



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

Corso di Dottorato (D.M.45/2013) in Lettere

Dipartimento di Studi Umanistici

XXXIV CICLO

(A.A. 2018/2019 A.A. 2020/2021)



École doctorale de l'École Pratique des hautes études n°472

«Religions et Systèmes de Pensée» (RSP)

Tesi di dottorato in Antropologia e Lettere

IL RITUALE NEL LAVORO COREOGRAFICO DI ANNA HALPRIN E LE SUE EREDITÀ

Le rituel dans le travail chorégraphique d'Anna Halprin et ses héritages

Luna Paese

Direttori di tesi

Michael Houseman (E.P.H.E., Laboratoire IMAF - Institut des mondes africains)

Alessandro Piero Mario Pontremoli (Università degli Studi di Torino, dipartimento di Studi Umanistici)

Data di discussione della tesi di dottorato : 4 novembre 2022

COMMISSIONE DI TESI

Susanne Franco (Professoressa associata, Università Ca'Foscari Venezia, relatore di tesi)

Julie Perrin (Maîtresse de conférence HDR, Université Paris 8 Saint-Denis, relatore di tesi)

Georgiana Wierre-Gore (Professeure de Universités Emérite, Université Clermont Auvergne, invitata)

Fabrizio Fiaschini (Professore associato, Università di Pavia, invitato)

Alessandro Piero Mario Pontremoli (Professore, Università degli Studi di Torino, co-direttore di tesi)

Michael Houseman (Directeur d'études, E.P.H.E., co-direttore di tesi)



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO



Corso di Dottorato (D.M.45/2013) in Lettere

Dipartimento di Studi Umanistici

XXXIV CICLO

(A.A. 2018/2019 A.A. 2020/2021)

École doctorale de l'Ecole Pratique des hautes études n°472

«Religions et Systèmes de Pensée» (RSP)

Tesi di Dottorato in Antropologia e Lettere

**IL RITUALE NEL LAVORO COREOGRAFICO DI ANNA HALPRIN E LE SUE
EREDITÀ**

Le rituel dans le travail chorégraphique d'Anna Halprin et ses héritages

Luna Paese

Direttori di tesi

Michael Houseman (E.P.H.E., Laboratoire IMAF - Institut des mondes africains)

Alessandro Piero Mario Pontremoli (Università degli Studi di Torino, dipartimento di Studi Umanistici)

Data di discussione della tesi di Dottorato: 4 novembre 2022

COMMISSIONE DI TESI

Susanne Franco (Professoressa associata, Università Ca' Foscari Venezia, relatore di tesi)

Julie Perrin (Maîtresse de conférence HDR, Université Paris 8 Saint-Denis, relatore di tesi)

Georgiana Wierre-Gore (Professeure de Universités Emérite, Université Clermont Auvergne, invitata)

Fabrizio Fiaschini (Professore associato, Università di Pavia, invitato)

Alessandro Piero Mario Pontremoli (Professore, Università degli Studi di Torino, co-direttore di tesi)

Michael Houseman (Directeur d'études, E.P.H.E., co-direttore di tesi)

RINGRAZIAMENTI

Questo lavoro non sarebbe stato possibile senza l'incoraggiamento e il sostegno di Michael Houseman e di Alessandro Piero Mario Pontremoli, e l'aiuto di Emanuele Giannasca.

Ringrazio tutti i colleghi e le colleghe dell'Atelier “La Danse comme Objet Anthropologique”, all'interno del quale ho ricevuto stimoli e suggerimenti in momenti cruciali della ricerca; ed i colleghi di dottorato in Italia ed in Francia, in particolare Andrea Zardi. Ringrazio la Région Ile-de-France, l'Université Franco-italienne e l'Università degli Studi di Torino per aver sostenuto gli spostamenti all'estero che mi hanno permesso di effettuare le ricerche di archivio più importanti.

Ringrazio Stéphane Vernier dell'Istituto Tamalpa per la sua generosità nel fornire informazioni riguardo la formazione Life/Art Process e per avermi messo in contatto con i collaboratori di lunga data di Anna Halprin; Marie Motais per la sua disponibilità e accoglienza nella compagnia Alluna Danse; Aurélie Gandit per avermi permesso di assistere alle prove del suo lavoro “Perchée dans les arbres”; Robin Decourcy per la sua disponibilità e per avermi fornito numerose documentazioni del suo lavoro; Laura Colombari per le lunghe interviste. Ringrazio Ken Otter e Jamie McHugh per la loro infinita disponibilità, per avermi inviato materiali d'archivio personali e per la loro testimonianza sul lavoro di Anna Halprin. Ringrazio il personale della New York Library e della mediateca del Centre National de la Danse. Ringrazio Tomoko Hiraoka, assistente di Anna, ed Anna Halprin per la sua disponibilità nel comunicare a distanza via e-mail.

Ringrazio tutte le persone che mi hanno portato ad approfondire questa ricerca.

Ringrazio la mia famiglia per avermi sostenuta in questo percorso e mio figlio per la sua vitalità. Ringrazio le persone amiche che mi sono state vicine in questi anni.

Questo lavoro è dedicato ad Anna Halprin.

Résumé

Le rituel dans le travail chorégraphique d'Anna Halprin et ses héritages.

Cette thèse porte sur le rôle du rituel dans le travail d'Anna Halprin et sur les « héritages » de sa recherche, dans les domaines artistique et thérapeutique. A. Halprin a fait en effet référence aux concepts de rite et de rituel tout au long de sa vie, variant leur signification en fonction de la période historique dans laquelle elle travaillait.

Je m'attache dans un premier temps à situer le rituel chez A. Halprin dans une perspective historique, en tenant compte de son milieu culturel et religieux personnel, lié au judaïsme, de sa formation artistique, et en faisant référence aux recherches anthropologiques et aux études sur la performance. J'avance l'idée déjà esquissée par Janice Ross que l'usage du rituel chez Halprin lui permet de dépasser le dualisme entre arts du spectacle et thérapie. Dans un second temps, je me penche sur l'« héritage » d'A. Halprin, en distinguant deux grandes familles : l'une, plus axée sur la thérapie et transmise principalement par les enseignements de l'Institut Tamalpa, l'autre, plus oblique, principalement artistique, et diffusée de différentes façons, faisant intervenir aussi bien l'enseignement direct que la transmission indirecte.

Abstract

The ritual in Anna Halprin's choreographic work and her legacies.

This thesis examines the influences and role of the ritual in Anna Halprin's work, and the “legacies” of her research in the artistic and therapeutic fields. Anna Halprin referred to the concept of ritual throughout her life, varying its meaning according to the historical period in which she worked.

I will begin by situating the ritual in Halprin's work in a historical perspective, taking into account her personal cultural and religious background linked to Judaism, her artistic training, and by referring to anthropological and performance studies research. I put forward the idea already outlined by Janice Ross that Halprin's use of ritual allows her to go beyond the dualism between performing arts and therapy. In a second phase, I look at Halprin's “legacy”, distinguishing two main types: one, more therapy-oriented and transmitted mainly through the teachings of the Tamalpa Institute, the other, more oblique, mainly artistic, and disseminated in different ways, involving both direct teaching and indirect transmission.

INTRODUZIONE

La mia ricerca di dottorato indaga le influenze e il ruolo del rituale nel lavoro di Anna Halprin¹, a partire da ciò che ho definito “le eredità” della sua ricerca, in ambito artistico e terapeutico.

