

Fiorella Cardinale Ciccotti*

L'Estremo Oriente di Djemil Anik. Influssi e interpolazioni delle danze giavanesi nell'attività artistica e pedagogica

17 dicembre 2024, pp. 127-137

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/20942>

Section: Studi [peer reviewed]



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

Email: danzaericerca@unibo.it

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

Abstract

Interrogandosi sulla questione del *métissage* all'interno del contesto interbellico francese, l'autrice del saggio si propone di indagare la carriera della danzatrice Djemil Anik (1888-1980) – di origini franco-malesi ed esperta di danze femminili di corte giavanesi – a partire dal debutto al Théâtre des Arts di Parigi sino alla piena affermazione della propria attività pedagogica. Partendo dall'analisi storico-critica dei primi assoli, il contributo passa in rassegna le strategie da lei messe in atto per affrontare le mutazioni culturali legate all'acuirsi della coscienza etnografica coeva, che comprendono i viaggi a Giava per le ricerche sul campo e un approccio teorico e pedagogico che mira ad un'educazione ibrida.

Questioning the topic of *métissage* within the French interwar context, the author of the essay aims to investigate the career of the dancer Djemil Anik (1888-1980) – of French-Malay origins and an expert in Javanese female court dances – starting from her first debut at the Théâtre des Arts in Paris until the full affirmation of her pedagogical activity. Starting from the historical-critical analysis of the first solos, the paper depicts the strategies she implemented to address the cultural mutations linked to the sharpening of contemporary ethnographic consciousness, which include trips to Java for field research and a theoretical and pedagogical approach that aims at hybrid education.

* Università di Roma "La Sapienza".

Fiorella Cardinale Ciccotti

L'Estremo Oriente di Djemil Anik. Influssi e interpolazioni delle danze giavanesi nell'attività artistica e pedagogica

Lungi dall'essere un fenomeno recente nelle pratiche coreutiche, la questione del *métissage* è stata ricondotta alla modalità di interrogare i rapporti con l'alterità ed è un concetto che, specialmente in Francia, è sempre stato associato alle pratiche teatrali e percepito come fenomeno di per sé ibrido. Non si trattava di accostare tecniche e pratiche di culture diverse nella forma, bensì di mescolarle nella sostanza, andando ai principi e alle teorie dell'una e dell'altra e studiandone divergenze e similitudini¹.

Già dagli inizi del XX secolo, numerosi danzatori giavanesi, balinesi e altri provenienti dall'arcipelago indonesiano e dalla Malesia, arrivati in Francia per motivi di studio o di lavoro, adoperarono l'ibridazione come aspetto drammaturgico rilevante all'interno delle loro poetiche ma anche dei propri linguaggi pedagogici unendo tecniche e principi orientali e occidentali.

Questo è il caso della danzatrice Djemil Anik (1888-1970), le cui origini sembrano essere dubbie. Alcune fonti indicano quale luogo di provenienza l'isola di Martinica, altre invece la Malesia, e numerosi studiosi e critici riferiscono che sia nata da madre malese e padre francese². Le sue radici esotiche, nonostante fosse cresciuta in Francia, la resero agli occhi degli spettatori un'autentica danzatrice "giavanesa", o "orientale", come erano definite la maggior parte delle giovani donne che si esibivano sui palcoscenici parigini durante il periodo interbellico e che erano di provenienza indiana o indonesiana. La Anik trasse profitto da questa condizione educando gli spettatori coevi alla comprensione dell'antica cultura estremo-orientale e legittimando in tal modo la propria arte.

Per discorrere della sua carriera dobbiamo ripercorrere la storia dell'Opéra durante gli *années*

1. Cfr. Anne Décoret-Ahiha, *Réinventer les danses exotiques: création et récréation des danses d'ailleurs au début du XX^e siècle*, in Serge Gruzinski (sous la direction de), *L'expérience métisse*, actes de colloque, 2 et 3 avril 2004, Musée du Quai Branly, Auditorium du Louvre 2004, pp. 120-133.

2. In questa disamina prendo come punto di riferimento le indicazioni biografiche presenti in Anne Décoret-Ahiha, *Les danses exotiques en France (1880-1940)*, Centre National de la Danse, Pantin 2004, pp. 246-249, e Matthew Isaac Cohen, *Performing Otherness. Java and Bali on International Stages, 1905-1952*, Palgrave Macmillan, London 2010, pp. 140-152.

folles, in particolare il periodo compreso tra il 1915 e il 1945, quando la direzione fu affidata a Jacques Rouché (1862-1957)³, *metteur en scène* già noto all'alba della Prima guerra mondiale negli ambienti teatrali parigini in quanto direttore della rivista «La Grande Revue» dal 1907⁴. Costui intraprese un vero e proprio processo di modernizzazione «che nel tempo trasformò ogni peculiarità del balletto all'Opéra»⁵. Il suo approccio, ricavato dal modello dei Ballets Russes per quanto riguarda l'estetica post-simbolista e l'ideologia della convivenza fra le arti, risultò innovativo per il teatro francese coevo⁶. Venne inoltre certamente influenzato dai Ballets Suédois, che costituivano un'altra forma di teatro d'avanguardia⁷, e dalle nuove tendenze che si erano sviluppate in quell'epoca in ambito coreutico e teatrale al di fuori del panorama francese. Tale curiosità lo portò a viaggiare verso la Germania, l'Italia e la Russia e le ricerche di quegli anni confluirono nella sua pubblicazione di maggior rilievo, ovvero *L'Art théâtral moderne*⁸, un testo che «espose i principi teorici che sono alla base degli approcci innovativi che tentava di mettere in pratica all'interno dei suoi numerosi spettacoli teatrali, opere e balletti»⁹. È interessante notare come in quello stesso anno, il 1910, oltre a pubblicare un articolo di Émile Jaques-Dalcroze sulla rivista sopracitata¹⁰ — indice della sua propensione al cambiamento — Rouché assunse la direzione dell'allora Théâtre des Arts¹¹ fino al 1913. Durante questo triennio, il teatro ricevette numerosi elogi sia per la variegata e innovativa programmazione che per il talento dei giovani

3. Nominato direttore dell'Opéra di Parigi il 25 novembre 1913, Rouché entrerà in servizio solo nel 1915, a causa dello scoppio della Prima guerra mondiale.

