

Elena Randi

Mary Wigman: la coreografia dei *Carmina Burana*

Qualche premessa storico-filologica

La stessa sera in cui Tatjana Gsovsky presenta una versione danzata dei *Catulli Carmina*, Mary Wigman mette in scena per la prima volta la coreografia dei *Carmina Burana* sulla musica di Carl Orff. I due lavori vengono rappresentati nel 1943 all'Opernhaus di Lipsia¹. Dodici anni dopo, nel 1955, al Nationaltheater di Mannheim, la Wigman crea una sua coreografia dei *Catulli Carmina* e riprende i *Carmina Burana*, ma quasi certamente in una redazione diversa dalla precedente, come sembra dimostrare una sua lettera del 30 marzo 1955 a Margaret Gage, in cui, pochi mesi prima dello spettacolo, scrive che si sta dedicando indefessamente al concepimento dell'opera, fissandola su carta mediante disegni che la illustrano momento per momento². Se l'avesse già avuta pronta, come si spiegherebbe quest'alacre attività preparatoria alle prove, cominciate poi a teatro con i danzatori all'inizio di giugno?

Il periodo di ideazione della coreografia dei *Carmina Burana* per Mannheim è compreso circa tra marzo e fine maggio, quando si situano le *répétitions* d'esordio, proseguite sino a fine giugno; nei primissimi giorni di luglio cade il debutto³. Il 5 dello stesso mese, da poco terminato lo spettacolo, l'artista

¹ Cfr., per esempio, Gitelman, Claudia (a cura di), *Liebe Hanya. Mary Wigman's Letters to Hanya Holm*, Madison, The University of Wisconsin, 2003, pp. 129-130, nota 4; oppure Manning, Susan, *Ecstasy and the demon. The dances of Mary Wigman*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006, p. 240; o, ancora, Wigman, Mary, *The Language of the Dance*, Middletown, Wesleyan University Press, 1966, pp. 117-118.

² Dopo aver spiegato a grandi linee il piano compositivo per la creazione della coreografia dei *Carmina Burana*, Mary Wigman scrive: "Puoi immaginare che io sia capace di fare tutto questo in meno di quattro settimane? Devo lavorarci qui il più possibile di modo che non abbia bisogno di cambiare niente quando iniziano le prove a Mannheim alla fine di maggio. [...] I disegni ti mostrano come lavoro nel formare le danze, come controllo per la mia stessa immaginazione". Sorrell, Walter (a cura di), *The Mary Wigman book: Her Writings*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1984, pp. 174-175. Tutte le traduzioni da lingue straniere da qui in avanti si devono alla scrivente, ad eccezione di quelle dei *Carmina Burana* (sia del testo originale sia di quello musicato da Orff), che sono tratte dal volume a cura di Maria Clelia Cardona più oltre citato, e di un paio di frammenti dallo svedese, tratti da uno scritto di Franco Perrelli.

³ Cfr. *ivi*, pp. 172-178.

tedesca scrive che è stato un trionfo⁴. In una lettera del 14 aggiunge che verrà ripreso a Zurigo⁵.

Delle due creazioni wigmaniane dei *Carmina Burana* non sembrano esistere filmati neanche parziali. Del lavoro del 1943 si sa poco. Restano però disegni realizzati dalla Wigman della coreografia del 1955 accompagnati da spiegazioni a parole, conservati nell'Archiv der Akademie der Künste di Berlino e oggi in larga parte pubblicati da Dietrich Steinbeck⁶. Non solo al 1955 li attribuisce il catalogo dell'archivio in cui si trovano e altrettanto conferma lo storico della danza e studioso della Wigman al quale si deve l'edizione dei bozzetti⁷, ma soprattutto a questa convinzione conducono alcune precise indicazioni della lettera, già citata, scritta dalla Wigman a Margaret Gage il 30 marzo 1955. Per esempio, il fatto stesso che l'autrice parli della sua attività di preparazione della coreografia mediante disegni, il riferimento all'uso del cerchio per rendere attraverso la danza l'idea della *ruota* della fortuna, cerchio che si riscontra effettivamente in maniera insistita nei disegni custoditi a Berlino, il richiamo alla sezione *In taberna*, in cui in scena dovranno essere presenti solo uomini che bevono in una locanda e in cui si realizzeranno un paio di assolo, situazione rinvenibile anche nelle immagini dell'Archiv der Akademie der Künste⁸.

Come possiamo avere la certezza che la coreografia abbia mantenuto in tutto e per tutto i movimenti, la struttura, le posizioni che risultano da quei disegni e dagli appunti relativi? Come possiamo essere sicuri che durante le prove la Wigman non abbia modificato, almeno in parte, il progetto realizzato “a tavolino”? E inoltre: dato che di due o tre carmi abbiamo più varianti negli schizzi, come possiamo riconoscere la soluzione definitiva, ammesso che ne possediamo la “traduzione” iconografica? Allo stato attuale delle conoscenze posso rispondere solo che la Wigman scrive alla solita Margaret Gage che, essendole stato concesso dal teatro di Mannheim un tempo assai limitato per

⁴ *Ivi*, pp. 177-178.

⁵ La lettera sta *ivi*, pp. 178-179; il riferimento specifico, a p. 178.

⁶ Steinbeck, Dietrich, *Mary Wigman Choreographisches Skizzenbuch 1930-1961*, Berlin, Hentrich, 1987, pp. 25-68 e 271.

⁷ *Ivi*, p. 25.

⁸ Si confrontino quasi tutti i disegni della coreografia wigmaniana dei *Carmina Burana* pubblicati *ivi* o meno per quanto concerne la ruota con Sorell, Walter (a cura di), *The Mary Wigman book*, cit., p. 174, e, relativamente alle scene nella locanda, i disegni in Steinbeck, Dietrich, *Mary Wigman Choreographisches Skizzenbuch 1930-1961*, cit., pp. 55-58, con Sorell, Walter (a cura di), *The Mary Wigman book*, cit., p. 174.

provare, intende arrivare alla prima *répétition* con un progetto già delineato sin nei minimi dettagli e che non sia necessario modificare perché, altrimenti, non sarebbe possibile finire il lavoro in tempo per la data del debutto⁹. L'esigenza di un piano pre-definito destinato a non essere cambiato è tanto più indispensabile – precisa – in quanto avrà a disposizione solo ballerini di formazione accademica, totalmente digiuni della cosiddetta danza libera, e che pertanto impiegheranno un tempo consistente per “orientarsi” nel nuovo stile¹⁰. Mary Wigman pertanto osserva che non potrà permettersi il lusso, in quelle condizioni, di pensare alla coreografia o neppure di correggerla. E quando comincia le prove conferma le difficoltà previste. In una lettera del 9 giugno 1955, scritta da Mannheim, apprendiamo infatti che trova il lavoro preparatorio oltremodo “difficile”, che è depressa e stanca perché i danzatori a sua disposizione, a causa del tipo di formazione, “non hanno sensibilità per lo spazio né precisione ritmica, e non colgono il fraseggio melodico della musica”¹¹, circostanza che la obbliga ad un lavoro estenuante per renderli meno inadeguati.

