciale va a Chiara Zoppoloto e Gianluca Bocchino dell'Accademia Nazionale di Danza di Roma, per il loro prezioso aiuto nel rintracciare i documenti, le foto, i programmi di sala e i bozzetti dei costumi delle coreografie di Jean Cébron negli archivi dell'Accademia. Similmente ringrazio Eugenia Casini Ropa e Laura Piretti dell'Università di Bologna e i miei insegnanti dell'Accademia di Danza di Roma: Donatella Porru, Caterina Commentucci, Anna de Angelis, Massimo Coen, Stefano Liberati, Alberto Testa e Juan Corelli. Ringrazio inoltre Berit Weis, bibliotecaria della Gret Palucca Hochschule für Tanz e Uta Dorothea Sauer della Technische Universität Dresden, a Dresda in Germania, nonché Sébastien Borde (Gret Palucca Hochschule für Tanz, Dresda), Chantal Saragoni (Statens Dansskola, Stoccolma) e Virginia Heinen (Folkwang Hochschule, Essen, Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse de Lyon), allievi e assistenti di Jean Cébron, per le loro testimonianze sugli anni del suo operato in Germania, Svezia e Francia. Il mio più affettuoso ringraziamento è infine rivolto al "Maestro" Jean Cébron, grande artista e pedagogo. Benché il debito verso di lui resti immenso, spero comunque che questo mio contributo renda omaggio alla sua memoria, al suo insegnamento e alla sua vasta erudizione e umanità. *Last but not least*, ringrazio per il loro eccellente lavoro di edizione tutti i membri del comitato di redazione.

2. Walter Vogel, *Pina*, L'Arche, Paris 2014, p. 27. Tutte le traduzioni dal francese si devono a chi scrive.

movimenti politici, *hippies* e pacifisti, che lottavano allora, tanto in America che in Europa, contro le ingiustizie sociali, le guerre e le discriminazioni razziali. Il 1968<sup>3</sup>, con i suoi movimenti studenteschi, femministi e di rivendicazione dei diritti e delle libertà civili e sessuali, la critica dell'*establishment* e il bisogno di rinnovamento delle istituzioni, tanto politiche che culturali e artistiche, anticipò di pochi anni quelle ondate di contestazione e di sperimentazione che segneranno anche il decennio degli anni Settanta, sia nel mondo della danza, della musica, del teatro e delle arti sceniche e figurative, che della fotografia e del cinema.

Come scelta metodologica per questo saggio ho preferito dare voce alla mia esperienza personale quando negli anni Settanta ero ancora una giovane allieva dell'Accademia Nazionale di Danza di Roma. Pertanto, rievocherò qui gli artisti da me incontrati, i maestri di danza con cui ho studiato, tra i quali Jean Cébron (1927-2019), e gli eventi da me direttamente osservati e/o vissuti in quegli anni. Tale opzione non è stata dettata da vane manie di protagonismo, da me sempre detestate, ma quale scelta consapevole per seguire una linea conduttrice, in parte autobiografica, che possa essere un valido strumento d'indagine e di riflessione per la trattazione storica e artistica del nostro tema. Prima però di concentrarmi sull'operato di Jean Cébron all'Accademia Nazionale di Danza, dal 1973 al 1976, alcune date ed eventi importanti meritano di essere qui citati per contestualizzare storicamente la sua presenza a Roma in quegli anni. Proprio all'inizio del decennio, esattamente nel 1970, dopo lunghi dibattiti politici e legali, l'Italia approvò il divorzio. Nello stesso anno Umberto Eco ed altri intellettuali italiani progressisti, fondarono il D.A.M.S. (Discipline delle Arti, Musica e Spettacolo) all'interno della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna. Tra i primi studenti a iscriversi e a laurearsi in questo corso universitario sperimentale, troviamo Eugenia Casini Ropa che sarà in seguito titolare della prima cattedra in Italia di Storia della danza e del mimo presso l'ateneo bolognese. Sempre nel 1970, a Venezia, Luciana de Fanti fondò la compagnia Teatro Danza, e a Torino, Anna Sagna il Gruppo di Danza Contemporanea Bella Hutter<sup>4</sup>. Due anni dopo, nel 1972, Elsa Piperno creò a Roma il Centro Internazionale di Danza, che dispensava corsi di tecnica Graham, e Patrizia Cerroni costituì la sua compagnia di danza moderna I Danzatori Scalzi. Sempre a Roma, in quegli anni, Renato Greco e Maria Teresa dal Medico fondarono la Compagnia Italiana di Danza Contemporanea. Nel 1975, Cristina Bozzolini costituì a Firenze il Collettivo Danza Contemporanea, e l'anno successivo, nel 1976, due allieve dell'Accademia Nazionale di Danza, Daniela Capacci e Patrizia Macagno, istituirono nella capitale il gruppo Danzaricerca. Sempre a Roma, nello stesso anno,

3. Cfr. Susanne Franco, *L'imagination sans pouvoir: le 68 de la danse moderne et contemporaine en Italie*, in Isabelle Launay – Sylviane Pagès – Mélanie Papin – Guillaume Sintès (ouvrage dirigé par), *Danser en 68. Perspectives Internationales*, Deuxième époque, Montpellier 2018, pp. 162-170; Elena Cervellati – Giulia Taddeo (a cura di), *La danza in Italia nel Novecento e oltre: teorie, pratiche, identità*, Ephemeria, Macerata 2020.

4. Susanne Franco, *L'imagination sans pouvoir: le 68 de la danse moderne et contemporaine en Italie*, cit., p. 166. Cfr. Alessandro Pontremoli – Elena Zo, *Anna Sagna*, Utet, Torino 2007.

Nicoletta Giavotto, fondò il Gruppo di danza libera I.D., ispirato a Isadora Duncan<sup>5</sup>. Per due anni successivi, durante l'estate del 1975 e del 1976, a Venezia ebbe luogo la *Biennale Internazionale della Danza*, che si articolava durante il giorno con diversi stages intensivi di tecnica classica, *pas de deux*, moderna, contemporanea, jazz, danza indiana, ecc., tenuti da maestri e coreografi di fama internazionale, e la sera, presso il Teatro La Fenice, con vari spettacoli di diverse compagnie straniere invitate. Io stessa ebbi la fortuna di partecipare alla sua seconda edizione, nel 1976, e ancora oggi ricordo con piacere e con un senso di grande soddisfazione e di arricchimento artistico l'esperienza di studiare con tutti gli eccellenti maestri e coreografi (provenienti dall'allora Kirov di Leningrado, da Parigi, Londra, New York, ecc.), nonché di prendere lezioni insieme agli artisti delle compagnie ospiti, che il giorno si allenavano con noi allievi durante i corsi giornalieri e la sera danzavano in teatro. Quell'estate, avevo appena terminato il mio quarto anno presso l'Accademia di Roma, per ritrovarmi pochi giorni dopo a Venezia, sulla splendida Isola di San Giorgio, a prendere le lezioni di danza con i primi ballerini e i membri del corpo di ballo del Royal Ballet di Londra, del Teatro alla Scala di Milano, e di altre prestigiose compagnie, alcune delle quali danzavano in quei giorni al Teatro La Fenice. Inutile dire quanto formatori siano stati quei corsi per noi giovani allievi! Purtroppo, questa iniziativa non fu più ripresa in seguito<sup>6</sup>. Va ricordato inoltre che negli anni Settanta in vari teatri italiani e all'occasione dei festivals di Nervi, Spoleto e Positano furono programmate diverse rassegne di danza<sup>7</sup>. *Last but not least*, vanno menzionati qui quegli spettacoli, *performances* e *happenings* di cultura "underground" che avevano luogo nei centri culturali, nelle piazze, nei giardini, nei parchi e in luoghi alternativi come i garages e altri spazi scenici spesso completamente improvvisati, che all'epoca hanno profondamente nutrito i nostri anni di apprendimento e di fruizione di vari stili di danza. Da segnalare inoltre che, a metà degli anni Settanta, in Unione Sovietica fu permesso ai cittadini russi di tradizione ebraica di lasciare il paese. Tra questi vi furono alcuni artisti, come lo straordinario maestro di danza, Evgenij Poljakov (1943-1996) formatosi al Teatro Bol'soj di Mosca, che dopo aver lasciato la Russia soggiornò a Roma, oltre a collaborare in qualità di *maître de ballet* con il Teatro La Fenice di Venezia, il Teatro Comunale di Firenze e l'Opéra di Parigi, quest'ultima collaborazione su invito di Rudol'f Nureev. In Italia insegnò a lungo, e ai suoi corsi, da me seguiti durante la sua permanenza nella capitale negli anni 1977 e 1978, parteciparono anche i primi ballerini, i solisti e il corpo di ballo del Teatro dell'Opera di Roma. Inoltre all'inizio dell'anno scolastico 1977-1978 fu istituito in Italia, presso l'Accademia Nazionale di Danza di Roma, il primo liceo coreutico. Alla fine del decennio, tristemente segnato da vari attentati terroristici, nel 1977 fu istituito a Bologna il Cassero, il primo collettivo in Italia per il