4. «La Grande Revue» è una rivista giuridica bimestrale fondata da Fernand Labori nel 1897 con il nome «La Revue du Palais» e diretta da Rouché fino al 1939, nella quale viene dato ampio spazio alla cultura e a pubblicazioni di opere e recensioni teatrali. Tra coloro che scrivono per la rivista ricordiamo André Gide, Gabriele D'Annunzio, George Bernard Shaw, Jean Giraudoux, Jules Renard e molti altri. Vi compaiono inoltre numerosi articoli dedicati alla danza con recensioni di balletti, in particolare tra il 1908 e il 1910.

5. «That in time transformed every aspect of ballet at the Opéra», Lynn Garafola, *Forgotten Interlude: Eurhythmic Dancers at the Paris Opéra*, in «Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research», vol. XIII, n. 1, summer 1995, pp. 59-83; p. 59, online: <https://www.jstor.org/stable/1290901> (u.v. 10/5/2024). Sul processo di modernizzazione compiuto da Rouché all'Opéra cfr. Claire Paolacci, *L'ère Jacques Rouché à l'Opéra de Paris (1915-1945): modernité théâtrale, consécration du ballet et de Serge Lifar*, thèse de doctorat, Université Paris 1 2006, sous la direction de Christophe Charle, e Dominique Garban, *Jacques Rouché: l'homme qui sauva l'Opéra de Paris*, Somogy, Paris 2007.

6. Cfr. Roland Huesca, *Le Théâtre des Champs-Élysées à l'heure des Ballets russes*, in «Vingtième Siècle. Revue d'histoire», n. 63, juillet-septembre 1999, pp. 3-15, online: <https://www.jstor.org/stable/3770697> (u.v. 10/5/2024); Roland Huesca, *Triumphes et scandales: la belle époque des Ballets russes*, Hermann, Paris 2001; Elisabeth Hennebert, «*Coueurs de cachets*»: *histoire des danseurs russes de Paris (1917-1944)*, thèse de doctorat, Université Paris 1 2002, sous la direction de Pascal Ory.

7. Cfr. Erik Näslund, *The Ballet Avant-Garde I: The Ballets Suédois and its Modernist Concept*, in Marion Kant (edited by), *The Cambridge Companion to Ballet*, Cambridge University Press, 2007, pp. 201-211.

8. Jacques Rouché, *L'Art théâtral moderne*, Cornely, Paris 1910. Una nuova edizione compare nel 1924.

9. «Laid out the theoretical principles underlying the innovative approaches that he now sought to put into practice in the several dozen plays, operas and ballets» (Lynn Garafola, *Forgotten Interlude: Eurhythmic Dancers at the Paris Opéra*, cit., p. 60).

10. Émile Jaques-Dalcroze, *Le Rythme au Théâtre*, in «La Grande Revue», 10 juin 1910, pp. 539-550.

11. Istituito nel 1838 con il nome di Théâtre des Batignolles, il Théâtre des Arts viene rinominato così nel 1907 e dal 1940 diviene il Théâtre Hébertot. Per maggiori informazioni sul Théâtre des Arts cfr. Livia Di Lella, *I principi formulati nell'«Art théâtral moderne» di Jacques Rouché e la loro applicazione al Théâtre des Arts*, in «Il castello di Elsinore», n. 38, 2000, pp. 67-96.

artisti che vi si esibirono e che dal 1915 saranno invitati all'Opéra per alcune collaborazioni grazie all'intercessione di Rouché¹². Come sottolineato da Lynn Garafola, il Théâtre des Arts costituiva una sorta di laboratorio per sperimentare e lavorare alle successive programmazioni dell'Opéra. In questi anni, come coreografo vi era Léo Staats (1877-1952)¹³, e tra le danzatrici figurava Djemil Anik, la cui carriera ebbe inizio nel 1910 e raggiunse il culmine negli anni Quaranta. È evidente che per Rouché la danzatrice franco-malese fosse l'incarnazione della modernità.

L'interpretazione accattivante dei diversi personaggi femminili e la capacità di incorporare molteplici stili di danza provenienti da altrettanti paesi diversi, perlopiù asiatici, consentì alla Anik di intessere relazioni proficue con le più alte personalità del panorama artistico coevo, tra cui Louis Jouvet¹⁴, Rolf de Maré, Guillaume Apollinaire, Pierre Chareau e Jean Mollet, tutti interessati alle forme d'arte provenienti dall'Asia. Queste conoscenze accelerarono la sua carriera di danzatrice. Negli anni Venti divenne famosa per i suoi assoli, nei quali alternava danze tradizionali ad altre più creative che si collocavano fuori dagli schemi coreutici ed estetici indonesiani. D'altronde non dimentichiamo che, come la maggior parte delle danzatrici coeve che erano definite "giavanesi" o semplicemente "orientali", anche Djemil Anik si specializzò nel genere più in voga del *music-hall*, ovvero quello delle danze sacre dell'India, sulla scia di Matha Hari e Ruth St. Denis¹⁵. La *danse hindou* permise a costoro di sperimentare gestualità inedite all'interno di un contesto coreografico specifico, senza l'obbligo di incorporare particolari attitudini erotiche, anzi sublimandole al grado più alto della dimensione mistica.

Definita «danzatrice esotica»¹⁶ insieme alla Sahary-Djeli¹⁷ e alla Trouhanova¹⁸, la Anik ricevette

12. Per un elenco delle principali rappresentazioni tenutesi al Théâtre des Arts nel triennio 1910-1913, cfr. Lynn Garafola, *Forgotten Interlude: Eurhythmic Dancers at the Paris Opéra*, cit., p. 60.