Anna Halprin, nata nel 1920 a Wilmette (Illinois) e morta nel 2021 a Kentfield (California), pioniera della danza post-moderna, è stata una coreografa dalle mille sfaccettature. La sua lunga e complessa carriera artistica ha attraversato territori diversi e problematiche eterogenee: gli interessi e le prospettive di ricerca della coreografa sono cambiati durante gli anni, con dei punti di rottura e delle trasformazioni più o meno importanti. Ciò ha reso anche la sua eredità complessa.

Tuttavia, il rituale, dal punto di vista concettuale e pratico, occupa un ruolo chiave nella ricerca di Halprin e costituisce un ponte tra l'anima artistica del suo lavoro e quella terapeutica.

Anna Halprin ha fatto riferimento ai concetti di rito e di rituale² durante tutta la sua vita, variandone il significato a seconda del periodo storico in cui operava. Nonostante la tematica del rituale non sia affatto nuova nella danza, la novità che la coreografa statunitense ha portato, rispetto all'uso del rituale, è che nella sua ricerca il rito non era una rappresentazione o una fonte d'ispirazione esotica (come fu invece per molti esponenti della modern dance da

1 Ann Halprin è nata il 1920 a Wilmette (Illinois, USA) e morta a Kentfield (California, USA) il 24 maggio 2021. Fu una pioniera della danza postmoderna. Rifiutando il ruolo dominante del maestro, della coreografa che dirige la sua compagnia imponendo il suo stile e la sua tecnica, Halprin fondò nel 1949 un atelier di danza democratica chiamato Dance Cooperative (poi San Francisco Dancers' Workshop). È la creatrice della pratica del *task*, che rivoluziona il mondo della danza postmoderna. Tra i suoi allievi ci furono Trisha Brown, Yvonne Rainer, Meredith Monk, Simone Forti, Robert Morris. La sua ricerca ha avuto una grande influenza sulla danza, la performance, l'happening, le arti visive, la musica sperimentale e la danza-terapia.

2 In inglese i termini rito e rituale si traducono con lo stesso termine, *ritual*, che ingloba i due concetti.

Ruth Saint-Denis e Ted Shawn, a Martha Graham e Doris Humphrey, o del balletto moderno come Vaslav Nijinskij), ma uno strumento di cambiamento individuale, relazionale e collettivo.

Nella concezione di Anna Halprin le danze rituali hanno « un obiettivo nella vita reale »³, vale a dire che non sono create per un pubblico, ma sono dei veri e propri spettacoli « eseguiti con un obiettivo. Per creare un cambiamento »⁴.

Il mio interesse verso il lavoro di Anna Halprin ed il suo uso del rituale risale al 2014. Mi avvicinai alla ricerca della coreografa perché ero particolarmente interessata alla questione del rituale in relazione alla pratica coreografica; venendo principalmente dalla pratica artistica coreografica ed interdisciplinare mi interessava comprendere in maniera più analitica alcune pratiche definite rituali presenti in danza contemporanea. In particolare mi ponevo la questione dell'arte come uno strumento per trasformare la vita delle persone. Mi apparve dunque come un'evidenza il fatto di avvicinarmi al lavoro di Anna Halprin.

Al ruolo del rituale nel lavoro di Halprin fu dedicata la mia tesi magistrale nel 2016⁵. In essa, avevo individuato quattro funzioni del rituale nel lavoro della coreografa, differenti a seconda del periodo storico: il rituale come rottura coreografica, il rituale come utopia comunitaria, il rituale come strumento di guarigione, il rituale come eredità. Ulteriori ricerche mi hanno permesso di andare al di là di queste classificazioni. Infine, mi sono concentrata sul rituale come ponte tra l'aspetto artistico e l'aspetto terapeutico nel lavoro della coreografa, e sulle influenze e le ripercussioni della sua ricerca in entrambi gli ambiti.

Trattandosi di una ricerca che convoca il rituale mi sono poi orientata verso gli studi antropologici e i *performance studies*, per trovare delle definizioni che mi aiutassero a comprendere la pratica e la teoria del rituale⁶.

3 Luna Paese *Intervista con Anna Halprin*. Kentfield, 2015

4 *ivi*

5 Luna Paese *Usage(s) du rituel dans le travail d'Anna Halprin. Une biographie de la chorégraphe revisitée a travers la notion de rite*. Sous la direction de Mahalia Lassibile. Université Paris 8, master 2 Arts, mention Musique, spécialité danse, 2016

6 Nella mia ricerca non si tratterà chiaramente di arrivare a una definizione del rituale, che come l'antropologa della danza Adrienne Klaepper sottolinea è « un concetto che sfugge e che necessita un'ulteriore ricerca e messa a punto ». Una conoscenza degli studi antropologici e sociologici intorno al rituale è stata tuttavia necessaria per comprendere le sue sfaccettature e i suoi modi operativi. Per quanto riguarda l'unione tra la danza e l'antropologia intorno al soggetto del rituale, la letteratura esistente include gli studi di ricercatori come Adrienne Klaepper (2010) e Andrée Grau (2005), che parlano dell'importanza dei movimenti corporei all'interno dei rituali. Catherine Bell (1992), nel suo libro « Ritual theory, ritual practice » parla della «

Dal punto di vista metodologico ho fatto riferimento a degli strumenti di ricerca sul campo provenienti dall'ambito antropologico⁷, oltre che a dei metodi provenienti dalla ricerca in danza⁸. La sintesi tra i diversi metodi di ricerca non è sempre stata agile; ho scelto infine di privilegiare il racconto biografico durante la stesura della tesi, servendomi di diverse metodologie in momenti differenti per fare luce su particolari aspetti del lavoro di Halprin.

Durante una prima fase della ricerca - durante la quale ho partecipato a workshop e seminari di alcuni insegnanti del Tamalpa Institute in Francia e negli Stati Uniti - mi sono servita di metodi di ricerca sul campo. Questa ricerca sul campo molto intensa mi ha permesso di osservare in prima persona quanto il Life/Art process modifichi la vita delle persone; documentata attraverso delle registrazioni audio e quattro "diari di bordo".⁹ Ho scelto poi di riferirmi alla narrazione biografica cronologica poiché sentivo la necessità di mettere in relazione la mia esperienza personale del lavoro di Halprin con degli aspetti teorici e contestuali di rilievo; ciò anche al fine di distanziarmi dal punto di vista della coreografa intorno al suo stesso lavoro e per non ripeterne il discorso in maniera acritica. Quest'esercizio di posizionamento è stato a volte illuminante, a volte molto complicato.

Le ricerche di archivio sono state effettuate in Europa - principalmente al CND/Centre national de la danse a Pantin, e negli Stati Uniti presso la New York Public Library for the Performing Arts. Per analizzare i video e gli spettacoli dal vivo ho fatto riferimento alle

ristrutturazione dei corpi » operata attraverso le azioni effettuate nell'ambito molto strutturato del rituale. Cynthia Novack, con la sua tesi in antropologia sulla Contact Improvisation negli Stati Uniti (2010) ha sottolineato la possibilità di fare della ricerca su delle danze vicine a noi, non necessariamente esotiche. I ricercatori Houseman, Thibault, Di Bosco hanno effettuato una ricerca sul rituale nella danza medicina in Francia, considerate come delle pratiche cerimoniali : « comportano in effetti i due principali tratti costitutivi delle pratiche rituali. Da un lato, possono essere qualificate di "stipulate" (Humphrey & Laidlaw 1994), nel senso in cui le condizioni ordinarie dell'intenzionalità si attenuano in favore di attività che provengono da ingiunzioni e che sono supposte avere un valore e un'efficacia intrinseca. D'altra parte, come lo vedremo, le attività in questione sono organizzate in modo tale che la loro salienza si accompagna a una incertezza sulla natura delle esperienze inedite di sé alle quali danno accesso ». Michael Houseman, Marie Mazella Di Bosco, Emmanuel Thibault *Renaitre à soi-même. Pratiques de danses rituelles en Occident contemporain*. Terrain : revue d'ethnologie de l'Europe, Ministère de la culture, Sous-direction ARCHETIS-DAPA. 2016, Renaitre. p. 66

7 In particolare, il metodo della partecipazione enunciato dall'antropologa Jeanne Favret-Saada : « di tutte le trappole che minacciano il nostro lavoro, ce ne sono due di cui avevamo imparato a evitare come la peste : accettare di partecipare al discorso indigeno, soccombere alla tentazione della soggettività. Non solo mi è stato impossibile di evitarle, ma è stato attraverso questi mezzi che ho elaborato la parte essenziale della mia etnografia». Favret-Saada, Jeanne *Desorceler*. Paris, Éditions de l'Olivier penser/rêver, 2009

8 Per analizzare gli spettacoli mi baso soprattutto sui metodi di analisi del movimento nel campo della danza; in particolare, l'analisi funzionale del corpo nel movimento danzato, che prende origine nella fenomenologia della percezione e nel quale la dimensione dell'osservatore è attivamente presa in conto.

