

Premesse di un'estetica africanista¹

Quali sono gli indicatori di un'estetica africanista e come si è manifestata nella cultura euro-americana? Nelle parole, nei testi, nelle arti visive e performative e nella vita di tutti i giorni, l'estetica africanista rappresenta un modello che valorizza il processo: come una cosa viene fatta (il movimento dell'azione) è, cioè, altrettanto importante dell'averla compiuta, dell'entità statica del risultato e del prodotto. Anche il linguaggio (scritto e, soprattutto, parlato) è concepito come un concetto mobile, come qualcosa che scuote e smuove, che è capace di indurre un cambiamento. Onorando questa tradizione, Paul Carter Harrison usa il termine bantù *Nommo* (traducibile approssimativamente come «il potere della parola») per il titolo del suo libro sul dramma afroamericano e sul suo effetto catartico e catalizzatore². Le parole sono movimento verbale e il gesto una manifestazione fisica del *Nommo*.

Movimento fisico e verbale, dunque. Pertanto, le divinità tradizionali dell'Africa occidentale sono divinità danzanti in religioni danzanti. Ognuna ha i propri canti, ritmi, gesti e passi. Questi principi sacri sono stati portati nel Nuovo Mondo col Passaggio di Mezzo³ e hanno fatto sì che gli Afroamericani cambiassero il volto, la forma e il suono della religione cristiana. Come la studiosa africanista Sheila Walker ha precisato, l'esistenza di queste religioni danzate è un riconoscimento dell'universo in quanto processo-in-movimento, in quanto entità dinamica e non statica⁴.

Movimento fisico e verbale, dunque. Secondo il sociolinguista Thomas

¹ Il presente saggio è la traduzione dell'originale inglese intitolato *First Premises of an Africanist Aesthetic*, pubblicato nel volume a cura della stessa Brenda Dixon Gottschild, *Digging the Africanist Presence in American Performance* (Westport [Connecticut]-Londra, Praeger, 1996, pp. 11-19). La traduzione dall'inglese è a cura di Rossella Mazzaglia (n.d.t.).

² Harrison Carter, Paul, *The Drama of Nommo: Theater and the African Continuum*, New York, Grove Press, 1972.

³ L'espressione "Passaggio di Mezzo" ufficialmente denota la parte più lunga della traversata dell'Oceano Atlantico fatta delle navi di schiavi con il loro carico umano. Nell'uso corrente indica il viaggio percorso dagli Africani dalla libertà alla schiavitù.

⁴ Walker, Sheila, *New Worlds, New Forms*, in *Dancing*, part 5, diretto da Orlando Bagwell, New York, Thirteen-WNET, 1993.

Kochman, le parole che si riferiscono ad azioni sono indicatori positivi nel vocabolario afroamericano (“*swinging*”, “*dig*”, “*bopping*”, “*jamming*”, e così via), mentre è ipotizzabile che le parole con un’accezione negativa rinvino a passività o immobilità (“*square*”, “*lame*”, “*stiff*”, “*a drag*”, “*hung up*”, “*put down*”, “*strung out*”, “*busted*”, e così via)⁵. Queste parole e frasi sono colme d’ironia, di significati multipli e di insinuazioni, tre attributi dell’estetica africanista, fra di loro correlati, che sono stati elaborati, rielaborati ed enfatizzati per il bisogno del popolo della diaspora africana di nascondersi e, contemporaneamente, svelarsi, di camuffarsi e mostrarsi nell’ambiente alieno, se non proprio ostile, del Nuovo Mondo.

Similmente, nelle arti figurative africaniste i concetti di *motion* sono privilegiati a tal punto che lo storico d’arte e africanista Robert Farris Thompson ha giustamente parlato di «arte africana in *motion*». Nel libro dal titolo omonimo, Thompson ha identificato un insieme di attributi essenziali dell’estetica dell’Africa occidentale che ha chiamato «i canoni della forma sopraffina»⁶. Continuità ed eredità geografiche e cronologiche hanno fatto sì che queste caratteristiche sopravvivevano anche nelle culture della diaspora africana. Il Passaggio di Mezzo e le successive esperienze strazianti della diaspora africana hanno privato i popoli africani della loro organizzazione societaria, ma non dei loro sistemi culturali. Nei termini di due studiosi di folklore come John Szwed e Roger Abrahams, essi sono stati desocializzati, ma non deculturalizzati⁷. Il principio guida dei canoni di Thompson è quello dell’equilibrio, *coolness*⁸, o «estetica del *cool*», ovvero «un attributo onnicomprensivo e positivo che unisce nozioni di compostezza, silenzio, vitalità, purificazione terapeutica e sociale»⁹.