13. Léo Staats si forma alla scuola dell'Opéra con Louis Mérante entrando in compagnia nel 1893. Nel 1908 viene nominato *maître de ballet* all'interno della medesima istituzione per due anni e successivamente lavora con Rouché al Théâtre des Arts. Dal 1915 i due proseguiranno al Palais Garnier tale collaborazione e Staats sarà sia coreografo che *maître de ballet* fino al 1926.

14. Nel fondo dedicato a Jouvet presente negli archivi della Bibliothèque Nationale de France di Parigi si trova la corrispondenza tra i due. Delle quattro lettere presenti, tre hanno come mittente la danzatrice francese. Nella prima, del 1927, in cui si vince che i due avessero già un rapporto informale, la Anik chiese di poter affittare, per i successivi tre mesi primaverili, la Comédie des Champs-Élysées, di cui Jouvet era allora direttore, per mettere in scena uno «spectacle-opéretta». Cfr. la lettera di Djemil Anik indirizzata a Louis Jouvet del 12 settembre 1927, archivi BnF, fonds Jouvet, LJ-Mn-91 (23).

15. Tra le danzatrici esperte in questo genere di danza che si esibirono in Francia, di origini asiatiche ma cresciute in Europa, ricordiamo Sahary-Djeli, Ariman Banu, Madiyah Kaly, Vanah Yami e Nyota Inyoka. Anche Matha Hari fu di volta in volta definita danzatrice indiana, giavanesa e orientale. La precisione e l'esattezza delle danze contavano poco, infatti erano quasi tutte basate su uno stesso modello. Nel 1906 Ruth St. Denis, che all'epoca si faceva chiamare Miss Ruth, si esibì al Théâtre Marigny di Parigi con il suo famoso *Radha*. Per maggiori informazioni su questo spettacolo, cfr. Vito Di Bernardi, *Ruth St. Denis*, L'Epos, Palermo 2006, pp. 77-104.

16. Lynn Garafola, *Forgotten Interlude: Eurhythmic Dancers at the Paris Opéra*, cit., p. 64.

17. Henriette Sahary-Djeli è stata una celebrità del *music-hall* che interpretò *Salomé* al Casino De Paris nel 1908 e, essendo nota per la sua flessibilità, anche la parte del ragno in *Les Festin de l'Araignée*, andato in scena al Théâtre des Arts e coreografato da Léo Staats.

18. Natalia Trouhanova (1885-1956), di origine ucraina, è stata una danzatrice e coreografa attiva in Francia che prese parte ai balletti *Nabuchodonosor* di Léo Staats nel 1911 al Théâtre des Arts e *La Péri*. Quest'ultima coreografia fu crea-

critiche contrastanti nella prima metà degli anni Venti. Sul fronte delle disamine negative troviamo il critico di danza coevo André Levinson (1887-1933), fervido sostenitore della “pura” danza accademica, mentre tra i giudizi positivi possiamo annoverare gli scritti di Fernand Divoire (1883-1951), il quale dedicò un intero capitolo alla danzatrice in questione nella sua pubblicazione di maggior rilievo *Découvertes sur la danse*¹⁹. Levinson, riferendosi allo spettacolo del 1923 tenutosi alla Comédie des Champs-Élysées, giudicò la Anik «meno preziosa di Nyota»²⁰. Una critica feroce giustificata a suo avviso dalla convinzione che i *Vendredis de la danse*²¹ — questo il nome della programmazione settimanale dedicata alla danza e a cui apparteneva il suddetto spettacolo — fossero, per gli artisti che vi si esibirono, l’unica vetrina per farsi notare dal pubblico parigino. L’autore proseguì con un’analisi accurata delle sue danze e, mentre da un lato evidenziò il suo buon gusto nei costumi, dall’altro, utilizzando l’appellativo *foraine exotique*, la descrisse come colei che «costringe il suo corpo alle deformazioni prospettiche specifiche del bassorilievo e dell’affresco»²². Egli evidenziò inoltre quanto il suo lavoro fosse «sterile»²³, dal momento che aveva optato per la riproposizione di svariati stili di danza di provenienze diverse usando come metodo le «trasposizioni convenzionali»²⁴ a partire dalle sculture antiche. Sia la Anik che la Inyoka partivano infatti dai documenti iconografici e dagli studi sulla statuaria orientale per comporre *ex novo* le loro danze. Questo approccio creativo venne invece apprezzato da Divoire, il quale ne esaltò le qualità trasformative e innovative scrivendo nel 1922: «Spesso è negli intenti isolati di qualche danzatore o danzatrice, piuttosto che nei grandi spettacoli, che la danza manifesta i suoi tentativi per creare delle forme nuove»²⁵.

Tuttavia, a partire dagli anni Trenta, i soli documenti iconografici non furono più sufficienti, dal momento che gli spettatori iniziarono a preferire un approccio più documentato per quanto

ta inizialmente per i Ballets Russes e successivamente realizzata sotto la direzione di Rouché. Per maggiori informazioni sul ruolo importante di Trouhanova nella *pièce* cfr. Helen Julia Minors, “*La Péri, poème dansé*” (1911-12): *A Problematic Creative-Collaborative Journey*, in «Dance research: the journal of the Society for dance research», vol. II, n. 27, winter 2009, pp. 227-252, online: <https://www.jstor.org/stable/40664430> (u.v. 10/5/2024). Per ulteriori approfondimenti cfr. Raymond Escholier, *Natacha Trouhanowa*, in «La Danse», juillet 1921, non paginé.

19. Fernand Divoire, *Découvertes sur la Danse*, G. Crès et Cie, Paris 1924.

20. «Moins précieuse que Nyota» (Andréï Iakovlevitch Levinson, *La danse au théâtre. Esthétique et actualité mêlées*, Bloud & Gay, Paris 1924, p. 136). La danzatrice in questione è Nyota Inyoka (1896-1971), esperta di danze indiane e di yoga che prese parte all’Esposizione coloniale del 1931 e nel 1952 alla Biennale di Venezia.

