

Cristina Barbiani

“Visual design and dance”: la danza come strumento di ricerca

Per comprendere la portata innovativa e l'originalità del lavoro di Anna Halprin¹ nel panorama della danza americana del Novecento è interessante risalire ad alcune esperienze di vita e di ricerca dei primi anni Quaranta, che rivelano come la giovane coreografa avesse precocemente maturato una visione personale e anticonformista della ricerca sul movimento, precorritrice già allora di future ricerche sulla danza e il movimento intrecciati allo spazio e all'ambiente. Ne è testimone un documento inedito datato 1943, costituito dalle schede preparative e da un ricco e dettagliato resoconto di un corso intitolato “Visual design and dance”, tenuto da una giovanissima Anna presso la scuola di Barbara Mettler nel New Hampshire nell'estate di quell'anno. Curiosa per natura, Anna era solita esplorare ambienti e universi culturali lontani dal suo e l'incontro, nel 1939, con quello che sarebbe stato il compagno di una vita, l'architetto paesaggista Lawrence Halprin, rappresentò l'inizio di una lunga serie di sfide, che l'avrebbero tenuta lontana dall'omologazione a stili e formule note e portata a distinguersi sempre per il suo originale approccio artistico.

Negli anni Quaranta la *modern dance* americana era giunta a un momento di grande espansione e nonostante le ristrettezze determinate dalla seconda guerra mondiale, le opere delle grandi coreografe come Martha Graham, Doris

¹ Il più esteso studio su Anna Halprin, nata Schumann nel 1920, è Ross, Janice, *Anna Halprin: experience as dance*, Berkeley, University of California Press, 2007, p. 306. Questa biografia artistica è frutto di una meticolosa ricerca durata quasi quindici anni e per la quale la Ross ha raccolto un'innumerabile serie di interviste ad Anna Halprin, Lawrence Halprin e a molte altre persone che hanno fatto parte della loro vita sia privata che professionale. Il dettagliato lavoro di ricerca condotto dalla Ross sarà molto spesso di riferimento e di grande aiuto nella ricostruzione dei fatti per questo scritto, che nasce dal più ampio studio da me svolto per una ricerca di dottorato. La bozza del libro e la grande mole di documenti raccolti per la sua stesura, non ancora consegnati all'Archivio di Anna Halprin (depositato presso “The Museum of Performance & Design Performing Arts Library di San Francisco”, da qui in avanti SFPALM), sono stati gentilmente resi disponibili alla consultazione da Janice Ross ai fini di questa ricerca. Le interviste, realizzate da Stephen C. Steinberg per la realizzazione del film *Inner landscape*, sono state lasciate da Steinberg a Janice Ross, la quale, alla conclusione delle sue ricerche, le ha messe a disposizione presso l'Archivio SFPALM. Vedi Pearson, Charles and Saffa, Joan, *Lawrence and Anna Halprin: Inner Landscape*, San Francisco: KQED-TV, 1991 intervista documentario, 60', VHS.

Humphrey e Hanya Holm riempivano i teatri di Broadway e i programmi della United States Operation², promotrice delle attività di ricreazione per i soldati a cui la stessa Anna aveva partecipato durante la guerra. Lo spirito irrequieto della giovane coreografa Anna Halprin descriveva il mondo della *modern dance* a New York come bloccato, irrigidito in atteggiamenti di maniera³. Di fronte alla scelta fra una sicura carriera di danzatrice sulle scene newyorchesi e un salto nel buio come quello di seguire il marito prima a Harvard, nel 1941, e poi in California, nel '45, Anna avrebbe deciso di assecondare il marito ma anche la propria natura avventurosa e profondamente interessata a tutti gli intrecci fra arte e vita, compresi quelli in ambito sociale e pedagogico.

L'attenzione all'aspetto educativo della danza e l'attitudine all'insegnamento di Anna Halprin possono essere fatti risalire alla sua formazione iniziale e in modo particolare all'influenza che aveva avuto su di lei Margaret H'Doubler, una delle sue insegnanti di danza degli anni trascorsi all'Università del Wisconsin⁴. Nel 1938 Anna aveva frequentato alcuni seminari estivi al Bennington College nel Vermont, una scuola all'avanguardia, in cui aveva potuto seguire le lezioni di *modern dance* delle più importanti danzatrici dell'epoca, come Martha Graham, Doris Humphrey e Hanya Holm⁵. Essendo la scuola considerata una delle migliori nel campo della danza, lo stesso anno Anna fece richiesta di ammissione al corso di laurea, ma venne rifiutata a causa delle quote massime di studenti ebrei che molte scuole avevano imposto dopo il grande esodo del 1933. Non essendo riuscita ad entrare al Bennington College, la sua seconda scelta cadde sull'Università del Wisconsin, dove

² Anna parla della sua partecipazione alle attività della USO (United States Operation) nella lunga intervista con Jacqueline Caux pubblicata nel catalogo della mostra di Lione del 2006. Caux, Jacqueline, *A l'origine de la performance*, Lyon, Editions du Panama - Musée d'Art contemporain de Lyon, 2006.

³ Anna nutriva già molti dubbi su coloro che all'epoca andavano imitando l'uno o l'altro stile, a New York. Come si legge in una lettera dell'aprile 1945 a un'amica, mentre stava aspettando di raggiungere Lawrence a San Francisco, la danza di New York le appariva "nevrotica, eccentrica, in molti casi stantia e nella maggior parte dei casi senza ispirazione". Vedi Ross, Janice, *Anna Halprin: experience as dance*, cit., p. 68.

⁴ Anna aveva conseguito un diploma in Dance Education all'Università del Wisconsin, dove aveva conosciuto Margaret H'Doubler e dove aveva incontrato il suo futuro marito, Lawrence Halprin. Vedi il capitolo introduttivo "A Reminiscence" in Ross, Janice, *Moving lessons: Margaret H'Doubler and the beginning of dance in American education*, Madison, University of Wisconsin Press, 2000, p. xvii.