⁵ Kochman, Thomas, *The Kinetic Element in Black Idiom*, in Kochman, Thomas (a cura di), *Rappin’ and Stylin’ Out: Communication in Black America*, Urbana, University of Illinois Press, 1972, pp. 160-169.

⁶ Thompson, Robert Farris, *African Art in Motion*, Berkeley, University of California Press, 1974, pp. 5-45.

⁷ Szwed, John F. - Morton Marks, *The Afro-American Transformation of European Set Dances and Dance Suites*, in «Dance Research Journal», vol. XX, n.1, estate 1988, p. 66.

⁸ Il termine *cool*, letteralmente “freddo” vs “caldo”, raccoglie in realtà una serie di significati impliciti, soprattutto nella lingua parlata, che non trovano un equivalente in italiano. Nell’uso colloquiale americano, e afro-americano in particolare, *cool* ha un’accezione positiva e richiama qualità come *aplomb*, auto-controllo, disinvoltura, assenza di esagerazioni e un *look* attraente (n.d.t.).

⁹ Thompson, Robert Farris, *African Art in Motion*, cit., p. 43.

Per capire l'estetica africanista è opportuno isolare aspetti specifici di questo principio a fini argomentativi, applicarli a un esempio africanista preciso e discuterne alla luce dell'estetica europeista. Thompson, Susan Vogel e Kariamu Welsh Asante, tra gli altri, hanno studiato l'estetica africanista e ne hanno descritto le caratteristiche primarie¹⁰. Traendo spunto da queste fonti, ho indicato cinque elementi africanisti che si presentano in molte forme di danza teatrale euro-americana, compreso il balletto. È importante notare che questi tratti coesistono e che in questa sede sono separati e classificati esclusivamente a scopo analitico. Essi indicano processi, tendenze e atteggiamenti; sono, per così dire, "intratestuali" e non si presentano nella pratica come entità separate. Per mostrare la loro natura interattiva, mi servirò del numero di danza di Earl "Snake Hips" Tucker, per precisarne ogni singola caratteristica¹¹. Danzatore afroamericano di *Novelty*¹² che ha raggiunto un'enorme popolarità nell'era dello swing degli anni '20 e '30, nel suo numero cabarettistico Tucker dimostra chiaramente i principi africanisti, come si evince dalla descrizione di Marshall e Jean Stearns in *Jazz Dance*¹³. Altre danze africaniste potevano servire similmente da esempio, poiché tutte condividono le caratteristiche sottotestuali della danza di Tucker, nonostante forma e funzione possano differire considerevolmente.

Il balletto, la forma di danza accademica europea, segnala il contrasto più marcato con l'estetica di danza africanista. È considerato il depositario dei valori europei e definito, dalla studiosa di estetica Rayner Heppenstall, come il riflesso di «ciò che è ritenuto più significativo nella cultura occidentale... un simbolo della storia complessiva dell'Occidente»¹⁴. Per queste ragioni, nel

¹⁰ Si veda Thompson, Robert Farris, *African Art in Motion*, cit.; Vogel, Susan, *Aesthetics of African Art*, New York, Center for African Art, 1986, e Welsh, Asante Kariamu, *Commonalities in African Dance*, in Molefi Kete, Asante - Kariamu Welsh, Asante, *African Culture: The Rhythms of Unity*, Westport (Connecticut), Greenwood Press, 1986. Per una trattazione più generale sugli africanismi in America, si veda anche Gay, Geneva - Baber, Willie (a cura di), *Expressively Black: The Cultural Basis of Ethnic Identity*, New York, Praeger, 1987; Pasteur, Alfred B. - Toldson, Ivory, *Roots of Soul: The Psychology of Black Expressiveness*, Garden City (N.Y.), Anchor Press, 1982.

¹¹ È possibile visionare una registrazione video del numero di Earl "Snake Hips" Tucker, successiva al periodo trattato dall'autrice, alla pagina internet www.youtube.com/watch?v=7U4ww-MmAY4 (n.d.t.).

