

**Intorno a un saggio di Katherine Dunham:
The Negro Dance (1941)**

Introduzione a *The Negro Dance*
di Rossella Mazzaglia

The Negro Dance
di Katherine Dunham

Katherine Dunham, antropologa della danza
di Cristiana Natali

**Anthropologist, Ethnologue, Dancer, Creator of the Dunham
Technique, Choreographer, Scholar, Activist and Humanist:
Katherine Dunham**
di Marie-Christine Dunham Pratt

Rossella Mazzaglia

Introduzione a *The Negro Dance*

In occasione della Giornata della Danza Nazionale, nel 2012, negli Stati Uniti vengono realizzati e messi in circolazione quattro francobolli raffiguranti artisti di rilievo nazionale. Tra i soggetti prescelti, anche Katherine Dunham viene commemorata e celebrata come figura simbolo della danza americana. La fama dell'artista, legata tanto alla creazione coreografica e alla formazione di una tecnica originale, quanto all'inedito approccio antropologico e all'impegno sociale manifestato in vita, non trova, tuttavia, nel nostro paese, pressoché riscontro nella storiografia di danza. Basti guardare, velocemente, alle principali storie della danza italiane: nella sua monumentale *Storia della danza* (1983), Gino Tani si limita a menzionarla tra i «maestri folclorici della 'black dance'»¹ al fianco di Lester Horton, José Limon e Pearl Primus. Nella *Storia Universale della danza* (1985), Calendoli ne ricorda, invece, la prospettiva antropologica e cita l'introduzione di Claude Lévi-Strauss del suo *Vodu. Le danze di Haiti*, pubblicato nel 1947 in inglese e spagnolo, nel 1950 nell'edizione francese (cui fa riferimento lo scritto di Lévi-Strauss) e, poi, tradotto in italiano nel 1990. Afferma, tuttavia, che «i suoi balletti sono una creazione individuale, sorretta anche da criteri estetici, e [che] basta questo a trasferirli, almeno per una parte, nell'ambito di una cultura orchestica europea»².

Per quanto sincretica possa essere l'arte della Dunham, il passaggio da fenomeno discutibilmente di folclore a espressione di un sapere orchestico europeo sembra similmente legato a una difficoltà interpretativa riconducibile a

uno sguardo eurocentrico. Implicito nell'affermazione di Calendoli è, tra l'altro, lo svilimento dell'aspetto estetico delle coreografie africaniste, che ripropone una delle argomentazioni della critica teatrale americana della prima metà del secolo. Anche laddove l'artista è stata in seguito «recuperata», la sua figura è rimasta, in linea di massima, al margine rispetto al cambiamento intrinseco nella danza occidentale, estromessa dal novero delle principali protagoniste del secolo e limitatamente menzionata con riferimento, comunque, alla black dance.

Diversa è, invece, l'enfasi data alla Dunham nel terzo volume della *Storia della danza in Occidente* (2016), curato da Alessandro Pontremoli. In un capitolo sulla black dance firmato da Emanuele Giannasca, leggiamo, infatti, del suo primato all'interno di una black dance intesa come «momento determinante per lo sviluppo artistico e culturale della *modern dance* americana», cui «le prime forme coreiche» avrebbero apportato un «contributo notevole»³. Per quanto introduttivo, il saggio registra un cambiamento significativo di prospettiva, che si pone sulla linea delle ricerche da tempo mosse, negli Stati Uniti, dagli studiosi afroamericani per un pieno apprezzamento dell'influenza giocata dai pionieri della black dance sulla danza moderna. Un'influenza, peraltro, facilmente intuibile se si pensa al sostrato antropologico della Dunham, come al suo ripetuto e convinto inserimento di movenze tratte da balli popolari dentro strutture coreografiche astratte che unirono, *ante litteram*, «arte alta» e «arte bassa».

Anche una centralità che smargina, dunque, oltre la black dance motiva la pubblicazione su «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni» del saggio di Katherine Dunham *The Negro Dance* nella versione edita negli anni Quaranta (poi parzialmente inserita nella ricca antologia *Kaiso! Writings by and about*

¹ Tani, Gino, *Storia della danza dalle origini ai nostri giorni*, Firenze, Olschki Editore, 1983, p. 1301.

² Calendoli, Giovanni, *Storia universale della danza*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1985, p. 255.

³ Giannasca, Emanuele, *La black dance*, in Alessandro Pontremoli, *Storia della danza in Occidente. Tra Novecento e Nuovo Millennio*, Roma, Gremese, 2016, p. 39.

Katherine Dunham, a cura di VèVè A. Clark e Sara E. Johnston, nel 2005)⁴. Nonostante alcuni tagli al manoscritto, la scelta delle omissioni è riconducibile all'autrice per la prima edizione, in cui è presente anche l'accurata descrizione della danza *beguine* conosciuta nella Martinica. Completa questo breve dossier una postfazione di Cristiana Natali, alla quale si deve un capitolo dedicato alla Dunham nel suo *Percorsi di antropologia della danza*⁵, che ne testimonia il maggiore riconoscimento nell'ambito degli studi di antropologia rispetto alla storiografia italiana di danza. Il testo *The Negro Dance*, d'altro canto, è principalmente un saggio di antropologia culturale. Infine, una biografia sintetica che registra i principali successi e riconoscimenti della Dunham è allegata, per gentile concessione, dalla figlia dell'artista, Marie-Christine Dunham Pratt.

The Negro Dance è, però, anche un documento importante per avvicinare il *background*, le idee e le competenze che, in quest'artista, hanno preparato il terreno per la fondazione di una scuola teatrale e dei centri da lei diretti; è una necessaria premessa alla comprensione del valore del suo contributo coreutico, che anticipa gli sviluppi teorici degli studi culturali sugli Afroamericani e dei *dance studies*. È, inoltre, uno strumento introduttivo al paradigma metodologico della «ricerca-pro-performance»⁶ messo in campo dalla

⁴ Dunham, Katherine, *The Negro Dance*, in Brown, Sterling A. - Davis, Arthur P. - Lee, Ulysses (a cura di), *The Negro Caravan. Writings by American Negroes*, New York, Dryden Press, 1941, pp. 990-1000. Si ringrazia Marie-Christine Dunham Pratt per il consenso alla pubblicazione e Lynn Garafola per la collaborazione nel reperimento della fonte e dei contatti.

⁵ Natali, Cristiana, *Percorsi di antropologia della danza*, Milano, Cortina Libreria, 2009.

⁶ Johnston, Sara E., *Introduction. Diamonds on the Toes of Her Feet*, in Clark, VèVè A. - Johnston, Sara E. (a cura di), *Kaisol!*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2005, p. 6. Il testo recita "research-to-performance methodology", indicando una direzionalità della ricerca verso la performance, piuttosto che una intenzionalità. Non trovando migliore soluzione, si è comunque preferito renderlo in questo caso con "ricerca-pro-performance",

Dunham.

Come spiega Stefano De Matteis nella postfazione a *Vodu. Le danze di Haiti*, Dunham ha usato, infatti, l'antropologia «per elaborare una pratica che fosse rivitalizzatrice per se stessa e la sua danza grazie a quei riferimenti prima di tutto tecnici che a mano a mano venivano riscritti»⁷. Anche la riproposizione di elementi tecnici di matrice popolare non è, comunque, fine a se stessa: spesso criticata per la sensualità delle sue coreografie (a fronte dei danzatori modernisti), oppure, per la stessa ragione, giudicata di una selvaggia naturalezza, Dunham spiega, piuttosto, che la «similarità nella funzione del movimento» legittima il passaggio delle forme tra culture differenti.

What would be the connection between the carnival dances, whose function is sexual stimulus and release, and almost any similar situation in a Broadway musical, for example, the temptation scene on the River Nile in *Cabin in the Sky*? It would be the similarity in function, and through this similarity in function the transference of certain elements of form would be legitimate.⁸

Lo sfaccettato percorso di Katherine Dunham meriterebbe, quindi, uno studio che solo un'impresa di gran lunga più ampia potrebbe restituire, senza cedere a un'enfasi parziale sulle sue produzioni coreografiche, sulla tecnica, sulle qualità di performer, sui contributi da antropologa o, ancora, sull'approccio metodologico nel suo insieme. In queste pagine mi limito ad accennare alla

per non perdere il nesso che unisce i due termini dell'impostazione metodologica di Katherine Dunham.

⁷ De Matteis, Stefano, *Postfazione*, in Katherine Dunham, *Vodu. Le danze di Haiti*, Milano, Ubulibri, 1990, p. 74.

⁸ Dunham, Katherine, *The Anthropological Approach to the Dance*, dimostrazione-spettacolo tenuta all'Università della California nel 1942, ora pubblicata in Clark, VèVè A. - Johnston, Sara E. (a cura di), *Kaisol!*, cit., p. 513.

complessità della sua esperienza, traendo spunto dalla storia personale e artistica della Dunham precedente alla pubblicazione di *The Negro Dance*, per collocarne l'azione e le parole nel periodo storico, oltre che nelle vicende biografiche che la riguardano fino agli inizi degli anni Quaranta.

Nessi tra biografia e storia culturale.

Alle soglie dei trent'anni, Dunham ha alle spalle una giovinezza che l'ha fortemente esposta alla razzializzazione della società americana, sin dai rapporti familiari, per la differente pigmentazione della pelle della madre franco-canadese e del padre malgascio. A quattro anni, dopo la morte della madre e l'affidamento temporaneo alla zia paterna, si trasferisce nei ghetti neri di Chicago, da cui il matrimonio con una donna di pelle più chiara aveva consentito al padre di evadere, per fondare la propria famiglia nei sobborghi. Vive il pendolarismo che dal ghetto la riporta tutti i giorni alla città, dove la zia la tiene con sé nel centro estetico, frequentato da una clientela bianca, che gestisce fino alla chiusura, indirettamente causata dagli scontri per alloggi e lavoro delle ingenti masse di neri del Sud che invadono le metropoli industriali durante la prima *Great Migration*.

Ci racconta Dunham, in *A Touch of Innocence*, che le tensioni razziali prima percepite come estranee alla propria quotidianità filtrano nella vita della zia e, di riflesso, dei nipoti, attraverso la negazione progressiva di "privilegi" e di abitudini consolidate, fino all'erosione delle condizioni stesse di sussistenza, inizialmente consentite ad alcuni Afroamericani che lavoravano a contatto con i bianchi. Per quanto probabilmente romanzato, il ricordo registrato dalla Dunham nella sua autobiografia è il primo di una progressiva presa di coscienza degli effetti della discriminazione che la renderà particolarmente attiva nella difesa dei diritti civili; è il primo momento in cui, con il senno del poi, riconosce che il

colore della pelle non è un dato fisico personale, bensì una questione sociale che ricade sulla libertà individuale⁹.