21. I *Vendredis de la danse* furono un’iniziativa di Jacques Hébertot che ebbe luogo ogni venerdì alla Comédie des Champs Élysées a partire dal 1923. Oltre a Djemil Anik, possiamo annoverare tra gli artisti che vi si esibirono il primo anno: Jeanne Ronsay, Malkovski, Albertina Rasch, Jacqueline Chaumont, Harald Kreutzberg, Birgit Cullberg, Nyota Inyoka, Valeska Gert e molti altri. Dagli anni Trenta Hébertot trasferirà i *Vendredis de la danse* all’attuale Théâtre du Batignolle che attualmente porta il suo nome.

22. «Astreint son corps aux déformations de perspective propres au bas-relief et à la fresque» (Andréï Iakovlevitch Levinson, *La danse au théâtre*, cit., p. 136).

23. *Ibidem*.

24. *Ibidem*.

25. «Souvent, c’est dans les efforts isolés de quelques danseurs ou danseuses, plus que dans les grands spectacles, que la danse manifeste ses efforts et établit ses formes Nouvelles» (Fernand Divoire, *La danse*, in «La revue de France», 15 août 1922, pp. 871-874: p. 871).

riguarda le *danses exotiques*. Danzatori ed esperti di danza cominciarono a mettere in atto delle vere e proprie ricerche etnografiche recandosi in Asia o nei luoghi che custodivano questi saperi tradizionali e, dalle memorie dei loro viaggi, riprodussero quei gesti all'interno di brevi "evocazioni" danzate di testi religiosi o episodi tratti dall'epica indiana. Tale coscienza etnografica contribuì a spostare lo sguardo colonialista verso un approccio più scientifico che vedeva queste danze non più come cristallizzate, ma come riflesso di una società in perenne mutamento²⁶. Lo studio approfondito degli usi e dei costumi dei popoli indagati, coadiuvato dalla divulgazione degli stessi in seno alle numerose Esposizioni organizzate sul suolo parigino, contribuirono, agli inizi degli anni Quaranta, non solo al cambiamento terminologico che andava dalle danze *exotiques* alle danze *ethniques*, ma anche al desiderio nascente di autenticità delle stesse, di fedeltà alla tradizione, di riscoperta dei diversi stili di danza. Le conseguenze di un tale approccio furono che i danzatori, sul finire degli anni Venti, iniziarono a compiere lunghi viaggi in Asia e in Estremo Oriente per documentarsi e svolgere delle ricerche sul campo. La Anik, in effetti, soggiornò in Indonesia per apprendere le danze locali e riscoprire le proprie radici. Scrive Jacqueline Robinson: «a Giava [la Anik] [...] apprese sia le danze giavanesi dalle caratteristiche austere che le danze indiane»²⁷. Di ritorno a Parigi, prese parte, insieme a Nyota Inyoka, alla famosa Esposizione Coloniale Internazionale del 1931²⁸. In quella occasione si cimentò in «un'interpretazione personale [...] pur continuando a rispettare la tradizione»²⁹. Con queste parole il giornalista di «Le Populaire» si riferiva alla danza più nota della Anik, ovvero *Bodhisattva*, elogiando più volte il suo lavoro accurato di riproposizione fedele delle danze tradizionali giavanesi.

Parallelamente all'attività di coreografa, la Anik acquisì una certa fama anche come pedagoga. Grazie al proprio «*background non convenzionale*»³⁰, in cui l'ibridazione è il principio cardine, la danzatrice franco-malese riuscì a creare un nuovo metodo di insegnamento che la condusse, dagli anni Trenta in avanti, verso una riformulazione del training del danzatore. Il suo lavoro si distinse per la componente innovativa a tal punto da essere invitata, nel 1935, a partecipare alle *conférences-démonstrations* — organizzate dai membri degli Archives Internationales de la Danse e presentate da Fernand Divoire — come rappresentante della categoria di *danses exotiques*, proponendo il suo metodo

26. Cfr. Annie Suquet, *Danses métissées: rêves d'Orient*, document sonore, Centre National de la Danse, Pantin 2012, online: http://cadic.cnd.fr/exl-php/recherche/cnd_bibnum/PHO00002878 (u.v. 6/5/2024).

27. «À Java [...] elle s'initie à la danse javanaise aux caractéristiques austères, et se familiarise également avec la danse indienne», (Jacqueline Robinson, *L'Aventure de la danse moderne en France (1920-1970)*, Bougé, Paris 1990, p. 92).

28. Ci riferiamo alla famosa esposizione coloniale parigina durante la quale Antonin Artaud subì il fascino dei danzatori dell'isola di Bali, tentando in seguito di «immaginare e praticare [...] un teatro non dualista, in cui la parola e il corpo fossero utilizzati come un'unica sostanza per il lavoro di un attore nuovo». (Vito Di Bernardi, *Cosa può la danza. Saggio sul corpo*, Bulzoni, Roma 2012, p. 13).

29. «Une interprétation personnelle [...] sans cesser toutefois de respecter la tradition» (Crapotte, *Au service de la Danse*, in «Le Populaire: journal-revue hebdomadaire de propagande socialiste et internationaliste», 10 novembre 1931, p. 1).

30. Lynn Garafola, *Forgotten Interlude: Eurhythmic Dancers at the Paris Opéra*, cit., p. 64.

d'insegnamento in maniera teorica e dandone una dimostrazione concreta attraverso i suoi allievi³¹. Nella programmazione fu descritta come colei che «unisce la danza dell'Estremo Oriente a quella d'Occidente»³². Nella rivista degli A.I.D. dedicata alla recensione delle conferenze sul tema delle tecniche di danza, vi è un articolo intitolato *La danse d'Extrême-Orient e celle d'Occident, leurs rapports possibles*, in cui si affronta la pedagogia di Djemil Anik. Già dal titolo si evince che l'obiettivo dei suoi corsi era quello di avvicinare i danzatori europei, prevalentemente donne, ad un lavoro imperniato di spiritualità asiatica e nello specifico indonesiana. In primo luogo, veniva data molta importanza alla preparazione fisica:

Prima di insegnare agli allievi le danze, [la Anik] si occupa della preparazione fisica: insegna loro a respirare e a camminare, rende più flessibili il loro busto e gli arti e usa, a questo scopo, la ginnastica acrobatica ma soprattutto un insieme di esercizi giavanesi e occidentali che costituiscono, a suo avviso, un insieme di movimenti perfettamente efficaci.³³

L'obiettivo, dunque, non consisteva nella trasmissione degli elementi basilari della danza giavanesa, ma piuttosto estrapolare da quelle conoscenze gli esercizi efficaci per sviluppare un corpo flessibile e preparato ad ogni stile di danza.