¹² Le danze *Novelty* (letteralmente "novità") nascono negli anni '30 e hanno un'esistenza breve. Sono balli eseguiti su musiche *rag* (musiche sincopate, solitamente per piano) e che imitano i movimenti degli animali (n.d.t.).

¹³ Stearns, Marshall - Stearns, Jean, *Jazz Dance: The Story of American Vernacular Dance* (1968), New York, Schirmer, 1979, pp. 236-238.

¹⁴ Citato in Cohen, Selma Jeanne, *Next Week, Swan Lake: Reflections on Dance and Dances*, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press, 1982, p. 131.

delucidare i cinque principi che seguono, uso il balletto come riferimento europeo per eccellenza.

Abbracciare il conflitto

In senso lato, l'estetica africanista può essere descritta come principio di opposizione o come un incontro di opposti. Il conflitto inerente e implicito nella differenza, nella discordia e nell'irregolarità è assunto, piuttosto che cancellato o risolto a tutti i costi. Che questo principio sia alla base della visione africanista del mondo si evince dall'importanza dell'incrocio come simbolo della cultura africanista a livello mondiale. L'incrocio è il luogo della «coincidenza degli opposti»¹⁵. Le forme d'arte africanista trattano, quindi, il paradosso come una faccenda d'ordinaria amministrazione, seguita a ruota dall'ironia. Il contrasto è espresso nei racconti africani che trattano di dilemmi, nella musica o nel lavoro vocale, che appare cacofonico o stridente ad un orecchio non addestrato, e anche nella danza, per nulla sofisticata ad uno sguardo formato ad un'estetica differente. Questo principio si riflette negli altri e viceversa. L'assunzione del conflitto è, inoltre, insita nel principio conclusivo, ovvero nell'estetica del *cool*, dal momento che *cool* deriva dalla giustapposizione di distacco e intensità. Entrambi i principi - come tutti gli altri principi estetici - si manifestano al tempo stesso come ludici e tragici (spesso persino con una certa auto-ironia, come nel blues), con un atteggiamento e uno stile che non appartengono alla visione europeista. Questi opposti sarebbero, infatti, difficili da affiancare e da lasciare irrisolti nell'estetica accademica europea, mentre c'è spazio per un loro incontro nell'estetica africanista, sia essa "accademica" o meno. Il numero eseguito da Tucker nei nightclub di Harlem, come il Connie's Inn e il Cotton Club, illustra questo concetto:

Tucker aveva contemporaneamente un'aria disponibile e minacciosa, come un vulcano addormentato. [...]

Quando Snake Hips (Anche di serpente) strisciava sul palco, il pubblico si acquietava immediatamente. Nessuno ridacchiava, nonostante la tensione crescente e a prescindere dal nervosismo o imbarazzo individuali. Gli occhi abbaglianti che ardevano nella faccia butterata guardavano direttamente e attraverso il pubblico, con ostilità sognante e imparziale. Snake Hips sembrava accovacciato, pronto a colpire.

¹⁵ Deren, Maya, *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti* (1953), Kingston (N.Y.), McPherson and Company, 1991, p. 100n.

L'azione di Tucker consisteva solitamente di cinque parti. Entrava slittando con passo in scivolata in avanti e appena un accenno del suo movimento d'anca. La sequenza faceva parte di un numero conosciuto ad Harlem con l'espressione 'sculacciare il bambino' e in modo strano, ma con una sua logica, impostava il tema del suo ballo. Usando tattiche a effetto, entrava quindi direttamente nei movimenti basilari di Snake Hips, che eseguiva in maniera superba, cominciando con aria innocente, incrociando un ginocchio dietro l'altro, mentre la punta di un piede toccava l'arco dell'altro. A prima vista, sembrava che avesse simultaneamente i piedi in dentro e le gambe a x.¹⁶

I conflitti derivano dall'affiancamento di opposti: impacciato e sciolto, distaccato e minaccioso, innocente e seducente. Forse il conflitto più significativo risiede nel sottotesto profondo del numero, nell'ironica esibizione di potere da parte di un corpo (danzante) maschile nero, normalmente asservito.

