

Nicoletta Giavotto

Il rischio e la libertà

Devo dire che non è stato facile per me entrare nella logica del movimento moderno, dopo aver studiato per vari anni danza classica raggiungendo il livello professionale e lavorando per due anni in teatro: ero a New York con una borsa di studio alla Juilliard School e seguivo ogni giorno due lezioni di tecnica: classico, Graham e Limón alternativamente. Oltre alla grande fatica di più lezioni di tecnica al giorno, oltre ai vari corsi di musica e coreografia con i rispettivi compiti a casa, c'era l'impatto con una cultura diversa e con un modo completamente nuovo di affrontare il movimento. Fui disorientata dal dover apprendere contemporaneamente due moderne tecniche opposte (o piuttosto, complementari) tra loro, e così diverse dalla danza classica. Mi sentivo falsa nella lezione di moderno e intanto mi accorgevo che anche il mio approccio al balletto era manieristico e artificioso.

Il moderno, infatti, ti cambia il punto di vista rispetto al movimento, e cambia quindi anche il modo di rapportarsi con le esperienze fatte in precedenza. Insomma, entrai totalmente in crisi, ma mentre la tecnica Graham offriva degli appigli, dei punti di appoggio strutturali e fisici forti, la tecnica Limón mi buttava fuori da tutte le mie certezze, perché le differenze nella forma non erano così vistose, ma molto sottili; i movimenti potevano sembrare simili, nella rotondità e nella fluidità, a certi movimenti del classico ma lo spostamento degli accenti, la differente dinamica e quel modo di provocare il movimento attraverso lo sbilanciamento e la caduta erano causa di totale disorientamento. Decisi quindi di attenermi ai paletti sicuri di un classico che conoscevo (dove, comunque, a disorientarmi ci pensava Anthony Tudor col suo fraseggio musicale che sembrava scavalcare, passare attraverso gli accenti, anziché farsene trasportare, con le sue sorprese ritmiche, le sue sospensioni infinite e la sua imprevedibile ironia).

Nel moderno mi limitai alla tecnica Graham e cercai il mio centro profondo, cercai di liberare la mia energia compressa in certi scatti che mi parevano fin troppo aggressivi e di cui, in fondo, mi vergognavo anche un po', ma era più facile combattere, esplodere, reagire, piuttosto che abbandonarsi ad una caduta che mi spaventava e da cui ignoravo come mai sarei potuta uscire incolume, come mi

veniva chiesto nella classe di tecnica Limón¹.

Comunque i risultati del mio primo anno a New York furono piuttosto deludenti per me, ma decisi di non demordere. Chiesi ed ottenni di avere una sala prove nei giorni festivi e cominciai a ballare da sola, con musiche diverse da quelle cui ero abituata: jazz, musica elettronica, musica del Sudamerica, musica orientale, tutto ciò che non avevo ballato mai. Non so che cosa successe, ma riuscii a trovare il mio movimento, non cercai più lo specchio, cominciai a sentirmi più autentica, più vera, entrai nel movimento. Forse, anche se non ne ero consapevole, avevo lasciato che il peso fluisse liberamente in me. Fu una bella esperienza, mi sbloccai, cominciai a comporre le mie prime danze, a trovare un linguaggio originale, ottenni l'apprezzamento del mio insegnante, Lucas Hoving. Lucas aveva creato la parte di Jago in *Moor's Pavane* di Limón, era un insegnante spregiudicato e assolutamente non convenzionale, esigente ma molto rispettoso delle caratteristiche individuali, che scopriva e incoraggiava con entusiasmo. Continuai a studiare classico con Tudor e, dal momento che la borsa Fulbright era di un solo anno, Martha Hill mi permise di frequentare gratuitamente; con il denaro che mi guadagnavo con vari lavori e un poco di aiuto da mio padre mi pagavo i corsi di coreografia e di musica, mentre per il moderno frequentavo gli *stages* alla Graham School.

Ma il mio movimento, dopo un inizio espressionista-cubista, aveva sempre più una qualità che si avvicinava piuttosto alla dinamica e al pensiero di Doris Humphrey e di José Limón. In seguito, negli anni Settanta, tornata in Europa, riuscii a studiare approfonditamente questa tecnica con Betty Jones (che avevo avuto anche alla Juilliard), con Ruth Currier, con Libby Nye et con Nina Watt, a Parigi e a Roma, e allora mi riconobbi in quel movimento che all'inizio mi aveva tanto messa in crisi, per il suo pericoloso contenuto di rischio e di libertà: ma avevo dovuto fare esperienza, conoscere meglio le mie caratteristiche e me stessa. Insomma, ritengo che questa tecnica richieda un tipo di disponibilità che solo una certa maturità può dare.

Tutto questo laborioso *excursus* autobiografico per tentare di spiegare, attraverso la mia esperienza personale, la difficoltà di un incontro vero, di una reale comprensione, di un avvicinamento tanto problematico con qualcosa che pure amavo e ammiravo intensamente, che avrei desiderato fare bene come i meravigliosi danzatori che vedevo, ma di fronte al quale il mio corpo e la mia mente opponevano un rifiuto spaventato.

Cominciai ad insegnare, facendomi forte di quello che mi aveva detto Betty Jones: di sentirmi

1. Ora io uso in modo intercambiabile i nomi di Doris Humphrey e di José Limón per definire la tecnica da me studiata alla Juilliard; era il 1966 e Doris era morta da otto anni, ma era stata lei ad entrare nel dipartimento di danza, chiamata da Martha Hill nel 1951, poi Limón era subentrato al suo posto, ma tutti conoscono gli stretti legami artistici tra i due; Limón era stato allievo di Doris Humphrey, che aveva diretto la Limón Company e aveva coreografato molto per lui.

libera di sviluppare i miei personali esercizi, attenendomi ai principi che avevo assimilato, e non solo riproducendo gli esercizi appresi. Devo dire che molte cose della tecnica le ho approfondite insegnandola, mirando sempre alla qualità del movimento e cercando di aiutare gli allievi ad entrare con più facilità di me in questo tipo di linguaggio e di dinamica. Penso di esserci in parte riuscita anche se vedermi spesso superata *en souplesse* dai miei allievi mi ha fatto anche un po' soffrire; forse non è molto generoso da parte mia dirlo, ma ho spesso invidiato alcune mie allieve per la naturalezza e l'agio, l'apertura che riscontravo in loro, forse anche grazie al mio lavoro, anzi le ho proprio invidiate, modestamente, per avere avuto me come insegnante; anche se io non mi posso lamentare dei miei insegnanti, purtroppo conosciuti tardi nella vita, e ancora più tardi capiti, ma forse è meglio tardi che mai! E comunque in Italia anche le cose fatte tardivamente sono sempre fatte troppo presto!

Certo, tutto questo accadeva anni fa, dal 1966 al 1970, credo che oggi sarebbe più facile, per una ballerina italiana, capire il rischio e la libertà impliciti nella danza moderna americana e nella tecnica Humphrey-Limón in particolare.



Figura 1: Nicoletta Giavotto a Central Park nell'estate del 1968. Foto: Huntley Burger.