⁵ Hanya Holm era stata allieva di Mary Wigman, a sua volta allieva di Rudolf Laban, e fece conoscere ad Anna la tecnica Laban e la danza espressiva tedesca di inizio secolo.

insegnava appunto Margaret H'Doubler⁶. Quest'ultima, autrice di importanti testi sulla danza educativa e sulla danza come esperienza creativa, era solita impostare le sue lezioni in modo assolutamente nuovo e inaspettato per Anna. A partire dall'anatomia del corpo umano e dall'unicità dell'individuo, la H'Doubler insegnava ai suoi allievi a valorizzare il movimento come forma di conoscenza e di ricerca personale e a sviluppare quegli aspetti che, a prescindere dall'evento performativo in sé, costituivano un momento di riflessione sul corpo e sull'individuo nella sua totalità. Fondando la sua teoria sulla filosofia dell'arte di John Dewey di cui era stata allieva alla Columbia University, la H'Doubler sosteneva un tipo di lavoro che si basava sull'esperienza e che doveva in qualche modo ristabilire il legame dell'arte con la vita e quindi con il corpo e i suoi sensi, oltre che con l'ambiente che lo circonda⁷.

L'esperienza che Anna avrebbe vissuto a Harvard insieme al marito qualche anno dopo conferma questo orientamento, portando ancora di più in luce il suo interesse intorno alle relazioni fra corpo e spazio. Alcuni episodi legati a quel periodo dimostrano che Anna trovò nella scuola di Harvard il luogo giusto per esprimersi e far crescere i suoi interessi, oltre a costruire l'originalità del suo approccio e a conferire la carica innovativa di molti dei suoi lavori.

Gli studi presso la Graduate School of Design di Harvard tra il '41 e il '43, infatti, furono fondamentali per la formazione sia di Lawrence che di Anna.

⁶ Margaret Newell H'Doubler (1889-1982) fu una pioniera nello studio della pedagogia per la danza. Pur avendo una formazione da ginnasta e non da danzatrice, dopo il suo arrivo alla Columbia University venne indirizzata allo studio della danza. In seguito, formalizzò un metodo di insegnamento in cui applicò le sue conoscenze anatomiche del corpo all'insegnamento della danza, coniugandole ai presupposti filosofici del suo maestro, John Dewey, secondo il quale è l'esperienza che informa la conoscenza, quindi l'azione che precede il pensiero. In questa visione, la danza era per la H'Doubler uno strumento di conoscenza ancor prima che un'arte performativa. Uno dei suoi testi più importanti e conosciuti si intitola infatti "Danza: un'esperienza artistica creativa" (H'Doubler, Margaret Newell, *Dance: a creative art experience*, New York, F. S. Crofts and Company, 1940). Janice Ross descrive il metodo didattico della H'Doubler, attraverso la ricostruzione dei suoi corsi alla Wisconsin University, oltre a ripercorrere la storia dell'istituzione di uno dei primi corsi di studio di danza negli Stati Uniti. Ross, Janice, *Moving lessons*, cit.

⁷ Vedi a questo proposito Dewey, John, *Art as experience*, Minton, Balch & Company, New York, 1934 (trad. it Id., *L'arte come esperienza*, La Nuova Italia, Firenze, 1951). Secondo Janice Ross, Dewey può essere considerato come il padre della danza educativa in America, poiché, pur essendo ignaro di questa sua "paternità", è certamente responsabile di uno dei primissimi inserimenti della disciplina della danza nel curriculum della scuola per l'infanzia con il suo esperimento alla Scuola Laboratorio dell'Università di Chicago. Vedi l'introduzione di Sally Banes a Ross, Janice, *Moving lessons*, cit., p. xii.

Quest'ultima, sebbene non fosse iscritta come studentessa, frequentava regolarmente le lezioni insieme al marito.

In questo contesto gli Halprin conobbero figure quali Walter Gropius e Lazlo Moholy-Nagy⁸ e vennero a conoscenza della scuola del Bauhaus, del concetto di opera d'arte totale e di visione in movimento. Durante il corso di "Disegno generale", la cui impostazione era ancora la stessa che aveva ideato Paul Klee alla scuola di Weimar, Lawrence e Anna appresero l'idea di integrazione fra le arti e la disinvoltura nell'uso dei materiali per la produzione artistica⁹. Lawrence Halprin in realtà aveva vinto una borsa di studio per frequentare un master in Landscape Architecture, ma, come lui stesso racconta, aveva spesso fatto incursione negli attigui corsi di Architettura, considerati più stimolanti e innovativi.

Nel 1943 Anna Halprin, allora poco più che ventenne, fu invitata a tenere una lezione/dimostrazione dal titolo "Danza e Architettura"¹⁰ presso la Graduate School of Design. Anna iniziò con una citazione di Havelock Ellis, che nel suo testo *The dance of life* sosteneva che la danza e l'arte del costruire fossero le due espressioni primarie dell'uomo¹¹, poi parlò della propria esperienza come allieva di un corso che aveva seguito insieme a Lawrence. Stimolata dalle interessanti questioni compositive poste agli studenti di

⁸ Walter Gropius era stato incaricato della direzione del corso di Architettura, mentre Moholy-Nagy, che all'epoca era direttore del Nuovo Bauhaus di Chicago, veniva spesso invitato da Gropius a tenere delle lezioni. Il suo libro *Vision in motion* diventerà per gli Halprin uno dei testi di riferimento più importanti per la loro ricerca. Moholy-Nagy, Lazlo, *Vision in motion*, Chicago, Hillison and Etten Company, 1947.

⁹ Come racconta Janice Ross, Lawrence Halprin in un'intervista parla del corso di "Disegno generale" come una delle esperienze più significative di quel periodo. Ross, Janice, *Anna Halprin: experience as dance*, cit., p. 52. Halprin citerà spesso nei suoi libri il pensiero di Moholy-Nagy e di Paul Klee, specialmente per quel che riguarda l'introduzione del movimento nelle componenti del processo artistico. Nel libro scritto da Halprin sulle tecniche di notazione, fra gli esempi di *score* cita l'interpretazione pittorica che Klee aveva realizzato a partire da uno spartito di Bach: Halprin, Lawrence, *The RSVP cycles; creative processes in the human environment*, New York, G. Braziller, 1969, p. 12.