9 Essi non sono inclusi nella tesi, per ragioni di spazio e di equilibrio tra le diverse componenti del racconto.

metodologie di analisi delle opere e del movimento provenienti dall'ambito della ricerca in danza e dagli studi fenomenologici. Ho infine effettuato delle interviste ai collaboratori di Halprin, per colmare alcuni vuoti archivistici.

Durante la stesura della tesi, mi sono inoltre occupata di inserire il lavoro di Halprin nel contesto culturale ed artistico; prendendo diversi spunti dalla ricerca antropologica e dei performance studies, per quanto riguarda alcuni concetti chiave legati al rituale contemporaneo.

Cerco qui di tracciare le linee del lavoro e dell'eredità di Halprin, tenendo conto del fatto che la vita della coreografa e la sua produzione artistica sono talmente interconnesse che è impossibile sapere dove finisce la prima e dove inizia la seconda.

Il mio corpus comprende dei materiali di natura differente, dovute alla diversità delle fonti.

È stato praticamente impossibile reperire delle riprese video dei suoi lavori, ad eccezione di estratti video delle performance contenuti all'interno di alcuni documentari. Tuttavia, è stato possibile visionare alcune rare riprese integrali dei suoi spettacoli, presenti presso la New York Public Library for the Performing Arts¹⁰.

L'unico spettacolo che ho potuto vedere dal vivo, in due occasioni diverse, è stata la ricreazione di *Parades and Changes* della coreografa Anne Collod, chiamata *Parades And Changes: Replays*. Ho assistito a questo spettacolo una prima volta all'aperto, durante il festival "Plastique Danse Flore" a Versailles, nel 2015; una seconda volta durante il colloquio "Danse et Rituel" organizzato presso il Centro Nazionale della Danza a Pantin nel 2021.

Le fonti esaminate comprendono poi molte interviste alla Halprin stessa – presenti nelle sue biografie così come in alcune riviste: nella biografia *Anna Halprin Moving toward life: Five decades of transformational dance*; nel libro di Janice Ross *Anna Halprin: experience as dance*¹¹, una delle più importanti e comprensive biografie della coreografa; ed ancora l'intervista con Erika Munk *Ceremony of Us, an interview with Anna Halprin, 1968*¹²;

¹⁰ L'archivio dei materiali personali di Anna Halprin è stato donato dalla stessa in parte alla *Performing Arts Library* di New York; in parte al *Museum of Performance + Design* di San Francisco, che non ho potuto visitare a causa del covid -19.

¹¹ Janice Ross, *Anna Halprin. Experience as dance*, Los Angeles, Berkeley, University of California Press, 2007

¹² www.amherst.edu/system/files/media/0169/Ceremony_of_US_Halprin_Interview.PDF

l'intervista di Jacqueline Baas *Life as Art: an interview with Jacqueline Baas*, 2011¹³; l'intervista di Richard Schechner¹⁴; e delle interviste video come quella con Kevin Dytchwald¹⁵.

Ho potuto inoltre intervistare personalmente storici collaboratori di Halprin come Ken Otter, Jamie McHugh, e vecchi studenti come Laura Colombari e Stephane Vernier. Nel 2015 – nell'ambito della ricerca per la mia tesi di master – ho intervistato la stessa Anna Halprin e ho partecipato al workshop intensivo invernale di cinque giorni presso la casa di Halprin in California, con un gruppo di venticinque persone. Durante il workshop ho sperimentato in prima persona il suo lavoro pedagogico e osservato il suo modo di strutturare l'insegnamento. Tutte le traduzioni delle opere e delle interviste sono state effettuate da me, salvo indicazione differente. Per quanto riguarda il genere, ho rispettato le regole grammaticali attuali cercando di includere il più possibile il genere femminile nelle mie descrizioni. Ho utilizzato il genere femminile per parlare di gruppi di persone quando il numero di donne all'interno del gruppo è largamente superiore a quello degli uomini.

La mia ricerca può essere divisa in due grandi sezioni dove la seconda si sviluppa in maniera organica a partire dalla prima. Nei primi quattro capitoli, mi occupo di tracciare in ordine cronologico e tematico una sintesi della carriera e della ricerca di Halprin. Mi focalizzo inoltre sul concetto di rituale e sullo storico legame con l'arte della danza: in contrapposizione a un certo discorso intorno all'opera di Anna Halprin, che sembra volerne ribadire l'eccezionalità dal punto di vista delle tematiche, in questo caso ho voluto sottolineare la sua continuità con la danza moderna. Da tempo immemore gli uomini hanno danzato per celebrare la vita, la morte, i riti di passaggio, per curarsi e per dialogare con la natura. Ma anche nelle produzioni coreografiche durante il clima rivoluzionario di inizio Novecento il rito è un tema molto presente: Nijinskij coreografa *Le Sacre du Printemps* per i Balletti Russi di Diaghilev nel 1913 – portando in scena un rito pagano in cui vecchi saggi, seduti in cerchio, osservano la danza del sacrificio di una giovane donna, sacrificata per propiziarsi il dio della primavera. Ruth Saint Denis ed Isadora Duncan hanno spesso trovato

13 blook.bampfa.berkeley.edu/2013/02/life-as-art-anna-halprin-interviewed-by-jacquelynn-bass.html

14 Richard Schechner e Anna Halprin, *A life in Ritual. An Interview*, TDR (1988-), Vol 33 No.33 (67-73), estate 1989

15 www.youtube.com/watch?v=SiUE0-NveZo 10/06/2022

una fonte di ispirazione nel rito, per creare ed interpretare le loro danze. Nel teatro contemporaneo, molti artisti e gruppi contemporanei ad Halprin come il Living Theater e Jerzy Grotowski hanno esplorato i riti nel loro teatro comunitario, a connotazione fortemente politica e rivoluzionaria.

La specificità del lavoro di Halprin era che in esso il rito non costituiva una rappresentazione o una semplice fonte di ispirazione, ma voleva essere un fattore di cambiamento all'interno della vita delle persone.

In questa prima parte di lavoro mi occupo di collocare il rituale all'interno di una dimensione storica che tenga conto della formazione artistica di Halprin e della sua formazione culturale e religiosa legata al giudaismo. Considero poi la rivoluzione culturale degli anni Sessanta e Settanta, con il lavoro del Living Theater, di Jerzy Grotowski, del Movimento del Potenziale Umano di Esalen come degli spunti cruciali nel plasmare gli interessi della coreografa riguardo al rituale. Successivamente mi concentro sul self-portrait ideato da Halprin, che considero come una pratica rituale emblematica del suo lavoro. Infine avanzo l'idea, già abbozzata da Janice Ross, che nella ricerca di Halprin il rituale permetta di superare il dualismo tra arti performative e terapia.