Policentrismo/Poliritmia

Dal punto di vista africanista, il movimento può emanare da qualsiasi parte del corpo, e due o più centri possono agire simultaneamente. Il policentrismo va, perciò, nella direzione opposta dell'estetica accademica europea, dove l'idea è di iniziare il movimento da un punto (ben al di sopra del bacino, nella parte centrale alta, nobilmente innalzata, del torso, che è allineato). Il movimento africanista è inoltre poliritmico. Per esempio, i piedi possono tenere un ritmo mentre le braccia, la testa o il torso danzano su tamburi differenti. Questa democrazia delle parti del corpo mostra un contrasto netto rispetto al corpo eretto, indotto da una spina dorsale diritta e centrata. Di nuovo, ci volgiamo a "Snake Hips" da *Jazz Dance*:

Si mostrava con chiarezza il coinvolgimento motorio crescente del bacino e dell'intero torso. Nel progredire, il lavoro di piedi di Tucker divenne più piatto, radicato più saldamente al pavimento, mentre le anche delineavano cerchi man mano più larghi, fino a che, sugli accenti melodici della musica, pareva ch'egli gettasse, a turno, le anche fuori dalle giunture.¹⁷

Alla postura "abbassata" che focalizza il movimento nelle gambe e nei piedi, Tucker aggiunge il bacino come altro centro, illustrando in tal modo il

¹⁶ Stearns, Marshall - Stearns, Jean, *Jazz Dance: The Story of American Vernacular Dance*, cit., p. 236.

¹⁷ *Ibidem*.

policentrismo. Ai passi d'incrocio - descritti precedentemente - egli sovrappone un ritmo pelvico che esemplifica il livello più semplice di poliritmia. Come già detto, questi principi interagiscono. L'inclusione di ritmi contrapposti, uniti a un centro mobile, mostra la caratteristica successiva, la giustapposizione d'impatto.

Giustapposizione d'impatto

Umore, atteggiamento o interruzioni del movimento che omettono le transizioni e le connessioni apprezzate nell'estetica accademica europea sono i punti fondamentali di questo principio. Per esempio, un umore energico può coincidere e coesistere con un tono leggero e divertente, o movimenti figurativi e astratti possono essere giustapposti. Il risultato può essere di sorpresa, ironia, comicità, insinuazione, doppio senso e, persino, euforia. Tutte le tradizioni artistiche si servono del contrasto, ma l'intensificazione del contrasto nella giustapposizione africanista d'impatto supera la gamma degli standard accettati nel canone accademico europeista. In quest'ottica, i contrasti africanisti potrebbero apparire ingenui, estremi, ritmati malamente, appariscenti e rumorosi, modesti e ridicoli, o semplicemente di cattivo gusto. Da una parte, ricordo la critica della giovane Anatole Broyard d'«inautenticità» di un cantante nero di jazz che era passato, senza alcuna transizione, dal canto della ballata *Strange Fruit* a una canzone d'amore: «Un momento fa eseguiva un linciaggio e ora una supplica alla sua 'piccola', tutto nello stesso universo di discorso, tutto nell'arco di una stessa giornata di lavoro. *Una vera giustapposizione americana*»¹⁸ (corsivo mio). Effettivamente, è una vera giustapposizione afro-americana quella che Broyard ha trovato piuttosto fastidiosa. D'altra parte, negli anni '20, lo scrittore e appassionato di danza Arnold Haskell è andato oltre l'estetica europeista e ha dato una lettura di tipo africanista a queste giustapposizioni, quando ha scritto che gli Afroamericani «mescolano l'impossibile e generano la bellezza»¹⁹. Snake Hips dimostra in parte questo principio con la scelta del costume, una cintura di *paillettes* che sostiene un fiocco seducente:

Seguì una pantomima a ritmo di Charleston: Tucker batté le mani quattro volte e salutò due volte, alternando le mani, tenendo

¹⁸ Broyard, Anatole, *Portrait of the Inauthentic Negro*, in «Commentary», n. 10, luglio 1950, p. 56.