Lontana dai luoghi di un'infanzia complicata, va incontro al progressismo di una Chicago che, negli anni Trenta, si trasforma nel secondo polo della *New Negro Renaissance* dopo New York. Non solo sede di studio, la città diventa occasione di frequentazioni stimolanti sul piano intellettuale, cui la giovane Dunham è esposta attraverso il filtro e la protezione del fratello maggiore, Albert Dunham jr, accademico promettente e sua guida¹⁰. Dentro questo universo culturale, al tempo stesso ricco e complicato, l'antropologia le offre un metodo e una chiave di lettura per trovare una propria voce e dei mezzi di comprensione che si ancorano fortemente alle esperienze di danza. Nel 1928, iscrivendosi all'Università di Chicago nell'anno di fondazione della cattedra di Antropologia (così separata da Sociologia), Dunham scopre, infatti, una scuola di pensiero che sostiene la visione culturale, e non biologica, della differenza etnica. Mentre cresce in una società che discrimina i rapporti umani sulla base del colore della pelle, è esposta all'eredità di Franz Boas, padre dell'antropologia americana, che nega la correlazione tra inferiorità o superiorità culturale e distinzione razziale su basi genetiche.

Dunham cerca di declinare gli strumenti universitari in una ancora inedita antropologia della danza. Ripensando, a posteriori, ai primi anni di College, ricorda, infatti, sia il fastidio probabilmente arrecato a colleghi e

⁹ Katherine Dunham, *A Touch of Innocence. Memoirs of Childhood*, Chicago e Londra, The University of Chicago Press, 1959, part. pp. 38-69.

¹⁰ Il fratello maggiore ha un ruolo molto importante nella vita di Katherine, anche per l'assenza di riferimenti parentali esemplari. L'affetto e l'ammirazione la portano a emulare il modello e a soffrire, di conseguenza, anche per la perdita di un punto di riferimento, quando le vicende razziste vissute in prima persona da Albert lo spingono a isolarsi dal mondo e a chiudersi in un'alienazione mentale che ne causerà l'internamento in manicomio fino alla morte per suicidio.

docenti per i continui ritardi alle lezioni, dovuti alla sua attività “non accademica”, sia i costanti tentativi di torcere e appigliare qualsiasi argomento, e materia, alla comprensione di quest’arte. Proprio depistando ed estendendo l’insegnamento universitario, capisce che la danza può essere rapportata ad altri fattori sociali e che bisogna osservare la funzione e le motivazioni del movimento ben oltre la forma manifesta.

Nella seconda metà degli anni Trenta, compie quei viaggi di studio che alimenteranno poi la creazione coreografica e la scrittura: nel 1935, si reca nel villaggio giamaicano di Accompong¹¹ e, nel 1936, per 18 mesi è ad Haiti per la tesi di dottorato. L’osservazione, la partecipazione e l’elaborazione dei rituali la riportano a pensare le proprie origini, a ricercare i nessi perduti con una cultura atavica. È, anzi, accolta tra gli officianti delle cerimonie religiose anche in virtù della comune provenienza dall’Africa, come potenziale tramite verso quei paesi del Nord America in cui il credo nelle antiche divinità si è ormai spento. Sebbene il suo scopo sia l’analisi, la differenziazione e la classificazione delle danze all’interno di società semplici che le sono inizialmente estranee, Dunham può così vivere, dall’interno, delle esperienze partecipate e cogliere forma coreografica, significato psicologico e sociale, organizzazione e funzione delle danze religiose e secolari¹². Di ritorno a casa, il rigore scientifico delle sue ricerche è traslato nelle trasposizioni estetiche dei balli conosciuti, decontestualizzati e coniugati con altre tradizioni.

Prima e dopo i soggiorni di studio, si dedica, infatti, anche alle tecniche occidentali di danza, dal balletto alla modern dance, vedendo in esse uno strumento utile all’espressione individuale, da piegare, però, alla poliritmia e flessibilità del corpo nero. Le sue molteplici identità, vissute

dapprincipio conflittualmente, si coniugano, quindi, tanto nel lavoro artistico, che porta le tracce delle ricerche scientifiche, quanto nella capacità di osservare e descrivere le danze dei paesi che visita. Come l’occhio dell’artista scruta e va a fondo nella comprensione delle forme di danza, così la competenza dell’antropologa esplora la forma, per cogliere la funzione culturale di passi, gesti, rituali nei luoghi conosciuti per esperienza diretta, particolarmente le Indie occidentali, cui anche *The Negro Dance* è dedicato. Dunham le avvicina attraverso lo sguardo straniato di chi, cresciuto in una società urbana, scopre per la prima volta comunità dall’organizzazione quasi tribale, ma anche di chi, nell’ancora pulsante eredità africana, intravede i segni tangibili di una comune appartenenza da ricostruire per attestare la dignità artistica dell’arte nera. Primo punto per delineare un ritratto di Katherine Dunham è, perciò, l’inscindibilità di biografia scientifica e artistica nella cornice dei movimenti socio-culturali e di danza afroamericani della prima metà del secolo scorso.

La black dance nell'ondata della New Negro Renaissance

Negli anni Quaranta, la black dance è emersa all’attenzione del pubblico da un solo decennio, nonostante la ricchezza dei balli sociali di matrice africanista e la loro progressiva influenza nell’ambito teatrale e di danza. In continuità con i temi del Minstrel Show ottocentesco, fino almeno agli anni Venti, gli artisti afroamericani sono, anzi, chiamati a esibirsi in ruoli stereotipati, quali selvaggi, imbroglioni o buffoni. Dal punto di vista drammaturgico, la situazione non cambia, se pensiamo a *L’imperatore Jones* di Eugene O’Neill, andato in scena a New York nel 1920. Anche Josephine Baker, ammirata soprattutto in Francia, conferma questa proiezione, esibendosi in costumi succinti con piume e banane attorno ai fianchi.

Eppure, come in altri ambiti culturali, anche nella danza degli anni Venti si

¹¹ Cfr. in merito, Dunham, Katherine, *Katherine Dunham’s Journey to Accompong*, New York, Henry Holt, 1946.

¹² Dunham, Katherine, *The Anthropological Approach to the Dance*, cit., p. 512.

registrano dei cambiamenti. Di particolare rilievo è l'attività di Hemsley Winfield, direttore del Negro Dance Theatre Group di Harlem e, nel 1931, del primo "concerto" nero americano con coreografie dello stesso Winfield e di Edna Guy. I risultati performativi acquistano un valore aggiunto se confrontati con le limitatissime possibilità di studio dei danzatori afroamericani, tanto più se di pelle particolarmente scura e, pertanto, non mimetizzabili con stranieri di altre provenienze. La stessa Guy, aiutata economicamente da Ruth St. Denis, riesce a studiare danza frequentando classi individuali, quasi un lusso (complicato da sostenere per lei e impossibile per altri), pagato al prezzo di servizi domestici. Non è comunque ammessa nella compagnia, per evitare il rischio di tensioni indotte dalla sua presenza nella condivisione paritetica degli spazi alberghieri o sulla scena.

La formazione di Katherine Dunham, da questo punto di vista, è piuttosto singolare e probabilmente dovuta anche alla sua carnagione: è, infatti, l'unica studentessa afroamericana a frequentare una scuola bianca di balletto e danza moderna e, nel 1930, ad avviare una compagnia di danzatori neri, seppure di brevissima durata, assieme al poeta e danzatore bianco Mark Turbyfill, cui segue la fondazione di una scuola di danza in un quartiere nero di Chicago, il Negro Dance Art Studio. Intanto, si esibisce in *Fantasia Negre*, sulle coreografie della sua insegnante di balletto, Ludmilla Speranzeva, e in *La Guiblessse* per le coreografie di Ruth Page, nel 1933. Come per pochi altri performer afroamericani, tuttavia, l'inserimento momentaneo in spettacoli misti è condizionato alla presenza, nella trama, di personaggi chiaramente neri. I primi spettacoli di Edna Guy, Hemsley Winfield e della stessa Dunham non indicano, pertanto, solo l'affermazione degli artisti afroamericani sulla scena americana, che nei fatti era ancora tutta da negoziare, quanto un'emancipazione dalla specificità "di colore" dei ruoli rappresentabili.

Nel 1937, al rientro da Haiti, Dunham si esibisce a New York in una serata

dedicata ai coreografi afroamericani (*Negro Dance Evening*) e, subito ammirata, viene chiamata in altri teatri newyorchesi, prima di diventare direttrice della sezione di danza nera del Progetto Teatrale Federale di Chicago. In particolare, in questo periodo crea la coreografia *L'Ag'Ya*, in cui i balli conosciuti nei Caraibi sono trasposti fuori dei contesti di origine e con la partecipazione di una cinquantina di non professionisti¹³. Nel linguaggio, mescola ora sempre più elementi africanisti ed europeisti, attraverso l'uso crescente delle percussioni.

In questi stessi anni, si reca spesso al Cube Theatre, epicentro culturale in cui gravitano personalità come Alain Locke o lo scrittore James T. Farrell, e dove sente di essere parte di quella corrente che si era mossa ad Harlem, al ritmo del jazz, e che ora investiva anche loro, danzatori, pittori, intellettuali di Chicago: «We were the prime motivators of the 'New Negro' rage. It was more than a vogue. In Chicago we were inundated by media waves [...] even without realizing it we were touched by them. More than that, we felt *ourselves* to be the New Negro»¹⁴. Mentre si nutre di quest'inedita consapevolezza, Dunham si arricchisce dell'amichevole confronto con Erich Fromm e lavora con il futuro marito, John Pratt (costumista e scenografo per *L'Ag'ya*), con cui, nonostante le maldicenze verso una coppia mista, si apre a nuove conoscenze nella società benestante della città.

Il cammino nella danza di Katherine Dunham incrocia, quindi, la marcia degli intellettuali del New Negro, riassunta nell'omonima antologia di scritti raccolta da Alain Locke nel 1925, su cui si fonda il movimento culturale della *Harlem Renaissance*, che comporta, di per sé, una ricerca linguistica esterna alle tecniche del *mainstream* culturale americano. Come

¹³ Una breve descrizione della coreografia e delle condizioni di produzione e circuitazione si trova in Dunham, Katherine, *Survival. Chicago after the Caribbean*, in Clark, VèVè A. - Johnston, Sara E. (a cura di), *Kaiso!*, cit., pp. 89-100, *passim*.