¹⁰ Halprin, Anna, "Dance and Architecture", Graduate School of Design, Harvard, Cambridge, 1943 (Anna Halprin Papers, Series IV, Box 3°, Folder1, Archivio SFPALM). Il dattiloscritto riporta una frase manoscritta che dice che il testo è stato scritto da Anna e Lawrence durante la loro permanenza a Harvard, all'incirca nel 1943.

¹¹ "Dancing and building are the two primary and essential arts. The art of dancing stands at the source of all the arts that express themselves first in the human person. The art of building, or architecture, is the beginning of all the arts that lie outside the person; and in the end they unite. Music, acting, poetry proceed in the one mighty stream; sculpture, painting, all the arts of design, in the other. There is no primary art outside these two arts, for their origin is far earlier than man himself; and dancing came first". Havelock, Ellis, *The dance of life*, Boston - New York, Houghton Mifflin Company, 1923, p. 60.

architettura, Anna aveva scelto di rispondere alle problematiche attraverso lo strumento della danza, iniziando così a pensare alla composizione coreografica in termini di linee, piani, superfici e volumi. Nella stesura di questo precoce testo, Anna cercò di delineare i punti essenziali del suo pensiero, anticipando alcuni di quelli che sarebbero stati gli elementi chiave del suo modo di lavorare: l'attenzione alla fisiologia del corpo e il rapporto con lo spazio che lo circonda; la danza come strumento democratico di conoscenza, accessibile a tutti; l'importanza della relazione con le altre arti. Nel suo discorso Anna confessò il suo debito nei confronti della figura e degli insegnamenti di Moholy Nagy, il quale sosteneva, come lei riporta testualmente nella sua lezione, che "lo spazio viene esperito principalmente attraverso il movimento e a un livello ancora più alto attraverso la danza"¹². "La danza è un'esperienza"¹³, continua Anna ponendo l'accento su un'idea di danza come esperienza dello spazio, a disposizione di tutti e non soltanto dei pochi "capaci di piroettare sulle punte e alzare una gamba in aria, mentre tutti gli altri si accontentano di star seduti a guardare. Sarebbe ora di cominciare a partecipare dell'energia vitale che ci circonda, invece di essere sempre passivi di fronte a queste esperienze"¹⁴. Ben prima di spostare il suo baricentro verso la California, Anna stava sviluppando il suo interesse per un modo di lavorare molto lontano da quella danza fatta di tecnica e per i teatri, che aveva conosciuto a New York.

Durante il suo soggiorno a Harvard, Anna lavorava come insegnante in una delle più prestigiose scuole di danza per bambini di Cambridge, la Winsor School. La scuola ospitava diverse tipologie di insegnamenti e, oltre ai corsi frequentati dai figli dell'alta borghesia della città, grazie al contributo del programma di attività sociali per le comunità più povere, offriva anche insegnamenti per i bambini del quartiere degli immigrati del South End a Boston. Mentre stava insegnando alla Winsor, Anna ebbe l'opportunità di conoscere Barbara Mettler, un'allieva di Mary Wigman, che aveva studiato a

¹² La citazione si riferisce al testo che raccoglie le lezioni tenute da Moholy-Nagy al Bauhaus tra Weimar e Dessau dal 1923 al 1928. La traduzione, come tutte quelle che seguono, è di chi scrive. Moholy-Nagy, László - Hoffmann, Daphne M., *The new vision, from material to architecture*, New York, Brewer Warren & Putnam inc., 1932, p. 57.

¹³ Halprin, Anna, "Dance and Architecture", cit.

¹⁴ *Ibidem*.

Dresda tra il 1931 e il 1933¹⁵. Assistendo a una lezione di Anna, la Mettler rimase molto colpita dal suo metodo; l'atteggiamento che Anna aveva nei confronti dei suoi piccoli allievi era di accompagnamento e di stimolo, ma anche di un delicato distacco che suggeriva l'autonomia, il tutto integrato da una straordinaria capacità creativa. Queste qualità erano insolite nelle scuole americane di danza dell'epoca, ma vennero così apprezzate dalla Mettler, che ben conosceva le sperimentazioni dell'Ausdruckstanz tedesco, che spinsero la Mettler a invitare Anna a tenere un corso presso la sua scuola nel New Hampshire, il Mettler Farm Studio, lasciandole la libertà di scegliere in modo assolutamente autonomo la metodologia e il tema. Anna accettò con entusiasmo e decise che avrebbe tenuto un corso sul tema dello spazio dal titolo "Visual Design and Dance". Nei fogli dattiloscritti su cui aveva tracciato le linee guida per il corso Anna avrebbe annotato qualche anno più tardi: "Questo corso fu tenuto al Mettler Farm Studio e fu il diretto risultato della frequentazione dei corsi seguiti a Harvard"¹⁶. Motivata dalle esperienze che aveva fatto con gli studenti di architettura, Anna vedeva in questo corso l'opportunità di esplorare un nuovo modo di lavorare con il corpo, stimolata da quanto aveva appreso a Harvard, intravedendo la possibilità di esprimere la sua creatività anche attraverso l'uso di materiali che appartenevano ad altre discipline.

Il corso di "Visual Design and Dance" iniziò il 25 giugno del 1943 e, come si legge nella bozza del programma che Anna aveva preparato, l'intenzione era di iniziare con l'osservare lo spazio e gli oggetti: "Il design si trova in tutto ciò che esiste. In qualsiasi momento, siamo circondati dal design. Alcuni dei più straordinari esempi di design sono negli oggetti naturali, mai sfiorati dalla mente umana"¹⁷. L'idea di Anna era di affrontare lo studio di alcuni concetti di base sullo spazio, indagandoli prima da un punto di vista teorico e poi da un punto di vista pratico, attraverso l'uso del corpo. Anna chiese quindi al gruppo di allieve di riflettere sull'idea di spazio e di osservare attentamente oggetti diversi per genere e forma, al fine di scegliere quelli che erano visivamente più

¹⁵ Cfr. Mettler, Barbara, *Dance as an Element of Life*, Tucson, AZ, Mettler Studio, 1985.