---

5. Susanne Franco, *L'imagination sans pouvoir: le 68 de la danse moderne et contemporaine en Italie*, cit., p. 166.

6. Cfr. il contributo di Elisa Guzzo Vaccarino in questa raccolta di saggi.

7. Cfr. Giulia Taddeo, *Festivaliana. Festival, culture e politiche di danza al tempo del "miracolo italiano"*, I Libri di Emil, Città di Castello 2020.

riconoscimento e la tutela dei diritti delle persone LGBT, l'anno seguente, nel 1978, fu approvata nel nostro Paese la legge sull'aborto.

All'estero, proprio nell'anno 1970, il coreografo francese Maurice Béjart, a cui va attribuito il merito di aver fatto uscire la danza classica dai teatri d'opera per portarla negli stadi e nelle piazze, fondò in Belgio, a Bruxelles, la scuola sperimentale di danza, musica e teatro Mudra<sup>8</sup>, che divenne allora il vivaio di giovani artisti e futuri coreografi di talento, tra i quali gli italiani Enzo Cosimi, Adriana Borriello, Maria Grazia Galante, ed altri. I lavori neo-classici di Béjart, elaborati durante il suo periodo artistico più originale e creativo, furono programmati negli anni Settanta anche in Italia nei maggiori teatri e nei festivals estivi, arricchiti dagli splendidi sfondi e dalle suggestive cornici dei palazzi, delle piazze e dei giardini delle nostre città d'arte. In Francia, nel 1972, due danzatori dell'Opéra di Parigi, Brigitte Lèfevre (futura direttrice del corpo di ballo dello stesso teatro) e Jacques Garnier, fondarono la compagnia Le Théâtre du Silence, con sede nella città costiera di La Rochelle. Il loro repertorio includeva le creazioni contemporanee dei due artisti fondatori, nonché di altri coreografi quali Maurice Béjart, e degli esponenti della danza moderna e contemporanea europea e americana, come Merce Cunningham, David Gordon, Rober Kovitch, Lar Lubovich, ed altri. La compagnia effettuò in quegli anni diverse *tournées* in Italia ed io stessa più volte assistetti ai loro spettacoli presso il Teatro Olimpico di Roma. In quegli stessi anni, altre compagnie di danza moderna e contemporanea si costituirono in Italia, e i loro coreografi e danzatori sperimentarono nuovi linguaggi coreutici dialogando con altri artisti (pittori, attori, compositori, musicisti). Il loro operato è analizzato magistralmente dagli altri autori dei vari saggi in questa raccolta, a cui si rimanda per maggiori approfondimenti.

## **Il lavoro pedagogico di Jean Cébron all'Accademia Nazionale di Danza di Roma (1973-1976)**

Il mio primo incontro diretto con Jean Cébron, in qualità di maestro di danza di tecnica moderna e di composizione, avvenne all'inizio dell'anno scolastico 1975-1976, quando iniziavo allora il mio quarto anno di corso presso l'Accademia Nazionale di Danza, benché precedentemente già assistetti alle sue coreografie in occasione dei saggi-spettacolo dell'Accademia. All'epoca, durante i primi tre anni, gli allievi prendevano lezioni giornaliere solo di danza classica, poiché la tecnica moderna veniva insegnata loro dal quarto all'ottavo anno, che ne determinava anche la fine del ciclo dei corsi normali. Fu dunque grazie a Jean Cébron che, allora quattordicenne, iniziai la mia formazio-

---

8. Cfr. Dominique Genevois, *Mudra, 103 rue Bara. L'école de Maurice Béjart 1970-1988*, Contredanse, Bruxelles 2016.

ne nella danza moderna. Credo ancora oggi, a distanza di tanti anni e dopo aver vissuto tante esperienze in campo artistico e accademico, che per un giovane allievo non si possa desiderare di meglio che essere iniziato alla ricchezza e all'espressività dei movimenti della tecnica moderna da un maestro dalle rare qualità artistiche, pedagogiche e umane, come lo era appunto Jean Cébron. I suoi insegnamenti mi hanno segnato profondamente nel corso di tutto il mio percorso artistico, accademico e pedagogico. Durante il suo soggiorno a Roma, Cébron insegnò regolarmente tecnica moderna e composizione in classi sperimentali agli allievi dal quarto all'ottavo anno dei corsi normali, nonché a quelli del corso di perfezionamento e di avviamento, quest'ultimo seguito da coloro che intendevano ottenere il diploma d'insegnamento della danza. In Accademia, in quegli anni, la disciplina era molto rigida tanto per gli allievi che per i docenti. I corsi iniziavano puntuali e il ritardo, anche di qualche minuto, non era mai tollerato senza che ci fossero delle ragioni valide per giustificarlo. Inoltre comportava sempre l'impossibilità per i ritardatari di accedere alla lezione per quel giorno. Ricordo ancora oggi con disagio l'atmosfera generale di grande durezza e intransigenza, anche perché la selezione alla fine dell'anno era allora molto severa e le classi vedevano dimezzare il numero dei loro allievi, di cui solo pochi superavano le prove d'esame, i cui risultati erano da noi attesi sempre con molta trepidazione e timore. Inevitabilmente, una volta affissi nelle bacheche, questi suscitavano o grida di gioia o singhiozzi e lacrime. Rigore e terrore regnavano pertanto supremi, tanto nelle sale di danza durante i corsi, le prove degli spettacoli, che nelle aule di scuola e nei cortili, e soprattutto in occasione degli esami. Purtroppo, l'allora direttrice Giuliana Penzi (1918-2008), non possedeva né il carisma, né la sensibilità artistica e né la vasta cultura della fondatrice russa dell'Accademia, Evgenija Borisenko, in arte Jia Ruskaja (1902-1970)<sup>9</sup>, che morì proprio nel 1970. Come spesso accade in questi casi, laddove non c'è rispetto per i propri collaboratori e per gli allievi, si può imporre l'autorità solo in maniera dispotica, con la forza ed il terrore...