¹⁹ Haskell, Arnold, *Balletomania Then and Now* (1934), New York, Alfred A. Knopf, 1977, p. 204.

fermo il gomito della mano che salutava e oscillando un po' al ritmo della musica. All'improvviso, l'effetto complessivo sembrava infantile, effeminato e persino faceto. Il movimento seguente era conosciuto fra i danzatori come Belly Roll [rotazione del ventre] e consisteva in una serie di onde dal bacino al petto, una parte standard del numero di un danzatore di Shake che Tucker ha variato venendo a uno stop, paralizzando il pubblico con sguardo fisso, sinistro e ipnotico, e intanto ruotando il suo lungo fiocco a tempo di musica.²⁰

Tucker passa imprevedibilmente da movimenti infantili ed effeminati ad altri di sfida e da "macho", senza considerare gli standard europeisti sulla coerenza nella caratterizzazione. Inoltre, senza preparazioni o transizioni, passa da gesti di braccia e mani leggeri, quasi da ragazza pompon, a ondeggiamenti appesantiti e sensuali della parte bassa del torso. Una terza giustapposizione d'impatto si presenta con "la rottura" descritta precedentemente. Tucker taglia il movimento nel mezzo di una rotazione del ventre, giunge a una rottura o all'arresto completo e così modifica umore e ritmo di questo numero dalla complessa struttura.

Efebismo

Questo principio, derivato dalla parola in greco antico *ephebos*, che sta per "giovane adolescente", comprende attributi quali potere, vitalità, flessibilità, impulso e attacco. L'attacco implica velocità, incisività e forza. Anche l'intensità è una caratteristica dell'efebismo, ma è un'intensità cinestesica che riconosce la sensibilità come sensazione, piuttosto che come emozione. Thompson la descrive come "il fraseggio di ogni nota e passo con consumata vitalità", di cui attributi impliciti sono la risposta al ritmo e un senso di oscillazione²¹. Il torso è flessibile e articolato: «il concetto di vitalità conduce all'interpretazione delle parti del corpo come strumenti indipendenti dalla forza percussiva»²². Gli anziani che ballano con vitalità giovanile sono, nelle culture africaniste, esempi stimati d'efebismo. Muoversi con duttilità e flessibilità è più importante di mantenere allineato il torso. La velocità ritmica, l'incisività (come negli improvvisi o bruschi cambiamenti di dinamica), la forza e l'attacco ritmici sono

²⁰ Stearns, Marshall - Stearns, Jean, *Jazz Dance: The Story of American Vernacular Dance*, cit., pp. 236-237. (Come indicato dallo stesso nome, la danza *Shake*, altrove nota anche come *Shimmy*, comporta lo scuotimento del corpo. Si diffonde in varie città del Nord America nei primi decenni del XX secolo [n.d.t.]).

²¹ Thompson, Robert Farris, *African Art in Motion*, cit., p. 7.

²² *Ivi*, p. 9.

sopiti, a confronto, nella tradizione classica del balletto europeo, dove sono infatti dettati e circoscritti dai requisiti imposti dalla forma ballettistica. Di converso, l'energia efebica africanista comanda e guida la forma. (L'americanizzazione del balletto operata dal coreografo George Balanchine mostra un senso di velocità e tempo afroeuropeo, distinto dal balletto europeo tradizionale). La forza percussiva di parti del corpo indipendenti, basata sulla centralità del ritmo, non appartiene infatti all'estetica del balletto europeo.

Tucker ha alzato il braccio destro all'altezza degli occhi, inizialmente come se fosse imbarazzato (una sensazione condivisa da molti spettatori) e poi, come se fosse tormentato da singhiozzi, è entrato nel *Tremble* (Tremito), che lo ha agitato selvaggiamente e velocemente dalla testa ai piedi. Nel girarsi di spalle al pubblico per mostrare con maggiore efficacia il tremito complessivo, Tucker è apparso come un ragazzino dalla cattiveria omicida.²³

Il Tremito di Tucker è un esempio eccellente di efebismo. Questo movimento articola, uno contro l'altro, segmenti separati del torso in una sequenza di movimento sconnessa, eppure continua. Può essere compiuto soltanto se si possiede un torso completamente flessibile che consenta alle ripercussioni del tremito di espandersi nel corpo senza sosta. Il movimento è inoltre percussivo, forte e intenso in attacco. Tormenta il corpo. Un'ulteriore manifestazione di efebismo è, infine, mostrata “nell'auto-presentazione da ragazzino cattivo” di Tucker.