¹⁶ "Visual design and Dance" an outline of a course given in New Hampshire at Mettler Farm Studio. Anna Halprin Papers, Series IV, Box 3°, Folder 1, Archivio SFPALM. Documento inedito.

¹⁷ *Ibidem*.

interessanti. Dopo aver raccolto un certo numero di oggetti e averne individuato le linee fondamentali da disegnare su un quaderno, l'idea era di utilizzare le linee, le superfici o i volumi come materia grezza da rielaborare attraverso il movimento per costruire quindi nuove forme. Fondando il suo discorso sull'equazione secondo cui lo "spazio sta al design come il movimento sta alla danza"¹⁸, Anna stava cercando di indurre le sue allieve a giocare con lo spazio come concetto, riflettendo sulla sua natura, al fine di prenderne coscienza attraverso il corpo, manipolandolo secondo i suoi elementi geometrici costitutivi. Questi elementi, "riciclati"¹⁹ attraverso il movimento, potevano potenzialmente costruire una danza, così come il designer, manipolando i materiali e le forme, poteva costruire ambienti e luoghi. Con lo stesso criterio di selezione usato per gli oggetti, Anna chiedeva loro di pensare a delle azioni semplici, scelte fra quelle che quotidianamente usiamo per muoverci nello spazio, come camminare per la strada, aprire una porta, sedersi, distendersi eccetera.

Il tema che Anna aveva deciso di affrontare era di una certa complessità e, durante lo svolgersi del corso, decise di suddividere le lezioni per parti molto semplificate; il primo giorno, ad esempio, si limitò a definire solo alcuni dei modi per descrivere lo spazio attraverso le linee, per poi proseguire solo in un secondo momento con le forme e infine con i volumi.

Lo schema del corso²⁰

Il corso, della durata di cinque settimane, era costituito da sette sezioni, che trattavano di aspetti progressivamente sempre più complessi. Le prime quattro sezioni affrontavano concetti di natura geometrica quali la linea, la figura, il piano e il volume. Le successive due prevedevano invece di trattare tematiche

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Il termine "recycle" verrà usato da Anna e Lawrence molti anni più tardi, ma con lo stesso significato che viene qui anticipato in questo esercizio. Con "riciclare" si intende l'azione di prendere una materia e farla rivivere sotto una nuova forma. Nella definizione del ciclo RSVP per la produzione creativa, una metodologia sviluppata da Anna e il marito con l'architetto Jim Burns, il termine si riferirà, oltre al suo significato letterale, al fatto di far funzionare il ciclo in modo ciclico, ossia "ri-ciclare" ripercorre gli elementi del ciclo RSVP (*Resources, Score, Valuation, Performance*). Vedi Halprin, Lawrence, *The RSVP cycles; creative processes in the human environment*, cit.

²⁰ Tutti i riferimenti e le citazioni fra virgolette, da qui in avanti, sono tratti dal già citato documento dattiloscritto "Visual design and Dance".

legate alle arti dello spettacolo come l'uso del colore, la scenografia e i costumi. L'ultima sezione prevedeva l'elaborazione di un progetto finale.

Ogni sezione seguiva un preciso sviluppo attraverso degli *steps* metodologici che prevedevano una definizione del concetto da cui partire, le informazioni relative al tipo di attività prevista per l'esplorazione del concetto (*activity*), a cui seguiva l'assegnazione di un compito (*assign*) e dei materiali utilizzabili (*materials*).

Problema I. La linea

Definizione: Anna spiega per prima cosa che “la linea è come l'impulso del movimento [...]. Una linea è il movimento fra due punti e il movimento ha forza, tempo e spazio”.

Attività: L'indicazione da seguire è quella di “trasferire l'esperienza di un singolo impulso di movimento in una linea visiva in termini di forza, tempo e spazio”. Anna aveva fatto rilevare delle linee negli oggetti analizzati e ora chiedeva alle sue allieve di usare quelle linee e trasformarle in azioni di movimento. Dopo aver fatto l'esperienza della traduzione dalla linea al movimento, il passo successivo consisteva nella distorsione della linea, attraverso la modificazione delle componenti di forza, tempo e spazio per ragioni espressive.

Compito: in questo caso il compito consisteva nel “creare una composizione [che doveva essere] costituita da un insieme di linee, attraverso dei movimenti di danza”.

Materiali: in questo primo esercizio potevano essere usati “carta, penna o qualsiasi altro materiale [adatto all'uso] come per esempio del filo”.

Già in questo primo esercizio si può notare lo sforzo che fa Anna per cercare di estendere lo stesso concetto a tutti gli aspetti del fare artistico. Anche i materiali utilizzabili sono estremamente semplificati, oggetti e strumenti riflettono la natura della linea e l'uso e la distorsione degli elementi che la compongono sono utilizzati per conferire articolazione all'esercizio.

Problema II. La figura²¹

Definizione: Viene in questo caso definita come figura una linea chiusa che può essere di natura diversa in relazione al diverso grado di tensione o rilassamento fra le parti che la compongono. Una figura "rilassata" avrà angoli curvi e forme libere, come per esempio può essere la forma di una nuvola; se la figura sarà caratterizzata invece dalla tensione, gli angoli saranno acuti e la forma sarà rigida.

Attività: Anna chiede alle allieve di "trovare un movimento che abbia come caratteristica quella di essere una figura chiusa". Una volta eseguito il compito, l'esercizio consisteva nel cercare di tradurre l'esperienza di una figura di movimento, per esempio di tipo "rilassato", in una figura visiva. In sintesi si trattava di una tecnica di visualizzazione del movimento²². L'esperienza veniva poi ripetuta con una figura in tensione. La sperimentazione proseguiva invertendo il processo, ricavando cioè da forme disegnate le conseguenti sensazioni di movimento. Per finire, l'indagine esplorava l'utilizzo di più figure contemporaneamente e come queste potessero produrre movimento.

Compito: L'indicazione di partenza in questo caso era di "costruire due composizioni visive usando delle figure e i relativi movimenti". Il compito assegnato prevedeva di costruire una composizione usando prima figure morbide o rigide e poi usando delle figure geometriche.

Materiali: La richiesta specifica in questo caso era di utilizzare "matita nera e carta", lasciando però la libertà di utilizzare anche "materiali alternativi per studi extra".