¹⁴ *Ivi*, p. 110.

spiega Dunham in dichiarazioni del tempo:

Realizing that the amalgamation of the Negro into white America has in a large measure brought about a complete lack of contact with those things which were racially his, I have recently begun an intensive study of the Negro under other less absorbing cultural contacts; in the West Indies the French, Spanish and English influence have been of far less importance than that of the American in this country. In the recreational and ceremonial dances of the island peasantry are preserved the dance forms which are truly Negro.¹⁵

Per ricominciare a vedersi e per costruire i contorni della propria immagine, l'antropologa, ancor prima che la danzatrice, si cala dunque nel rituale di matrice africanista, dove elabora un processo di educazione del proprio corpo di danzatrice, reso necessario dalla primitivizzazione degli spettacoli di Broadway, che richiama i meccanismi linguistici esaminati da Franz Fanon in Francia. Di fatti, nella prima parte del secolo scorso, nel rivolgersi a uno straniero di un paese del Nord, quale un tedesco o un russo, i francesi, pur gesticolando e semplificando il linguaggio, si guardavano bene dal dimenticare che costui possedeva una lingua propria e forse un'istruzione, come invece avveniva regolarmente per gli interlocutori neri, quasi non venissero anch'essi da una cultura e non avessero passato: «Forse è proprio qui che si può scorgere l'origine degli sforzi dei Neri contemporanei: provare a ogni costo al mondo bianco l'esistenza di una civiltà nera»¹⁶.

¹⁵ Dunham, Katherine, *The Future of the Negro in the Dance*, in «Dance Herald», marzo 1938, p. 5, ora in Fauley Emery, Lynne, *Black Dance in the United States from 1619 to 1970*, Palo Alto (California), National Press Books, 1972, p. 253.

¹⁶ Fanon, Frantz, *Pelle nera, maschere bianche*

Anche il buffone e il selvaggio degli spettacoli degli anni Venti e Trenta sono il riflesso performativo di una lingua storpiata, imposta dall'esterno per fissare e imprigionare il performer nero, anch'egli «vittima di un *apparire* di cui non è responsabile»¹⁷. La ricerca di un nuovo corpo scenico si lega, quindi, alla volontà di mettere in luce "l'elemento pensante" del nero di cui parla W.E.B Du Bois, attraverso il recupero di una memoria storica e di una tradizione che passi dalle tecniche e dalle forme di danza. Se la Dunham School of Dance nascerà a New York nel 1945, alla fine degli anni Trenta l'intenzione che muove l'artista è, in tal senso, già chiara ed esplicita, come emerge da un'intervista rilasciata all'«American Observer»:

To establish a well-trained ballet group. To develop a technique that will be as important to the white man as to the Negro. To attain a status in the dance world that will give to the Negro dance-student the courage really to study, and a reason to do so. And to take *our* dance out of the burlesque – to make it a more dignified art.¹⁸

Sarebbe tuttavia riduttivo considerare questo approccio alla performance come una semplice derivazione del movimento del New Negro, che certamente lo sottende, ma che predilige altre forme artistiche e sdegnava la danza, perché schiacciata su una presunta spontaneità e sull'apparenza corporea. Come evidenzia Julia L. Foulkes:

Dance had an uneasy place in this debate. As a social activity, dance exemplified the gaiety and sensuality that most African American critics and intellectuals wanted to offset; as

(1952), Milano, Tropea Editore, 1996, p. 29.

¹⁷ *Ivi*, p. 30.

¹⁸ Katherine Dunham, citata in Orme, Frederick L., *The Negro in the Dance*, in «American Dancer», marzo 1938, p. 46, ora in Fauley Emery, Lynne, *Black Dance in the United States from 1619 to 1970*, cit., pp. 257-258.

an art form, it had a bodily basis that seemed to overwhelm the possibility of intellectual motivation and purpose. Even in the serious, rigorous realm of the new modern dance, the predominance of women may also have precluded its inclusion in the conceptions of African American arts promoted by educated, mostly male, middle- and upper-class black Americans such as Du Bois, Locke, Schuyler, and Hughes.¹⁹

Dunham anticipa, perciò, i tempi nel pensare una ricostruzione dell'immagine del performer nero che disciplini ed esibisca il corpo, accogliendo persino elementi tribali e sensuali rispetto agli stilemi modernisti. Intercetta le spinte culturali del tempo, ma ne amplia il raggio d'azione fino a contraddirne i mezzi. Aprendosi, poi, a culture di danza differenti, da quelle caraibiche a quelle nord-americane, rigetta i limiti estetici delle categorizzazioni tra generi ed esprime appieno, piuttosto, la duplicità dell'anima del popolo nero.

Per l'inizio degli anni Quaranta, la danza è ormai la sua professione, cui affianca ora la ricerca antropologica in maniera meno sistematica. Al crescere del successo di critica e pubblico, non si esauriscono, però, le difficoltà concrete con cui la compagnia è costretta a scontrarsi quotidianamente. Dunham sente di camminare ancora su un terreno minato, come scrive nella sua autobiografia inedita di questi anni, non a caso titolata *Minefield*. E mentre la sua tecnica si trasforma, acquisendo sempre più i tratti di una tecnica universale, continua il corpo a corpo tra professionismo, immagine artistica, stereotipi e discriminazione²⁰.

¹⁹ Foulkes, Julia L., *Modern Bodies. Dance and American Modernism from Martha Graham to Alvin Ailey*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2002, p. 53.

²⁰ In un'intervista April Berry, danzatrice riconosciuta della tecnica Dunham, ha così risposto in merito alla domanda se si potesse parlare di una «world dance technique»: «from my experience I believe that Miss Duham might

Scrittura e prospettive teoriche

Nonostante la marginalizzazione degli artisti afroamericani e la settorialità degli studi a loro dedicati, Katherine Dunham è indubbiamente la danzatrice della prima metà del secolo scorso di cui abbiamo più fonti. Oltre al carisma, al successo e all'apprezzamento critico, questo risultato deriva dall'ampia mole di scritti che essa stessa ha pubblicato, creando «the most substantial documentation of her life and her work. The numerous books and articles she wrote recount her career in more detail than that of any other black concert dancer of the early twentieth century»²¹. Possiamo perciò leggere la sua produzione all'interno del progetto culturale finora delineato, per il riconoscimento culturale della danza, ma anche come l'eredità di una secolare pratica di trasmissione della memoria orale; come la necessità condivisa da un popolo, inchiodato ad una presunta primitività e che, sin dal '700, ha provato a raccontare una contro-storia rispetto alle svilenti cronache ufficiali. Dalle

say that it is a world dance technique. However, some people view it as an American dance technique. But again, this depends on who you study with and what they bring from their background and training. I teach it as an important American modern dance technique, rooted in Black culture. And, I've talked to people in Senegal who refer to Dunham technique as 'our African ballet'. When I was in Cuba, they called it a 'contemporary' dance technique» (April Berry in *Legacy, Evolution, and Transcendence in The Magic of Katherine Dunham*, in *Talking Black Dance: Inside Out, Outside In*, numero monografico di «Conversations accross the field of Dance Studies», Society of Dance History Scholars, vol. XXXVI, 2016, p. 16.).

²¹ Perpener III, John O., *African-American Concert Dance. The Harlem Renaissance and Beyond*, Urbana e Chicago, University of Illinois Press, 2001, p. XI. Oltre alle fonti edite cui si è fatto riferimento in questo saggio, molti sono i materiali audio-visivi e le fonti inedite che si trovano negli archivi dell'Università di Carbondale, in Illinois (sede dell'archivio più completo), alla Library of Congress di Washington, alla biblioteca del Museo di storia del Missouri e alla New York Public Library di New York.

memorie dei pochi schiavi che, andando contro la legge, impararono a leggere e scrivere, fino alle celebri narrazioni dei pensatori abolizionisti, l'autobiografia ha assunto un valore politico nella tradizione letteraria afroamericana. Non sono rari i casi di intellettuali che ne scrissero più di una. Pensiamo alle tre autobiografie pubblicate da Frederick Douglass nell'Ottocento, come, nel Novecento, ai testi lasciati dalla stessa Dunham, segno di un'esigenza di rivalsa e di condivisione che l'artista mette in campo in prima persona con la parola e l'azione.

Anche *The Negro Dance* impone una contestualizzazione storica: ripercorrendo passo passo lo scritto, vi ritroviamo un meccanismo associativo tra genealogia africanista e contemporaneità che alimenta la ricerca-pro-performance cui accennavamo inizialmente²². Consapevole della differenza tra società urbanizzate e semplici, Dunham si avvicina, pertanto, a culture da lei stessa definite esotiche e, perciò, "altre" rispetto alla vita e ai costumi culturali nordamericani, per arrivare a congiungere il suo essere moderno con queste espressioni culturali primitive nella pratica artistica. Le tradizioni dei balli caraibici, tramutate in strumenti compositivi, finiscono sulla scena per esibire così un'origine che il presente ha eclissato e modificato, incastrato in un'immagine senza storia o, altrimenti, sbiancata.

Nell'incipit dello scritto, Dunham menziona, infatti, l'impatto della colonizzazione sulle tradizioni africane preservate nei Caraibi, notando la differenza tra le comunità isolate

dell'entroterra, che hanno conservato forme e strutture organizzative semitribali, e i centri urbani. E ricorda che, seppure in maniera meno eclatante, «anche il Nord America fornisce materiale d'osservazione». Secondariamente, riporta lo sguardo sul Nord America e, da etnologa, osserva i riti religiosi della città, laddove l'ideologia è cristiana ma la forma richiama la matrice africanista. Progressivamente, arriva a osservare le similarità tra i balli sociali in voga nella New York degli anni Venti e Trenta, come il diffusissimo Lindy Hop, e i balli giamaicani da lei studiati in loco. Afferma che «modelli e movimenti erano fundamentalmente familiari ai negri americani, in quanto parte di una lunga tradizione di danze popolari» e ciò non solo per il Lindy Hop, ma anche nel confronto tra il Big Apple ballato al Savoy Ballroom di Harlem e la Jumba delle isole caraibiche. Dall'analisi antropologica nei luoghi esotici delle Indie occidentali a quella etnologica nelle forme di balli sociali e religiosi delle città nordamericane, attraverso la ricostruzione di similitudini formali, Dunham delinea una genealogia africanista che travalica i diversi sviluppi storici indotti dalle «pressioni sociologiche», dai processi di industrializzazione e dalla «posizione della cultura nera nella società americana».