Secondo Djemil Anik, il proprio metodo d'insegnamento non consisteva nella trasmissione di una tecnica specifica, bensì, come per la coreografia, andava visto sotto una luce mistica. Per raggiungere questo scopo, «bisogna arrivare alla perfezione del movimento»³⁴. Era fondamentale, aggiunse, che il corpo fosse «sottomesso»³⁵ alle leggi dell'equilibrio universale, ovvero a ciò che il grande danzatore e principe giavanesa Raden Mas Jodjana definiva *mouvement de vie*³⁶. Nel suddetto articolo vengono esaminate altresì le analogie che esistono tra la tecnica di danza giavanesa e la tecnica classica

31. Si tratta del prolungamento di un ciclo di conferenze inaugurato l'anno precedente intitolato *La technique de la danse*, in cui vengono invitati i massimi esponenti di almeno otto tecniche di danza, ovvero *classique, rythmique, plastique, harmonique, acrobatique, d'expression, exotique e populaire*. In tutto sono stati invitati 34 maestri tra marzo e maggio. Per l'elenco completo, cfr. Sanja Andus L'Hotellier, *Les Archives Internationales de la Danse. Un projet inachevé 1931-1952*, Ressouvenance, Cœuvres-et-Valsery 2012, p. 199.

32. «Associe la danse d'Extrême-Orient à celle de l'Occident» (Anonimo, *Les conférences-démonstrations*, in «La Revue des A.I.D.», n. 2, 15 avril 1935, pp. 66-67). L'obiettivo di Rolf de Maré e di Pierre Tugal fu quello di far conoscere tutte le scuole e gli stili di danza francesi e stranieri per confrontare le teorie e valutarne l'evoluzione coreografica e pedagogica, compresa la ritmica, la ginnastica armonica di Irène Popard e quella del Dr. Mensendieck. Anche se a un primo avviso questa manifestazione possa risultare a favore dell'estrema diversità delle tendenze coreiche coeve, in verità nella rivista si sottolinea maggiormente l'aspetto caotico in cui versa la danza europea in quegli anni piuttosto che quello innovativo. Cfr. Sanja Andus L'Hotellier, *Les Archives Internationales de la Danse*, cit., p. 200.

33. «Avant de donner une culture chorégraphique à l'élèves, elle lui donne une culture physique: l'apprend à respirer et à marcher, elle assouplit son torse et ses membres et use, à cet effet, de la gymnastique acrobatique mais surtout d'un mélange d'exercices javanais et occidentaux qui constitue, à son avis, un ensemble de mouvements parfaitement efficace» (Djemil Anik, *La danse d'Extrême-Orient et celle d'Occident, leurs rapports possibles*, in «La Revue des AID», n. 5, 1 novembre 1935, pp. 28-29; p. 28).

34. «Il faut arriver à la perfection du mouvement» (*ibidem*).

35. *Ibidem*.

36. Per maggiori informazioni sulla tecnica del danzatore giavanesa Raden Mas Jodjana, cfr. Hella Tulman-Bacmeister – Paloma Tulman, *Le Mouvement de Vie*, Desclé de Brower, Paris 1985.

accademica:

Djemil Anik, quando apprese la tecnica della danza del balletto classico, fu colpita dalle numerose analogie con la tecnica classica giavanese e cambogiana. In primo luogo, sia le ballerine giavanesi che europee danzano entrambe con i piedi *en dehors*. Questi “*dehors*” costituiscono la base stessa delle due tecniche e hanno lo stesso effetto, se non la stessa origine e lo stesso obiettivo: assicurano la stabilità del danzatore e gli facilitano il movimento in tutte le direzioni. I giovani danzatori le acquisiscono mediante processi professionali analoghi [...] Abbiamo assistito ad esercizi prettamente classici e ad esercizi giavanesi alla sbarra che consistono in flessioni sulle gambe molto simili ai “*pliés dégagés*”. Gli studi giavanesi sull'equilibrio corrispondono all'Adagio della tecnica di danza classica.³⁷

Per la parte superiore del corpo vi erano invece movimenti provenienti dalla tecnica giavanese, con esercizi di allungamento di mani e braccia «che mirano all'iperestensione degli arti attraverso la distensione muscolare e l'aumento della lassità legamentosa»³⁸.

L'ibridazione nella trasmissione di elementi pedagogici consentiva dunque alla Anik un primo approccio tecnico e teorico alla divulgazione delle danze indonesiane. Bisognerà tuttavia attendere il 1939 per avere una conoscenza accurata delle danze dell'Estremo Oriente grazie alle spedizioni di Rolf de Maré e Claire Holt³⁹ nelle isole di Giava, Bali, Celebes, Sumatra e Nias. Di una parte di questo viaggio, realizzato nel 1937-1938, la ricercatrice lettone scrisse una sorta di diario di bordo pubblicato con il titolo *Dance Quest in Celebes*⁴⁰ e, con una collezione formata da oltre duecento oggetti legati alle danze, venne inaugurata l'anno seguente dagli Archives Internationales de la Danse l'esposizione *Théâtre et danses aux Indes néerlandaises*⁴¹.