Possiamo dunque ragionevolmente supporre che i disegni con le relative annotazioni corrispondano in linea di massima alla coreografia realizzata. Laddove abbiamo più varianti di una stessa scena, in generale possiamo riconoscere la soluzione accolta, poiché quelle respinte sono cancellate da barre, mentre nelle varianti abbastanza evidentemente adottate è scritto *Bleibt*, “rimane”.

Occorre aggiungere almeno un'altra notizia. In alcuni disegni è specificato il carne o talvolta persino il verso a cui un certo momento della danza corrisponde. Altri non lo indicano, sicché prima di tutto è stato necessario cercare le corrispondenze musica-coreografia ricorrendo ad una serie di indizi e di deduzioni. E comunque non è possibile pervenire ad una correlazione puntuale accordo-passo di danza: per lo più si riesce solo a trovare il carne a cui si allaccia una certa sezione coreografica, la quale peraltro è ricostruibile solo per linee generali. Linee generali, tuttavia, molto significative, sulle quali si possono già compiere riflessioni di un certo rilievo. Non intendo illustrare tutte

⁹ Cfr. nota 2.

¹⁰ Sorell, Walter (a cura di), *The Mary Wigman book*, cit., p. 173.

¹¹ *Ivi*, p. 175.

le spie e le prove e le conseguenti deduzioni attraverso cui ho potuto unire carne a porzione coreografica (o talvolta, con maggiore precisione, verso a micro-segmento di danza): benché il lavoro veramente consistente, lungo e complesso della ricerca sia stato proprio questo, ne propongo qui di seguito solo i risultati finali senza spiegare e provare nei dettagli come vi sia pervenuta, ritenendo gli esiti più stimolanti e suggestivi del faticoso e arido percorso compiuto.

Prima di offrire gli esiti promessi, è il caso di compiere un'ultima precisazione. Poiché ragioni economiche non consentono la pubblicazione dei disegni, oltretutto assai numerosi, è opportuno precisare che ogni singolo bozzetto rende visivamente uno o più spostamenti in scena, una determinata collocazione dei vari danzatori nello spazio e, in certi casi, anche le posizioni dei singoli interpreti in un determinato frammento di danza, in modo chiarissimo e immediato, senza lasciare adito a dubbi, né spazio ad interpretazioni, quanto meno relativamente al dato puramente fisico che la Wigman voleva rendere.

La coreografia

Scriva la Wigman alla solita Margaret Gage a proposito della prima parte dei *Carmina Burana* per Mannheim:

Se avessi un palcoscenico adatto, avrei *costruito* una grande ruota e le diverse figure si sarebbero mosse in essa, andando ora in alto ora in basso e sparendo poi nel buio. Ma non ho altro che un palcoscenico più o meno nudo, sicché dovrò rendere la ruota solo per mezzo della coreografia. E questo è assai più difficile¹².

La stessa osservazione si ritrova appuntata a lato di uno dei disegni preliminari: “ruota senza aiuti scenografici; sviluppata solo coreograficamente”¹³.

In effetti, il testo del prologo *Fortuna Imperatrix mundi* (*La Fortuna, imperatrice del mondo*) insiste sull'idea della sorte come un'enorme ruota che gira, come qualcosa dunque che ora è favorevole all'uno, ora all'altro. Segue il lamento di un io per il destino contrario che l'ha colpito dopo un periodo di felicità.

¹² *Ibidem*.

¹³ Steinbeck, Dietrich, *Mary Wigman Choreographisches Skizzenbuch 1930-1961*, cit., p. 270. L'appunto sta nella seconda immagine della pagina.

Mary Wigman non tiene conto del secondo punto, ossia del lamento del singolo, ma sceglie di rappresentare solo l'idea della Fortuna che gira investendo tutti. Più precisamente, la scena si apre su dodici figure in semicerchio, ciascuna posta in una nicchia, rappresentative di tutto il genere umano (nel disegno sembra di identificare: un alto prelato, una ragazzina, un soldato, un nobile, un paggio, un popolano, un'elegante signora...). Arrivano quindi dodici "corridori", ad incarnare la ruota che, nel suo movimento circolare, trascina dietro di sé i dodici rappresentanti della specie; e infatti i corridori corrono in cerchio come se producessero un vento capace di risucchiare le figure simbolo dell'Umanità; in due occasioni, inoltre, girano velocemente, ciascuno attorno ad una delle creature-emblema, come un vortice che le sospinge. Domina la scena la Fortuna, concretamente impersonata da una danzatrice con un vestito da dama antica, simbolo dell'antichità della sorte¹⁴.

Al Prologo segue, nei *Carmina Burana* di Orff, la prima sezione, *Primo vere* (*La primavera*). La coreografia wigmaniana del carne d'esordio della specifica sezione, *Veris leta facies* (*Il lieto aspetto di primavera*), vuole un assolo di Flora, personificazione della primavera. Appaiono quindi altre danzatrici, che si dispongono attorno a lei a rappresentare un mazzo di fiori e poi si allineano in diagonale a raffigurare una siepe di fiori. Quando entra in campo la voce di baritono, si presenta in scena un fanciullo, che incarna il dio dell'Amore di cui parla il testo, il quale incede lungo la "siepe" in una direzione, mentre Flora la percorre nel verso opposto. La loro camminata va letta come una sorta di seminazione dell'amore e della vitalità primaverile¹⁵.