Nelle lezioni di Cébron invece l'atmosfera era molto diversa. Certo la disciplina era di rigore, ma noi non la perceivamo come imposta, piuttosto come la condizione necessaria per un lavoro serio e costruttivo da svolgere insieme. Il silenzio durante i suoi corsi era il risultato del nostro sincero affetto e ammirazione nei suoi confronti, e non la reazione al sentimento della paura. Probabilmente perceivamo il profondo rispetto e la fiducia che Cébron stesso manifestava per i suoi allievi, che osservava, correggeva e incoraggiava con estrema attenzione, fermezza e dolcezza, senza mai giudicare, strillare, ridicolizzare, insultare e umiliare pubblicamente. Il "Maestro", come tutti noi lo chiamavamo con affetto e rispetto, ci ispirava dunque autorità e stima al contempo, e con lui avevamo l'impressione

---

9. Cfr. Patrizia Veroli, *Baccanti e dive dell'aria. Donne, danza e società in Italia 1900-1945*, Edimond, Città di Castello 2001; Giulia Taddeo, *Un serio spettacolo non serio. Danza e stampa nell'Italia fascista*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2017; Gianluca Bocchino, *Jia Ruskaja. La dea danzante*, NeoClassica, Roma 2023.

di essere valorizzati e apprezzati, ci sentivamo così in condizione di evolvere e migliorare nella qualità dei nostri gesti e movimenti, senza mai provare il sentimento spiacevole e paralizzante di sentirsi inadeguati, incapaci, incompresi e persino ridicoli. Lui ci parlava con un linguaggio del tutto personale composto da termini francesi, tedeschi, inglesi e solo da qualche parola in italiano. Malgrado la barriera della lingua, paradossalmente avevamo tutti l'impressione di poter comunicare efficacemente con lui. Laddove Cébron percepiva di non esprimersi in maniera chiara, non esitava un istante ad eseguire lui stesso le sequenze dei movimenti richiesti cercando in tutti i modi, sia verbali che gestuali, di spiegarsi con gli allievi. Alla fine di ogni lezione uscivamo esausti dal lavoro effettuato insieme a lui in sala, ma soddisfatti ed entusiasti per i risultati ottenuti. Le lezioni si articolavano in vari esercizi a terra, altri alla sbarra, seguiti poi da una serie di sequenze al centro da eseguire tanto nelle diagonali che in altre direzioni dello spazio, definiti da Cébron «*études*». Parte della lezione era poi consacrata al lavoro d'improvvisazione su un tema proposto, sia da lui che dagli allievi stessi. Inutile dire che il suo insegnamento fosse assai esigente, sistematico, meticoloso, precisissimo, poiché grande cura e attenzione erano rivolti all'esecuzione di ogni singolo passo e gesto. Spesso il "Maestro", la cui erudizione era vastissima, parlava nel suo idioma multilingue delle opere di compositori, pittori, scultori, poeti, scrittori e registi, sia moderni che antichi, per meglio farci comprendere la qualità e l'intensità di una sequenza danzata. Benché non sempre riuscissimo ad afferrare il senso profondo delle sue parole, lo ascoltavamo e lo osservavamo incantati. Per questo alla fine del corso apprendevamo la tecnica della danza ed anche la sua storia, nonché la storia dell'arte, della musica, della letteratura, del teatro e del cinema. Estremamente attento al modo di impostare l'equilibrio e il peso del corpo degli allievi, e di articolarne correttamente gli spostamenti accompagnati da eleganti *épaulements* e *port de bras*, alla maniera del metodo Cecchetti, che lui aveva studiato come spiegherò tra breve, nei suoi corsi apprendevamo anche come eseguire correttamente alcuni passi e posizioni della tecnica classica. Così, ogni volta che avevamo un dubbio sulla maniera giusta di praticare un esercizio particolarmente difficile, sia di tecnica moderna che classica, ci rivolgevamo a lui per comprendere la dinamica del passo, delle posizioni e dei movimenti richiesti. Durante i corsi di composizione, Cébron ci proponeva una frase musicale o una sequenza ritmica, su cui dovevamo comporre una coreografia, che presentavamo poi alla lezione successiva.

A conclusione del ciclo scolastico, gli allievi dimostravano le sequenze apprese durante l'anno in occasione del saggio-spettacolo finale che aveva luogo, per diverse serate, l'ultima settimana del mese di giugno, sul palcoscenico all'aperto dell'Accademia sull'Aventino, avente per magnifico sfondo le rovine romane del colle Palatino. All'epoca si trattava di un vero appuntamento annuale mondano a cui assistevano i critici di danza dei maggiori quotidiani romani, i rappresentanti del mondo dello spettacolo, della cultura, della politica e del corpo diplomatico. Ricordo ancora che uno dei critici, per il saggio del 1976, a cui io stessa partecipai interpretando i brani del "Maestro", scrisse una recensione



in cui si leggeva, grosso modo, che «gli allievi di Jean Cébron per la precisione e la coordinazione dei loro gesti e passi di danza, eseguiti all'unisono con rara intensità e concentrazione, sembravano un gruppo di danzatori indù o di monaci buddhisti nell'atto di officiare un rito sacro!». Questa frase "sibillina" risultò per noi giovani allievi a dir poco misteriosa, diciamo pure che a me e ai miei compagni di classe ci sembrò alquanto bizzarra, solo molti anni più tardi ne capii pienamente il senso...

## La formazione artistica di Jean Cébron e l'elaborazione del suo stile coreografico e del suo metodo pedagogico

Jean Maurice Cébron (Parigi 29/4/1927, Sables-d'Or-les Pins, 2/2/2019), figlio d'arte, studiò la danza dapprima nella capitale francese. La madre, Mauricette Cébron (1897-1992), era una solista dell'Opéra di Parigi che dopo il ritiro dalle scene divenne lei stessa insegnante presso la scuola di danza dell'Opéra. Anche la zia materna, Rachel, sorella minore della madre, era solista nello stesso teatro, e dopo aver perseguito la sua carriera artistica lasciò Parigi per trasferirsi definitivamente in Tunisia con il marito, originario del Nord-Africa. La nonna materna di Jean era napoletana e lui ne era molto fiero, attribuendo a lei una grande forza di carattere e tanta determinazione e capacità inventiva, di cui lui orgogliosamente si sentiva l'erede. Il padre invece, ingegnere e per nulla incline alla danza, impedì a Jean di studiarla col pretesto che «due danzatrici in famiglia fossero più che sufficienti...». Jean aveva un fratello maggiore, Alain, che studiò le arti e divenne poi pittore. Durante il secondo conflitto mondiale e l'occupazione tedesca della Francia, la famiglia Cébron lasciò la capitale per stabilirsi in una dimora di provincia a Nogent-le-Rotrou, che venne però requisita e in parte occupata da un ufficiale tedesco nazista. I due fratelli in quegli anni bui della guerra prendevano lezioni di pittura da un artista loro vicino di casa e membro della Resistenza francese, Jean François Roteau, che nascondeva presso di lui una donna ebrea. Cébron raccontava come l'ufficiale tedesco cercasse in vari modi di estorcere informazioni sull'operato del pittore ai due adolescenti suoi allievi, che puntualmente gli davano false indicazioni per proteggere il loro maestro di pittura e i suoi collaboratori. A causa del divieto del padre di apprendere la danza, Jean improvvisava da solo sequenze danzate sui prati accanto ad un ruscello che scorreva non lontano dalla loro casa in campagna, e quando possibile studiava con la madre di nascosto del padre. Soltanto alla morte del genitore poté liberamente prendere delle lezioni di danza classica con Mauricette e con la maestra di lei, la famosa danzatrice scaligera Carlotta Zambelli (1875-1968)<sup>10</sup>, benché quest'ultima, secondo le parole di Cébron,

10. Cfr. Concetta Lo Iacono, *Zambelli Carlotta (Carolina Clelia Luigia)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, Roma 2020, *ad vocem*, online: [https://www.treccani.it/enciclopedia/bio-zambelli-carlotta\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/bio-zambelli-carlotta_%28Dizionario-Biografico%29/)