- Negli ultimi due capitoli inizio a trattare delle “eredità” di Anna Halprin, che sintetizzando colloco in due grandi famiglie. Un primo filone, che considero maggiormente incentrato sul polo terapeutico, trasmesso principalmente attraverso gli insegnamenti del Tamalpa Institute, ed un'altro più obliquo, principalmente artistico e in cui la trasmissione avviene attraverso una pluralità di forme: dall'insegnamento diretto alla trasmissione attraverso gli allievi della coreografa, fino alla lettura dei suoi scritti. Questo filone può biforcarsi ulteriormente in due strade ulteriori, in quanto il tipo di approccio alla ricerca di Halprin osservabile nel lavoro dei suoi allievi diretti è spesso differente dal tipo di approccio che posso osservare negli artisti che traggono ispirazione dal suo lavoro senza averla mai incontrata.

- Senza pretendere di approfondire in maniera esaustiva la trasmissione della ricerca di Halprin, osservo qui come essa si sviluppi in maniera estremamente complessa e varia, poiché a variare è la relazione dei diversi artisti con la sua opera. La trasmissione non avviene in maniera lineare né statica¹⁶. Addirittura, alcuni artisti che non sono né degli

¹⁶ Come sottolinea Susanne Franco citando Paul Ricoeur nel suo saggio *Trio A di Yvonne Rainer (1966-68)*. *Storia, memoria e trasmissione di un'opera coreografica*, ricordare non significa soltanto “accogliere,

eredi designati della coreografa né degli allievi diretti, designano Halprin come propria antenata, senza averla mai incontrata. Gli “eredi” di Halprin non ricevono semplicemente la sua ricerca dal passato - oppure dall’“alto”. Essi la immaginano, la ricreano, la riscrivono, per creare il proprio percorso. L'eredità di Halprin va molto al di là delle sue danze; essa è costituita dall'archivio che costituisce l'insieme delle sue opere, dei suoi scritti, delle sue pratiche e delle leggende che aleggiano intorno al suo lavoro.

Entrando nel dettaglio della ricerca, sintetizzo di seguito le tematiche trattate nei diversi capitoli ed i materiali presi in considerazione.

Nel primo capitolo, esploro il ruolo delle prime influenze artistiche e concettuali sul lavoro di Anna Halprin, grazie alle quali la coreografa ha sviluppato la sua concezione ed il suo uso del rituale. La ricerca svolta a partire dagli anni Trenta dalla sua insegnante Margaret H'Doubler, che trattava il corpo come entità biologica e proponeva una trasmissione della danza non come stile di movimento, ma come metodo esplorativo delle possibilità di ogni corpo, diede alla coreografa un'enorme libertà di ricerca. La visione filosofica e culturale dell'arte come uno strumento di apprendimento, promossa dal filosofo John Dewey dagli anni Trenta¹⁷ e condivisa da H'Doubler nell'ambito della danza, fu il terreno sul quale il lavoro di Halprin nacque e crebbe. Oltre a studiare i testi di riferimento scritti da Dewey e dalla H'Doubler stessa, per comprendere il rapporto tra la ricerca di H'Doubler e quella di Halprin, analizzo la loro conversazione filmata da Constance Beeson nel 1980¹⁸.

Il percorso di formazione di Halprin, che passò attraverso lo studio di tutte le principali tecniche della danza moderna e la sua partecipazione come danzatrice allo spettacolo di Broadway *Sing Out, Sweet Land!* della compagnia Humphrey-Weidman nel 1944, colloca poi praticamente l'interesse di Halprin per il rituale nella storia della danza moderna americana¹⁹. A questo proposito, mi soffermo sulla coreografia *The Shakers* di Doris

ricevere un'immagine del passato”, ma anche “fare qualcosa” perché la memoria [...] e' sempre esercitata». Possiamo dire che l'opera di Anna Halprin, al pari di *Trio A* di Yvonne Rainer di cui Franco parla, si fa « archivio, luogo insieme fisico e discorsivo». La mia stessa tesi potrebbe costituire un'atto di rimembranza particolare ed attivo. In *Culture teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo*. Bologna La Casa Usher, 30, Annale 2021, pp.35-56

17 John Dewey, *Art as Experience*. Penguin Books, New York 1934

18 Constance Beeson (filmato da), *A conversation with Anna Halprin and Margaret H'Doubler* [videorecording]. Regalo di Ann Halprin alla Library of Performing Arts di New York, Kentfield 1980

19 Per un approfondimento sul rituale in danza moderna contemporanea, vedere *Le rituel dans le spectacle contemporain: interview avec Anne Decoret* <https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/le-rituel-dans-les-spectacles-contemporains-interview-anne-decoret>

Humphrey, che rappresentava il rituale degli “shakers” - e che Halprin continuava a trasmettere nei suoi workshop. Approfondisco questa coreografia attraverso alcune fonti videografiche, come l'intervista di Megan Brunsvold rilasciata in occasione della ricreazione della coreografia per la Chamber Dance Company nell'Università di Washington, il video della medesima ricreazione, e la mia esperienza personale della coreografia appresa durante il seminario tenuto da Anna Halprin nel dicembre 2015.

Analizzo inoltre il ruolo dell'ebraismo rispetto alla concezione di rituale di Halprin; ruolo poco affrontato da studi precedenti, se non in parte da Janice Ross nella sua biografia della coreografa. Per approfondire ulteriormente questa tematica mi baso oltre che sul testo di Ross, anche sulle opere del rabbino Max Kadushin - che Halprin frequentò durante la sua permanenza nell'Università del Wisconsin – e sul testo di Anita Diamant *Living a Jewish Life*²⁰. Considero inoltre che, come affermava in innumerevoli occasioni, le sue origini ebraiche, così come il suo essere una donna ed una danzatrice atipica, le fecero sperimentare fin dalla più tenera età diverse forme di esclusione sociale:

crecere ed andare a scuola in un ambiente antisemitico rese per me il fatto di avere una famiglia estesa ebrea molto importante. Mi diede un senso di sicurezza e di lealtà. E modellò gran parte del mio atteggiamento nei confronti della danza, perché provai un grande senso di ingiustizia, e un grande senso di perdita. La mia dignità e la mia autostima furono messe a dura prova. Ho davvero provato l'esperienza di essere una minoranza e sofferto molta tristezza al riguardo. E molto risentimento. Penso che in definitiva [quest'esperienza] abbia plasmato molte delle direzioni che ho preso²¹.

In conclusione di questo capitolo, considero come la relazione tra Anna e suo marito Lawrence Halprin sia stata cruciale nel plasmare il pensiero della coreografa e le sue pratiche rituali, tenendo conto delle loro collaborazioni, a partire dal Dance Deck fino agli *RSVP Cycles*.

20 Anita Diamant, *Living a Jewish Life*, Harper Collins, New York, 2009

21 « Growing up and going to school in an antisemitic environment meant that having a jewish extended family was very important to me. It gave me lots of security and a lot of loyalty. It did shape a lot of my attitude about dance because I felt a reat injustice around this, I felt a great sense of loss and my dignity and self esteem were very challenged. I really experienced being a minority person and had a lot of sadness around that. And a lot of resentment. I think that it shaped a lot of the directions that I ultimately went into ». *ivi*

Nel secondo capitolo, mi concentro sul lavoro di Ann Halprin negli anni Sessanta e Settanta; frutto della rivoluzione culturale di questo periodo che influenzò le sue prospettive di ricerca. Fu infatti alla fine degli anni Sessanta, nel mezzo dello sviluppo del movimento del potenziale umano all'Esalen Institute, così come del movimento dei diritti civili e del movimento hippie, che si sviluppò il lavoro comunitario di Anna, in stretta collaborazione con Lawrence Halprin. Osservo i punti di contatto e di divergenza tra le correnti politiche e culturali dell'epoca e la ricerca del San Francisco Dancers' Workshop, approfondendo le connessioni con le ricerche e i movimenti di questo periodo storico: in particolare la Gestalt Therapy di Fritz Perls, il lavoro del Living Theater, di Jerzy Grotowski e di Richard Schechner, e le correnti politiche di protesta.