All'uscita di tutti, inizia *Ecce gratum* (*Ecco gradita*) ed entrano prima sei fanciulle, poi altrettanti ragazzi. I dodici danzano in coppia e sempre in cerchio, un motivo, questo, dominante qui esattamente come nel prologo, ma in questo

¹⁴ Steinbeck: 27-37 e Wigman-Archiv, Burana, 944: 2, 3, 6, 7, 8. Da qui in avanti, indichiamo i disegni di volta in volta utili facendo riferimento alle pagine di Steinbeck, Dietrich, *Mary Wigman Choreographisches Skizzenbuch*, cit., in cui essi sono pubblicati, nella modalità seguente: "Steinbeck" seguito dal numero di pagina. Per esempio, "Steinbeck: 28". Steinbeck pubblica la gran parte dei disegni, ma non la totalità. Di quelli mancanti diamo la collocazione nella sezione *Carmina Burana* del Fondo Mary Wigman dell'Archiv der Akademie der Künste di Berlino come segue: "Wigman-Archiv, Burana", e poi il numero di collocazione (per esempio, "944"), seguito dal numero di pagina. Per esempio, Wigman-Archiv, Burana, 944: 2.

¹⁵ Steinbeck: 38-42.

caso teso ad indicare l'ebbrezza dell'innamoramento (l'ultimo verso offre: "pares esse Paridis", "pari a Paride siamo!"¹⁶, alludendo all'eroe greco sedotto da Elena)¹⁷.

Inizia la sezione *Uf dem Anger (Sul prato)*, nel cui primo carne, *Floret silva nobilis (Fiorisce il bosco nobile)*, stando al testo, una fanciulla è stata abbandonata dall'amato e se ne lamenta: si duole della propria pena, confrontandola, per contrasto, con il rigoglio dei boschi in fiore. La coreografia offre *in primis* un assolo femminile, che dev'essere espressione della sofferenza d'amore. Quando nel testo cantato la giovane donna narra come il suo uomo se ne sia andato lontano a cavallo, entra in scena un cavaliere, che si toglie il cappello, la saluta e subito dopo esce. Si tratta di una sorta di *flash back* o di episodio passato che si fa presente nella memoria della figura femminile materializzandosi in scena, quasi potessimo vedere le immagini del suo pensiero nel ricordare come l'amato l'ha salutata ed è partito.

Entrano quindi sei danzatrici, nel contempo raffiguranti i fiori nati nel bosco e le fanciulle innamorate e felici del loro amore, forse un richiamo al *Parsifal* wagneriano. La Wigman interpreta dunque il verso del testo cantato "Gruonet der walt allenthalben, / wa ist min geselle alse lange?" ("La selva è tutta in fiore, / dove sì a lungo se ne sta il mio bene?")¹⁸ come un modo per rimarcare la distanza tra l'infelicità di una figura femminile e la gioia amorosa delle altre sei. O, detto in altri termini, decide di sottolineare, del testo, il motivo del contrasto fra la gioia che risorge con la primavera e la sofferenza della vita che non è sbocciata, ma, invece, è stata traumatizzata dall'abbandono¹⁹.

Usciti tutti, si passa al carne *Chramer, gip die varve mir (Mercante, portami bellezze)*, la cui coreografia non rappresenta una donna che si trucca secondo quanto offerto dal testo, né il suo desiderio del maschile, non, quanto meno,

¹⁶ Orff, Carl, *Carmina Burana. Cantiones profanae cantoribus et choris cantandae comitantibus instrumentis atque imaginibus magicis*, cit. in Cardona, Maria Clelia (a cura di), *Carmina Burana con i Carmina Burana musicati da Carl Orff*, Parma, Guanda, 1995, pp. 143-191: pp. 158-159. Come si intuisce, il volume curato da Clelia Cardona riporta il testo e non la partitura musicale dei *Carmina Burana* di Orff, testo costituito da una scelta dai *Carmina Burana* "originari", compiuta da Orff stesso con l'aiuto dell'archivista Michael Hofmann.

¹⁷ Steinbeck: 43-48.

¹⁸ Orff, Carl, *Carmina Burana*, cit., pp. 156-157.

¹⁹ Steinbeck: 49-50 e Wigman-Archiv, Burana: 947: III, IV e forse 9.

per via, diciamo così, diretta; mostra, invece, l'effetto della sua preparazione estetica e della seduzione che dobbiamo presupporre già compiuta: assistiamo infatti al corteggiamento di una stessa donna (definita “civetta” negli appunti della Wigman²⁰) da parte di due uomini. Osserviamo inoltre le manifestazioni della loro gelosia e infine la lotta tra i due, i quali finiscono per darsi le spalle e andare verso due angoli opposti del palcoscenico. Infine i due corteggiatori si riconciliano, la donna continua a respingerli e allora la abbandonano, e lei, rimasta sola in scena, si scioglie in lacrime²¹.

In *Swaz hie gat umbe (Quelle che qui ballano)* ci si trova di fronte ad un assolo di lei lavorato sulla figura del cerchio, in cui la fanciulla esprime la propria sofferenza e il desiderio che torni l'innamorato; attorno alla solista, vediamo altre donne disposte a semicerchio che dondolano sul posto (a significare il disinteresse per gli uomini: si sta in piedi, ciondoloni, pacificamente, senza andare in cerca di nulla, senza particolari desideri). Dopo uno spostamento del gruppo femminile verso il centro, entrano quattro maschi che danzano avvicinandosi al gruppo, il quale nel frattempo ricomincia a dondolare, come a rimarcare, di nuovo, una rilassata indifferenza²². Infine è eseguito un assolo femminile, probabilmente corrispondente agli ultimi cinque versi di *Uf dem Anger*²³.

Proviamo, per chiarezza, a riassumere la “storia” danzata della sezione *Primo vere*.

Arrivano Flora e Amore a seminare l'amore su sei fanciulle-fiori.

Usciti tutti, entrano sei maschi e sei femmine, e germoglia in loro l'ebbrezza dell'innamoramento.

Sopraggiunge una fanciulla triste perché non è amata; ad essa si contrappone il gruppo delle sei gioiose per l'amore felice. Escono tutti.

Appare una fanciulla civetta, che si fa corteggiare da due uomini, i quali alla fine si stancano e la abbandonano. Rimasta sola, si rattrista e vorrebbe che l'amato tornasse. Entra un gruppo di fanciulle ciondoloni, indifferenti all'amore, gruppo che, così, si contrappone alla solista.

²⁰ Steinbeck, Dietrich, *Mary Wigman Choreographisches Skizzenbuch 1930-1961*, cit., p. 51.

²¹ Steinbeck: 51-52 e Wigman-Archiv, Burana: 947: 4a.

²² Steinbeck: 53.

²³ Steinbeck: 54.

La solista danza un assolo.

Inizia la sezione *In taberna (In taverna)*.