L'estetica del *cool*

L'eloquente spiegazione di Thompson mostra come questa caratteristica sia di fatto onnicomprensiva: vive negli altri concetti ed essi vi sono inglobati. È un atteggiamento (nel senso del termine in uso fra gli Afroamericani) che unisce compostezza e vitalità. Le componenti principali sono visibilità e lucidità estetica (eseguire i movimenti e presentare il sé con chiarezza), luminosità o brillantezza. L'immagine è completata dalla compostezza facciale, l'attualizzazione della “maschera *cool*”. Il “*cool*” contiene tutti gli altri principi. Si vede nella camminata asimmetrica degli uomini afroamericani, che mostra un atteggiamento strafottente, coltivato con una chiarezza estetica calcolata. Lo

troviamo nella maschera facciale distaccata e disinteressata (in senso filosofico
²³ Stearns, Marshall - Stearns, Jean, *Jazz Dance: The Story of American Vernacular Dance*, cit., p. 237.

e, cioè, in contrasto con non-interessata) del percussionista o del danzatore, di cui il corpo e l'energia possono agire con velocità e durezza, essere caldi, senza che l'espressione facciale ne sia alterata. Per contro, il *cool* può manifestarsi anche in un sorriso brillante, in una risata, una smorfia, un'espressione verbale che sembra sbucare dal nulla per rompere, fermare o punteggiare l'umore prevalente, visualizzando momentaneamente il suo opposto e, così, negoziando un equilibrio. Tali opposizioni, asimmetrie e giustapposizioni radicali rivelano luminosità o brillantezza dell'estetica del *cool*, qualità che proiettano l'intendimento e l'interpretazione africaniste di concetti quali linea e forma. L'indifferenza, il sangue freddo e il distacco di taluni stili di danza accademica europea rappresentano un tipo di *cool*, che però segue un principio completamente diverso da quello africanista. L'atteggiamento europeo suggerisce l'essere centrato, il controllo, la linearità, la direzionalità; il modo africanista suggerisce asimmetria (che gioca con la perdita del centro), scioltezza (che implica flessibilità e vitalità) e un approccio non direzionale. L'essere "caldo" - ovvero il suo attributo opposto - è complemento indispensabile del *cool* (freddo) africanista: il caldo illumina il freddo; il freddo illumina il caldo. Proprio inglobando questi opposti, nell'essere e apparire paradossale, da dentro a fuori e da fuori a dentro, e nella loro giustapposizione d'impatto, si realizza l'estetica del *cool*. Questo principio, essenza di tutti gli altri, può essere definito come "forza dell'anima", intesa da Gay e Baber come «energia, [...] fibra, [...] spirito e stile»²⁴. Quanto Lerone Bennett ha detto a proposito del concetto di "anima" può anche essere riferito al *cool*: «è, soprattutto, *spirituale*, piuttosto che letterale»²⁵.

Nel corso del suo numero di danza, Tucker raggiunge un equilibrio fra il calore sessuale implicito nei suoi movimenti pelvici e l'atteggiamento *cool* (o "distaccato", per quanto "minaccioso") della sua faccia. Sinistro e seducente sono altre qualità che egli manipola e bilancia. La luminosità e la brillantezza vengono fuori nel suo rapporto diretto con il pubblico e nella coreografia; la visibilità è data dal fatto che, nella sua danza, egli non interpreta un personaggio, bensì intensifica degli aspetti di sé. Manipola l'interfaccia fra il

²⁴ Gay, Geneva - Baber, Willie (a cura di), *Expressively Black: The Cultural Basis of Ethnic Identity*, cit., p. 11.

²⁵ *Ibidem*.

personaggio e il sé ed è sia osservatore sia osservato, gioca ad esser sedotto nel momento stesso in cui seduce, tingendo l'intero numero di un tono allusivo. (Questa presentazione del sé come personaggio precorre e costituisce un modello intertestuale delle *performance* teatrali auto-referenziali dell'era postmoderna). Si tratta di caratteristiche valorizzate nel panorama estetico africanista, che, nella loro aggregazione interattiva, manifestano il *cool*.