Mostra, in seguito, come questo dato di appartenenza vada riposizionato all'interno della reciprocità di rapporto tra tradizione teatrale nera e bianca, in vista di un progressivo riconoscimento della propria cultura. In maniera pacifica e non conflittuale, le forme teatrali diventano, perciò, lo specchio tanto della duplice essenza dell'Afroamericano, quanto di una duplicità del bianco nordamericano. Se il nero aveva preso in prestito i passi della quadriglia, i teatranti del Minstrel Show (che comportava l'annerimento del viso degli interpreti bianchi, prima che a danzarlo fossero gli Afroamericani) avevano preso, infatti, a piene mani dalla tradizione culturale nera, pur storpiandola e restituendola secondo gli stereotipi allora in voga. Di questo siamo ormai consapevoli, ma è opportuno rimarcarlo, visto l'anticipo con cui Katherine

²² Anche il titolo *The Negro Dance* rispecchia il periodo in cui è stato pubblicato il saggio e andrebbe tradotto in italiano "La danza del popolo nero" e non "La danza negra". Il termine "negro", in italiano, ha infatti una connotazione negativa, traducibile nell'inglese "niger". La parola inglese "negro", però, dagli anni Venti è utilizzata dalle avanguardie culturali americane con riferimento al popolo nero, a partire dal movimento della New Negro Renaissance finora discusso. Ha un valore semantico positivo, legato al processo di ricostruzione dell'immagine dell'Afroamericano come soggetto culturale.

Dunham lo sottolinea in *The Negro Dance*.

Nelle righe conclusive del saggio, Dunham identifica, infine, nel nero americano il garante della sopravvivenza delle forme di movimento africaniste, restando in linea con gli slogan sul New Negro da cui negli anni Sessanta prenderà, in parte, le distanze. In *Island Possessed*, ricorda, infatti, di avere in passato «praticato, predicato e vissuto» una “negritudine” di cui percepisce, ora, la ridondanza terminologica e la parzialità semantica, intravedendo in questo concetto il rischio di uno sminuimento dell’identità del nero:

Especially for English-speaking people it is hard not to feel undertones of nationalism and narcissism, and I do not admit to a spiritual or cultural poverty in black people which would make it necessary to coin a word or system of thinking of oneself outside the human division.²³

Siamo nel 1969, in Senegal, e Dunham risponde, adesso, alle teorie del presidente senegalese Léopold Sédar Senghor sulla possibilità di pensare un nuovo umanesimo a partire dalla cultura nera, con una consapevolezza derivante forse anche dai movimenti sociali coevi. All’inizio degli anni Quaranta, il cambiamento di prospettiva verso il corpo danzante nero era, però, ancora tutto da impostare e divulgare e la parola d’ordine era dignità, piuttosto che universalità artistica. Il taglio che la studiosa e coreografa imprime a *The Negro Dance* è, perciò, anche un utile strumento di conoscenza storiografica del contesto culturale che lo sottende, oltre che il segno evidente di uno sguardo che, nell’affermazione di una soggettività artistica che si manifesta in tecniche corporee trasversali, precorre di diversi decenni gli sviluppi scientifici dei *cultural* e dei *dance studies*.

²³ Dunham, Katherine, *Island Possessed*, Chicago, The University of Chicago Press, 1969, pp. 4-5.

The Negro Dance, di Katherine Dunham

[...]

My personal observation has been that the French, on the whole, were less concerned with dominating culturally their colonial peoples than the English, and consequently the integrity of African culture and the sanctity of African religious tradition persists to a greater extent in, for example, Haiti and Martinique than in Jamaica or Trinidad. Even so, in the interior of most of the Islands of the Caribbean, one can still find African forms which have survived vigorously in the almost-tribal organization of isolated communities; and these forms are replaced more and more by European influences as one nears the relatively urban communities of the port towns.

Although the survival of African dances in their intact form is most typical of inland communities in the West Indies, North America also furnishes material for observation.

Early in the 19th century, soon after the Louisiana Purchase, slaves were allowed for the first time to assemble for social and recreational diversion. The most popular meeting place was a large open field at Orleans and Rampart, known as Congo Square. In earlier times the space has been a ceremonial ground of the Oumas Indians. Today, landscaped with palm trees, it forms a part of the municipal grounds called Beauregard Square. The Negroes, however, still speak of the place as Congo Square, in memory of the days when it was an open, dusty field, its grass worn bare by the stomping and shuffling of hundreds of restless bare feet. A century ago, slaves met there every Saturday night to perform the tribal and sexual dances which they had brought with them from the Congo.

Before the Civil War the Congo Dances were one of the unusual sights of New Orleans to which tourists were always taken. At times almost as many white spectators as dancers gathered for the festive occasions. That the Negroes had not forgotten their dances, even after years of repression and exile from their native Africa, is attested by descriptive accounts of the times. [...] Though discontinued during the war, the Congo Dances were again performed after the emancipation and were not entirely abandoned even two decades later, when a correspondent of the «New York World» reported: «A dry-goods box and an old pork barrel formed the orchestra». These were beaten with sticks or bones, used like drumsticks so as to keep up a continuous rattle, while some old men and women chanted a song that appeared to me to be purely African in its many vowelled syllabification. [...] In the dance the women did not move their feet from the ground. They only writhed their bodies

and swayed in undulatory motions from ankles to waist. [...] The men leaped and performed feats of gymnastic dancing. [...] Small bells were attached to their ankles [...]. I asked several old women to recite them (the words of the song) to me, but they only laughed and shook their heads. In their patois they told me – «No use, you would never understand it. *C'est le Congo!*».

According to Herbert Asbury*, from whom the above description is taken, the favorite dances of the Negroes at the Congo Square were the Calinda and the Bamboula, both of which are still performed in Haiti. Both of these were, to be sure, embellished with copious borrowings from the French contredances, but in their fundamental pattern and movement were clearly African.

Still another instance emerges when we compare the following description by Père Labat, Jesuit missionary writing in 1742, of a dance performed in Santo Domingo, with dances performed on some of the islands of South Carolina.

The dancers are placed in two lines, facing each other, men on one side, women on the other. Those who are tired of dancing and the spectators form a circle about the dancers and drum players. The most skillful sings a song that he composes on the spur of the moment of whatever subject he deems fitting the refrain of which is sung by all the spectators and is accompanied by clapping of the hands. As for the dancers, they hold their hands a little like those who dance while playing castanettes [...] they jump, execute turns, approach within two or three feet of each other, retreat in cadence until the sound of the drum commands them to come together, beating their thighs together, that is, the men against the women.

Persons who have visited the islands off South Carolina have described dances in a manner as to call Père Labat's description strikingly to mind.

However, such a direct retention of African forms in North America is certainly the exception rather than the rule, and the West Indies are a more fertile field for the analysis of the survival of the dance in its shift from tribal to folk culture. Apart from the two extremes – the close-to-tribal organization of isolated interior communities and the cosmopolitanism of port rum-shops – the characteristic and predominant culture of the West Indies may be termed the folk stage of acculturation. Here the conflict between the disintegrating African traditions and the powerful European influences is still very active and

* Asbury, Herbert, *The French Quarter*, New York, A. A. Knopf, 1936, Chapter VIII.

has resulted in many and varied attempts at compromise and resolution.

For one thing, it was inevitable that as Negroes became more and more induced into the religious practices of various European cultures; the dance and ceremonial forms which were an integral part of African religious practices would gradually become absorbed to some degree into the new religious life, and to a greater degree into the new secular life. Haiti, for example, offers an interesting instance of neatly combining Catholic and traditional African ideologies. Every *voudoun* ceremony begins with a Catholic litany which, once performed, is promptly forgotten for the remainder of the ceremony, which is almost purely African. Another example is that of associating the portrait of St. Patrick driving the snakes out of Ireland with Damballa, the traditional African snake-god. And this inverted interpretation is accomplished with apparently the greatest of ease!

In North America, however, there is less compromise and more real assimilation of African religious forms into European religious ideology. In 1938-39 I had occasion to direct a group in the Federal Writers' Project in an investigation of religious and magic cults in the city. Here, while the ideology was clearly and definitely Christian (with added flourishes), the entire pattern of religious behavior associated with it was almost as purely African. The rhythmic percussion-type hand-clapping and foot-stamping, the jumping and leaping, the "conversion" or "confession" in unknown tongues which is a form of possession or ecstasy (induced, in some cases by a circle of "saints" or "angels" closing in upon the person in rhythmic motion of a dance), the frequent self-hypnosis by motor-activity of the shoulders – all these African forms were present. This last type of movement, for example, is called "zepaules" in Haiti, and is formally recognized there as a basic dance movement of great ritualistic importance in *voudoun* practice. In general form, even in function, the motor activity connected with the religious expression of "storefront" churches in this country is strikingly similar to that of the Haitian peasant.

More often, however, the disintegration of African religious ideology under the impact of European influences led to the incorporation of the forms of its dance into secular dance. The West Indies, representing the stage of folk

culture in which such transitions are apparent, provides, once more, some excellent examples.

In the more formalized of secular dances, in the dance-halls at carnival time, the young people of Haiti perform what they refer to as *do-ba* dances, whose characteristic feature is a wave-like motion of the spine performed in a squatting position, back forward, body bent double. The *do-ba* begins in an erect position, but gradually, by a simultaneous forward movement of shoulders and back, is lowered until the dancer is in an almost squatting position. Anyone who has seen the dance to Damballa, snake-god of the Rada-Dahomey cult, will certainly recognize the secular *do-ba* as a derivative of the ritual in imitation of the undulations of the snake-god. In the ritual, the low squatting position is the climax of the dance and usually indicates a state of supreme religious ecstasy, bordering on or participating in a state of possession by the snake-god to whom the dance is sacred. In the secular dance, the climax of intensity is also reached at the same point, although, of course, the ecstasy is not, in these cases, of the religious impetus.

Another instance of the secularization of a religious ritual is the *bonga* or *banda* of Trinidad. My experience with this dance was when it was presented to me as a part of a funeral ritual. It has a definitely sexual character, in keeping with African philosophy which closely associates procreation with death, perhaps as a compensatory effort. I have been told, however, that the same general movements and patterns are freely incorporated into carnival dances also.