divenne con l'avanzare degli anni «un'insegnante piuttosto distratta e molto egocentrica». A Parigi, Jean iniziò a studiare anche la danza giavanese con Djemil Anik (1888-1980)<sup>11</sup>, e a specializzarsi nella tecnica classica con Yves Brioux (1905-1991). Nel dopoguerra, sempre nella capitale francese, assistette nel 1948 ad una rappresentazione del coreografo tedesco Kurt Jooss (1901-1979) al Théâtre des Champs Elisées, e ne restò affascinato. Decise quindi di apprendere questo stile di danza, e dopo aver dimostrato una sua composizione a Jooss, questi gli consigliò di recarsi in Inghilterra a studiare con il suo collega tedesco Sigurd Leeder (1902-1981)<sup>12</sup>. Cébron parlò con la madre di questo suo progetto di studi e lei lo sostenne pienamente nella sua scelta, anche perché Mauricette stessa ammirava le coreografie di Jooss, che fu anche allievo di Rudolf von Laban<sup>13</sup>. In occasione del primo *Concours international de chorégraphie en souvenir de Jean Börlin* tenutosi nel 1932 al Théâtre des Champs Elisées di Parigi<sup>14</sup>, organizzato dagli Archives internationales de la danse<sup>15</sup>, fondati e diretti dal collezionista e mecenate svedese Rolf de Maré, la giuria attribuì il primo posto proprio a Kurt Jooss, per la sua straordinaria coreografia *Il tavolo verde. Danza della morte*<sup>16</sup>, ancora oggi in repertorio nelle maggiori compagnie di danza nel mondo, quale esempio eloquente di teatro-danza di tradizione espressionista tedesca. Jooss in questo balletto denunciò gli orrori della guerra, le ingiustizie, le ipocrisie e gli interessi finanziari ad essa connessi, anticipando quasi con la sua lucida critica, la futura ascesa al potere del nazismo. Qualche mese dopo il successo di Jooss a Parigi, Hitler fu effettivamente eletto nel 1933 a capo del governo tedesco. Purtroppo al seguito della sua investitura, il dittatore mise subito in atto le prime persecuzioni politiche e i suoi orrendi crimini, approvando inoltre le leggi razziali contro i cittadini di tradizione ebraica. Anche a Jooss fu intimato di espellere dalla sua compagnia tutti i suoi collaboratori e danzatori ebrei, tra i quali il suo caro amico e compositore della

---

(u.v. 9/5/2023).

11. Su questa artista, di padre francese e madre giavanese, cfr. Anne Décoret-Ahiha, *Les danses exotiques en France (1880-1940)*, Centre national de la danse, Pantin 2004.

12. Cfr. Jane Winearls, *Modern Dance. The Jooss-Leeder Method*, A & C Black, London 1958; Clare Lidbury, *Kurt Jooss and Sigurd Leeder. Refugees, Battle and Aftermath*, in Charmian Brinson – Richard Dove (edited by), *German-speaking Exiles in the Performing Arts in Britain after 1933*, Brill, Leiden 2013, pp. 207-224; Clare Lidbury, *What Will Survive Us? Sigurd Leeder and His Legacy*, in Society of Dance History Scholars (Editor), *Conversations across the field of Dance Studies. Teacher's Imprint – Rethinking Dance Legacy*, vol. XXXVII, 2017, pp. 43-46, online: <https://journals.publishing.umich.edu/conversations/issue/59/infol> (u.v. 9/5/2023).

13. Cfr. Rudolf Laban, *L'arte del movimento*, a cura di Eugenia Casini Ropa e Silvia Salvagno, Ephemeria, Macerata 2007 (I ed., *The Mastery of Movement on the Stage*, MacDonald & Evans, London 1950).

14. Cfr. Raphaël De Gubernatis, "La table verte": un jour de 1932..., in «Danser», n. 37, septembre 1986, pp. 40-41; Patrizia Veroli, *Le concours chorégraphique de 1932*, in Inge Baxmann – Claire Rousier – Patrizia Veroli (sous la direction de), *Les Archives internationales de la danse 1931-1952*, Centre national de la danse, Pantin 2006, pp. 66-85.

15. Cfr. Inge Baxmann – Claire Rousier – Patrizia Veroli (sous la direction de), *Les Archives internationales de la danse 1931-1952*, cit.

16. Cfr. Anna Markard – Ann Hutchinson Guest (edited by), "The Green Table": *The Labanotation Score, Text, Photographs, and Music*, Routledge, London 2003; Olga De Soto, *Sur les traces de "La Table verte" (1932), chorégraphie de Kurt Jooss – autour d'un spectacle entre deux guerres*, Projet dans le cadre de l'Aide à la recherche et au patrimoine en danse 2010, Centre national de la danse, Pantin 2010, online: [https://www.cnd.fr/fr/file/file/1128/inline/De\\_Soto\\_Olga\\_ARPD2010.pdf](https://www.cnd.fr/fr/file/file/1128/inline/De_Soto_Olga_ARPD2010.pdf) (u.v. 9/5/2023).

musica del balletto *Il tavolo verde* Frederick Alexander Cohen (1904-1967). Il coreografo si rifiut  obbedire all'ordine ricevuto e protest  presso le autorit  naziste. Cébron raccontava come un amico di Jooss, che lavorava nella polizia locale, lo inform  in tempo dell'imminente suo arresto. Cos  in gran fretta, fingendo di partire in *tournée* all'estero, Jooss con la moglie, la danzatrice russa Aino Siimola (1901-1971), la loro figlia Anna Markard (1931-2010), il compositore Frederick A. Cohen e sua moglie, la danzatrice Elsa Kahl (1908-1970) e tutti i membri della troupe, lasciarono precipitosamente la Germania per recarsi dapprima in Olanda e poi in Inghilterra, dove restarono in esilio fino al dopoguerra<sup>17</sup>. Cohen and , in seguito, negli Stati Uniti, dove si trasferi definitivamente trascorrendovi il resto della sua vita artistica. La fuga dalla Germania, bench  dolorosa, permise loro di sopravvivere alle persecuzioni politiche e razziali naziste che, come tristemente noto, costarono invece la vita di milioni di cittadini e artisti ebrei, gitani, omosessuali, infermi, disabili, prigionieri di guerra, membri della resistenza e oppositori politici al regime.

Da notare che tra il pubblico che assistette a Parigi al concorso del 1932, vi era anche Mauricette Cébron, che apprezz  moltissimo la composizione di Jooss. Jean Cébron, durante le nostre conversazioni negli ultimi anni della sua vita, mi disse che sua madre gli aveva un giorno confidato che se in quegli anni fosse stata pi  giovane e non avesse avuto la responsabilit  della famiglia e dei suoi due figli, non avrebbe esitato un istante a partire in Germania per studiare con Kurt Jooss. Infatti, di nascosto dei maestri dell'Opéra, le due sorelle prendevano lezioni di "danza libera" a Parigi, Rachel direttamente con Isadora Duncan (1877-1927) e Mauricette con il fratello di lei, Raymond Duncan (1874-1966). Le due sorelle dunque praticavano e apprezzavano la danza moderna<sup>18</sup>. Va inoltre ricordato che tra i membri della giuria del gi  citato concorso di Parigi del 1932, vi era anche Carlotta Zambelli, e malgrado il suo intransigente classicismo e la sua notoria diffidenza nei confronti della "danza libera", anche lei vot  in favore del *Tavolo verde* di Jooss. Nel dopoguerra Cébron si rec  dunque in Inghilterra per lavorare con Sigurd Leeder. Qui apprese i principi della tecnica del collaboratore di Kurt Jooss, nonch  il sistema di notazione della danza elaborato da Rudolf von Laban, noto come Labanotation. A Londra Cébron prese anche lezioni di danza indiana nello stile *Bharatan t yam* dal noto danzatore Ram Gopal (1912-2003), bench  Leeder disapprovasse la sua scelta in quanto, a suo dire, lo distraeva dall'apprendimento del suo proprio metodo. La conoscenza della danza indiana e giavanese permise invece a Jean d'integrare queste due tradizioni artistiche nel suo linguaggio coreografico e nel suo sistema pedagogico, in particolare l'uso dei gesti delle mani minuziosamente elaborato e codificato nelle danse asiatiche. Ecco dunque spiegato perch  noi allievi, durante le lezioni

17. Cfr. Charmian Brinson – Richard Dove (edited by), *German-speaking Exiles in the Performing Arts in Britain after 1933*, cit.

18. Cfr. Edward Ross Dickinson, *Dancing in the Blood. Modern Dance and European Culture on the Eve of the First World War*, Cambridge University Press, Cambridge 2017, pp. 19-64.

e all'occasione del saggio-spettacolo dell'Accademia di Danza di Roma, eseguivamo all'interno delle sequenze danzate negli *études*, composti da Cébron, una serie di gesti ispirati alle danze asiatiche, senza conoscerne all'epoca esattamente l'esatta origine culturale e geografica. Ciò delucida anche le parole utilizzate dal critico del quotidiano romano nella sua recensione, menzionata precedentemente, che evocava la similitudine dei nostri movimenti e gesti con i riti indu-buddhisti.