²¹ Si è scelto di tradurre *shape* con *figura*, piuttosto che con *forma*, perché sembra essere la definizione più appropriata all'uso che ne fa Anna in questo documento. Come scriveva Paul Klee nei suoi *Schizzi pedagogici*, "Figurazione implica inoltre chiaramente l'idea di una certa mobilità ed è quindi preferibile. Rispetto a "forma" (*Form*), "figura" (*Gestalt*) esprime inoltre qualcosa di più vivo. Figura è più che altro una forma fondata su funzioni vitali: per così dire una funzione derivante da funzioni". Come spiega più avanti, la forma per lui equivale a una natura morta, mentre una figura è qualcosa di vivo. Spiller, Jurg, (a cura di), *Paul Klee: Teoria della forma e della figurazione*, Milano, Feltrinelli, 1959, p. 17 (Ed. orig. Klee, Paul e Spiller, Jürg, *Paul Klee: the thinking eye; the notebooks of Paul Klee*, G. Wittenborn, New York, 1961).

²² Se, come scrive Anna, questo corso era il diretto risultato della sua esposizione alle teorie apprese durante il periodo trascorso a Harvard, stava ora cercando di trovare un'applicazione alle teorie gestaltiche della forma, che aveva appreso dai maestri del Bauhaus. Anna svilupperà, in futuro, la tecnica della visualizzazione fino a farla diventare una sorta di terapia, in cui il disegno sarà utilizzato come strumento verso la guarigione dalle malattie del corpo e dello spirito.

Questi primi due temi occuparono la prima settimana di lavoro. Nei commenti che Anna scriveva meticolosamente al termine di ogni settimana, annotò che durante la discussione ognuno aveva espresso le proprie osservazioni e raccontato in che modo aveva rielaborato in termini visivi le esperienze di tutti i giorni, raccogliendo così del materiale su cui poter lavorare. In modo molto personale ognuna delle partecipanti aveva riportato le proprie impressioni, come “la forma delle nuvole, il vento, la pioggia su uno specchio d’acqua, la tessitura degli alberi, i riflessi di un semaforo...”.

Dopo le discussioni di natura teorica, come programmato, il gruppo era uscito all’aperto nella campagna per raccogliere alcuni oggetti presi dalla natura; ogni allieva era ritornata con qualcosa di diverso: pezzi di corteccia, pietre, ramoscelli, foglie o funghi, che furono poi pazientemente disegnati sui quaderni, al fine di trovare nuove forme da rielaborare e utilizzare.

Alla fine di ogni singola giornata di lavoro, Anna trascriveva ordinatamente gli esercizi svolti e appuntava a mano le reazioni che le allieve avevano avuto agli stimoli, aggiungendo in calce in quale modo fosse possibile migliorare l’esercizio. Le reazioni delle allieve erano di grande entusiasmo: passavano dal disegno alla composizione su carta o alla realizzazione di poster, per poi lavorare nuovamente con il corpo usando solo la memoria degli oggetti e delle forme visualizzate, lasciando spazio all’immaginazione e all’esplorazione del movimento²³.

Durante la seconda settimana furono affrontati i temi dei piani e dei volumi.

Problema III. I piani

Definizione: “Tutti i piani hanno una forma. Un piano è una superficie in due dimensioni. Nel movimento un piano ha un carattere definito. È come un movimento tagliato”. In questo caso la giovane Anna sembra dare una descrizione piuttosto sintetica di piano, forse per la difficoltà di distinguere fra il concetto di figura e quella di piano. Anche l’esercizio assegnato non dà molte

²³ Nel 1941, anno in cui Laurence Halprin era arrivato a Harvard, Josef Albers teneva un corso denominato "Theory and practice of Design" nella facoltà di Architettura. Sebbene non ci siano evidenze di una relazione diretta, né che Halprin abbia seguito il suo corso, molte delle impostazioni, specialmente del lavoro di Anna, sembrano riferirsi alla modalità di esplorazione della forma intraprese da Albers in quegli anni, come l’attenzione agli oggetti e ai materiali, alle forme presenti in natura, fino alle tecniche di visualizzazione.

indicazioni in proposito, al punto tale da costringerla a formulare una versione B, in cui i piani immaginari dovevano essere movimentati in modo da costruire delle figure solide.

Attività: Consiste in questo caso nella richiesta di "limitare il movimento a un piano nelle due dimensioni e cercare di muoversi nel maggior numero di modi entro queste limitazioni". Il piano quindi, a differenza della figura, possiede delle caratteristiche interpretate come un vincolo al movimento, che deve svolgersi nelle due dimensioni determinate dal piano stesso. Se la figura è una sagoma vuota, il piano è una superficie che agisce da limite del campo d'azione possibile.

Compito: L'indicazione data in questo caso è di "creare una composizione usando dei piani con una superficie completamente piatta".

Materiali: Anna dice alle allieve di "comporre dei poster in bianco e nero da appendere alle pareti". La scelta dei materiali è limitata quindi all'uso della carta e al disegno monocromo. In questo modo non viene suggerita alcuna profondità.

Problema IIIb. Muovere i piani nello spazio

Definizione: "Quando i piani cominciano ad avanzare, retrocedere, penetrare, giustapporsi etc. creano la terza dimensione". La movimentazione dei piani determina la creazione di volumi spaziali, facendo diventare questa seconda categoria una sorta di passaggio dalle due alle tre dimensioni.

Attività: "Esperimenti di movimento, valutando come cambia la sensazione dello spazio bidimensionale che diventa tridimensionale". È interessante notare come, una volta introdotta la componente del movimento e il piano diventato volume, Anna senta la necessità di creare un'ulteriore suddivisione, per distinguere un volume generato dal movimento da un volume come struttura di limitazione dello spazio.

Compito: "Fare dei modelli usando dei piani che si spostano nello spazio". Questa tecnica, come una sorta di estrusione, serviva a generare delle forme tridimensionali a partire da quelle piane.