So far we have spoken first of the incorporation of African religious dance patterns into secular dance. It remains to consider the interaction of African secular dance with European secular dance. The *beguine*, which is practically the national dance of Martinique, is a striking example of just this type of combination.

There is not much variation. The *beguine* can be danced in two manners. One, a two-step with a very tricky little movement from side to side of the head and shoulders, while the lower body swings to each side on slightly bent knees. This is the *beguine* taken from the sixth figure of the *contre-danse* or *haute-taille*, Martinique version of the European *contre-danse* and quadrille. It is still the *beguine* of the salon, and now and then at the Boule Blanche a

couple will separate, and with mincing steps advance toward and recede from each other before closing in the conventional *beguine*. But that is rare. The real *beguine* of the Boule Blanche, the '*beguine-beguine*', is a work of muscular art, with no particular floor pattern [...]. Sometimes too, the *beguine* is more fundamental. As with the Negro Delsuc. Delsuc is black. He comes from St. Pierre. He has not long been in Fort de France, and the bright lights are a little intoxicating. But he dances the *beguine* as his grandfather danced the *Thum'bwa* – intensely, fervently, passionately. He has a good partner [...]. They dance the *beguine* as a ritual of fecundity. The consummation is in the dance itself. The conventional two-step has reduced itself to a slight elevation of first one hip then the other – a shifting of the weight. Now their hips are moving and they describe a double circle at opposite ends of a loop – a figure eight – *La Peau Fromage* – *beguine* of the old St. Pierre before the catastrophe. But Delsuc and his partner are dancing only to the tambour and the movement is no longer side to side, but under and up, hips looping on rigid torso, knees bent, heads lowered as they look into each others' eyes, moving a half inch to the right with each under and up movement, each revolution of the abdomen. Strong feet and arches keep the rhythm smooth. They find a pleasure in the artistry of the dance. [...] As the music finishes and the floor clears, without a word they turn apart, seek chairs on the opposite sides of the room, and await the next dance, eyes roving the opposite wall for another partner. The dance ends there for them. They have enjoyed it. They are satisfied in the accomplishment of an artistic feat – in matching techniques [...]. Now I dance the *beguine*... And I find that it is not simply a matter of individual expression; the dance has certain standardized movements, and those who carry it to extreme or take advantages of these movements for an open sex thrill are in disfavor, even at the Boule Blanche.*

In interior Jamaica, as well, the “set” dances proceed step by step through 17th century French court forms of minuet only to culminate in a finale, the like of which no French court ever witnessed but which, to the Jamaicans, is part and parcel of the “set” dances. In Haiti, the *Caribinea*, or *contre-danse* is a native adaptation of the European social dance. Innumerable such examples, especially from the French colonies, could be cited [...].

Thus we see that in the history of the Negro, the transition from tribal to folk culture expressed itself in three ways as far as the dance is concerned: (1) the use of African ritual patterns for the expression of Christian ideology; (2) the degeneration of religious ritual patterns, by virtue of the disintegration of the ideology which sustained them, into secular use; and (3) the combination of secular African patterns with the secular patterns of whatever European

* Dunham, Katherine, *Boule Blanche*, in «Esquire Magazine», September, 1939, pp. 92-93, 158.

nation happened to dominate the territory.

By the time we come to analyze the transition from folk to urban culture, as the next stage in the acculturation of the Negro, the problem becomes more difficult; for by now the patterns are so intermixed, and so dissipated and broken, that tracing them from one complex to another is at times almost impossible. Sometimes the transition is implicit in the difference in the organization, the social procedures which are involved, in the dance as we proceed from country community to urban center.

In Haiti, for example, the common dance of the rum shops and public houses in town is the *meringue*. This might be described under the general term of ballroom dance, but, as is true of the closely related national dances of the other islands, the *meringue* has definitely undergone radical changes in character on being introduced into an urban setting. These dances in town call for no unusual knowledge or skill, and no leader. Men pay to enter an establishment and dance with the women, or buy rum for the privilege of dancing, and leave at will. Here are all young or middle-aged people – people still very active sexually, who seek stimulus and outlet for a definite localized urge.

In the country, the dances which are performed at a “bamboche” – any get-together not connected with any religious rite and not falling into the category of a seasonal dance – are organized differently. The *bamboche* may have, as its primary feature, a wedding celebration, the departure of a notable in the community, part of a feast-day entertainment, or any other excuse. Here, in contrast with the organization of dances in the city, there is a *mait' la danse*, usually one of the best dancers in the neighborhood. He must have a female partner, and she too must be an outstanding dancer. Everyone usually knows each other well. Not only are both young and old equally active, but the older ones usually lead since here the premium is not upon physical attractiveness, but upon skill; and the repertoire of dances is so long and complex that only the older ones are competent to lead. In general, while there is no hierarchy of officials, there is a definite air of something more or less planned, definitely communal. Behavior and sanctions are understood. The dances are not just accidental or the outgrowth of an urge for personal excitement or expression. They are group dances according to a set pattern, and necessitate a certain

amount of skill in execution, the exhibition of which is another factor in bringing these people together.

It is not at all necessary to remain afield for examples of the movement from dance patterns of folk cultures to those of our urban centers. It just so happened that, at the very time that the Lindy Hop was first becoming popular in New York, I myself was in Jamaica, studying the dances there. When I returned to New York and saw the Lindy Hop for the first time, it was apparent to me that almost the entire pattern and certainly many of the specific movements, were very similar to those urban Jamaican popular dances known as the *sha-sha*, or *mento* which I had just been recording. This similarity was due, in part, no doubt, to the influence of the Jamaicans who had emigrated to America in increasing numbers. But it was due, also, I feel, to the fact that the patterns and the movements were fundamentally familiar, as part of a deep tradition of folk-dancing, to American Negroes.

Another of our currently popular dance forms, the *Big Apple*, seems to me to have its derivation in the category of "circle" dances represented by the plantation "Juba" dance. In its original African form, the *juba* or *jumba* or *majumba*, as it is called in the West Indies, is primarily a competitive dance of skill. One person steps forward in the circle of dancers and begins exhibiting his skill, whereupon he is joined by a member of the opposite sex who joins him in this exhibition. The people in the circle may rotate for a certain number of measures in one direction, then in another for an equal number of measures, or may remain stationary, all the while clapping rhythmically and encouraging the competitors with song and verse. While this pattern is not exclusively African, it is typical. The Juba, as this dance in a modified form came to be known in America, was a very popular plantation folk dance and a whole tradition of Juba music was evolved in connection with it. No doubt it was influenced, to some extent, by the square dance. Certainly, however, the recently popular *Big Apple* belongs in this tradition and when danced with the particular rhythm and abandon characteristic of such Negro gathering places as the Savoy ballroom in Harlem, assumes an aspect very similar to that of the original *Jumba*.

This detailed consideration of the dances of folk cultures has been

motivated by recognition of the fact that American Negro dance is a product of this particular line of development. The various European influences, the tribal origins, the disintegration of the dance of religious ritual into that of social and finally of individual expression are part of American Negro dance history. But here the dance has developed into the final urban stage under sociological pressures which do not exist to as marked a degree in the West Indies. The entire process has here been accelerated and condensed, not only by the uniquely rapid industrialization of America but also by the position of Negro culture within American society.

We have already discussed in some details those expressions of the transition from dance patterns of tribal to those of folk culture such as the *Calinda* and *Bamboula* in New Orleans, and the dances of the islands off South Carolina. The plantation dances, most of them in the tradition of the circle-and-hand-clapping dances of Africa and influenced, at the same time, by the English square dance and the French quadrille, represent that period of American Negro folk dancing which can be compared to that of the contemporary West Indies. Out of this period emerged the minstrel tradition, which was in essence a forerunner of the urbanization of Negro folk-dance patterns.

The minstrel period of Negro dance is particularly important in that, for the first time, the influence of Negro culture upon the American white culture becomes apparent. Previously, it had been the Negro culture which had experienced the effects of foreign influence. The Negro had borrowed from the quadrille just as he had borrowed the finery of American white culture, although, to be sure, he had interpreted them both in his own unique manner. Now the entertainment value of Negro dance and musical expressions became recognized and whereas these forms had previously been repressed* or looked

* The legal measures taken in New Orleans to prohibit the assembly of Negroes for any reason, including dancing, are typical. In 1751 «any assembly of Negroes or Negresses, either under pretext of dancing, or for any other cause» was forbidden entirely. Later, however, «recognizing the value of recreation and a measure of social intercourse in keeping the Negro contented with his slob», the American authorities, following the Louisiana Purchase, permitted assemblies which continued far into the night. This permission was later qualified, in 1817, by an ordinance directing that «the assemblies of slaves for the purpose of dancing or other merriment, shall take place only on Sundays, and solely in such open or public places as shall be appointed by the Mayor». Congo Square was the place appointed for his purpose and such gatherings, held under strict police supervision, were rigidly terminated at sunset. Discontinued after twenty years, this custom was resumed in 1845 on the same basis.

upon with completely alien eyes, black-face minstrel bands now began to exploit those very forms.

The rise of the black-face minstrel bands achieved the induction of Negro culture into American culture not in terms of an appreciation of Negro cultural expressions as art forms but on the basis of their entertainment value. This instrument of fusion between the two cultures resulted not only in jazz bands, a fact of American musical history which is well known, but provided the meeting ground for sand-dancing, bucking, and winging on the one hand with the Irish clog on the other. The result was the current, highly-stylized form of tap-dancing. The minstrel bands also served to make the Negro newly conscious of the value of his own expression, and when he saw it adapted by the whites, he drew on his own inventiveness in addition to his store of culture material. It is not merely the inventiveness of the Negro, but this rich background which enters into white American culture and tempers its art forms much as that of the Moors tempered those of Spain.

The cakewalk tradition may properly be considered the urbanization of the plantation folk-dances, incorporating in the whole such separate figures as the Black Annie, the Pas Mala, the Strut, the Palmer House, and later Walkin' the Dog, Ballin' the Jack, and other individual expressions.

In moving pictures brought back from a West African sojourn, Dr. Melville J. Herskovits recorded ceremonial dances, some of the steps of which bore a remarkable resemblance to that popular dance of the post-world war era, the Charleston. Again, in Haiti, I found the Charleston in the dance *La Martinique*; and in terms of the retention of choreographic forms through transition periods, I would say that such a dance must have been known during the North American folk period. I have certainly seen possessed devotees in "store-front" churches propelling themselves up and down the aisles with a practically pure Charleston step. It is not so surprising, then, that at one point the Charleston should have become such a popular and general expression of American culture.