L'estetica africanista va oltre il pensiero europeista su forma e contenuto. Ha avuto un'influenza profonda sul postmodernismo per la sua capacità di comunicare nel modo congiuntivo (piuttosto che nell'indicativo o dichiarativo) e, così, di privilegiare il processo sopra il prodotto – il fare, non il fatto, o, come afferma il teorico della *performance* Richard Schechner, l'*andare* lì, piuttosto che l'essere *andati* lì²⁶. L'analisi di Schechner della *performance* postmoderna suggerisce la seguente lettura contrastiva delle tradizioni africanista ed europeista, intese appunto come coppia di opposti: focus lineare contro molteplicità di segnali; forma narrativa contro serie di informazioni autoreferenziali; progressione ascendente (verso la risoluzione) contro circolarità (ripetizione compresa); causa-effetto contro continuità; e, per concludere, prodotto contro processo²⁷. Il teatro sperimentale e la danza postmoderna hanno costruito le loro identità intorno ad un ritorno al congiuntivo, il modo esperienziale-sperimentale, contrariamente alla prospettiva europeista d'arte "alta" post-rinascimentale, che privilegia il prodotto (la danza) sul processo (il danzare). Un aneddoto interessante evidenzia la differenza:

*Revelations*²⁸ non è stata mai annotata o protetta da copyright. La sua sopravvivenza e la sua integrità estetica dipendono interamente dalla tradizione orale che collega le generazioni dei danzatori che l'hanno rappresentata. Soltanto a un'altra compagnia - un piccolo gruppo messicano - è stato dato il permesso di allestire il lavoro. Come spiegazione, Dudley Williams, un danzatore di Ailey dal 1964, ha detto: "ci tocca personalmente. Perché vorreste farla?". Il costumista Ves Harper ha affermato: "*Revelations* è stato il risultato di una sorta di procedimento intellettuale che ha, tuttavia, prodotto un modello di

²⁶ Schechner, Richard, *Environmental Theater*, New York, Hawthorn Books, 1973, p. 131. (Non si può, in realtà, tradurre in maniera letterale il gioco di parole di Schechner, che è "*getting there*, rather than *getting there*" [n.d.t.]).

²⁷ Schechner, Richard, *The End of Humanism*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1982, pp. 95-106.

²⁸ È possibile visionare una registrazione completa di una versione di *Revelations* alla pagina internet www.youtube.com/watch?v=YtJzqfWOhCE (n.d.t.).

comportamento che non era necessariamente intellettuale”. Ha aggiunto: “Io non sono sicuro che possa essere insegnata. Deve essere vissuta”.²⁹

In un'epoca in cui il mondo americano della danza teatrale è ossessionato dalla documentazione, conservazione e ricostruzione dei “classici” della danza moderna americana, sembra che quest'affermazione provenga da un altro pianeta. È, a dire il vero, una voce fortemente segnata da un'altra estetica, che discende dalla stessa prospettiva orientata al processo che ha creato le case dal fango e dall'acqua e le pitture sulla sabbia. *Revelations* è un esempio meraviglioso di fusione fra vocaboli di movimento africanisti ed europeisti ideato per il palcoscenico. Si potrebbe controbattere che le convenzioni d'inflessione europeista in questa danza la rendono un candidato eccellente per la notazione. Tuttavia, l'intenzione e l'atteggiamento (quello, per intenderci, dell'“esperienza vissuta”) espressi nell'estratto del «New Yorker» ci obbligano a considerare e valutare parimenti le radici africaniste del lavoro, una necessità, se s'intende mantenerne l'integrità.

Nel 1979, in un articolo della sezione domenicale del «New York Times», George Balanchine, l'americanizzatore del balletto, ha fatto una dichiarazione sul riallestimento di danze preesistenti che, pur essendo in un tono un po' differente, è comunque complementare alle affermazioni della compagnia di Ailey:

Desidero fare nuovi balletti. Non sono interessato a riallestire i miei lavori. Se faceste un *borscht*, usereste ingredienti freschi. Se vi fosse chiesto di riscrivere un libro, usereste parole nuove. La gente si chiede: “E i posteri?”. Io domando: “Che cosa conservi? Un nastro?”. Ciò che conta è l'oggi. [...] La coreografia è come la cucina o il giardinaggio, non come la pittura, perché quella resta. La danza si disintegra, come un giardino. È vita. Io sono legato a ciò che è parte della vita.³⁰

Un processo estetico simile informa le *performance* postmoderne. Da dove viene? Vediamo: per quanto tempo Africani ed Europei si sono influenzati l'un l'altro sul territorio americano? Richard Schechner, un euroamericano, ha detto di sentirsi più vicino alla commedia dell'afroamericano August Wilson, *My*

²⁹ Dudley, Williams - Harper, Ves, *Goings on About Town: Dance*, in «The New Yorker», 1 giugno 1992, p. 5.