Dopo alcuni mesi di studio in Inghilterra, su indicazione di Jooss, Cébron partì nel 1948 in America latina presso il Balletto Nazionale di Santiago del Cile, invitato da Ernst Utho, Rudolf Pescht e Lola Botka, i quali in passato erano stati membri della compagnia di Jooss e si erano poi stabiliti all'inizio degli anni Quaranta nella capitale cilena. Qui Jean poté lavorare anche sul repertorio delle creazioni di Kurt Jooss, rimesse in scena in quegli anni a Santiago del Cile, tra le quali: *Pavane pour une infante défunte*, *La grande città* e *Il tavolo verde*. Di quest'ultimo balletto Cébron sarà in seguito uno dei maggiori protagonisti nel difficile ruolo della Morte, interpretandolo con grande intensità e rigore tecnico (fig. 1). L'emblematico personaggio della Morte fu per la prima volta creato e interpretato da Jooss stesso in occasione del concorso di Parigi del 1932. Nella capitale cilena, Cébron apprese anche la composizione musicale, l'armonia e il contrappunto con i professori del conservatorio tra i quali il pianista e compositore olandese Fré Focke (1910-1989), lui stesso allievo del compositore austriaco Anton Webern (1883-1945), che iniziò Jean alla dodecafonia. Così Cébron cominciò a comporre brani e vinse anche un concorso per giovani compositori in America del sud<sup>19</sup>. La sua profonda conoscenza delle varie tecniche della danza, della pittura e della musica si rivelarono in seguito essenziali nell'elaborazione delle sue coreografie e del suo metodo pedagogico. Di ritorno in Inghilterra nel 1954, Jean continuò a studiare per alcuni anni con Sigurd Leeder e a perfezionarsi in danza classica con l'inglese Anna Northcote (1907-1988). A Londra, nel 1957, incontrò il coreografo americano Ted Shawn (1891-1972), uno dei pionieri della danza moderna, che lo invitò lo stesso anno negli Stati Uniti a partecipare al prestigioso Jacob's Pillow Dance Festival istituito dallo stesso Shawn. Grazie ad una borsa di studio Cébron soggiornò a lungo in America presso la scuola Jacob's Pillow, fondata da Ted Shawn. Con quest'ultimo, autore di un testo sul metodo di François Delsarte (1811-1871)<sup>20</sup>, Jean ebbe l'occasione di approfondire la sua conoscenza dei principi del pedagogo francese, che determinarono anche la nascita della danza moderna in America, in Russia e in Europa<sup>21</sup>.

19. Cfr. Raphaël De Gubernatis, *Jean Cébron ce meconnu*, in «Danser», n. 37, septembre 1986, pp. 38-39; Beatrice Libonati, *Rencontre avec une personne spéciale*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», vol. XIV, n. 14, 2022, pp. 266-278, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/16072> (u.v. 9/5/2023).

20. Cfr. Ted Shawn, *Every Little Movement. A Book About François Delsarte*, Eagle Printing and Binding Company, Washington 1954.

21. Cfr. Eugenia Casini-Ropa (a cura di), *Alle origini della danza moderna*, Il Mulino, Bologna 1990; Alain Porte, *François Delsarte: une anthologie*, IPMG, Paris 1992; Elena Randi (a cura di), *François Delsarte: le leggi del teatro. Il pensiero scenico del precursore della danza moderna*, Bulzoni, Roma 1993; Elena Randi, *Il magistero perduto di Delsarte. Dalla Parigi romantica alla modern dance*, Esedra, Padova 1996; Elena Randi, *François Delsarte: La scène et l'archétype*, L'Harmattan Italia,

Professore di canto lirico al Conservatorio di Parigi, Delsarte ad un momento della sua carriera artistica ebbe un serio problema con la sua voce. Questo incidente, assai deleterio per un insegnante di canto, lo spinse invece a concentrarsi sul linguaggio del corpo. Iniziò dunque ad osservare e ad analizzare minuziosamente la gestualità umana, tanto nel corso delle azioni svolte durante la vita di tutti i giorni, che durante le attività teatrali. Delsarte analizzò i movimenti umani quali riflesso degli stati d'animo più profondi, e non esitò a studiare attentamente le sculture antiche nei musei per meglio comprendere l'affinità tra emozioni e movimenti del corpo. Il tutto finalizzato a migliorare e ad intensificare la qualità e il senso dei gesti e delle espressioni del volto e degli occhi dei cantanti e degli attori sulla scena. Benché Delsarte non pubblicò mai un suo trattato, dei suoi principi ci restano oggi solo brani e appunti manoscritti, i suoi allievi invece, diretti e non, produssero molti libri sul suo metodo, in parte trasformandolo, sia in Europa, che in Russia e soprattutto negli Stati Uniti<sup>22</sup>. In Nord America, il suo allievo diretto che studiò con lui a Parigi, Steele MacKaye (1842-1894) e gli allievi di quest'ultimo, prima tra tutti Genevieve Stebbins (1857-1934) diedero vita ad un movimento artistico e culturale detto appunto "delsartismo"<sup>23</sup>. I principi di Delsarte, tra la fine del XIX e i primi decenni del XX secolo, influenzarono profondamente le avanguardie e la sperimentazione nel campo della danza, del teatro e del cinema.

In America, oltre ai principi di Delsarte, Cébron apprese anche il metodo pedagogico del *maître de ballet* italiano Enrico Cecchetti (1850-1928) il quale, dopo una brillante carriera di danzatore e d'insegnante nei teatri imperiali russi, collaborò a lungo con i Ballets Russes di Sergej Diaghilev. Tra i suoi più famosi allievi ricordiamo qui Anna Pavlova, Tamara Karsavina e Vaslav Nižinskij.

Durante gli anni in cui Cecchetti soggiornò a Londra<sup>24</sup> ebbe tra i suoi studenti l'inglese

---

Paris/Torino 2016; Elena Randi – Simona Brunetti (a cura di), *I movimenti dell'anima. François Delsarte fra teatro e danza*, Edizioni di Pagina, Bari 2013; Frank Waille (sous la direction de), *Trois décennies de recherche européenne sur François Delsarte*, L'Harmattan, Paris 2011; Tiziana Leucci, *Delsartismo filtrato in India: la tournée asiatica della Denisbaun Dance Company (1925-26)*, in Elena Randi – Simona Brunetti (a cura di), *I movimenti dell'anima. François Delsarte fra teatro e danza*, cit., pp. 195-211.

22. Cfr. Alessandro Pontremoli, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Laterza, Bari 2008; Elena Randi – Simona Brunetti (a cura di), *I movimenti dell'anima. François Delsarte fra teatro e danza*, cit.; Elena Randi, *Protagonisti della danza del XX secolo. Poetiche ed eventi scenici*, Carrocci, Roma 2014; Elena Randi, *Il corpo pensato. Teorie della danza del Novecento*, Dino Audino, Roma 2020; Irina Sirotkina, *The Revolutionary Body, or Was There Modern Dance in Russia?*, in «Arti dello Spettacolo/Performing Arts», special issue *Body (R)evolution. Dance between the end of the nineteenth century and the contemporary era*, edited by Elisa Anzellotti, Donatella Gavrilovich and Elena Randi, n. 4, 2018, pp. 31-41, online: <https://www.artidellospettacolo-performingarts.com/2018-2/> (u.v. 9/5/2023); Irina Sirotkina – Roger Smith, *The Sixth Sense of the Avant-Garde: Dance, Kinaesthesia and the Arts in Revolutionary Russia*, Methuen Drama, London 2018.

23. Cfr. Nancy Lee Chalfa Ruyter, *Spettacolo e delsartismo nell'America di fine Ottocento*, in Eugenia Casini Ropa (a cura di), *Alle origini della danza moderna*, cit., pp. 59-80; Nancy Lee Chalfa Ruyter, *Genevieve Stebbins teorica, educatrice, artista della scena*, in Elena Randi (a cura di), *François Delsarte: le leggi del teatro*, cit., pp. 85-101; Nancy Lee Chalfa Ruyter, *The Cultivation of Body and Mind in Nineteenth-Century American Delsartism*, Greenwood Press, Westport, Connecticut-London 1999; Tiziana Leucci, "Liberare il corpo e la mente": G. Stebbins, R. St. Denis e Mata Hari, in «Arti dello Spettacolo/Performing Arts», special issue *Body (R)evolution. Dance between the end of the nineteenth century and the contemporary era*, cit., pp. 16-30.