Frequently, when watching the variations of the Lindy Hop in the Savoy Ballroom, I have seen individualizations which might have come directly from folk, even tribal, eras; and certainly the great sweep of Latin American dances

brings with it choreographic patterns rich in African and Creole African lore.

In America, the inevitable assimilation of the Negro and his cultural traditions into American culture as such has given African tradition a place in a large cultural body which it enjoys nowhere else. While, during the cultural segregation, the African traditions were more modified here than elsewhere, those which persisted now have a sound functional relationship towards a culture which is contemporary, rather than towards one which is on the decline; and therefore such traditions as have been retained are assured of survival as long as the large, strong cultural body of which they are a part survives. With the re-establishment of a functional relationship towards society as a whole (rather than to a cult) the traditions are strengthened and re-emerge with new vigor. The current vogue of West Indian dances, bringing with it a refreshment of African traditions, adds enormously to this resurgence. The curious fact is that it will be the American Negro, in his relatively strong position as part of American culture, who, in the final analysis, will most probably guarantee the persistence of African dance traditions.

Cristiana Natali

Katherine Dunham, antropologa della danza

*I didn't realize that I was a pioneer. I just knew that with everything I wanted to do I had to start from the beginning, but this method didn't seem too unnatural to me. Here, I think anthropology helped me a great deal.*²⁴

Nel 1960 Gertrude Prokosch Kurath, definita la “madre dell’etnologia della danza” (*dance ethnology*²⁵), conclude un articolo che fonda il nuovo settore disciplinare²⁶ augurandosi che le ricerche delle generazioni successive vengano

²⁴ Clark, VèVè A., *An Amazing Aura: Interview with Katherine Dunham*, in Clark, VèVè A. - Johnston, Sara E. (a cura di), *Kaisol*, cit., p. 227.

²⁵ Benché nella storia della disciplina i due termini “etnologia della danza” ed “antropologia della danza” abbiano assunto a volte sfumature diverse - «Anthropologists of dance begin with questions about culture and seek answers in the domain of movement. Dance ethnologists begin with questions about dance movement and seek answers through inquiry informed by interdisciplinary insights into the nature of human behavior» (Quigley, Colin, *Methodology in the Study of Dance: Ethnology*, in Cohen, Selma Jeanne (a cura di), *International Encyclopedia of Dance*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1998, vol. IV, p. 373) - oggi la distinzione è considerata più che altro la conseguenza di differenti affiliazioni accademiche. Rispetto all’italiano, nella lingua inglese è possibile un’ulteriore distinzione, quella tra “anthropology of dance” e “dance anthropology”. Katherine Dunham preferiva la seconda espressione «because it weds the two more integrally, attributing to the study of dance the central role she believes necessary in understanding societies» (Aschenbrenner, Joyce, *Katherine Dunham. Dancing a Life*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2002, p. 5).

²⁶ Kurath, Gertrude Prokosch, *Panorama of Dance Ethnology*, in «Current Anthropology», vol. 1, n. 3, 1960. L’articolo è stato ristampato in *Half a Century of Dance Research: Essays by Gertrude Prokosch Kurath*, Flagstaff, Cross-Cultural Resources, 1986.

condotte «by dancers who have achieved the insight and point of view of the ethnologist, or by musicians and ethnologists with dance training»²⁷. Una sviluppata competenza in entrambi gli ambiti – danza e antropologia – diviene infatti la chiave per avere accesso a una dimensione fino ad allora erroneamente trascurata della realtà sociale. Per chiarire la propria posizione Kurath cita una lettera inviata dall’antropologo James H. Howard:

The study of dance, or choreology, is not only a legitimate but a very necessary part of the ethnological study. It is sometimes difficult for persons in our own culture, where the dance has been relegated to 1) performances of a spectacular nature by a few professional artists and to 2) a rather mechanical means by which members of one sex meet the other half of the population, to understand the importance of dance, as dance, to members of other cultures [...]. Perhaps because of the relative unimportance of dance in Western European culture, most ethnographers ignore the dance completely [...]. It is necessary, however, if we are attempting to describe a culture, to at least accord the dance the same importance as it is given by members of that culture.²⁸

Katherine Dunham aveva già fatto proprie, con largo anticipo, queste posizioni, e rappresentava un’eccezione tra gli antropologi poiché aveva, ben prima degli anni Sessanta, superato i confini tra studi teorici e abilità performative²⁹. La sua formazione

²⁷ Kurath, Gertrude Prokosch, *Panorama of Dance Ethnology*, cit., p. 247.

²⁸ *Ivi*, p. 250.

²⁹ A questo proposito occorre ricordare, accanto a Katherine Dunham, anche l’altra eccezione rappresentata da Pearl Primus (1919-1994).

accademica, unita alla sua competenza coreutica, le avevano consentito un approccio allo studio della danza che non aveva equivalenti in un periodo nel quale, come osserva Burt Ramsay, negli Stati Uniti era quasi impossibile per una donna nera essere sia una danzatrice sia un'intellettuale³⁰.

La scelta di non rinunciare a nessuna delle sue vocazioni era stata d'altronde per Dunham tutt'altro che scontata. Come ricorda in un'intervista rilasciata a VèVè Clark, era stato Robert Redfield, suo professore di antropologia sociale all'Università di Chicago, a suggerirle di non lasciarsi sfuggire l'occasione di intraprendere *anche* la carriera di danzatrice:

I had come from a very conservative family which encouraged me academically but was not thrilled about my theater work. I thought, 'What will my family and the Rosenwald Foundation think of what I'm doing?' [...]. I went to Redfield and said, 'I don't know what to do. I have an offer to go into a Broadway show, *Cabin in the Sky*, and I don't know what to do'. And he said, 'Why can't you just do both?' [...] If you're sincere in both, you'll never stop being one or the other anyway, so go right ahead.³¹

Un'antropologia dal corpo

Ciò che appare oggi come una dimensione ineludibile dell'approccio metodologico dell'antropologia della danza – la necessità di sperimentare sul corpo del ricercatore le pratiche coreutiche studiate – rappresenta

³⁰ Burt, Ramsay, *Katherine Dunham's floating island of negritude. The Katherine Dunham Dance Company in London and Paris in the late 1940s and early 1950s*, in Carter, Alexandra (a cura di), *Rethinking Dance History. A reader*, London, Routledge, 2004, p. 96.

³¹ Clark, VèVè A., *An Amazing Aura: Interview with Katherine Dunham*, cit., p. 228.

all'epoca di Dunham una novità assoluta, che disorienta e preoccupa i suoi maestri. In una lettera indirizzata alla sua allieva nel gennaio 1936 l'antropologo Melville J. Herskovits scrive ad esempio:

I am a little disturbed also at the prospect of your going through the *canzo* ceremony, and I am wondering if it would not be possible for you to attend merely as a witness. Of course, as you know, the trial by fire is an integral part of this initiation, but I wouldn't like to see you suffer burns as a result of going through it. However, you know best in such matters. I am not surprised that the natives are amazed at the way you pick up the dances, and that it induces them to believe that you probably have inherited *loa* [ancestral spirits] that makes it possible.³²

Dalle parole di Herskovits traspare chiaramente sia la consapevolezza del maestro del profondo coinvolgimento di Dunham, attraverso quella che oggi definiremmo "partecipazione osservante", alle pratiche performative studiate, sia la comprensione che tale coinvolgimento è conseguenza diretta delle sue abilità coreutiche. Gli antropologi che hanno apprezzato i lavori di Dunham hanno in effetti concentrato la loro attenzione proprio sulla originalità del suo approccio. Scrive ad esempio Claude Lévi-Strauss, nell'introduzione all'edizione francese del volume di Dunham del 1947³³, *Las Danzas de Haiti*:

Un elemento di originalità segna indubbiamente il libro di Katherine Dunham fra tutti questi lavori [su Haiti]. La penetrazione nella vita e nei costumi locali le era

³² Cit. in Clark, VèVè A., *Performing the Memory of Difference in Afro-Caribbean Dance*, in Clark, VèVè A. - Johnston, Sara E. (a cura di), *Kaiso!*, cit., p. 326.

³³ La traduzione francese è del 1950.

doppiamente facilitata, innanzitutto per la comunanza d'origini, poi per la sua conoscenza teorica e pratica della danza. Per i dignitari del vodu, che dovevano essere i suoi informatori, lei era, insieme, una collega capace di comprendere e di assimilare le sottigliezze di un rituale complesso, e un'anima smarrita che bisognava riportare al culto tradizionale di cui i gruppi di schiavi, dispersi nel grande continente più a nord, avevano obliato la pratica perdendone i benefici spirituali. A tale dubbio titolo, il ricercatore si è trovato in una situazione privilegiata.³⁴

Sempre riferendosi all'esperienza haitiana, Alfred Métraux, nel programma di sala dello spettacolo *Bamboche*, commenta:

Katherine Dunham attended a school that was even stricter than all departments of anthropology: namely that of the Haitian Vodun sanctuaries [...]. It is not a common thing to see an ethnographer talk with knowledge of facts about as subtle a phenomenon as the muscular and psychological mechanism that creates favorable ground for mystical ecstasy. Katherine Dunham, who danced barefoot [...] for all the gods in the Vodun pantheon, felt upon herself the breath of the *loas* (spirits), and was able, in her capacity of ethnographer, and dance specialist, to describe to us the gradual abandon of the dancer, climaxing in a «state of complete surrender in which body and soul are ready to receive the god».³⁵

Métraux mette chiaramente in luce come l'abilità coreutica di Dunham costituisca uno strumento privilegiato per la comprensione di fenomeni altrimenti di difficile codificazione, il cui accesso è precluso se avvicinati con gli usuali strumenti dell'etnografo. In tal senso gli studi di Dunham e, fin dai suoi esordi, l'ambito disciplinare dell'antropologia della danza hanno collocato al centro dell'analisi il corpo del ricercatore, laddove invece l'antropologia in senso più generale ha affrontato questo tema solo in tempi più recenti. Possiamo dire che mentre per un antropologo la dimensione immersiva e il cosiddetto "learning by doing" rappresentano una possibile scelta metodologica, per l'antropologo della danza tali approcci risultano costitutivi della ricerca, e rappresentano la condizione stessa della sua realizzabilità.