Materiali: "Ritagliare carta o cartone. Si possono usare i colori". In questo caso, volendo garantire un effetto tridimensionale, è contemplato anche l'uso

del colore. Anna chiede alle sue allieve di lavorare con i materiali in modo coerente al tema trattato. Carta e cartone vengono usati per costruire forme che possono muoversi nello spazio e dare luogo a dei volumi.

Problema IV. Volume e massa

Definizione: Il volume viene descritto come una serie di superfici che delimitano un'area, quindi le regole che sovrintendono al volume, sono le stesse che valgono per le figure. Anna sottolinea che la grande differenza consiste nel fatto che il volume contiene in sé la terza dimensione. “Nel movimento, un volume è un tipo di azione che si estende intorno come una specie di abbraccio”. “Massa - invece, sostiene Anna - è un termine che denota caratteristiche qualitative ed è soggetto a un'opinione personale. Una massa generalmente dà una sensazione di pesantezza e di maggiore dimensione rispetto a un volume. Un volume può anche essere sospeso, una massa invece è radicata nel terreno”.

Attività: In questo esercizio Anna chiede di lavorare inizialmente con i concetti di massa e di volume e di cercare di visualizzarli, per poi chiedere alle allieve di disegnare e di cercare di mettere i volumi in prospettiva.

Compito: Il compito consiste nel costruire un modello del volume su cui si vuole lavorare, per poi comporre una breve variazione di danza ispirata al volume, “come se questo fosse a dimensione umana”. In una nota scritta a mano, Anna specifica di immaginare di danzare dentro questo volume. È chiaro che per Anna il volume generato dai piani in movimento presuppone che il corpo si muova nello spazio generando forme volumetriche, mentre il volume dato, è inteso come spazio chiuso entro il quale si muove il corpo del danzatore.

Materiali: In questo caso i materiali utilizzabili sono liberi.

Problema V. Valore, colore, *texture*

Definizione: Anna definisce il termine *value* come il grado di luminosità del colore, nel senso in cui viene utilizzato nel linguaggio artistico. Nel movimento, il termine è utilizzato per intendere il livello di intensità del gesto. “Esso può variare da forte a debole, da luminoso a buio”.

Nella definizione di ciò che s'intende per colore, Anna sostiene che si tratta di "una condizione di assorbimento della luce", mentre per quanto riguarda il movimento, "è una qualità che è soggetta a molte differenze di ordine psicologico".

La tessitura, che è una condizione della superficie, si esplica in termini di qualità, come ruvido o levigato, duro o morbido. Si tratta cioè di sensazioni tattili che secondo Anna si possono trasferire al movimento. In questo caso caratteristiche formali si traslano sul movimento come qualità o sensazioni, che implicano quindi un livello di attenzione all'aspetto percettivo.

Attività: Il lavoro di movimento previsto in questo caso coinvolge i tre elementi contemporaneamente. In questo caso la fase preparatoria consiste nell'istruire il gruppo su questioni tecniche riguardo all'uso e la teoria del colore o consentire alle persone di sperimentare diverse sensazioni tattili nello spazio che hanno a disposizione.

Compito: L'esercizio in questo caso prevede l'utilizzo dei parametri appena descritti in modo controllato attraverso il disegno. Anna chiede di scegliere diversi livelli di colore, a diverse intensità, di provare a impostare gradazioni tenui e valori forti, di provare a invertirne i valori disegnando ogni volta le modalità selezionate e cercando di applicare queste categorie al movimento. La stessa cosa naturalmente viene chiesta anche per quanto riguarda le tessiture.

Materiali: anche in questo caso i materiali sono liberi.

È evidente come ci fosse una volontà di applicare all'osservazione e alla descrizione del movimento le categorie proprie di altre discipline; l'idea era che le tecniche non fossero confinate dentro i limiti disciplinari, ma potessero essere applicate alla pittura come al movimento o allo spazio architettonico. Anche il movimento può essere costruito attraverso l'uso di piani, linee, colori e superfici, calibrato attraverso le infinite sfumature qualitative in termini di tensione, intensità e peso e articolato attraverso la composizione di tutti questi elementi fra loro. Non si può non riconoscere il grande debito di questo approccio, da un lato alla teoria della forma e della figurazione elaborata da

Paul Klee²⁴, dall'altro alle teorie di Rudolf Laban²⁵. La teoria della forma e della figurazione di Paul Klee si basava sul concetto che il movimento fosse la matrice principale della figurazione. La spiegazione che dà Klee degli impulsi motori sembra essere quella che Anna aveva utilizzato per scandire le tappe del suo corso. A partire dal punto come entità immobile, la linea rappresentava la prima forma di movimento, per poi articolarsi, come è stato esposto, fino ad arrivare allo spazio tridimensionale. Le teorie di Rudolf Laban invece nascevano da un'idea di movimento che fosse l'espressione diretta degli impulsi umani e avevano dato origine alla cosiddetta "danza libera", ma nascevano anche da una ricerca di armonia collettiva che aveva condotto agli studi sui "cori di movimento" e alla produzione di una vera e propria scienza del movimento dotata di leggi e di un metodo di scrittura: la "cinetografia" o Labanotation²⁶. Negli anni a seguire, anche Anna avrebbe sperimentato molto sul tema della notazione, soprattutto grazie alla sua collaborazione con il marito Lawrence Halprin, ma con una finalità molto diversa da quella della notazione labaniana²⁷. Come per Laban, anche per la Halprin era importante trovare una matrice geometrica chiara e condivisa, anche se Anna non arrivò mai a un'analisi così rigorosa del movimento come quella di Laban con i suoi studi

²⁴ Spiller, Jürg (a cura di), *Paul Klee: Teoria della forma e della figurazione*, cit., pp. 24-25.

²⁵ Rudolf Laban (1879-1958) è stato uno dei massimi teorici della danza. A partire dagli inizi del novecento aveva iniziato a costruire un corpus teorico per l'analisi del movimento, che aveva visto grande successo e diffusione anche in America grazie alle sue allieve. Tra di esse figurano anche Mary Wigman e Hanya Holm, di cui la stessa Anna aveva seguito le lezioni durante i seminari estivi alla Bennington School. Vedi Laban, Rudolf, *The mastery of movement on the stage*, London, Macdonald & Evans, 1950; trad. it. Laban, Rudolf von, *L'arte del movimento*, a cura di E. Casini Ropa e S. Salvagno, Macerata, Ephemeria, 1999. Vedi inoltre il testo di Maletič, Vera, *Body, space, expression: the development of Rudolf Laban's movement and dance concepts*, Berlin, New York, Mouton de Gruyter, 1987; trad. it., *Rudolf Laban, Corpo spazio espressione*, Palermo, L'Epos, 2011.