37. «Djemil Anik dès qu'elle connut la technique de la danse de ballet classique, à été frappée des nombreuses analogies avec la technique classique javanaise et cambodgienne. Et d'abord ballerines javanaises et européennes dansent également les pieds en dehors. Ces “dehors” sont la base même des deux techniques et ont un même effet, sinon un même origine et un même but: ils assurent la stabilité du danseur et lui donnent la facilité de se mouvoir en tous sens. On les obtient des jeunes danseuses par des procédés de métier analogues. [...] On assista à des exercices purement classique et à des exercices javanais à la barre qui consistent en flexions sur les jambes très semblables aux “pliés dégagés”. A l'adage classique correspondent des études d'équilibre javanaises» (Djemil Anik, *La danse d'Extrême-Orient et celle d'Occident, leurs rapports possibles*, cit., pp. 28-29).

38. «Visent à l'hyperextension des membres par distension musculaire et accroissement de la laxité ligamentaire» (*ivi*, p. 29).

39. Claire Holt era specializzata nelle danze di corte giavanese grazie alla sua formazione alla scuola Krida Beksa Wirama, dove era stata allieva di Pangeran Ario Tedjakusuma. Avendo vissuto a lungo sull'isola di Giava, era per De Maré una collaboratrice altamente qualificata in quanto in possesso di un'importante lista di contatti utili per le sue ricerche. Già presente nell'organizzazione dei viaggi di De Maré in Giappone e negli Stati Uniti, Holt si occupava di tutte le formalità amministrative relative alle conferenze del direttore degli A.I.D. Per maggiori informazioni sulla vita di Claire Holt, cfr. Deena Burton, *Sitting at the Feet of Gurus: The Life and Ethnography of Claire Holt*, Xlibris, Philadelphia 2009.

40. Claire Holt, *Dance Quest in Celebes*, Archives Internationales de la Danse, Paris 1938. Il materiale pubblicato rappresenta solo una parte di tutta la documentazione relativa a Celebes, composta altresì da numerose fotografie e video «kept in their files [A.I.D.] and accessible to students interested in the subject» (*ibidem*). Gli altri progetti editoriali relativi ai tre documenti di Claire Holt su Sumatra, Nias e Giava furono abbandonati, insieme a molti altri. Per un elenco completo, cfr. Patrizia Veroli, *Les Archives Internationales de la Danse: une histoire dans l'Histoire*, in Inge Baxmann – Claire Rousier – Patrizia Veroli (sous la direction de), *Les Archives Internationales de la Danse*, Centre Nationale de la Danse, Pantin 2006, pp. 12-43, in particolare p. 31.

41. Cfr. Claire Holt, *Théâtre et danses aux Indes néerlandaises: XII exposition des Archives internationales de la danse, 1939*,

Nonostante l'approccio positivista predominante in quegli anni, queste ricerche ebbero il merito di rivelare tradizioni allora sconosciute in Francia, o che non erano ancora state studiate in maniera così approfondita, e di preparare il terreno del secondo dopoguerra su cui attuare un celere dirottamento verso uno studio più puntuale delle danze dell'Estremo Oriente. Djemil Anik, sostenuta nei propri intenti pedagogici dal fervido interesse che la comunità artistica nutriva verso il suo lavoro, ebbe un numero sempre crescente di allieve che frequentarono la sua scuola di danza. Quest'ultimo divenne il luogo ideale in cui esportare i principi originari riletti in chiave europea, fondendo elementi provenienti dalla tradizione con le teorie e gli studi coevi coreutici. Si trattava dunque di un'incorporazione di un modello pedagogico che univa elementi di continuità con la tradizione ad altri non codificati provenienti da altri contesti e che quasi mai sfociavano in uno sterile manierismo.

Per i danzatori moderni attivi sul suolo francese nella seconda metà del Novecento questa fu l'occasione per avvicinarsi a nuovi stimoli, teorie e tecniche che divennero linfa per le proprie coreografie e pedagogie, anche attraverso la visione di maestri che studiarono le danze asiatiche ripercorrendo a loro volta le eredità dei pionieri della *modern dance* americana. Pierre Tugal scrisse nella rivista «Art et danse» che dal suo punto di vista vi era un collegamento tra alcuni artisti dell'anteguerra, tra cui Djemil Anik, e i primi danzatori moderni attivi a Parigi agli albori degli anni Cinquanta, quali Olga Stens, Jacqueline Robinson, Jerome Andrews e Anne Gardon⁴². Tali connessioni erano riscontrabili, secondo l'autore, nel medesimo approccio drammaturgico, prediligendo atmosfere semplici e minimaliste e utilizzando un solo corpo, il proprio, al centro della scena. A tal proposito bisogna precisare che, nonostante la sua solida formazione accademica, la danzatrice in questione sperimentò, agli inizi della sua carriera, una fusione tra le *danses exotiques* e la danza libera d'ispirazione dunceaniana, avvalendosi della musica concreta del Gruppo dei Sei⁴³, e fu la prima danzatrice in Francia ad esibirsi sulle musiche eseguite con le onde Martenot⁴⁴, uno strumento nuovo per l'epoca che produceva sonorità cangianti assimilabili ad un insieme di voci che giungono da un mondo lontano⁴⁵.

Secondo Jacqueline Robinson, la Anik, dopo la Seconda guerra mondiale, insegnò esclusiva-

Les Archives Internationales de la Danse, Paris 1939. In questa occasione, oltre alle conferenze incentrate su tali danze, vi fu una dimostrazione della danza di corte *serimpi* insieme alla danzatrice Sriwulan (il 7 marzo 1939).

42. Cfr. Pierre Tugal, *Les Solistes et la danse*, in «Art et danse», novembre-décembre 1953, pp. 5-6.

43. Il Gruppo dei Sei fu un circolo musicale sorto a Parigi nel 1920 e formato dai compositori Darius Milhaud, Arthur Honegger, Francis Poulenc, Germaine Tailleferre, Georges Auric e Louis Durey. Il suo obiettivo era quello di generare una controtendenza all'impressionismo musicale imperante unito ad un fervido patriottismo nella volontà di riformulare un repertorio esclusivamente francese.