A questo proposito è rivelatorio quanto scrive Dunham in *The Negro Dance* rispetto alla similitudine tra forme coreutiche culturali e forme profane: «Anyone who has seen the dance to Damballa, snake-god of the Rada-Dahomey cult, will certainly recognize the secular *do-ba* as a derivative of the ritual in imitation of the undulations of the snake-god». È evidente che, lungi dall'essere possibile a qualunque osservatore, una simile constatazione deriva presumibilmente anche dalla consuetudine con la pratica coreutica, così come d'altronde risulta chiaro dalla minuziosa analisi successiva: «In the ritual, the low squatting position is the climax of the dance and usually indicates a state of supreme religious ecstasy, bordering on or participating in a state of possession by the snake-god to whom the dance is sacred. In the secular dance, the climax of intensity is also reached at the same point, although, of course, the ecstasy is not, in these cases, of the religious impetus».

Una tale raffinatezza descrittiva del dettaglio etnografico è il risultato di lavori di ricerca sul campo protrattisi a lungo, con l'adozione di uno stile di vita analogo a quello della popolazione locale; di uno

³⁴ Dunham, Katherine, *Vodu. Le danze di Haiti*, Milano, Ubulibri, 1990, p. 8.

³⁵ Métraux, Alfred, *Katherine Dunham. An Appreciation*, in Clark, VèVè A. - Johnston, Sara

E. (a cura di), *Kaiso!*, cit., p. 386.

studio terminologico accurato del lessico specifico delle attività coreutiche; di un'analisi della dimensione religiosa attenta al nesso tra ideologia e forme espressive; della capacità di instaurare relazioni proficue, regolate anche dall'abilità di sapere attendere senza essere invadente, con interlocutori che si fanno maestri di un vero e proprio apprendistato corporeo. Ma oltre a rappresentare materiale per i suoi testi e per le sue coreografie, quanto raccolto sul campo diviene anche strumento per il cambiamento sociale. Come osserva Métraux, sempre nel programma di sala di *Bamboche*,

A malevolent legend surround Vodun. Those who fervently practice the cults and those who learned to love them are grateful to Katherine Dunham for having brought to the white world the profound beauty and humanity of a religion in which the American Negroes have found new reasons to hope and live.³⁶

L'antropologia come impegno sociale

Impegnata per tutta la vita a combattere ogni forma di discriminazione – nel 1992, a ottantatré anni, attua un lungo sciopero della fame per protestare contro il trattamento riservato ai profughi haitiani dal governo statunitense –, Katherine Dunham viene oggi considerata un'esponente *ante litteram* dell'antropologia pubblica o antropologia applicata³⁷, poiché con modalità differenti

³⁶ *Ivi*, p. 387.

³⁷ Come scrive Roberta Bonetti, vicepresidente della SIAA (Società Italiana di Antropologia Applicata), «la *public anthropology* è stata introdotta come nuovo paradigma negli Stati Uniti nel 2002 dall'antropologo Robert Borofsky [...]. In Italia, all'interno della SIAA, la separazione tra antropologia applicata e pubblica è solo di natura nominale - e di fatti la SIAA, fondata nel 2013, ha lanciato al contempo una rivista intitolata 'Antropologia Pubblica' - e assume pieno significato in rela-

è riuscita a portare il sapere antropologico fuori dall'accademia e a farne uno strumento di trasformazione sociale.

Innanzitutto grazie ai suoi spettacoli e al suo metodo della "ricerca-performance" Dunham ha veicolato conoscenze su realtà culturali e coreutiche "altre" ad un pubblico diverso da quello degli studiosi di antropologia. Nella coreografia *L'Ag'Ya*, ad esempio, agli spettatori viene mostrato un villaggio di pescatori della Martinica attraverso l'uso di costumi di scena realistici e la messa in scena di danze locali. Grazie alle sue coreografie, come sottolinea Halifu Osumare, «Afro-Caribbean culture migrates and interacts with the consciousness of audiences from other cultures all over the world»³⁸.

La realizzazione di spettacoli che _____ zione al contesto specifico in cui si costituisce. A legare Antropologia Applicata e Antropologia Pubblica nel contesto della SIAA si può menzionare un fattore determinante, vale a dire la constatazione di una separazione netta tra antropologia teorica e applicata nell'accademia laddove, invece, un loro terreno comune è stato trovato fuori dall'ambito delle Università. A tale scopo si è mostrato di cruciale importanza aprire sempre più spazio alla circolazione del sapere antropologico al di fuori dei luoghi della sua produzione accademica, per far sì che i risultati delle ricerche antropologiche vengano in contatto, in modalità bidirezionale, con le istituzioni pubbliche e private nella vita sociale. Nell'intento dei fondatori, la SIAA, mantenendo il profilo critico della disciplina, intende essere in linea e agire in modo complementare ad altre società di antropologia italiane, per un impegno costante dell'antropologia, di carattere interdisciplinare, plurivocale, multidimensionale e partecipativo, nello e con lo spazio pubblico con l'obiettivo di rafforzare e tutelare la professione dell'antropologo affinché mantenga la tensione tra l'elaborazione teorica e la sua presenza nello spazio pubblico. Nell'ambito della riflessione epistemologica è data piena rilevanza ai processi di comunicazione, diffusione e restituzione dei risultati della ricerca che provengono dai diversi soggetti e oggetti in essa implicati» (comunicazione personale, 20 dicembre 2016).

³⁸ Osumare, Halifu, *Katherine Dunham, a Pioneer of Postmodern Anthropology*, in Clark, VèVè A. - Johnston, Sara E. (a cura di), *Kaisol*, cit., p. 621.

attingono alle sue fonti etnografiche è d'altro canto solo un aspetto del suo impegno di «activist dedicated to social change»³⁹. Il background antropologico, nonché la lunga esperienza di discriminazione vissuta in prima persona e lavorando con la compagnia, la mettono a confronto con le contraddizioni della società americana, spingendola a scelte che, come accade nell'ambito dei suoi lavori per il cinema, ambiscono ad avere una ricaduta nello spazio pubblico. Elizabeth Chin sottolinea che i film *Stormy Weather* e *Mambo*

illustrate the ways in which her work on screen subtly drew on anthropology to make strong statements about the status of African American art and culture during a time when critical thinking about such issues tended to focus on simplistic notions of 'folklore', rather than questions of interpretation, modernity, or genre.⁴⁰

In entrambi i film viene messo in discussione lo stereotipo dell'abilità innata degli Afroamericani per un solo e determinato stile di danza; in *Stormy Weather* mostrandone la competenza nell'affrontare complesse coreografie di tecnica moderna, e in *Mambo* attraverso un'altra strategia:

Once again we are getting an argument about human flexibility and capacities [...] this piece focuses on a poor Italian woman who learns how to dance African diasporic traditions. The process is grueling, and Mangano's character describes the hours and hours of practice and the exhaustion that claims her. Dunham's dancing, and

diasporic dancing more broadly, is not 'in the blood' then but, rather, learned – through discipline and hard work.⁴¹

E proprio la disciplina e il duro lavoro sul corpo del danzatore caratterizzano la sua tecnica, un insieme di movimenti attinti da danze di Haiti e dell'Africa occidentale, dalla danza classica e da quella moderna, in una sintesi che non può non modificare profondamente l'immaginario relativo all'estetica del movimento di coloro che la guardano e, ancor di più, di coloro che ne fanno un'esperienza diretta⁴².

Volendo considerare le produzioni di Dunham nei termini di antropologia pubblica diviene inevitabile menzionare la sua coreografia più apertamente politica, *Southland*, un vero e proprio atto di denuncia nei confronti del linciaggio di neri accusati di stupro di donne bianche in Virginia e in Missouri, messa in scena la prima volta a Santiago del Cile nel 1951⁴³. Considerata una coreografia antipatriottica, verrà boicottata dal governo americano.

Per documentarsi sulla storia del linciaggio Dunham consulta gli archivi del Tuskegee Institute; scrive poi un copione particolareggiato, ricco di dialoghi, utilizzati per le prove ed eliminati quando l'azione danzata viene composta. Nella coreografia, oltre a sezioni create appositamente e in collaborazione con i danzatori, vengono inseriti brani di danze collettive già presenti nel repertorio della compagnia.

Lo spettacolo si apre con due innamorati neri, Lucy e Richard, impegnati in un romantico *pas de deux*. Entrano poi due danzatori bianchi, Julie e il suo fidanzato, visibilmente ubriachi; il ragazzo picchia Julie fino a lasciarla a

⁴¹ *Ivi*, p. 641.

⁴² Banks, Ojeya Cruz, *Katherine Dunham: Decolonizing Anthropology Through African American Dance Pedagogy*, in «Transforming Anthropology», vol. 20, n. 2, 2012.

⁴³ Cfr. Hill, Constance Valis, *Katherine Dunham's Southland: Protest in the Face of Repression*, in «Dance Research Journal», vol. 26, n. 2, 1994.

³⁹ Adams, Robert, *Transformed by Katherine Dunham's Rich Ethnographies of Haiti*, in «Anthropology News», novembre 2006, p. 20.

⁴⁰ Chin, Elizabeth, *Katherine Dunham's Dance as Public Anthropology*, in «American Anthropologist», vol. 112, n. 4, 2010, p. 641.

terra in stato di incoscienza. Giungono Richard e altri lavoratori dei campi, i quali non appena scorgono la ragazza fuggono impauriti, consapevoli dei rischi che correrebbero se fossero trovati accanto a una donna bianca svenuta. Solo Richard rimane, si avvicina a Julie e le solleva il viso. Lei apre gli occhi, lo vede e, rivolgendosi a una immaginaria folla di bianchi, narra attraverso la danza di essere stata stuprata e chiede che Richard venga linciato. Il ragazzo viene intrappolato dagli assalitori e impiccato. Viene poi messa in scena la processione funebre e lo spettacolo si chiude con un uomo che affonda ripetutamente il coltello nel pavimento, squarciandolo.

A rendere scioccante *Southland* agli occhi dei diplomatici americani che assistono alla prima a Santiago del Cile non è solo l'impiccagione di Richard: se la coreografia si fosse conclusa in tono rassegnato, forse non avrebbe destato lo stesso scalpore. È inoltre ritenuto oltraggioso che un'artista americana, nel presentare un suo lavoro in un paese a forte base comunista come il Cile, mostri il lato oscuro degli Stati Uniti. La compagnia viene invitata a lasciare in fretta il paese e da questo momento da parte del Dipartimento di Stato americano inizia nei confronti di Dunham un ostracismo sistematico che si traduce in un'interruzione dei finanziamenti alla compagnia e nel rifiuto di sponsorizzare i suoi viaggi all'estero.