In supporto alla mia analisi, esamino alcuni spettacoli e performance di Halprin come *Parades and Changes*, *Apartment 6*, *Ten Myths* e *Ceremony of Us*; attraverso delle testimonianze dell'epoca e degli score dei lavori, degli estratti video e – nel solo caso di *Parades and Changes* – di un'analisi effettuata a partire della performance dal vivo, ricreata dalla coreografa Anne Collod.

Infine, inizio a delineare il ruolo del rituale nella ricerca artistica di Anna Halprin, sintesi delle numerose tensioni tra campi disciplinari che attraversavano il suo lavoro: in particolare, il campo dell'arte e quello della terapia.

Nel terzo capitolo, approfondisco l'evoluzione del ruolo del rituale nel lavoro di Ann Halprin, considerandolo come un “ponte” tra la pratica terapeutica e la pratica spettacolare. Durante i primi anni della ricerca della coreografa, come abbiamo visto in precedenza, la ricezione dei suoi lavori sperimentali fu marcata da una certa confusione da parte degli spettatori e dei critici – in particolare per quanto concerne una categorizzazione dei lavori si trattava di arte o di terapia?

Un evento chiave nella vita e nella pratica artistica della Halprin, che indirizzò la sua ricerca molto più chiaramente verso il rituale²², allontanandola ulteriormente dallo spettacolo in senso stretto, fu la sua esperienza con il cancro. Il percorso di guarigione dal cancro culminò nella creazione del rituale *Dancing my cancer* nel 1972. Di questo rituale, Constance Beeson effettuò una ripresa video di grande impatto, che ho potuto visionare per intero presso la New

²² A volte anche terapeutica, se consideriamo la definizione di salute data dall'Organizzazione mondiale della sanità (Oms), come “uno stato di completo benessere fisico, mentale e sociale”.

York Public Library for the Performing Arts – e che analizzo in questo capitolo.

L'autoritratto (*Self-portrait*) pratica definita come un “rituale” dalla coreografa stessa, fu il filo rosso che guidò il percorso della coreografa attraverso la malattia. Il *Self-portrait*, la cui elaborazione da parte di Halprin iniziò fin dagli anni Quaranta, si lega ad una concezione peculiare del corpo e della psiche che trae ispirazione da numerose pratiche orientali ed occidentali. La ricerca sul *Self-portrait* fu poi approfondita dalla coreografa insieme alla figlia Daria Halprin, nell'ambito del Tamalpa Institute; e Daria Halprin continua tuttora l'elaborazione della sua metodologia e della sua pratica.

In supporto alla mia analisi, in questo capitolo approfondisco dei self-portrait da me effettuati oppure osservati durante la partecipazione a degli atelier di Life-Art Process, al fine di rendere conto della complessità e della profondità di questa pratica. Questa parte del lavoro di Halprin è infatti quella che si lega ad una dimensione esplicitamente rituale, e che possiamo avvicinare ai riti di passaggio e di possessione.

Nel quarto capitolo, attraverso lo studio di documenti audiovisivi e di testi sul lavoro di Halprin a partire dagli anni Ottanta, mi occupo di approfondire l'evoluzione della sua metodologia e di mettere in evidenza alcune prospettive all'interno di esso. In parte in continuità con il lavoro comunitario degli anni Sessanta e Settanta, la ricerca di Halprin in questi anni si arricchisce di una nuova dimensione, con una crescente attenzione agli aspetti terapeutici nella creazione artistica.²³

Durante gli anni Novanta, periodo di creazione dei rituali *Planetary Dance* e *Circle the Earth*, scrive Janice Ross, Halprin «trovò un equilibrio tra l'efficacia e l'intrattenimento, la diade critica a cui si riferisce Schechner come la polarità su cui il rituale e le arti performative sono costituite»²⁴. In questo periodo la coreografa introdusse il ruolo del “testimone”, arrivando a considerare il pubblico non più come spettatore, ma come partecipante attivo. Cogliendo l'attitudine degli spettatori a partecipare (e probabilmente complice l'evoluzione del settore coreografico e la ricerca di lunga data di Halprin) la coreografa creò dei dispositivi

23 L'aspetto artistico e quello terapeutico, in questi anni di ricerca, erano lontani da una pacifica coesistenza; la relazione tra i due fu attraversata da diverse tensioni. Gli anni Ottanta e Novanta in particolare furono segnati dalla crescente divergenza di approccio tra Anna e la figlia Daria, psicoterapeuta di formazione. Le divergenze si conclusero con il passaggio di direzione artistica dell'Istituto Tamalpa da Anna a Daria, avvenuta tra il 1991 e il 1993 (vedi capitolo 5).

24 Janice Ross, *Anna Halprin. Experience as dance*. cit., p. 322.

di fruizione che furono recepiti per la prima volta in modo chiaro, da parte della critica e del pubblico. Tra i lavori principali che analizzo attraverso i video, gli score e le interviste raccolte in documentari esplicativi della ricerca di Halprin, vi sono *Citydance*, *Positive Motion* e *Circle the Earth* – che poi porterà alla creazione della *Planetary Dance*.

Nel quinto capitolo approfondisco la storia del Tamalpa Institute creato nel 1978 da Anna e Daria Halprin, esaminando la sua struttura così come l'articolazione delle diverse pratiche che vi sono proposte. Per approfondire la struttura della formazione, mi baso principalmente sulla consultazione di materiali presenti sul sito internet del Tamalpa Institute; su materiali di archivio della fine degli anni Ottanta/inizio anni Novanta gentilmente forniti da Ken Otter e Jamie McHugh; e sulle testimonianze di formatori e di vecchi allievi del Tamalpa Institute, come Stephane Vernier e Laura Colombar.

In particolare, mi concentro sulla storia della creazione del programma di formazione Tamalpa come metodologia basata sul contributo di diversi autori - un processo di creatività collettiva, la cui trasmissione favorisce la personalizzazione del metodo ed il suo utilizzo in diversi contesti. Senza avere la pretesa di effettuare una ricostruzione completa della storia della formazione dalla sua creazione fino ad oggi, ne individuo i periodi principali - colmando in parte delle lacune storiografiche attraverso delle interviste a collaboratori di vecchia data come Ken Otter e Jamie McHugh.

Infine, formulo delle ipotesi sull'esperienza del “Life/Art Process” trasmesso dall'Istituto, che osservo attraverso il prisma del rituale.

Nel sesto ed ultimo capitolo accenno una disamina dell'influenza del pensiero e del percorso della coreografa sull'ambito della danza contemporanea – specificando quanto essa possa facilmente sfuggire ad una forma di storiografia che si occuperebbe di tracciarne le sorgenti. Gli allievi e le allieve di Halprin, nell'arco dei suoi ottant'anni di carriera, sono innumerevoli. Tra di loro, molti insegnano o insegnavano a loro volta; oppure si tratta di coreografi o di danzatori che trasmettono la propria ricerca ad altre persone. Alcuni sono basati anch'essi in California, altri si spostarono in altri paesi. Gli allievi di Halprin sono dunque sparsi in tutto il mondo - grazie in parte ai viaggi che alcuni di essi fecero in California per studiare con la coreografa; in parte grazie all'attività di insegnamento di Halprin, che ad un certo punto si

espansive in Europa, in Asia e in Medioriente grazie alla diffusione mondiale della *Planetary Dance*.