Nel testo utilizzato da Orff un io dichiara la propria “volatilità” ed incostanza, definendo tali peculiarità come equivalenti all’assenza di sapienza. Si dà ai piaceri di Venere e ai vizi. La coreografia propone tredici uomini (ciascuno presumibilmente connotato in modo diverso dagli altri) seduti su sgabelli, facce verso il centro del cerchio. Fra questi, lo schizzo individua un vagabondo, un cigno e un abate. Nel carne *Estuans interius (Ribollendo nell’animo)* si esibisce il *vagabondo, l’errante*, che comincia un assolo saltando sul suo sgabello, poi porta lo scanno al centro della scena e ci si siede sopra a gambe aperte, si solleva e poggia un piede sullo sgabello facendo una specie di segno di vittoria, come se calpestasse un nemico che ha atterrato, quindi casca al suolo, si rialza e cammina sciatto con le mani nelle tasche dei pantaloni, si siede sullo scanno e piega la schiena all’indietro, si leva, gira attorno spingendo il seggiolino, lo prende e lo porta in alto tenendolo per una zampa, poi cade a terra, con la testa su di esso e a gambe aperte. Infine, torna al posto di partenza nel semicerchio²⁴.

La scena seguente, del cigno arrostito che si lamenta per la propria sorte secondo il testo utilizzato da Orff, si trasforma nella coreografia in quella di un cigno aggredito da dodici uomini²⁵. Possiamo rilevare come nei secoli lo specifico animale sia stato un simbolo ambivalente: emblema della purezza femminile, della fedeltà e della bellezza, assume talvolta cifre falliche, diventando l’icona della violenza e dell’aggressività maschile (Zeus si trasforma in cigno per sedurre Leda). Un simbolo che nell’ambito della danza ha avuto una diffusione enorme dal momento in cui, nel secondo Ottocento, è stato messo in scena *Il lago dei cigni*, ma che appartiene anche all’ambito spettacolare tedesco, essendo centrale nel *Lohengrin*, notoriamente ispirato ad una leggenda medievale. Nella coreografia della Wigman il cigno sembra l’emblema dell’essere vivente dominato dalla sorte: anche i più belli sono destinati a rientrare nel ciclo vitale, in cui l’animale mangia l’altro animale. Ma la scena si chiude senza sottolineature drammatiche, il momento successivo essendo

²⁴ Steinbeck: 55-57.

²⁵ Steinbeck: 58.

contraddistinto da una bevuta generale delle tredici figure presenti, come di consueto disposte a cerchio, a rimarcare ancora il motivo del destino ineluttabile²⁶.

Segue la *Cour d'amour* (*Corte d'amore*), che dall'analisi dei disegni e degli appunti dell'archivio berlinese possiamo riassumere come segue.

Una fanciulla e un fanciullo si studiano²⁷.

Entra un innamorato languido che ama la ragazza in scena e che si rivolge prima all'altro maschio solista, poi a sei uomini-coro affinché curino le sue pene d'amore. La ragazza esce²⁸.

Con *Stetit puella* una giovane donna esegue un assolo, mentre gli uomini restano in scena²⁹. Un secondo gruppo, questa volta femminile, prende posto. Entrambi i drappelli sono formati da un coro di sei membri. Tutti soffrono e si lamentano per l'assenza dell'amato.

I due sestetti si avvicinano. I sei uomini cacciano e conquistano le sei donne. Le sei coppie si congiungono. Il sestetto femminile sfila davanti ai sei maschi inginocchiati, probabilmente mentre il coro intona l'*Ave formosissima* (*Ave bellissima*)³⁰.

Resta infine la chiusa *Fortuna Imperatrix mundi* (testualmente e musicalmente uguale all'esordio), di cui è difficoltoso identificare i disegni relativi. Dato che non sono riuscita ad intendere a quale parte della coreografia corrispondano sei dei disegni conservati nell'archivio berlinese³¹ e dato che di tutte le sezioni del lavoro diverse dalla finale *Fortuna Imperatrix mundi* credo di aver riconosciuto con una certa sicurezza gli abbozzi corrispondenti, devo ipotizzare che i sei "spuri" siano relativi alla parte conclusiva. A sostegno della supposizione viene un cenno alla Fortuna negli appunti che corredano tali disegni; viene inoltre il fatto che essi rappresentano secondo varie configurazioni la solita immagine del cerchio già presente ad inizio di ballo, il che non solo ben si confà all'argomento di *Fortuna Imperatrix mundi*, ossia al tema della "Sors immanis" e

²⁶ Wigman-Archiv, Burana, 949: 5.

²⁷ Steinbeck: 59-60.

²⁸ Steinbeck: 61.

²⁹ Wigman-Archiv, Burana: 946: 4.

³⁰ Steinbeck: 62-68 e Wigman-Archiv, Burana: 946: 6, 8, 10.

³¹ Wigman-Archiv, Burana: 944: 12, 13, 14.

della “rota [...] volubilis”³², ma anche corrisponde a quanto Mary Wigman scrive a Margaret Gage:

L’ultima parte [della musica e del testo] è una serie di canzoni più o meno nel carattere dei canti trobadorici. Amore di nuovo, che finisce con un inno a Venere, la dea dell’Amore”, tema che corrisponde esattamente alla chiusura del coro di *Cour d’Amour*. Quindi la Wigman prosegue con la descrizione della coreografia di *Fortuna Imperatrix mundi*: “Poi un piccolo cambio e la ruota comincia di nuovo a girare, ripetuta in parte, ma un po’ più breve che all’inizio”³³.

I temi nodali

Osserviamo subito che la scelta del lavoro di Orff da parte della Wigman è significativa per molti aspetti. Anzitutto per la centralità assunta nell’opera dal tema del destino, un tema cruciale per molto Espressionismo tedesco: in un mondo in cui urgente appare solo il soddisfacimento delle aspirazioni materiali, in cui ogni accadimento risponde a motivazioni economiche, il recupero espressionista del tema del destino e del fato, rimanda ad eventi focalizzati attorno a ragioni dettate dall’anima. Cominciamo dunque, anche solo da questa prima osservazione, a sospettare che i *Carmina Burana* o, quanto meno, la versione di Orff, intrighino la Wigman in quanto prossimi, per alcuni tratti cruciali, agli interessi degli espressionisti, alla cui corrente “mistico-visionaria” ella sembra assai vicina e i cui principi del resto sono condivisi da una porzione dell’*Ausdruckstanz* di cui lei stessa è uno dei principali esponenti³⁴. Se è vero che

³² Orff, Carl, *Carmina Burana*, cit., pp. 188-189.

³³ Sorell, Walter (a cura di), *The Mary Wigman book*, cit., p. 174.