È probabilmente in quanto scrive nel prologo che recita in spagnolo alla prima di *Southland* che possiamo individuare in modo più netto l'eredità di un'antropologa e danzatrice che ha fatto delle sue produzioni uno strumento di critica sociale. Dunham si augura infatti che «by so exposing the ill the conscience of the many will protest and save further destruction and humiliation»⁴⁴.

⁴⁴ Dunham, Katherine, *Southland Program. A Dramatic Ballet in Two Scenes*, in Clark, VèVè A. - Johnston, Sara E. (a cura di), *Kaiso!*, cit., pp. 341-342.

Marie-Christine Dunham Pratt

**Anthropologist, Ethnologue,
Dancer, Creator of the Dunham
Technique, Choreographer,
Scholar, Activist and Humanist:
Katherine Dunham**

Legendary dancer, choreographer and anthropologist, Katherine Dunham was born on June 22 1909 in Chicago, to an African American father and a French Canadian mother. At age eight she amazed and scandalized the elders of her church by doing a performance of decidedly non-religious songs at a cabaret party, in order to help the church who was having a financial crisis.

She never thought about a career in dance. Instead, she consented to her family's wish that she become a teacher and followed her brother, Albert Dunham Jr. to the University of Chicago where she became one of the first African American women to attend this University, earning Bachelor, Master's and Doctorate degrees in Anthropology.

But she still continued to dance as a student of Ludmilla Speranzeva, formerly of the Moscow Theater, Mark Turbyfill and Ruth Page.

She founded the Negro Dance Group following graduation. They performed at the Chicago Beaux Arts Theater in *A Negro Rhapsody*, and also danced with the Chicago Opera Company. One of the performances was attended by Mrs. Alfred Rosenwald Stern, who was sufficiently impressed to arrange an invitation for Dunham to appear before the Rosenwald Foundation which offered to finance any study contributing toward her dance career that she cared to name. Thus armed with foundation money, Dunham spent most of the next two years in the Caribbean studying all aspects of dance and the motivations behind dance. Although she traveled throughout the region, including Trinidad and Jamaica, it was in Haiti that she found special personal and artistic resonances. She wrote some scholarly essays during her trip and sold lighter magazine articles about the Caribbean under the name of K. Dunn.

Katherine Dunham revolutionized American dance in the 1930's by going to the roots of black dance and ritual and transforming them into significant artistic choreography that speaks to all.

She is a pioneer in the use of folk and ethnic choreography; she is one of the founders of the anthropological dance movement. She showed the world that African American heritage is beautiful.

She completed groundbreaking work on Caribbean and Brazilian dance anthropology as a new academic discipline. She is credited for bringing these Caribbean and African influences to a European-dominated dance world.

She returned to the United States in 1936 informed by new methods of movement and expression. Her presentation included photos, films, writings and her own demonstration which was an innovation in itself.

She then created the Dunham Technique that transformed the world of dance.

In 1937, Katherine Dunham met John Pratt, one of America's most highly regarded theatrical

designers. They married in 1949 to adopt Marie-Christine in Paris, a fourteen months old French baby.

Katherine Dunham and John Pratt formed a powerful personal and creative team that lasted until his death in 1986.

Dunham's big breakthrough to popular recognition took place after she moved to New York in 1939 and opened that February at the Windsor Theater in a program called *Tropics* and *le Jazz Hot*.

It was supposed to be a one-night event but demand was such that she performed for 13 weeks, and followed this up with her own *Tropical Revue*, which was a hit not only in the United States but also in Canada.

She appeared at the Martin Beck Theater in October 1940 as Georgia Brown in *Cabin in the Sky*, which she also choreographed with George Balanchine.

Dunham's first school was in Chicago. Later, in 1944 she rented Caravan Hall, Isadora Duncan's studio in New York, and opened the K.D school of Arts and Research. In 1945 she opened the famous Dunham School at 220 west 43rd Street in New York, which gave scholarships to the African Americans who had no way to attend otherwise, and where such artists as Marlon Brando and James Dean took classes.

She then founded the Katherine Dunham Dance group - which later developed into the famous Katherine Dunham Company - devoted to Afro-Caribbean dance and African-American. She also worked as a director in the Federal Theater Project, the government-sponsored relief program for artists that also nurtured such talents as Orson Welles and John Houseman.

She co-directed and danced in *Carib Song* at the Adelphi Theater in New York in 1945, and was producer, director, and star of *Bal Nègre* at the Belasco Theater in New York in 1946.

Katherine Dunham is credited with developing one of the most important pedagogy for teaching dance which is still used throughout the world. Called the "Matriarch of Black Dance", her groundbreaking repertoire combined innovative interpretations of Caribbean dances, traditional ballet, African rituals and African American rhythms.

Some of her many original works include: *Batucada, L'ag'ya, Shango, Veracruzana, Afrique, Nanigo, Choros, Frevo, Rites de Passage, Los Indios, Samba, Tango, Barrelhouse, Floyd's guitar Blues, Flaming Youth, The Diamond thief. And Southland*. A ballet about a lynching, performed two times only, in Chili and Paris.

The Dunham company toured for two decades, stirring audiences around the globe with their dynamic and highly theatrical performances.

Their first appearance in London was at the Prince of Wales Theater in June 1948 in *Caribbean Rhapsody*, which was already a success in the United States, and with which she was to tour Europe.

It was the first time Europe had seen black dance as an art form and also the first time that the special elements of American modern dance appeared outside America.

Her mastery of body movement was considered "phenomenal". She was hailed for her smooth and fluent choreography and dominated a stage with what has been described as "an unmitigated radiant force providing beauty with a

feminine touch full of variety and nuance”.

The impact of the Dunham show on the European post war generation was fantastic. They had never been exposed to anything so culturally different and with such a power of total involvement. It was much more than the enthusiastic reaction to a brilliant theatrical experience. It was an exposure to a different culture, to a sense of magic and of beauty they knew nothing about.

Katherine Dunham also appeared in several films, solo or with her dance company: *Carnaval of rhythms* (1939), USA; *Star Spangled Rhythm* (1942), USA; *Stormy Weather* (1943), USA; *Casbah* (1948), USA; *Botta e Risposta* (1950), Italy; *Musica en la Noche* (1955), Mexico; *Liebes Sender* (1954), Germany; *Mambo* (1954), Italy; *Karabishe Rythmen* (1960), Vienna.

Numerous television appearances around the world.

Films K.D. only choreographed: *Pardon my Sarong* (1942), USA; *Green Mansions* (1958), USA; *The Bible* (1964) (by John Houston, shot in Rome).

In 1962 Katherine Dunham invited the dancers of the Compagnie Royale du Maroc who by permission of King Hassan II appeared in her show *Bamboche*.

Dunham choreographed *Aida* in 1963 at the Met and continued to secure her place in artistic history becoming the first African American to choreograph for the Metropolitan Opera.

She was so popular that she recorded several records for the Decca label during the postwar era. Songs that were in the show, sung by her and the company.

The last time the Dunham company performed was in 1965 at the Apollo theater.

Katherine Dunham also wrote several books: *Journey to Accompong* about her experiences with the Maroons (1946); *Las Danzas de Haiti*, in Mexico (1947); *Les Danses d'Haiti*, published in France with the preface of Claude Lévi-Strauss (1957); *A Touch of Innocence* - an autobiography of her childhood (1959); *Island Possessed*, in Haiti (1969); *Kasamance*, an African fable (1974). Numerous articles and short stories written during her touring years.

Main unpublished works: *Minefields* - her complete unfinished autobiography. Excerpts of it in *Kaiso!*; *Berenson letters* - her long correspondence with Bernard Berenson.

In 1965 Miss Dunham was invited as Artist in Residence at Southern Illinois University in Carbondale, where she also directed a production of *Faust*. She established a dance anthropology program at SIU in Edwardsville.

She then opened the Katherine Dunham Dynamic Museum in East St. Louis, Illinois and in 1967 created The Performing Arts Training Center. The Centers are the St. Louis Metropolitan region's only multi-disciplinary arts organizations devoted to the study, appreciation and celebration of diverse cultures. She devoted much of her talent and insight to re-directing the energy of violent street gangs through the

performing arts.

Years later, she renamed the Centers The Katherine Dunham Centers for Arts and Humanities.

In 1966 President Léopold Sédar Senghor invited Katherine Dunham to come to Dakar for the famous Festival des Arts Nègres, as Director of the Ballet National' and consultant for the year of the duration of the Festival.

In 1972 Katherine Dunham choreographed and directed Scott Joplin's opera *Treemonisha* at Wolftrap in Washington, then in Atlanta and St. Louis.

Throughout the years, Katherine Dunham continued to fight for racial equality, steadfastly refusing to perform at segregated venues in the United States and using her performances to highlight discrimination.

She was also politically active on both domestic and international rights issues and made national and international headlines by staging a hunger strike of 47 days in 1993 at the age of 84, to protest the U.S. government's repatriation policy for Haitian immigrants. She attempted to raise people's consciousness in the United States about issues in Haiti.

By that time, she was a living, breathing historical institution in and of herself.

Throughout her distinguished career, Dunham earned numerous honorary doctorates, awards and honors. They are innumerable.

A few of the main ones are: the Presidential Medal of Arts, The Kennedy Center Honors with Frank Sinatra, Jimmy Stewart, Elia Kazan and Virgil Thompson, the *plaque d'Honneur* Haitian-American Chamber of Commerce Award, The Albert Schweitzer Music Award at Carnegie Hall, Lincoln Academy Laureate, and the Urban Leagues' Lifetime Achievement Award.

The Southern Cross of Brazil, Grand Cross of Haiti, NAACP Lifetime Achievement Award, Lincoln Academy Laureate, and the Urban Leagues'.

Miss Dunham was one of 75 women whose lives were celebrated in the book, *I Have A Dream*. A star on the St. Louis Walk of Fame.

Women's International Center was privileged to offer the Living Legacy Award to a magnificent teacher, dancer, choreographer, writer and humanitarian.

Jacob's Pillow gave a special Tribute to Katherine Dunham for her 93rd birthday.

Until the end of her life she has been the recipient of innumerable plaques, proclamations, Honorary doctorates for Fine Arts, Humane Letters, Literature, one of the last was for Fine Arts from Harvard.

In 2000 Katherine Dunham is named America's irreplaceable Dance Treasure.

On July 28, 2012, the United States Postage issued of Forever stamp of Katherine Dunham as innovative choreographer.

The living Dunham tradition has persisted. She was a woman far ahead of her time. Her technique is "a way of life".

Katherine Dunham died on 21 May 2006.