Osservo dunque che esistono “filiazioni” di primo, secondo, terzo grado, oltre ad artisti che furono ispirati dalla filosofia di Halprin leggendo i suoi libri o studiando i documentari ed i film prodotti durante tutta la sua carriera.

Non mi occupo dunque di tracciare una cartografia completa della trasmissione dei suoi insegnamenti, ma mi limito a trattare la diffusione del suo lavoro attraverso esempi facilmente rintracciabili. Mi limito inoltre all'area Francia-Italia, vicina a me geograficamente.

I coreografi trattati non costituiscono né dei casi studio esemplificativi di tutte le modalità di trasmissione delle pratiche e della filosofia di Halprin; né dei modelli da applicare come categorie per ulteriori analisi. Si tratta di constatare piuttosto quanto l'ispirazione che il lavoro della coreografa offre sia variegata, a seconda del contesto e del percorso dei singoli coreografi – sebbene con delle caratteristiche ricorrenti che mi occupo di sottolineare.

I lavori che analizzo sono di coreografi e di coreografe allievi di Halprin, oppure lavori che rivendicano un'esplicita influenza artistica della stessa. Non ho preso in considerazione il criterio della notorietà del loro lavoro – anche perché spesso, come vedremo, la ricerca delle persone che si ispirano al lavoro di Halprin si sviluppa in delle aree interdisciplinari, spesso difficilmente classificabili e al di fuori dei circuiti tradizionali di diffusione delle opere. Ho inoltre tenuto in conto il parametro “luogo”, scegliendo di scrivere di alcuni coreografi che lavorano in ambito scenico e di altri che lavorano principalmente in luoghi pubblici all'aperto. Analizzo dunque in primo luogo le molteplici ricreazioni della *Planetary Dance*, attraverso lo score creato da Halprin stessa. Successivamente approfondisco il lavoro di alcuni coreografi e coreografe legati al lavoro della Halprin. Come Marie Motais, allieva di lunga data di Halprin e co-fondatrice dell'Istituto Tamalpa France, di cui approfondisco la ricerca attraverso testi prodotti da Motais stessa, la visione del documentario “Soeurcières” di Camille Ducellier che parla del suo percorso artistico ed umano, ed attraverso l'osservazione sul campo della mia partecipazione agli incontri della compagnia Alluna di Motais tenutisi nel 2019. In seguito, esamino il lavoro di Laura Colomban, allieva dell'istituto Tamalpa dal 2011 al 2015, coreografa che ho avuto la possibilità di intervistare a due riprese nel 2020 e dei cui lavori ho potuto visionare diversi video. Il terzo processo artistico trattato è la “Trek Dance” ideata da

Robin Decourcy, che rivendica un'ispirazione di origine halpriniana. Per approfondire il suo lavoro e i suoi legami con la poetica e la ricerca di Halprin, mi sono appoggiata sull'analisi di video di performance del coreografo, su alcuni testi scritti da Decourcy e sull'intervista che ho effettuato con lui nel 2022.

Infine, ho preso in considerazione le ricreazioni contemporanee di due coreografie di Halprin degli anni Sessanta, effettuate da Anne Collod – attraverso l'analisi di uno spettacolo dal vivo e grazie ai documenti di archivio sul processo di ri-creazione di *Parades and Changes* presenti presso la biblioteca del Centre National de la Danse a Pantin.

Attraverso l'analisi dei lavori di queste persone, emergono diverse “eredità” di Halprin, legate al rituale, dal punto di vista delle forme e dei contenuti. Emerge inoltre a mio avviso un'altra forma di eredità più impercettibile: la creazione di un modello esemplare di artista atipica e al di fuori dei circuiti tradizionali dell'arte. Una figura di artista ricercatrice e di artista sciamana.

Un'ulteriore eredità mi sembra essere costituita dai sistemi per la creazione collettiva, elaborati da Anna e Lawrence Halprin – sistemi peculiari ed esemplari di chiarezza e di sintesi riguardo il processo creativo.

PRIMO CAPITOLO

Le prime influenze artistiche, filosofiche e culturali di Anna Halprin

Nessun artista opera in un vuoto, ed in particolare la ricerca artistica di Anna Halprin si sviluppò in un contesto ben preciso, con delle ispirazioni e delle influenze a volte molto esplicite e studiate, a volte molto poco approfondite.

La ricerca svolta a partire dagli anni Trenta dalla sua insegnante Margaret H'Doubler - che trattava il corpo come un'entità biologica e proponeva una trasmissione della danza non come uno stile di movimento, ma come un metodo esplorativo delle possibilità di ogni corpo - consentì alla coreografa di sviluppare fin dagli inizi una concezione della danza molto libera ed allo stesso tempo molto rigorosa. La visione filosofica e culturale dell'arte come uno strumento di apprendimento, promossa dal filosofo John Dewey dagli anni Trenta¹ e condivisa da H'Doubler nell'ambito della danza, fu la base su cui il lavoro di Halprin nacque e crebbe.

Il percorso di formazione di Halprin, che passò attraverso l'apprendimento di tutte le principali tecniche della danza moderna e la partecipazione come danzatrice allo spettacolo di Broadway *Sing Out, Sweet Land!* della compagnia Humphrey-Weidman nel 1944, mi permette poi di (ri)collocare l'interesse di Halprin per il rituale nella storia della danza moderna americana².

1 John Dewey, *Art as Experience*, Penguin Books, New York 1934

2 Tengo a collocare le pratiche rituali di Ann Halprin nell'ambito della storia della danza moderna per contrastare l'idea, in parte alimentata dal discorso della coreografa stessa, del lavoro di Halprin come eccezione unica nell'ambito della danza moderna e contemporanea. Senza entrare in una discussione approfondita sul ruolo del rituale nella danza moderna, che non è l'oggetto di ricerca di cui tratta questa tesi, possiamo dire che il rituale e la danza sono legati da tempo immemorabile. In ambito occidentale, ed in particolare nella danza moderna e contemporanea, il rituale non è una tematica recente: Nijinski coreografa il

In conclusione di questo capitolo analizzo inoltre l'influenza dell'ebraismo nel pensiero di Anna Halprin, molto poco approfondita nell'ambito degli studi in danza. Penso che la cultura e la religione ebraica abbiano avuto un ruolo importante nel plasmare il pensiero della coreografa e le sue pratiche rituali; così come la relazione con suo marito Lawrence Halprin.

1 Ann Schumann: dalla nascita alla scoperta della danza

Ann³ Schumann nacque nel 1920 a Willmette (Illinois) da una famiglia di immigrati ebrei russi. Il nonno paterno emigrò negli Stati Uniti con tutta la sua famiglia tra il 1896 e il 1898. La madre Ida (l'ultima di sette fratelli) invece nacque a Chicago da immigrati ebrei lituani.

Il padre di Ann era un mercante nell'ambito del settore immobiliare e dell'abbigliamento e durante la sua carriera costruì un grosso patrimonio. La famiglia Schumann si trasferì poi nel Winnetka, una zona quasi esclusivamente non ebrea di Chicago.