24. Cfr. Grazioso Cecchetti, *Manuale Completo di Danza Classica. Metodo Enrico Cecchetti*, a cura di Flavia Pappacena, 2

Margaret Craske (1892-1990), la quale in seguito si stabilì e insegnò a New York. Fu proprio nella metropoli americana che Jean seguì con Craske e Alfredo Corvino (1916-2015), le lezioni sul metodo del maestro italiano. Ricordo che durante i suoi corsi all'Accademia di Roma, Cébron evocava e dimostrava spesso gli elementi di base tanto del metodo Cecchetti che dei principi di François Delsarte, oltre ovviamente a quelli appresi con Leeder, Jooss e gli altri suoi maestri. Di ritorno in Europa, Jean continuò a studiare, danzare in vari teatri e a collaborare con artisti e coreografi di fama, tra i quali il messicano José Limon (1908-1972). Nel frattempo, oltre all'insegnamento della danza e alla pratica della pittura, che coltivò sempre nel corso della sua carriera fino agli ultimi anni della sua vita, Jean creò molte composizioni sia coreografiche che musicali, articolate in vari assoli, duo e brani di gruppo<sup>25</sup>, alcuni dei quali ideati ed eseguiti insieme alla sua allieva e partner artistica, la straordinaria Pina Bausch (1940-2009). Tra le varie scuole di danza in cui insegnò regolarmente e diresse degli *stages* ricordiamo qui la Folkwang Hochschule di Essen<sup>26</sup>, allora vivaio di tanti talenti artistici tra i quali Pina Bausch e Susanne Linke (1944-), la Gret Palucca Hochschule für Tanz a Dresda, in Germania, la Statens Dansskola di Stoccolma, in Svezia, e la già citata Accademia Nazionale di Danza di Roma.

## La creazione e l'eredità coreografica di Jean Cébron a Roma, negli anni Settanta

Alla fine degli anni Sessanta, Jean Cébron fu invitato a Roma dall'allora fondatrice e direttrice dell'Accademia Nazionale di Danza per comporre alcune coreografie, ma solo dopo la scomparsa di Jia Ruskaja, Cébron poté regolarmente insegnare dal 1973 al 1976. Durante la permanenza nella capitale, oltre al suo impegno pedagogico, Jean compose per il Gruppo Stabile dell'Accademia<sup>27</sup> tre coreografie, la prima dal titolo *Nuages* e la seconda *Fêtes*, entrambe su musica dei *Notturmi* di Claude

---

voll., Gremese, Roma 2002 e 2003; Cyril William Beaumont – Stanislas Idzikowski, *The Cecchetti Method of Classical Ballet. Theory and Technique*, Dover, New York 2003; Giannandrea Poesio, *To and By Enrico Cecchetti*, Joker, Novi Ligure 2010; Giannandrea Poesio, *Enrico Cecchetti. Lettere 1922-1928*, Joker, Novi Ligure 2016; Olga Racster, *The Master of the Russian Ballet. The Memoirs of Cav. Enrico Cecchetti*, With an Introduction by Anna Pavlova, Noverre Press, Hampshire 2013.

25. Sulle coreografie di Jean Cébron cfr. Patricia Stöckemann, *Den menschlichen Körper vergessen machen. Jean Cébron, ein Meister seiner Kunst*, in «Tanzdrama Magazin», vol. XXXVII, n. 2, 1997, pp. 12-15; Isabelle Launay, *Entretiens avec Jean Cébron en compagnie de Virginia Heinen, son assistante*, in Isabelle Ginot – Hubert Godard – Isabelle Launay – Armando Menicacci – Christine Roquet (édité par), *Danse et Utopie*, l'Harmattan, Paris-Montréal 1999, pp. 63-72; Stefan Hilterhaus, *Ein Meister der Vermittlung Der Tänzer, Choreograph und Pädagoge Jean Cébron wurde 80*, in «Tanzjournal», n. 7, 2007, pp. 60-61; Virginia Heinen, *Pionnier de la danse abstraite Jean Cébron, un maître de son art*, in «Danser», n. 358, juin 2019, pp. 56-57; Beatrice Libonati, *Rencontre avec une personne spéciale*, cit.

26. Cfr. Jean Cébron – Patricia Kuypers, *Jean Cébron. L'école d'Essen, filiation et méthode*, in «Pour la danse», n. 125, mai 1986, pp. 36-37, online: <http://mediatheque.cnd.fr/IMG/pdf/pldessen.pdf> (u.v. 9/5/2023).

27. Si trattava di un *ensemble*, istituito nel 1971 da Giuliana Penzi, composto essenzialmente dalle allieve più grandi dei corsi superiori e di perfezionamento, a cui talvolta si aggiungevano anche dei danzatori ospiti invitati.

Debussy (1862-1918), che furono rappresentate più volte in varie città italiane. Nel programma del saggio-spettacolo del giugno 1971 si legge:

*Nuages*

Dai *Notturni* di Claude Debussy, coreografia di Jean Cébron, costumi di Salvatore Russo.

Interpreti: Manuela Caracciolo, Patrizia Cerroni, Caterina Commentucci, Giovanna Greco, Patrizia Mancini, Milvia Nardini.

Il coreografo Cébron interpretando il primo brano dei *Notturni* non ha voluto riprodurre esattamente il vagare delle nuvole, ma solo quella impressione sfumata che si ha guardando il cielo. Infatti, i movimenti lenti che si susseguono legati, quasi galleggiando nella polverizzazione tematica, lasciando nello spettatore l'immagine di una realtà appena percepita dall'occhio, sfumata nei colori dell'arcobaleno e colpita qua e là dal moto più rapido e scattante di due rossi fulmini.

*Fêtes*

Dai *Notturni* di Claude Debussy, coreografia di Jean Cébron, costumi di Salvatore Russo.

Interpreti: Manuela Caracciolo, Patrizia Cerroni, Caterina Commentucci, Anna Maria Epifania, Giovanna Greco, Melita Incatasciato, Patrizia Macagno, Patrizia Mancini, Milvia Nardini, Elisabetta Ricagni, Simonetta Rizza.

Così come vuole la tradizione, il secondo brano dei *Notturni* è un fermento di festa dominato da ritmi danzanti, con vivi lampeggiamenti sempre più vasto di sensazioni che si attenuano poi pian piano con l'allontanarsi delle danzatrici.

Per la sua terza e ultima creazione in Accademia, dal titolo *Filandre mythique*, a cui io stessa assistetti in occasione del saggio-spettacolo di fine anno nel giugno del 1975, Jean mi raccontò che per la sua composizione si era ispirato alle scene dipinte nelle tombe etrusche e sui vasi greci, visibili nei vari siti archeologici e nei musei da lui visitati. *Filandre mythique* si intitolava inizialmente *Etruria* e comportava una serie di personaggi mitologici ed epici dell'antichità. Per questa *pièce*, lo scenografo e costumista Mario Giorsi aveva ideato una serie di bozzetti per i costumi che riproducevano, sia nella foggia che nei panneggi e nei colori, quelli raffigurati sui reperti archeologici, i quali però rimasero allo stadio di schizzi e non furono mai realizzati. Cébron ne riprese la coreografia sulla musica di Wolfram Fürstenau (1928-1992), e ne mutò il titolo in *Filandre mythique*, pur mantenendo parte dei personaggi di *Etruria*. I costumi furono molto semplificati rispetto a quelli disegnati da Giorsi, e consistevano in tute aderenti al corpo, di lycra multicolore, che variavano dai toni pastello alle tinte cromatiche più calde nelle diverse sfumature di ocra e rosso scuro, simili a quelli dei dipinti antichi, per meglio adattarsi tanto alla coreografia che alla musica, nonché al gusto pittorico e alla sensibilità di Jean, essenzialmente "impressionisti" e "minimalisti" (fig. 2). *Filandre mythique* fu insegnata anche ai suoi allievi della Folkwang Hochschule di Essen. La bellezza e il lirismo delle sequenze danzate – Cébron per realizzarle si ispirò tanto alle pitture antiche che alle tecniche coreutiche delle danze indiane e giavanesi da lui apprese – resero questa coreografia estremamente raffinata e poetica, sia per la precisione e la finezza delle posizioni e dei movimenti del corpo, che per l'intensità e l'espressività degli sguardi e dei gesti (fig. 3). Di questa *pièce* si legge nel programma di sala:



*Filandre mythique*

Musica di Wolfram Fürstenau

Coreografia di Jean Cébron

Interpreti:

Atena

Patrizia Natoli

Telemaco

Vito de Robertis

Diana

Gabiella Borni

Calipso

Susanna Proja

Parche, Sirene, Grazie

Annapaola Pace, Luana Poggini, Brunella Vidau

Una danza rituale che introduce in ordine di apparizione i caratteri di Atena, Le Parche, Telemaco, Diana, Calipso, Le Sirene, Le Grazie.

Alla fine del suo soggiorno romano, nel 1976, Jean insegnò a Beatrice Libonati, allora allieva del corso superiore di perfezionamento dell'Accademia, l'assolo *Model for a Mobile*, da lui creato e interpretato nel 1957 (fig. 4) ispirandosi della fluidità e leggerezza delle sculture omonime, mobili e fluttuanti, *Mobiles* appunto, opere dell'artista americano Alexander Calder (1898-1976). Qualche anno fa, in occasione di uno stage, Beatrice ha trasmesso ad alcuni allievi dell'Accademia di Roma questo assolo di Jean.

Dopo tre anni di permanenza in Italia, nell'estate del 1976, Cébron purtroppo lasciò Roma, anche a causa dei disaccordi con l'allora direttrice dell'Accademia, Giuliana Penzi, e tornò ad insegnare in Germania, ad Essen, presso la scuola Folkwang Hochschule (oggi Università d'arte Folkwang Universität der Künste) fondata da Kurt Jooss nel 1927, nonché a Wuppertal, presso la compagnia di Pina Bausch, lei stessa allieva e collaboratrice di Jooss e di Cébron. La partenza del "Maestro" lasciò un vuoto incolmabile in Accademia, tanto per la qualità del suo insegnamento e personalità, che per la sua non comune sensibilità, sia umana che artistica. Ricordo ancora con emozione come tutti noi lo salutammo commossi, dai custodi agli insegnanti, dagli impiegati ai tecnici, dai pianisti accompagnatori agli allievi. Cébron ritornò in seguito a Roma per brevi periodi in occasione di *stages* organizzati da Lucia Latour (1940-2019), anche lei formata all'Accademia e signataria, nel 1992, con altri coreografi (Virgilio Sieni, Efesto, Giorgio Rossi, Enzo Cosimi, Massimo Moricone), del *Manifesto della danza come arte contemporanea*<sup>28</sup>. Tra gli allievi dell'Accademia che hanno studiato con Jean Cébron e si sono poi ispirati nelle loro creazioni al suo lavoro, ricordo qui oltre a Lucia Latour, anche Patrizia Cerroni e Gabiella Borni.

Dopo la sua partenza da Roma, l'unica mia consolazione fu che, grazie ai suoi insegnamenti, scoprii la complessità e la varietà dei linguaggi della danza moderna e, senza saperlo, di tante altre forme coreutiche... Alla fine dell'anno scolastico 1975/1976 nelle temute bacheche con affissi i risultati degli esami, la bella sorpresa fu di apprendere che insieme a Beatrice Libonati e al mio compagno

28. Cfr. Chiara Pirri, *In memoria di Lucia Latour, pioniera della danza contemporanea*, in «Artribune», 15 aprile 2019, online: <https://www.artribune.com/arti-performative/teatro-danza/2019/04/in-memoria-di-lucia-latour-pioniera-della-danza-contemporanea/#> (u.v. 9/5/2023).



di classe Massimo Acri, Jean Cébron aveva dato a noi tre, tra tutti i suoi allievi dell'Accademia, il voto più alto (08/10) in tecnica moderna e composizione. Beatrice Libonati in seguito si recò ad Essen per studiare con il “Maestro” e poi fece una brillante carriera nella compagnia di Pina Bausch. Massimo Acri, invece, si specializzò nella danza classica e divenne solista al Teatro Comunale di Firenze sotto la guida del già citato *maitre de ballet* russo Evgenij Poljakov, perseguendo poi la sua carriera presso altri teatri d'opera in Europa e in Giappone, dove si stabilì fondando anche una scuola di danza con la moglie giapponese, anche lei danzatrice. Quanto a me, dopo i miei studi di tecnica classica, moderna e contemporanea con vari maestri russi, europei e americani, e dopo aver ottenuto nel 1987 la laurea al D.A.M.S. di Bologna con una tesi sulle danze dell'India con Laura Piretti (docente allora di Indologia e specialista del teatro indiano) ed Eugenia Casini Ropa, ho continuato le mie ricerche sul campo e l'apprendimento delle danze *Bharatanāṭyam* (fig. 5) e *Odissi* per dodici anni in India (dal 1987 al 1999). Al mio ritorno in Europa, dopo aver ottenuto un dottorato di ricerca in antropologia sociale sulle danzatrici indiane e il loro impatto sulle tradizioni teatrali europee e americane<sup>29</sup> presso l'École des Hautes Études en Sciences Sociales di Parigi, ho vinto in Francia il concorso al Centre National de la Recherche Scientifique, dove lavoro oramai da anni insegnando nella capitale francese la storia e l'antropologia della danza all'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales e la danza *Bharatanāṭyam* al Conservatoire de musique et danse “Gabriel Fauré” a Les Lilas. Ciò mi ha inoltre consentito di ritrovare Jean Cébron in Bretagna, dove si era ritirato gli ultimi anni della sua vita. Così, conversando con lui e ricordando la sua carriera e gli anni trascorsi a Roma, ho scoperto che uno degli insegnanti di Ram Gopal, da cui Jean aveva appreso la danza indiana a Londra, il grande pedagogo indiano K. Muthukumara Pillai (1874-1960) aveva insegnato anche al mio stesso maestro di *Bharatanāṭyam*, V. S. Muthuswamy Pillai (1921-1992)<sup>30</sup>. Ancora una volta l'India ci aveva riuniti a distanza di tanti anni...

Nel 2017, all'occasione del novantesimo compleanno di Jean Cébron, con il mio collega Pierre Philippe-Meden, ora docente presso l'Université “Paul Valéry” de Montpellier 3, abbiamo organizzato a Parigi un convegno internazionale in suo onore, che ha riunito per la prima volta alcuni studiosi e allievi di Jean<sup>31</sup>, i cui atti sono ora in corso di pubblicazione. Purtroppo, due anni dopo nel 2019, la

29. Cfr. Tiziana Leucci, *Devadāsī e Bayadères: tra storia e leggenda. Le danzatrici indiane nei racconti di viaggio e nell'immaginario teatrale occidentale (XIII-XX secolo)*, CLUEB, Bologna 2005; Tiziana Leucci, *Vestales indiennes: les danseuses de temple dans les récits de voyage et l'imaginaire théâtral orientaliste (1780-1811)*, in «Synergies Inde», numéro monographique *L'orientalisme à l'humanisme en crise. Ponts entre l'Inde et l'Europe*, coordonné par Benoît Philippe et Vidya Vencantesan, n. 4, 2009, pp. 171-180, online: <https://gerflint.fr/Base/Inde4/leucci.pdf> (u.v. 9/5/2023).