²⁶ È importante sottolineare che anche Rudolf Laban aveva primariamente una formazione artistica e solo in un secondo momento aveva deciso di concentrarsi esclusivamente sullo studio della danza.

²⁷ In un'intervista realizzata nel 2006 con chi scrive, Anna ha dichiarato di essere stata a conoscenza delle tecniche di notazione Laban, ma che, ai fini della sua ricerca sul movimento, quel tipo di notazione non era così determinante. Le sperimentazioni sulla notazione di Anna insieme al marito Lawrence si concentravano soprattutto sulle relazioni fra le persone e fra queste e lo spazio e lo spartito costituiva una sorta di canovaccio, una griglia che aveva anche la funzione di democratizzare il processo creativo coinvolgendo tutti gli artisti nella creazione. Questo testo è in parte tratto da un lavoro di ricerca più ampio che approfondisce lo studio e la sperimentazione sulla notazione condotti da Anna e Lawrence Halprin, a cui si rimanda: Barbiani, Cristina, "The process is the purpose". *Notazione dello spazio e creatività collettiva: il caso di Anna e Lawrence Halprin*, Tesi di Dottorato in Storia dell'architettura, Università di Cà Foscari, 2009.

sull'icosaedro e le tecniche di notazione da lui ideate. La riduzione geometrica del corpo e dello spazio, o degli elementi della natura, per Anna erano solo strumenti da cui partire per la produzione coreografica, e servivano a strutturare il lavoro di improvvisazione, che costituiva invece la parte più consistente della sua ricerca. La particolarità di Anna Halprin era quella di fondere insieme ciò che aveva appreso dalla disciplina della danza con la teoria dell'integrazione fra le arti, che, come lei stessa afferma, le era sta infusa dai maestri del Bauhaus. La grande libertà di interpretazione degli strumenti a sua disposizione la guidava nell'ideazione di nuove tecniche di improvvisazione e di costruzione coreografica.

Come si legge nelle note manoscritte di Anna, a volte le sue proposte venivano accolte con entusiasmo, a volte erano fonte di disagio, specialmente nel lavoro di improvvisazione o nella rielaborazione di materiali che erano stati scartati. Anna chiedeva spesso di esibire parte del lavoro anche se non era completamente finito, trasformando l'improvvisazione da tecnica finalizzata alla composizione a materia stessa della performance²⁸.

Aveva strutturato il suo primo corso in modo da alternare i momenti di creatività con momenti di riflessione, invitando un ospite o organizzando piccole mostre per esporre i materiali sia visivi che coreografici realizzati durante gli esercizi. Il corso era costituito da momenti dedicati al movimento e da altri dedicati al disegno o a lezioni teoriche sulla pittura o sull'architettura. La presenza, anche se estemporanea, di Lawrence Halprin, era spesso di aiuto sia nelle discussioni teoriche sia nei lavori manuali, come nel caso della costruzione di modelli o nell'uso di materiali come la carta, il legno o il filo, che venivano impiegati per la costruzione del movimento come per la creazione di abiti e scenografie.

Anna aveva previsto inoltre alcune attività particolari, come il disegno e la danza durante l'ascolto di brani musicali o la lettura di poesie. L'ultima settimana del corso decise di lavorare sul colore e, ispirandosi alla tecnica della

²⁸ Ross, Janice, *Anna Halprin and Improvisation as child's play. A search for informed innocence*, in Albright, Ann Cooper e Gere, David, *Taken by surprise: a dance improvisation reader*, Wesleyan University Press, Middletown, Conn., 2003.

pittura con le dita (*finger paint*)²⁹, ne estese il principio all'uso di tutto il corpo, organizzando quella che nelle note è definito come un esercizio di “*body paint*”. Anna precisa nei suoi appunti che aveva deciso di collocare questo lavoro alla fine del corso, perché in questo modo le allieve avrebbero potuto eseguirlo in modo consapevole, mettendo a frutto le nozioni apprese riguardo lo spazio, la forma e il movimento, anziché solo come un gioco. Dopo aver inumidito e fissato dei grandi fogli di carta sui tavoli, le ragazze dovevano intingere le dita e le mani nei barattoli di colore, quindi dovevano seguire le indicazioni di movimento di Anna. Le allieve iniziarono a spargere il colore sui fogli, dapprima compiendo dei movimenti oscillatori e poi seguendo gli impulsi dati da Anna a dondolare, saltare, correre, e poi di nuovo, cadere e scivolare. La sequenza proseguì con un rallentamento dei gesti, seguito da un sussultare veloce per poi infine fermarsi. Alla fine, Anna chiese loro di muoversi liberamente per quindici minuti, cercando di esplorare diversi modi di usare le mani, le braccia, facendo attenzione a tutti i dettagli come le unghie, i palmi e le nocche. Anna aveva così individuato in questo esercizio un modo semplice e immediato per esplorare il movimento, usando gli elementi che costituiscono lo spazio, insieme al corpo e alla materia del colore.

La struttura di questo primo corso, anche se condotto in alcuni punti in modo un po' incerto, ma soprattutto le tecniche utilizzate, rappresentano delle importanti anticipazioni metodologiche. Gli esercizi di *body painting*, anche se con una diversa finalità, sembrano precorrere le caratteristiche dell'*action painting* di Jackson Pollock, che il pittore americano realizzerà “danzando” sulla tela con la tecnica del *dripping*³⁰. Il metodo dell'improvvisazione, l'uso di oggetti

²⁹ La tecnica del *finger paint* era stata ideata come modalità educativa per i bambini da Ruth Faison Shaw, una educatrice che coltivava la passione per la pittura e le arti e che brevettò il metodo nel 1935, anche a scopi terapeutici. Nel 1934 aveva pubblicato un libro in merito, in cui rintracciava le origini di questa tecnica nei “Sand Painters” degli indiani Navajo. Vedi Shaw, Ruth Faison, *Finger painting, a perfect medium for self-expression*, Boston, Little Brown and Company, 1934.