L'impatto di Winnetka su Ann fu duplice: da un lato l'educazione era all'avanguardia, con il Winnetka Plan dell'educatore Carlton Washburne, chiamato anche *Individualized Learning*⁴. Ann seguì il programma della Washburne School dal 1926; poi la Hubbard Woods Elementary School fino al 1934 e si diplomò alla Skokie Junior High School. L'orientamento avanguardista di Washburne, promotore di un cambiamento sociale attraverso la pedagogia, fu l'orientamento che Ann ritrovò in seguito nelle classi di Margaret H' Doubler.

In queste scuole, tuttavia, malgrado l'educazione progressista, Ann fu esclusa e marginalizzata a causa delle sue origini ebraiche. Nella biografia scritta da Janice Ross⁵, la

“Sacre du Printemps” per i Balletti Russi di Diaghilev nel 1913 e il compositore Stravinsky, autore delle famose musiche dell'opera, ne parla nelle sue *Chroniques* come di “un grande rito pagano : i vecchi saggi, seduti in cerchio, osservano la danza mortale di una giovane fanciulla, che sacrificano per rendersi propizio il dio della primavera”. Ruth Saint Denis ed Isadora Duncan hanno spesso trovato una fonte di ispirazione nel rito; in particolare, in riti antichi o di culture orientali, non senza una componente di esotismo tipicamente colonialista. Per un approfondimento sul rituale nella danza contemporanea, vedere *Le rituel dans le spectacle contemporain: interview avec Anne Decoret* <https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/le-rituel-dans-les-spectacles-contemporains-interview-anne-decoret>

3 Ann cambiò il suo nome in Anna dopo la sua guarigione dal cancro, in omaggio alla tradizione ebraica.

4 Il “Winnetka Plan” considerava l'educazione e la pedagogia come un mezzo per promuovere un cambiamento personale e creare riforme sociali, nella tradizione filosofica di Stanley Hall, John Dewey et Edward L.Thornike.

5 Janice Ross, *Anna Halprin. Experience as Dance*, cit.



Fig. 1: Ann Halprin negli anni '40



Fig. 2: Ann Halprin negli anni '60



Fig. 3: Anna Halprin negli anni '90



Fig. 4: Anna Halprin nel 2008

coreografa racconta che, ad esempio, i suoi vicini costruirono una recinzione intorno alla loro proprietà quando scoprirono che gli Schumann erano ebrei:

crescere ed andare a scuola in un ambiente antisemitico rese per me il fatto di avere una famiglia estesa ebrea molto importante. Mi diede un senso di sicurezza e di lealtà. E modellò gran parte del mio atteggiamento nei confronti della danza, perché provai un grande senso di ingiustizia, e un grande senso di perdita. La mia dignità e la mia autostima furono messe a dura prova. Ho davvero provato l'esperienza di essere una minoranza e sofferto molta tristezza al riguardo. E molto risentimento. Penso che in definitiva [quest'esperienza] abbia plasmato molte delle direzioni che ho preso⁶.

6 « Growing up and going to school in an antisemitic environment meant that having a jewish extended family was very important to me. It gave me lots of security and a lot of loyalty. It did shape a lot of my attitude about dance because I felt a reat injustice around this, I felt a great sense of loss and my dignity and self esteem were very challenged. I really experienced being a minority person and had a lot of sadness around that. And a lot of resentment. I think that it shaped a lot of the directions that I ultimately went into ». *ivi*

A partire dall'età di quattro anni, Ann prese lezioni di danza secondo gli insegnamenti di Isadora Duncan, più adatti alla sua esuberanza rispetto alla danza classica.

Durante l'adolescenza si avvicinò alla danza moderna, studiando con alcuni dei nomi più importanti, come Ruth Saint-Denis, Doris Humphrey, Charles Weidman, Martha Graham, Hanya Holm; e vide a teatro gli "Shakers" e la trilogia "The New Dance" della Humphrey-Weidman Company.

2 Doris Humphrey e gli *Shakers*

Ann Halprin studiò a lungo la tecnica Humphrey e successivamente prese parte in qualità di danzatrice alla compagnia Humphrey/Weidman, per la quale danzò a New York. Doris Humphrey⁷, a sua volta allieva di Ruth Saint-Denis, fu una coreografa estremamente

7 Doris Humphrey, (nata il 17 ottobre 1895 a Oak Park, Ill, U.S.A. - morta il 29 dicembre 1958 a New York, N.Y.), fu pioniera della danza moderna americana e innovatrice nella tecnica, nella coreografia e nella teoria del movimento della danza. La Humphrey fu un'appassionata e talentuosa studentessa di danza fin da giovane. Nel 1917, dopo essersi diplomata e aver insegnato danza a Chicago per quattro anni, si unì alla scuola di danza e alla compagnia Denishawn, diretta da Ruth St. Denis. Divenne presto una delle principali soliste della compagnia. Il suo primo lavoro importante, su "Sonata Tragica" di Edward MacDowell, fu presentato nel 1925. Il pezzo possedeva ritmi coreografici così interessanti che la mentore della Humphrey, Ruth St. Denis, lo presentò in seguito come la prima danza moderna americana eseguita senza musica. Dopo una tournée di due anni in Asia, Humphrey e un altro ballerino di Denishawn, Charles Weidman, diressero la Denishawn House a New York City fino al 1928, quando lasciarono per formare la scuola e compagnia Humphrey-Weidman, che fu attiva fino al 1944; Sybil Shearer, Katherine Litz e José Limón furono tra i membri più famosi della loro compagnia. La Humphrey voleva creare danze che riflettessero la sua individualità e che fossero adatte all'America contemporanea. Sviluppò una tecnica personale in cui tutti i movimenti rientravano nell "arco tra due morti", ovvero la gamma tra l'equilibrio immobile e lo sbilanciamento in caduta che non può essere riequilibrato. Capi che ogni movimento che un ballerino compie allontanandosi dal centro di gravità, deve essere seguito da un riaggiustamento compensatorio per ristabilire l'equilibrio e prevenire la caduta incontrollata. Più estrema ed eccitante è la caduta controllata tentata dal ballerino, più vigoroso deve essere il recupero. Come Mary Wigman aveva utilizzato lo spazio come antagonista sempre presente, così Humphrey fece un uso drammatico della gravità, mostrando il desiderio umano di sicurezza (equilibrio) in conflitto con la voglia di progresso e avventura (squilibrio). Un'altra delle sue teorie innovative sosteneva che il movimento non è sempre la conseguenza di un impulso emotivo, ma può esso stesso creare significato. La coreografia della Humphrey iniziò con esperimenti nella teoria della danza e come tentativo di ridurre la danza al puro movimento. *Water Study* (1928) incorporava la sua teoria della caduta e del recupero e usava solo ritmi non musicali (onde e ritmi naturali del respiro e delle pulsazioni umane). *Drama of Motion* (1930) era senza tema e veniva eseguito anche senza musica; è stato descritto come una delle prime danze sinfoniche ed esemplifica la sua convinzione che il movimento crea il proprio significato. In *Dance of the Chosen* (1931); più tardi e meglio conosciuto come *The Shakers* aggiunse tamburi, fisarmoniche e un eloquio disordinato per ritrarre la natura estatica del fervore religioso degli Shakers. La sua trilogia conosciuta come *New Dance* fu completata nel 1936 ma non fu mai eseguita nella sua interezza. L'opera, spesso considerata il suo capolavoro, esplorava le relazioni umane attraverso la cosiddetta forma sinfonica della danza. La Humphrey si ritirò nel 1944 a causa di una artrite, ma, come direttore artistico della compagnia di José Limón, coreografò opere di successo come *Lament for Ignacio Sanchez Mejias* (1946), *Day on Earth* (1947) e *Night Spell* (1951). Fu anche straordinariamente influente

significativa nella danza moderna americana, al pari di Martha Graham e di Hanya Holm.