³⁴ Sulle due direttrici-guida del movimento espressionista in ambito teatrale, e soprattutto su quella “visionaria”, si vedano la *Prefazione* di Cristina Grazioli e il saggio introduttivo *Una drammaturgia della salvezza* di Francesco Bartoli, in Grazioli, Cristina (a cura di), *Drammi dell’espressionismo*, Genova, Costa & Nolan, 1996, pp. 5-67. Nella concezione wigmaniana dell’artista come “sacerdote”, portatore della *Kultur* contro la *Zivilisation*, della quale il critico Fritz Böhme è per un certo periodo il convinto sostenitore, Marion Kant vede un pericoloso sostegno del Terzo Reich. Cfr. Kant, Marion, *La danza tedesca e il concetto di critica*, in *Ausdruckstanz: il corpo, la danza e la critica*, numero monografico a cura di Susanne Franco, “Biblioteca Teatrale”, n. 78, aprile-giugno 2006, pp. 135-160. Sulle concezioni “mistico-visionarie” di Böhme, cfr. Guilbert, Laure, *Aurel Milloss e Fritz Böhme. Storia di un’amicizia*, in *Ausdruckstanz: il corpo, la danza e la critica*, cit., pp. 185-225. In particolare, pp. 194-196. Scrive, a p. 195, la Guilbert: “Ai suoi occhi, la danza moderna era lo strumento tramite il quale la cultura tedesca poteva riappropriarsi di un’identità a lei esclusiva fondata su valori di solidarietà comunitaria, di fede in una natura cosmica e di adesione al genio artistico. Böhme era infine

nel '55 l'Espressionismo è lontano, la Wigman avverte probabilmente l'esigenza di riprendere una poetica rimasta poco sviluppata a causa dell'impossibilità durante il nazismo di trattare e approfondire certe tematiche, nonostante la riprovevole "connivenza" della coreografa con il Terzo Reich, che le ha permesso di continuare a lavorare durante il regime e di ottenere dal Ministero della Cultura retto da Goebbels la commissione di alcune produzioni (da lei poi effettivamente realizzate); una situazione, secondo Susan Manning, che in seguito la Wigman ha scientemente cercato di dare ad intendere dovesse essere interpretata in modo a lei non sfavorevole ("A posteriori, sembra che le annotazioni retrospettive della Wigman fossero parte del tentativo di occultare il suo essersi accordata con il Nazismo. Dopo la guerra fabbricò una storia riguardo a come la sua danza sia stata bandita come 'arte degenerata', una costruzione che proseguì senza contestazione fino alla sua morte. Nelle memorie divenne la vittima, non il carnefice"³⁵). Ciononostante, è pur vero che la sua libertà di espressione durante il Terzo Reich è stata costretta entro certi limiti e dunque possiamo pensare al periodo post-hitleriano come ad un passaggio di rimeditazione prima dell'avvento del nuovo³⁶.

Anche il modo di risolvere scenicamente l'idea dell'inesorabilità del destino sembra situarsi entro coordinate tipiche della corrente espressionista. La Wigman infatti risolve l'idea della Fortuna tratta dal testo medievale e di Orff sfruttando quella della ruota che gira, figura assai utilizzata, per esempio, in *Assassino, speranza delle donne* di Kokoshka – in cui le immagini della ruota e del cerchio, pullulanti, convergono nel suggerire l'idea della aggressiva volontà totalizzatrice di cui è depositaria la figura maschile – o in *Risveglio* di August Stramm o in *Crocifissione* di Lothar Schreyer. Ma – quel che più conta – la Wigman non realizza l'immagine della ruota mediante espedienti scenografici, quanto invece coreografici. È vero che parla della soluzione come di una scelta

molto preoccupato dalla necessità di preservare una dimensione sacra della cultura. L'arte era per lui un mezzo perfetto per accedere al divino".

³⁵ Manning, Susan, *Ecstasy and the demon. The dances of Mary Wigman*, cit., p. 187.

³⁶ Susan Manning osserva che soltanto negli assolo Mary Wigman riesce a conservare un margine, sia pure ridotto, di autonomia creativa durante il periodo hitleriano: "Entro il monolite della cultura nazista dopo il 1937, gli assolo della Wigman presero uno spazio, sia pure limitato, per una visione individuale" (*ivi*, p. 206).

derivata dal tipo di palcoscenico, poco attrezzato, a sua disposizione³⁷. Ma è vero anche che avrebbe potuto ricorrere a soluzioni scenografiche poco elaborate, costose e complesse, opzione che, invece, non adotta. Ebbene, molto espressionismo lascia nudo il palcoscenico per lasciar parlare il corpo dell'attore. Smontata la struttura illusionistica, lo spazio teatrale viene a funzionare come cassa di risonanza per il testo, il movimento e la vocalità dell'attore o, nel caso dello spettacolo wigmaniano, per il movimento dei danzatori. E se lo svuotamento scenografico si attua a tutto favore della loro presenza, è perché quanto deve manifestarsi nell'opera è la vibrazione dell'anima, il suono interiore, l'energia, che non dev'essere "coperta" dalla materialità dell'ambientazione. Per dirla con un grande attore e teorico espressionista, Rudolf Blümner,

L'uomo che si muove nello spazio è arte del movimento. Poiché questa viene percepita dall'occhio, non può essere percepita contemporaneamente alla scenografia. L'una cosa distrugge l'altra. Un'immagine per cui è irrilevante se ora una parte, ora l'altra, vengono occultate, non può essere un'opera d'arte. [...] Impossibile è saldare assieme l'immagine mobile e l'immagine statica³⁸.

Se tutto deve focalizzarsi attorno alla presenza dei danzatori, ne consegue che a loro spetta il compito di rappresentare tutto. Nel corso della coreografia, infatti, essi incarnano personaggi (per lo più simbolici, come Flora o Amore), cose (la ruota [della Fortuna], i fiori, la siepe, ecc.), concetti astratti (la volubilità, per esempio, resa mediante il movimento del girare). Al modo delle scenografie di alcuni registi del Novecento, il corpo viene usato per esprimere contenuti diversi, si trasforma nel corso del lavoro, assumendo volti molteplici. E non ha neanche bisogno di altro da sé – un *décor* nella fattispecie – per acquisire potere significativo. Anzi, come scriveva Blümner, esso infrangerebbe la forza dei corpi in movimento. Non solo. Come i danzatori, anche le "strutture" coreografiche sono sfruttate per esprimere sensi diversi. Così, il

³⁷ "Se avessi un palcoscenico adatto, avrei *costruito* una grande ruota e le diverse figure si sarebbero mosse in essa, andando ora in alto ora in basso e sparendo poi nel buio. Ma non ho altro che un palcoscenico più o meno nudo, sicché dovrò rendere la ruota solo per mezzo della coreografia. E questo è assai più difficile, cara! Io *devo* essere semplice e devo non essere troppo monotona" (*ibidem*).