30. Cfr. Tiziana Leucci, *L'apprentissage de la danse en Inde du Sud et ses transformations au XX<sup>ème</sup> siècle: le cas des devadāsī, rājadāsī et nattuvanār*, in «Rivista di Studi Sudasiatici (RiSS)», n. 3, 2008, pp. 53-87; Tiziana Leucci, *Dialoguing with Music, Poetry, Painting, and Sculpture: the Case of South Indian Dance Training under V.S. Muthuswamy Pillai*, in Georgina Boyes (edited by), *Terpsichore and her Sisters: the Relationship between Dance and other Arts*, Early Dance Circle, London 2017, pp. 153-165.

31. Cfr. il programma del convegno *Histoires connectées de la danse: le cas de Jean Cébron, chorégraphe, pédagogue et passeur*

sua salute si è degradata e il “Maestro” ci ha lasciato. Al suo funerale sono giunti nella capitale francese studenti provenienti da tutta Europa, molti dei quali dalla compagnia di Pina Bausch, per rendere un ultimo omaggio al grande artista e pedagogo (fig. 6). Nessuno di noi dimenticherà mai i suoi insegnamenti, suggerimenti e correzioni, la sua erudizione, la sua gentilezza e umiltà, la sua timidezza e discrezione, il suo sorriso generoso e il suo sguardo attento, penetrante, rigoroso e incoraggiante al contempo, nonché il suo profondo rispetto e sincero affetto per tutti i suoi allievi e collaboratori: certamente il ricordo e l’eredità più preziosi trasmessici da Jean.

---

*artistique entre l'Europe, l'Asie et les Amériques*, organizzato da Tiziana Leucci e Pierre Philippe-Meden, apparso sul sito del Centre d'Études de l'Inde et de l'Asie du Sud (CEIAS, EHESS/CNRS, Parigi) <http://ceias.ehess.fr/index.php?4231> e su *Calenda*: <https://calenda.org/406206> (u.v. 9/5/2023).



Figura 1: Jean Cébron, Kurt Jooss, Pina Bausch ed Erika Fabry durante le prove della ripresa, nel 1964, del balletto di Kurt Jooss *Il tavolo verde. Danza della morte* (1932). Foto: Gert J. van Leeuwen.

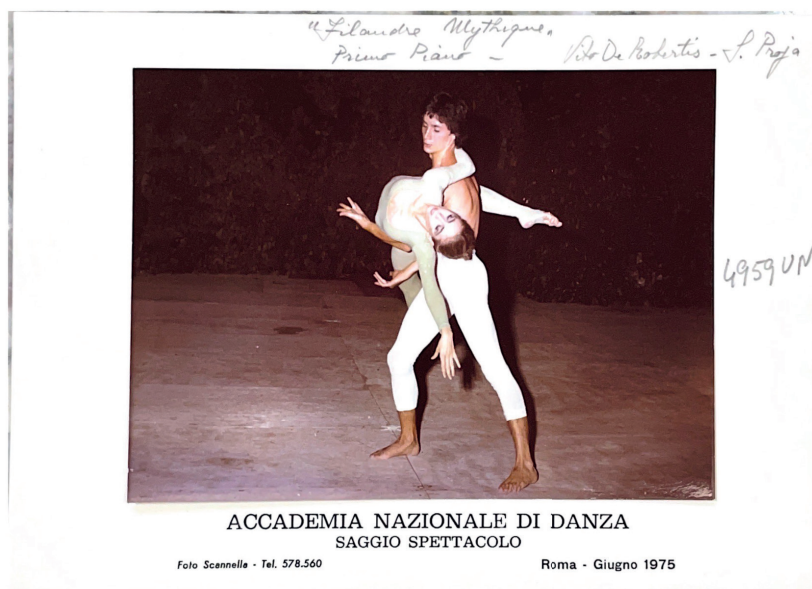


Figura 2: Susanna Proja e Vito de Robertis in *Filandre Mythique*, Accademia Nazionale di Danza di Roma (giugno 1975), coreografia di Jean Cébron. Foto: Scannella. Archivi dell'Accademia Nazionale di Danza di Roma.

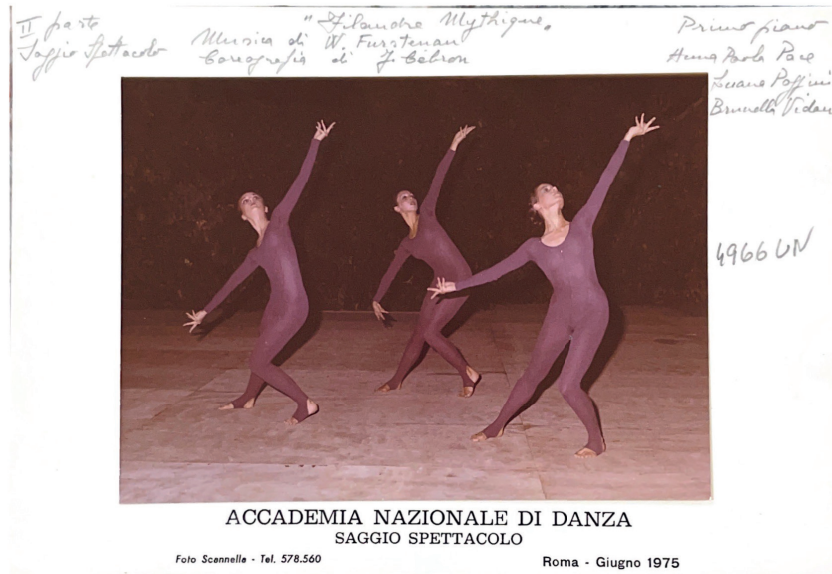


Figura 3: Luana Poggini, Brunella Vidau e Anna Paola Pace in *Filandre Mythique*, Accademia Nazionale di Danza di Roma (giugno 1975), coreografia di Jean Cébron. La posizione delle mani riprende il gesto di *alapadma* (il fiore di loto pienamente sbocciato) come eseguito nella danza indiana *Bharatanāṭyam*. Foto: Scannella. Archivi dell'Accademia Nazionale di Danza di Roma.

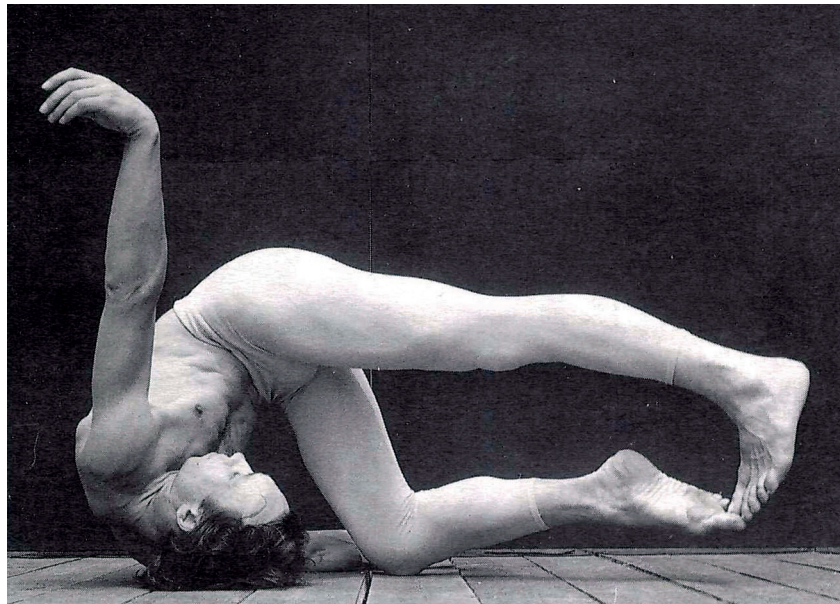


Figura 4: Jean Cébron, coreografo e interprete di *Model for a Mobile* (1957). Foto: Serge Lido, Folkwang Tanzarchiv, Essen.



Figura 5: Tiziana Leucci in un brano di danza indiana *Bharata-nāṭyam* mentre esegue il gesto di *alapadma* (il fiore di loto pienamente sbocciato). Composizione di V.S. Muthuswamy Pillai (1991). Foto: Pierpaolo Sabbatini, 1996.



Figura 6: Jean Cébron alla Folkwang Schule (anni Ottanta). Foto: Francis Viet.