³⁰ Jackson Pollock (1912-1956) pittore statunitense conosciuto per la tecnica del *dripping*, faceva sgocciolare il pennello lasciando cadere abbondanti quantità di colore sulle grandi tele disposte in modo orizzontale sul pavimento. Curiosamente anche Pollock racconta di aver fatto riferimento alla tecnica dei *Sand Painters*, gli indiani dell'ovest che aveva visto in azione negli anni Quaranta. Vedi l'intervista riportata in Doss, Erika Lee, *Benton, Pollock and the politics of modernism: from regionalism to abstract expressionism*, Chicago, University of Chicago Press, 1991, p. 353. Per Anna naturalmente, a differenza di Pollock, il fine non era la realizzazione della tela ma la creazione del movimento.

e di gestualità prese del quotidiano, il concetto di *task*³¹, diventeranno materiali emblematici della *post-modern dance* negli anni Settanta, ma anche delle tecniche della *performance art* e dell'*happening*. Sulla stessa lunghezza d'onda delle grandi trasformazioni che stavano avvenendo nel mondo dell'arte prima ancora che nella danza, Anna aveva iniziato una ricerca nuova e densa di suggestioni. La sua sorprendente capacità di indagare terreni inesplorati e di spingersi continuamente oltre i confini della sua professione era solo all'inizio; nei molti decenni della sua attività la sua inesauribile voglia di cercare nuovi stimoli avrebbe aperto strade nuove e coraggiose all'arte e alla pratica della danza³².

³¹ Il concetto di *task* si riferisce a un preciso metodo di improvvisazione, qui ancora in fieri, che si basava sull'idea di dare dei compiti pratici ai danzatori, che avevano poi la libertà di interpretarli in modo personale, dando quindi un contributo alla costruzione delle sequenze di movimento.

³² Vedi Halprin, Anna – Kaplan, Rachel, *Moving toward life: Five decades of transformational dance*, Hannover, Wesleyan University Press, 1995.

Bibliografia

- Albright, Ann Cooper – Gere, David, *Taken by surprise: a dance improvisation reader*, Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 2003
- Banes, Sally, *Reinventing dance in the 1960s: everything was possible*, Madison, University of Wisconsin Press, 2003
- Banes, Sally, *Terpsichore in sneakers: post-modern dance*, Boston, Houghton Mifflin, 1980; ed. it. *Tersicore in scarpe da tennis: la post-modern dance*, Macerata, Ephemeria, 1993.
- Barbiani, Cristina, “The process is the purpose”. *Notazione dello spazio e creatività collettiva: il caso di Anna e Lawrence Halprin*, Tesi di dottorato, Università di Ca Foscari, 2009.
- Caux, Jaqueline, *A l'origine de la performance*, Lyon, Editions du Panama - Musée d'Art contemporain de Lyon, 2006.
- Dewey, John, *Art as experience*, New York, Minton, Balch & Company, 1934; ed. it. *L'arte come esperienza*, Firenze, La nuova Italia, 1951.
- Doss, Erika Lee, *Benton, Pollock, and the politics of modernism: from regionalism to abstract expressionism*, Chicago, University of Chicago Press, 1991.
- Goldberg, RoseLee, *Performance: live art, 1909 to the present*, New York, H. N. Abrams, 1979.
- H'Doubler, Margaret Newell, *Dance: a creative art experience*, New York, F. S. Crofts and company, 1940.
- Halprin, Anna, *Dance and Architecture*, Cambridge, Graduate School of Design, Harvard, 1943
- Halprin, Lawrence, *The RSVP cycles; creative processes in the human environment*, New York, G. Braziller, 1969.
- Halprin, Anna - Kaplan, Rachel, *Moving toward life: Five decades of transformational dance*, Hannover, Wesleyan University Press, 1995
- Klee, Paul – Spiller, Jürg, *Paul Klee: the thinking eye; the notebooks of Paul Klee*. New York, G. Wittenborn, 1961.
- Kripal, Jeffrey John, *Esalen: America and the religion of no religion*, Chicago, University of Chicago Press, 2007.
- Kripal, Jeffrey John - Shuck, Glenn W. (a cura di), *On the edge of the future: Esalen and the evolution of American culture*, Bloomington, IN, Indiana University Press, 2005.
- Laban, Rudolf, *The mastery of movement on the stage*, London, Macdonald & Evans, 1950; ed. it. *L'arte del movimento*, a cura di Eugenia Casini Ropa e Silvia Salvagno, Macerata, Ephemeria, 1999.
- Maletic, Vera, *Body, space, expression: the development of Rudolf Laban's movement and dance concepts*, Berlin; New York, Mouton de Gruyter, 1987; trad. it., Rudolf Laban, *Corpo spazio espressione*, Palermo, L'Epos, 2011.

- Moholy-Nagy, Lazlo, *Vision in motion*, Chicago, Hillison and Etten Company, 1947.
- Moholy-Nagy, László – Hoffmann, Daphne M., *The new vision, from material to architecture*, New York, Brewer Warren & Putnam inc., 1932.
- Pearson, Charles - Saffa, Joan, "Lawrence and Anna Halprin: Inner Landscape", KQED-TV, San Francisco, 1991, 60 min.
- Perls, Frederick S. – Hefferline, Ralph F. – Goldman, Paul, *Gestalt therapy: excitement and growth in the human personality*, New York, Julian Press, 1969.
- Rainer, Yvonne, *Yvonne Rainer Interviews Ann Halprin*, "The Tulane Drama Review", 1965, pp. 142-167.
- Ross, Janice, *Moving lessons: Margaret H'Doubler and the beginning of dance in American education*, Madison, University of Wisconsin Press, 2000.
- Ross, Janice, *Anna Halprin: experience as dance*, Berkeley, University of California Press, 2007.
- Shaw, Ruth Faison, *Finger painting, a perfect medium for self-expression*, Boston, Little Brown and Company, 1934.