³⁰ Hodgson, Moira, *A Balanchine Ballet for Nureyev*, in «New York Times», 8 aprile 1979, sezione D, p. 17.

Rainey's Black Bottom, che alla *Hedda Gabler* dell'europo vittoriano Henrik Ibsen, ovvero di sentire una maggiore fratellanza di impostazione mentale e di stile di vita con aspetti del suo presente dalle inflessioni afroamericane, piuttosto che con altri del suo passato dalle radici europee³¹.

Secondo Cornel West:

Il fatto che, per esempio, osservando molto attentamente il jazz o il blues, si evinca una dimensione tragica - fortemente tragica - della soggettività umana, che non sprofonda nel cinismo o in un pessimismo paralizzante, ma si mantiene realistica quanto basta da non proiettare un'utopia esagerata, ha a che fare con una maniera di reagire alle circostanze improvvisata, non dogmatica e creativa, che consente alle persone di continuare a sopravvivere e a prosperare. Si tratta di una grande tradizione intellettuale che ha avuto, infatti, un effetto incredibile sul modo in cui gli americani affrontano, nel complesso, la condizione umana e le circostanze che si presentano loro.³²

Questo talento nel bilanciare ludico e tragico (che è stato messo in grande risalto durante l'era del *blackface minstrel* [...]) sarà modificato e raffinato dagli Euroamericani, al fine di adeguarlo alle loro esigenze estetiche nell'utilizzo dell'estetica africanista, in forme che spaziano dal balletto americano alla musica pop in voga. Non possiamo più permetterci di trattare le fonti europee ed asiatiche della *performance* moderna e postmoderna senza anche riconoscere questa forte e sostanziale presenza africanista.

Bibliografia

- Broyard, Anatole, *Portrait of the Inauthentic Negro*, in «Commentary», n. 10, luglio 1950.
- Cohen, Selma Jeanne, *Next Week, Swan Lake: Reflections on Dance and Dances*, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press, 1982.
- Deren, Maya, *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti* (1953), Kingston (N.Y.), McPherson and Company, 1991.
- Dudley, Williams - Harper, Ves, *Goings on About Town: Dance*, in «The New Yorker», 1 giugno 1992.

³¹ Cfr. Schechner, Richard, Intervento al Convegno del CORD (Congress of Research in Dance Conference), Atalanta, agosto 1992.

³² Hooks, Bell - Cornel West, Ronald, *Breaking Bread: Insurgent Black Intellectual Life*, Boston, South End Press, 1991, p. 34.

- Gay, Geneva - Baber, Willie (a cura di), *Expressively Black: The Cultural Basis of Ethnic Identity*, New York, Praeger, 1987.
- Harrison Carter, Paul, *The Drama of Nommo: Theater and the African Continuum*, New York, Grove Press, 1972.
- Haskell, Arnold, *Balletomania Then and Now* (1934), New York, Alfred A. Knopf, 1977.
- Hodgson, Moira, *A Balanchine Ballet for Nureyev*, in «New York Times», 8 aprile 1979, sezione D, p. 17.
- Hooks, Bell - Cornel West, Ronald, *Breaking Bread: Insurgent Black Intellectual Life*, Boston, South End Press, 1991.
- Kochman, Thomas (a cura di), *Rappin' and Stylin' Out: Communication in Black America*, Urbana, University of Illinois Press, 1972.
- Molefi Kete, Asante - Kariamuwelsh, Asante, *African Culture: The Rhythms of Unity*, Westport (Connecticut), Greenwood Press, 1986.
- Pasteur, Alfred B. - Toldson, Ivory, *Roots of Soul: The Psychology of Black Expressiveness*, Garden City (N.Y.), Anchor Press, 1982.
- Schechner, Richard, *Environmental Theater*, New York, Hawthorn Books, 1973.
- Schechner, Richard, *The End of Humanism*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1982.
- Stearns, Marshal - Stearns, Jean, *Jazz Dance: The Story of American Vernacular Dance* (1968), New York, Schirmer, 1979.
- Thompson, Robert Farris, *African Art in Motion*, Berkeley, University of California Press, 1974.
- Vogel, Susan, *Aesthetics of African Art*, New York, Center for African Art, 1986.