³⁸ Blümner, Rudolf, *Der Geist der Kubismus und die Künste*, Berlin, Verlag der Sturm, 1921, p. 64.

cerchio rende prima l'ineluttabilità della sorte, poi l'ebbrezza dell'innamoramento, in seguito la volubilità, e va dunque di volta in volta interpretato nel contesto in cui è offerto. Analoga la situazione dei drammi espressionisti, in cui una parola come "madre" può alludere ora alla forza generatrice, ora al potere inibitorio.

Non dobbiamo pensare i personaggi della coreografia della Wigman come presenze realistiche, esattamente come nel caso del teatro di Scheerbart, di Schreyer o di Barlach, nel quale è manifesta l'idiosincrasia verso l'illusionismo, il Naturalismo, lo psicologismo, visti come regno del meccanico e dello stereotipato anziché manifestazione della *Seele*, come luogo della narcisistica esibizione dell'io a discapito dello spirito comunitario, e una delle cui cifre distintive, di conseguenza, è l'avversione per le *dramatis personae* individualizzate o realistiche. Che i personaggi dei *Carmina Burana* wigmaniani non siano naturalistici lo dimostra, per esempio, il già citato episodio di *flash-back* di *Floret silva nobilis*. Si tratta di un evento passato che si fa presente nella memoria della figura femminile materializzandosi in scena. In questo caso come in tanti altri, la coreografia passa dal presente al passato come in un sogno, non segue un dettato crono-logico: tutto si rende presente o, meglio, la scena manifesta un paesaggio mentale (un po' come nella pittura cubista, si propongono più prospettive simultanee).

Nella danza cosiddetta classica siamo stati abituati a vedere un corpo di ballo formato da molti membri che si muovono perfettamente all'unisono: tutti compiono gli stessi passi al medesimo ritmo. La convenzione è tanto radicata che non ci chiediamo più che senso ciò abbia nell'economia del lavoro. Diciamolo chiaramente. Assai spesso non ha proprio nessun senso, trattandosi di un mero elemento virtuosistico. Per esempio, quando assistiamo oggi a *Giselle* riallestito anche da grandissime compagnie, varie scene offrono quadri d'insieme del tipo descritto, benché nel suo primo allestimento del 1841 la situazione fosse assai diversa. Ma nei *Carmina Burana* della Wigman dobbiamo fare un passo indietro, non limitarci ad accogliere la presenza di sei o, in altre sezioni, di dodici danzatori che si muovono nello stesso modo e all'unisono come un mero elemento esornativo. La scelta è invece significativa e tanto più lo deve essere in quanto è una precisa decisione della Wigman, posto che vari

carmi che nel testo hanno per protagonisti dei singoli vengono resi coreograficamente da gruppi (è il caso dei carmi appartenenti a *Cour d'amour*, *Circa mea pectora*, *Si puer cum puellula*, *Veni, veni, venias*, *In trutina*, *Tempus est iocundum*, ma anche, in fondo, di *Floret silva nobilis*). L'intervento di sei o dodici figure che seguono il medesimo tracciato motorio secondo un identico ritmo ribadisce in primo luogo l'uniformità della sorte umana: tutti sono destinati ad innamorarsi, ad essere rifiutati, a subire o ad attivare conflitti. La Wigman sembra insomma tendere a ridurre l'idea dell'individuale, a trovare presenze universali.

Il gruppo dei sei ora sta da solo nella coreografia della Wigman, ora danza assieme ad una figura altra che si distacca per qualche aspetto dal "coro". Il sestetto da un lato e il singolo (il *settimo* elemento) dall'altro sembrano essere due aspetti o momenti diversi dell'archetipo maschile o di quello femminile. Precisiamo ulteriormente. Il numero da cui è formato il gruppo, numero che ricorre in tutta la coreografia in maniera ossessiva, è chiaramente simbolico, laddove la cifra sei nella cultura occidentale quanto orientale rappresenta l'Umano, mentre il sette raffigura di norma il compimento, la *quies*, oppure, a rovescio, il sei può essere l'emblema della risoluzione riuscita, cui si contrappone un settimo anello della serie, che simboleggia l'incompimento, l'esito fallito. In ogni caso, se la cifra sette – centrale anche in altre coreografie della Wigman quali l'importantissimo *The seven dances of life* (1921), sorta di manifesto della sua poetica³⁹ – è formata, almeno nei *Carmina Burana*, da "sei + uno", costituisce un nucleo, un'unica serie, qualcosa che, pur composto di due parti (il sei e l'uno), sta assieme; si tratta delle tappe di *un* percorso, dei membri di *un* essere. Esattamente come in *The seven dances of life* un unico percorso è composto di sette tappe, che costituiscono *una* vita, *un'*esistenza compiuta.

La numerologia presente nei *Carmina Burana* della Wigman, che non deriva, per quanto ne so, dall'originale medievale ma che è introdotta specificamente dalla coreografa, discende probabilmente dalla cultura teosofica che non solo permea una corrente importante dell'Espressionismo tedesco, ma che la

³⁹ *The seven dances of life* offre sette danze (del desiderio, dell'amore, della lussuria, della sofferenza, del demone, della morte e della vita), che stanno a "spiegare [...] il significato della vita". Ho tratto la citazione dal testo scritto dalla Wigman per illustrare *The seven dances of life*, come pubblicato in traduzione dal tedesco in Santos Newhall, Mary Anne, *Mary Wigman*, London, Routledge, 2009, pp. 118-119: p. 118.