44. Maurice Martenot (1898-1980) è stato un ingegnere e musicista francese. Nel 1928 inventò uno strumento di musica elettroacustica, precursore dei moderni sintetizzatori musicali, chiamato "Onde Martenot". Provvisto di un vibrato molto sensibile, esso produce una sonorità caratteristica che evoca delle voci che giungono in lontananza. Per approfondire la concordanza tra contesto francese e origine dello strumento musicale in questione, cfr. Peter Asimov, *Une invention "essentiellement française": seeing and hearing the Ondes Martenot in 1937*, in «Musique, Images, Instruments», Institute de Recherche en Musicologie, n. 17, Paris 2018, pp. 106-126.

45. Cfr. Jacqueline Robinson, *L'Aventure de la Danse Moderne en France*, cit.

mente la tecnica classica accademica⁴⁶. Tuttavia, Muriel Jaër (1930-2021)⁴⁷, coreografa francese attiva a Parigi che fu allieva della Anik per sei anni intorno agli anni Cinquanta, apprese da quest'ultima proprio la tecnica di danza giavanese, un lavoro corporeo per lei totalmente nuovo. Folgorata dalla visione di questa «donna magnifica, dotata di grandezza d'animo, generosità e un'innata propensione alla filosofia orientale»⁴⁸, Jaër descrisse in maniera sentita il suo lavoro:

Abbiamo lavorato molto sulle braccia, le mani, le dita, la testa, il collo e i fianchi, ma anche sulla dissociazione dei ritmi. In alcune sequenze vi era simultaneamente un ritmo asimmetrico per i piedi, un altro più ondulatorio per le anche, un movimento serpentino per le braccia e le mani, un ultimo più a scatti per gli spostamenti della testa in orizzontale, tutti perfettamente sincronizzati. È stato molto stimolante. [...] Questo stile ieratico corrispondeva bene a certi lati della mia natura⁴⁹.

Definita da Jaër «preghiera del corpo»⁵⁰, la danza della Anik era costituita da movimenti lenti, sinuosi, «molto interiorizzati, con salite e discese verticali, ma anche spostamenti laterali, di una precisione assoluta. [...] Questa preghiera è puro respiro»⁵¹. Il suo stile ieratico era basato sul movimento disgiunto dei diversi segmenti corporei, dove le anche possedevano un andamento ondulatorio, i piedi seguivano tempi dispari, le braccia e le mani si muovevano in maniera sinuosa, e la testa invece eseguiva degli slittamenti laterali su un tempo staccato. Come ribadito da Muriel Jaër, i gesti della Anik erano caratterizzati da un senso di rilassamento, di distacco, un'attitudine meditativa e un'economia dei movimenti in cui vi era «un'assoluta assenza di emotività»⁵².

Dal momento che non siamo in grado di escludere influssi di altre esperienze di danze asiatiche, possiamo solo ipotizzare che vi siano delle corrispondenze con lo stile codificato delle danze di Mataram⁵³, in particolare di quelle femminili di corte create nel XVII secolo, all'interno delle quali

46. *Ivi*, p. 93.

47. Per approfondire la figura di Muriel Jaër, cfr. Fiorella Cardinale Ciccotti, «*Mouvante immobilité*»: la ricerca di Muriel Jaër sul ritmo e l'influenza della musica sperimentale di Edgard Varèse e Giacinto Scelsi, in «Biblioteca Teatrale», n. 138, 2022, pp. 155-170.

48. «Femme magnifique, dotée d'une grandeur d'âme, d'un générosité et d'un sens inné de la philosophie orientale» (Muriel Jaër, *Dieu dansera ta vie*, Vagamundo, Paris 2017, p. 170).

49. «Nous travaillions beaucoup les bras, les mains, les doigts, la tête, le cou et les côtes, mais également la dissociation des rythmes. Dans certaines séquences, il y avait simultanément un rythme asymétrique pour les pieds, un autre plus ondulateur pour les hanches, un mouvement serpentifère pour les bras et les mains, un dernier plus saccadé pour les déplacements horizontaux de la tête, le tout parfaitement synchronisé. C'était très stimulant. [...] Ce style hiératique correspondait bien à certains côtés de ma nature» (*ibidem*).

50. *Ibidem*.

51. «Très intérieurs, avec des montées et descentes verticales, mais aussi des déplacements latéraux, d'une précision absolue. [...] Cette prière est pur respir» (*ibidem*).

52. Ferruccio Marotti, *Il volto dell'invisibile. Studi e ricerche sui teatri orientali*, Bulzoni, Roma 1984, p. 90. In questo caso l'autore si riferisce ai gesti quotidiani dei balinesi.

53. «Con Jaged Mataram o "danza di Mataram", i giavanesi indicano gli spettacoli tradizionali che si modellano sullo stile di corte codificato durante il periodo di Mataram II (Giava centrale, 1582-1755), il primo grande stato musulmano dopo il crollo di Majapahit» (Vito Di Bernardi, *Introduzione allo studio del teatro indonesiano: Giava e Bali*, La casa Usher, Firenze 1995, p. 115).

figurano le danze *bedoyo* e *serimpi*. Ciò può essere confermato non solo dalla testimonianza di Muriel Jaër⁵⁴, ma anche dalla sopracitata rivista degli Archives Internationales de la Danse: «In seguito ad una variazione di danza classica, le dimostrazioni si sono concluse con un paio di accenni di danza *Bedoyo*, ovvero delle danze di corte femminili del teatro giavanese, che quattro allieve hanno eseguito dimostrando grande sicurezza tecnica»⁵⁵.