Wigman ha indubbiamente conosciuto durante il lungo periodo di permanenza ad Ascona, sul Monte Verità, ritrovo dei sostenitori di vari movimenti teosofici europei. L'artista tedesca potrebbe però essersi ispirata anche al nume tutelare dell'Espressionismo, August Strindberg, che su un dispositivo in sette stazioni costruisce il suo dramma *La grande strada maestra*⁴⁰, o ancora potrebbe essersi rifatta a *Suono giallo* di Kandinsky (1912), a sua volta composto attingendo a *Luzifer-Gnosis*, un'opera di Steiner, in cui l'antroposofa monacense delinea i sette stadi che dall'uomo fisico conducono all'uomo spirituale. Se queste paiono le fonti più probabili poiché più prossime al quadro culturale entro cui si muove la Wigman, naturalmente la numerologia del sei e del sette corre lungo tutta la letteratura orientale e occidentale, sin dal libro della *Genesis*, attraversando Filone di Alessandria, Agostino, Bonaventura. E si ritrova, in anni non troppo distanti da quelli della danzatrice tedesca, anche in ambito coreografico. Pensiamo, in particolare, al celeberrimo *Prélude à l'après-midi d'un faune* nijinskiano, allestito per la prima volta allo Châtelet di Parigi nel 1912⁴¹.

Nei *Carmina Burana* della Wigman lo schema del “sei + uno” si riscontra in almeno quattro casi: una fanciulla sofferente perché privata dell'amato e sei ragazze ebbre d'amore gioiose; un vagabondo senza un centro e squilibrato e dodici maschi “fissi”, seduti in semicerchio, seguito da un cigno aggredito da dodici maschi; un innamorato languido e sei uomini che lo consolano. Se è vero che, come si diceva, il gruppo formato da “sei elementi + uno” costituisce un *unico* essere, tesi del resto confermata dall'analisi della coreografia wigmaniana, in cui nei quattro casi ricordati i sei presentano molti movimenti o modalità di spostamento identici a quelli del solista in scena assieme a loro, o addirittura mostrano uno stesso segno o utilizzano uno stesso oggetto (il fiore nel caso della fanciulla triste assieme al coro felice, lo sgabello nel caso dell'episodio del Vagabondo), le presenze di ciascuna delle quattro scene proposte sembrano costituire atteggiamenti diversi dell'io e, più precisamente, momenti diversi di una biografia o aspetti della personalità compresenti nello

⁴⁰ La prima traduzione italiana della *Grande strada maestra* si deve a Franco Perrelli: Strindberg, August, *La grande strada maestra*, a cura di Franco Perrelli, Milano, Il Formichiere, 1980.

⁴¹ Sulla numerologia presente nella coreografia nijinskiana dell'*Après-midi d'un faune*, cfr. Randi, Elena, *Nijinskij, L'Après-midi d'un faune*, in *Danza e Teatro. Storie, poetiche, pratiche e prospettive di ricerca*, Atti del convegno di studi dedicato a Silvana Sinisi ed Eugenia Casini Ropa (Università di Bologna, 24-25 settembre 2009), Acireale - Roma, Bonanno, 2011, pp. 77-91.

stesso istante⁴². Il che conferma quanto affermato a proposito dell'episodio del cavaliere che saluta la fanciulla infelice.

Aggiungiamo una considerazione. I *vagantes* sono gli autori dei *Carmina Burana* medievali, i quali, oltretutto, spesso parlano di sé. Il Vagabondo, l'Errante o il Pellegrino, già presente in Strindberg (si pensi, ad esempio, a *Verso Damasco*), è anche il protagonista tipico dei drammi espressionisti, dove tale figura non è, naturalmente, fine a se stessa, ma fortemente significativa. Il personaggio nomade è infatti l'emblema della condizione umana nel suo perenne sforzo di decantazione, “riverbera a ogni istante” – come scrive Umberto Artioli a proposito del personaggio espressionista – “la sua nostalgia della fissità. Fissarsi vorrebbe dire trovare radici, passare dalle tenebre del non-io alla luce dell'io, risaldare il cordone ombelicale tra soggetto e oggetto, riplasmare il caos in cosmo”⁴³. E spesso il teatro espressionista presenta proprio il viaggio – che può pervenire al successo o al fallimento – verso questa meta. A compiere il cammino verso la palingenesi o la sconfitta è un Viandante, una creatura che compie un cammino di ricerca.

Ebbene, la Wigman sembra scegliere i *Carmina Burana* anche perché in essi il personaggio nomade è centrale, rispecchia la natura di chi scrive il testo ed è metafora dell'apertura mentale e della predisposizione alla conoscenza di chi è “in viaggio”. Significativamente la figura errante prescelta appartiene alla cultura medievale, spesso considerata dalla corrente tedesca il luogo della lontananza dalla stereotipia, non ancora imbastardita dalla putredine della moderna società capitalistica e già fonte di ispirazione per la Wigman, come sembra dimostrare, per esempio, *The seven dances of life*, secondo Mary Anne Santos Newhall sorta di moderno *morality play* in cui “Everyman” – o, meglio, “Everywoman” – compie il suo tragitto spirituale⁴⁴. Il nomade è proposto nei disegni preparatori alla coreografia dei *Carmina* che gli pertengono in un modo diverso da quello che connota le altre immagini dei danzatori nei disegni

⁴² Un modo analogo per indicare una figura come una delle proiezioni di un dato personaggio è impiegato da Strindberg, quando, ad esempio, in *Verso Damasco I* tanto allo Sconosciuto quanto al Mendicante viene attribuita una cicatrice sulla fronte, in entrambi i casi, per di più, inferta da uno stretto parente. Cfr. Strindberg, August, *Verso Damasco I*, in Id., *Tutto il teatro*, a cura di Andrea Bisicchia, Milano, Mursia, 1984-1987, vol. II, pp. 333-405; in particolare, pp. 338 e 341.

⁴³ Artioli, Umberto, *Il ritmo e la voce. Alle sorgenti del teatro della crudeltà*, Bari, Laterza, 2005, p. 71.

⁴⁴ Santos Newhall, Mary Anne, *Mary Wigman*, cit., pp. 117-118.

realizzati dalla Wigman. Mentre in tutti l'artista di Hannover offre gli spostamenti degli interpreti e non i loro gesti o passi o posizioni, in quelli relativi al Vagabondo della sezione *In taberna* mostra posizioni: il Vagabondo seduto a testa in giù sullo sgabello, per terra a gambe aperte, in piedi con il seggiolino in mano preso per una zampa, ecc. Il possesso di azioni specifiche e di atteggiamenti e non di movimenti "indefiniti" quali giri, corse o camminate, lo rendono meno astratto, più caratterizzato di ogni altra figura.

Se i personaggi offerti dalla Wigman non vanno intesi in senso realistico, il Vagabondo potrebbe essere la personificazione della *quête* dell'io di cui gli altri sarebbero le proiezioni definite negli archetipi Maschile e Femminile. Forse il *Vagans* che dei *Carmina* medievali è autore e soggetto e dei drammi espressionisti protagonista indiscusso, potrebbe essere il protagonista della coreografia wigmaniana. Potrebbe essere il suo io a compiere il viaggio interiore di cui la danza presenta la storia; un io che nel contempo è animale (cigno) fagocitato dagli altri animali senza per questo essere meno bestia fagocitante, amante e amato, sofferente e causa di dolore, aggressore e aggredito; di lui le altre presenze paiono le molteplici e contraddittorie sfaccettature.

Se nell'episodio *In taberna* offerto dalla Wigman il Vagabondo non giunge ad una conclusione felice, ma resta invece nel caos dello sradicato, finendo a terra, caduto in maniera scomposta, la chiusa della coreografia sembra aggiungere che il percorso dell'io è un *piétiner sur place*: il nostro agire è inevitabilmente preso dentro un gorgo (la ruota della Fortuna coreograficamente resa dal cerchio) che non porta a nessuna variazione significativa. La penultima scena di *Cour d'amour* torna infatti alla figura della spirale costituita da dodici elementi indistinti che corrono, seguita solo da un semicerchio formato dai sei uomini inginocchiati, davanti ai quali sfilano le sei donne. Come a dire: tutto scorre sempre sostanzialmente uguale a sé, la sorte ci domina, e l'individuo è solo un tassello per nulla in grado di modificare il flusso delle cose, dentro a cui è immerso. Ciò pare ancor più vero se consideriamo come preparatori alla scena conclusiva della coreografia i sei disegni "spuri" conservati nell'archivio

berlinese ai quali abbiamo precedentemente fatto riferimento⁴⁵. Siamo di fronte, infatti, a raffigurazioni di cerchi variamente formati dalle corse di dodici danzatori, volti a ribadire l'idea della sorte come ruota volubile espressa dal coro, e non esenti dall'essere anche un richiamo alle danze macabre soprattutto tardomedievali, del resto presenti nell'immaginario wigmaniano (si pensi a *Totentanz*) e già in quello di Strindberg, che intitola un suo dittico *Danza macabra*⁴⁶. L'inizio dei *Carmina Burana* è uguale alla fine e il destino sovrasta il singolo, la cui esistenza pare un insignificante granello dentro ad un meccanismo per lui incontrollabile.

⁴⁵ Wigman-Archiv, Burana, 944: 12, 13, 14.

⁴⁶ Tra i frammenti e gli appunti che Strindberg prende per elaborare *La danza macabra* se ne trovano di significativi, quali: "Tutto ritorna", "La lotta con la morte (*Danse Macabre*). Preparazione alla morte". Secondo Franco Perrelli, al quale dobbiamo la trascrizione e la traduzione dei passi appena citati, Strindberg, parlando della *Danse macabre*, potrebbe aver avuto in mente la parata medievale che rammenta la parità dell'intero genere umano di fronte alla morte. Cfr. Franco Perrelli, *Introduzione*, in Strindberg, August, *La danza macabra I*, Bari, edizioni di Pagina, 2007, p. IX.

Bibliografia essenziale

- Artioli, Umberto, *Il ritmo e la voce. Alle sorgenti del teatro della crudeltà*, Bari, Laterza, 2005.
- Blümner, Rudolf, *Der Geist der Kubismus und die Künste*, Berlin, Verlag der Sturm, 1921.
- Cardona, Maria Clelia (a cura di), *Carmina Burana con i Carmina Burana di Carl Orff*, Parma, Ugo Guanda, 1995.
- Casini Ropa, Eugenia, *La danza e l'agitprop. I teatri-non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, Bologna, il Mulino, 1988.
- Danza e Teatro. Storie, poetiche, pratiche e prospettive di ricerca*, Atti del convegno di studi dedicato a Silvana Sinisi ed Eugenia Casini Ropa (Università di Bologna, 24-25 settembre 2009), Acireale, Bonanno, 2011.
- Franco, Susanne (a cura di), *Ausdruckstanz: il corpo, la danza e la critica*, numero monografico di "Biblioteca Teatrale", n. 78, aprile-giugno 2006.
- Gitelman, Claudia (a cura di), *Liebe Hanya: Mary Wigman's Letters to Hanya Holm*, Madison, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 2003.
- Grazioli, Cristina (a cura di), *Drammi dell'espressionismo*, Genova, Costa & Nolan, 1996.
- Guibert, Laure, *Danser avec le III^e Reich: Les danseurs modernes et le nazisme*, Bruxelles, Complexe, 2000.
- Howe, Dianne Shelden, *Manifestations of the German Expressionist aesthetic as presented in drama and art in the dance and writings of Mary Wigman*, PhD Dissertation, The University of Wisconsin, Madison, 1985.
- Launay, Isabelle, *À la recherche d'une danse moderne. Rudolf Laban – Mary Wigman*, Paris, Chiron, 1996.
- Manning, Susan, *Ecstasy and the demon. The dances of Mary Wigman*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006.
- Müller, Hedwig, *Mary Wigman - Leben und Werk einer großen Tänzerin*, Weinheim, Quadriga, 1986.
- Nouveau, Sarah, *Le corps wigmanien d'après Adieu et Merci (1942)*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- Partsch-Bergsohn, Isa and Bergshon, Harold, *The makers of modern dance in Germany: Rudolf Laban, Mary Wigman, Kurt Jooss*, Hightstown, NJ, Princeton Book Company, 2003.
- Reynolds, Dee, *Rhythmic Subjects*, Alton, Hampshire, Dance Books, 2007.
- Santos Newhall, Mary Anne, *Mary Wigman*, London, Routledge, 2009.
- Steinbeck, Dietrich, *Mary Wigman Choreographisches Skizzenbuch 1930-1961*, Berlin, Hentrich, 1987.

Strindberg, August, *La danza macabra I*, cura e traduzione di Franco Perrelli, Bari, edizioni di pagina, 2007.

Strindberg, August, *La grande strada maestra*, a cura di Franco Perrelli, Milano, Il Formichiere, 1980.

Strindberg, August, *Verso Damasco I*, in Id., *Tutto il teatro*, a cura di Andrea Bisicchia, Milano, Mursia, 1984-1987, vol. II, pp. 333-405.

The Mary Wigman book. Her writings, edited and translated by Sorell, Walter, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1973.

Wigman, Mary, *Il danzatore e il teatro (1935); Danza della strega (1966)*, a cura di Susanne Franco, in Carandini, Silvia e Vaccarino, Elisa, *La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, Roma, Di Giacomo, 1997, pp. 365-372.

Wigman, Mary, *The Language of Dance*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1966.