Per dare un'idea di come fossero queste danze e i movimenti adottati a lezione, analizziamone i principali gesti correlati alla tecnica e confrontiamoli con la descrizione apportata da Jaër. Innanzitutto, i movimenti delle mani, le *mudra*, sono quattro e sono diversi da quelli indiani, in quanto corrispondono semplicemente a movimenti codificati e sono nettamente inferiori di numero. Ad essi si aggiungono quelli dei polsi, nominati *ukel*, termine che letteralmente indica «ciò che viene girato»⁵⁶, e sta ad indicare come il movimento avvenga in maniera circolare. Nel complesso mani, polsi e braccia seguono delle traiettorie sinuose, compiono dei gesti gentili e delicati, molto interiorizzati, i quali si sommano ai movimenti effettuati grazie all'utilizzo del *sampur*, o *slendang*, «la lunga fascia colorata che la danzatrice porta legata intorno alle anche, che, in sintonia con la musica e lo sviluppo figurativo della danza, costituisce un elemento fondamentale di valore ritmico e visivo»⁵⁷. Lo *slendang* viene accompagnato dalle dita delle mani secondo linee ascendenti e discendenti e movimenti di chiusura e di apertura, a volte viene colpito e lanciato verso l'esterno per segnalare i tempi forti della musica e altre volte viene adoperato per imitare alcuni gesti che indicano un avvenimento del «dramma latente»⁵⁸. La testa e il collo si spostano invece su una linea orizzontale in maniera energica e diretta. Il movimento tipico della danza giavanese è il *pecak guluk*, con il quale «la testa tenuta dritta viene velocemente spostata da destra a sinistra e viceversa sulla linea delle spalle. Accompagnato da un colpo di gong indica la fine di una frase musicale e di una sequenza cinesica»⁵⁹. Le anche oscillano anch'esse a destra e a sinistra – movimento che viene chiamato *ngojok* – ma seguendo un ritmo più dolce rispetto a quello del collo, a tratti sensuale, che caratterizza la danza femminile, dal momento che sia la *bedoyo* che la *serimpi* «ripresero la tradizione delle danze di corte hindu-giavanesi, il cui carattere sottilmente erotico era legato ai rituali di propiziazione della fertilità»⁶⁰. Le suddette danze sono da eseguire con un

54. Muriel Jaër, da un'intervista condotta da chi scrive, Parigi 12 dicembre 2018.

55. «Après une variation de danse classique, les démonstrations parent fin sur deux esquisses de danse de Bedojos, c'est-à-dire de suivantes de princesse du théâtre javanais, que dansèrent quatre élèves en faisant montre d'une technicité très sûre» (Djemil Anik, *La danse d'Extrême-Orient et celle d'Occident, leurs rapports possibles*, cit., p. 29).

56. Vito Di Bernardi, *Introduzione allo studio del teatro indonesiano: Giava e Bali*, cit. p. 115.

57. *Ibidem*.

58. *Ibidem*. Come scrive Vito Di Bernardi: «In effetti nelle danze *bedoyo* l'elemento narrativo è quasi inesistente anche se esse contengono sempre un «dramma latente» e non possono quindi essere considerate danze pure. [...] Nelle *bedoyo* – così come nelle *serimpi* – il dramma è sottinteso: il canto e la danza vi fanno riferimento in maniera indiretta, sottilmente analogica» (*ibidem*).

59. *Ibidem*.

60. *Ivi*, p. 116.

tempo lento e lo sguardo deve essere rivolto sempre verso il basso, per far emergere il lato più spirituale delle danzatrici. Per questo motivo richiedono molta concentrazione. Lo stile ieratico e delicato delle danze femminili rientra infatti nello stile *alus*, e ha come obiettivo quello di creare una particolare «atmosfera di bellezza al tempo stesso sensuale e composta»⁶¹.

In conclusione, questa analisi ci ha permesso di far luce sia sugli stili di danza che la Anik selezionava prevalentemente per i suoi assoli, sia sul metodo di insegnamento utilizzato, offrendo ai suoi allievi una riproposizione pedagogica, in chiave occidentale, di un lavoro che avrebbe dovuto richiedere un processo di apprendimento differente e che, a suo avviso, non poteva essere compreso appieno e riprodotto dagli interpreti europei. Tra le motivazioni che hanno spinto la danzatrice in questione a scegliere di adattare le danze orientali alle esigenze dell'insegnamento della danza in Francia e nel resto d'Europa, troviamo quello che Joshua Goldstein ha definito *tactical Orientalism*⁶², ovvero il processo di adattamento che si pone come obiettivo la comprensione dell'antica cultura asiatica da parte dei danzatori coevi europei inglobandola all'interno di un sistema educativo prossimo al loro gusto estetico e alla loro formazione. Questo per evitare al contrario un allontanamento dovuto a sentimenti di frustrazione nei confronti di un approccio pedagogico diverso da quello europeo, non solo dal punto di vista stilistico-estetico, ma anche per ciò che concerne il tipo di esercizi e di materiale coreografico proposto. Trovando dunque nella tecnica classica accademica un utile supporto e punto di partenza per modellare il corpo dei danzatori, la Anik ebbe l'intuito di creare un training ibrido dove persino gli sterili accademismi acquisivano ariosità ed energia.

61. *Ivi*, p. 116. Come fa notare Vito Di Bernardi: «In giavanese antico la parola *lango* indica la qualità estetica dell'opera d'arte; il *lango* è inseparabile dall'idea di un raffinamento estremo della lingua poetica e scenica. [...] Per l'attore-danzatore l'acquisizione della tecnica e il controllo dell'espressività del volto, della voce e del corpo hanno profondi risvolti psicologici. Qualunque carattere nobile egli interpreta la struttura ordinata del ruolo lo aiuta a contenere i suoi sentimenti personali, a raffinarli sino a raggiungere un'attitudine distaccata, posta al di là delle emozioni che è chiamata *iklas*. [...] Danzare e produrre spettacoli per le occasioni rituali – come d'altra parte suonare, comporre canzoni e poemi – non risponde soltanto a un bisogno religioso collettivo di cui la corte si fa massimo interprete istituzionale, ma è anche un'esigenza individuale di perfezionamento interiore. La meta più alta dell'attore-danzatore di corte è il *nyetunggalaken batin*, "l'unificazione dell'anima", il raggiungimento di quella quieta bellezza, il *lango*» (*ivi*, p. 122).

62. Cfr. Joshua Goldstein, *Drama Kings: Players and Publics in the Re-creation of Peking Opera, 1870-1937*, University of California Press, Berkeley 2007, pp. 270-280.