L'influenza dello stile di Humphrey sulla prime coreografie di Ann è evidente, sia dal punto di vista formale che espressivo – come possiamo osservare per esempio comparando *Two Ecstatic Themes*⁸ di Doris Humphrey (1931) e *The Prophetess*⁹ di Ann Halprin (1948).

Il principio della “fall and recovery” (il movimento della caduta e l'atto di ristabilire l'equilibrio) che fu il fondamento della tecnica Humphrey, venne inoltre ripreso da Anna Halprin in quanto principio organico operante in accordo con la forza di gravità, congiungendo in questo modo la tradizione della danza moderna e il lavoro scientifico di Margaret H'Doubler.

Nel workshop che ho avuto l'occasione di frequentare con la coreografa nel 2015¹⁰, il *momentum* e l'uso della forza di gravità erano un aspetto molto importante sul quale Anna si soffermava.

Anna ci trasmise inoltre una sequenza della coreografia *Shakers* di Doris Humphrey, opera ispirata per l'appunto dalla storia del movimento religioso degli shakers¹¹. In *Shakers*,

come insegnante, conducendo classi nella sua scuola, al Bennington College nel Vermont (dal 1934), a vari workshop estivi e alla Juilliard School of Dance (dal 1952). Fondò il Teatro di Danza Juilliard nel 1955. Il suo libro *The Art of Making Dances* apparve postumo nel 1959.

8 <https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/two-ecstatic-themes?s>

9 *The Prophetess* ricreata da Dohee Lee: https://www.youtube.com/watch?v=uFyW8ec_JRE

10 *Anna Halprin's Winter Workshop*, dicembre 2015.

11 Gli *Shakers*, conosciuti anche con il nome di *Società Unita dei Credenti nella Seconda Apparizione del Cristo*, sono i membri di un ramo del calvinismo puritano dei quaccheri nati nel primo Settecento. Gli *Shakers* hanno le loro origini nella Rivolta dei Camisardi, un'insurrezione che condussero dal 1702 al 1705 insieme agli ugonotti protestanti della zona montuosa delle Cévennes contro Luigi XIV. Come molti ugonotti, essi erano obbligati a lasciare la Francia se non abiuravano la loro fede, giudicata eretica. I profeti delle Cévennes furono così esiliati in massa in Inghilterra, specialmente a Londra, dove furono inizialmente accolti favorevolmente tra i protestanti inglesi, per spirito di solidarietà. Questo continuò fino a quando gli inglesi scoprirono l'attitudine ribelle degli *Shakers* verso qualsiasi tipo di autorità, ed anche nei confronti della medesima Inghilterra, che pure li aveva accolti favorevolmente. Anche in Inghilterra, così come era avvenuto in Francia, si riaprì prontamente una stagione di dure persecuzioni, di arresti ed anche di condanne sotto tortura. I “profeti” delle Cévennes, così come alcuni loro colleghi inglesi, nonostante tutto decisero di continuare a proclamare pubblicamente le loro profezie, in modo molto forte ed espressivo. Si guadagnarono il loro pseudonimo di Agitatori; da ciò deriva il soprannome affibbiatogli, quello di *Shakers* in inglese, perché nelle loro riunioni, quando essi ritenevano stesse scendendo lo Spirito, avevano alcune manifestazioni esteriori fisiche, tra cui il tremore.

Nel 1774, duramente perseguitati dalle autorità britanniche, i “profeti” di Cévennes, uniti da una lunga serie di colleghi inglesi conquistati dal loro messaggio e dalle loro profezie, lasciarono prontamente l'Inghilterra per poter raggiungere il New England, negli Stati Uniti. Il primo profeta degli *Shakers*, Elia Marion, era originario proprio delle Cévennes, mentre la loro profetessa Ann Lee, che divenne in seguito la figura principale e profetica degli *Shakers*, nacque il 29 febbraio del 1736 a Manchester, in Inghilterra e morì l'8 settembre del 1784 all'età di 48 anni a Watervliet, nella Contea di Albany (New York), USA. La dottrina shaker, come fu conosciuta negli Stati Uniti, fu formulata da “Madre Ann”, come era conosciuta dai suoi seguaci. Madre Ann aveva avuto un matrimonio travagliato e aveva sofferto difficoltà durante la gravidanza (ebbe quattro figli, tutti morti giovani), e nel 1758 si convertì ai “Shaking Quackers”. Dopo aver sopportato la persecuzione e la prigione ebbe una serie di rivelazioni, dopo le quali considerò se stessa - e fu così

Humphrey rappresentava le origini del movimento: la visione mistica ricevuta dalla fondatrice del movimento negli Stati Uniti, Ann Lee, chiamata Madre Ann; e i rituali della congregazione religiosa.

Quando nel 2015 Anna ci trasmise la sequenza di *Shakers*, descrisse il movimento di base come semplice e “primitivo”. I danzatori, divisi in due gruppi - uno femminile ed uno maschile - partono dalla periferia dello spazio e si confrontano marciando gli uni verso gli altri, fino a raggiungere il centro: questo principio di separazione tra gruppi fu uno degli elementi ricorrenti nella creazione di danze rituali da parte di Ann Halprin. Inoltre, come spiega Megan Brunsvold nell'intervista rilasciata in occasione della ricreazione della coreografia per la Chamber Dance Company nell'Università di Washington, l'importanza della figura femminile nella struttura religiosa degli “shakers”, una figura con un potere religioso all'interno della società¹², era un elemento alquanto rivoluzionario di per sé.

Ann incontrò Doris Humphrey alla fine degli anni '30, quando frequentava l'ultimo anno di liceo, e dopo questo primo incontro, Humphrey le offrì di far parte della sua compagnia. Tuttavia, l'educazione era estremamente importante nella famiglia Schumann e Ann, rispettando le scelte dei propri genitori, decise di rifiutare l'offerta per proseguire gli studi al college. Fu al Bennington College che Ann, durante il corso estivo chiamato “Bennington School of the Dance” che ospitava tutti i più grandi coreografi del momento, frequentò le danze degli innovatori della modern dance, studiando con Doris Humphrey, Charles Weidman, Martha Graham e Hanya Holm. Ann a tal proposito racconta della sua immediata identificazione con Doris Humphrey e della sua difficoltà con la tecnica (e con la personalità) di Martha Graham, da un lato perché i loro «fisici erano molto diversi»¹³ e dall'altro perché la danza di Graham, così drammatica, non trovava un'eco nel suo spirito.

Al Bennington College Ann fece domanda per studiare, ma a causa delle limitate quote destinate agli Ebrei nei college americani dal 1920, non fu ammessa. Le quote che limitavano la presenza di ebrei nelle istituzioni universitarie erano già in uso a partire dal 1920, ma con la crescita del nazismo negli anni '30 le quote furono ulteriormente ridotte: ad Harvard la presenza di ebrei non poteva essere superiore al 15%. Il clima universitario era

considerata dai suoi seguaci - come l'aspetto femminile della doppia natura di Dio e la seconda incarnazione di Cristo. Sviluppò un'elaborata teologia e stabilì il celibato come principio cardinale della comunità.

<https://www.britannica.com/topic/Shakers>

12 <https://www.youtube.com/watch?v=jABOAEHG86M&t=2045s>

13 Janice Ross, *Anna Halprin. Experience as Dance*, cit., p. 18

profondamente antisemitico.

Come spesso nella storia di Halprin, l'apparente sfortuna si rivelò essere una direzione che plasmò radicalmente la sua carriera, perché il rifiuto del Bennington College la portò a studiare all'Università del Wisconsin, dove incontrò la pedagoga Margaret H'Doubler nel 1938 e il suo futuro marito Lawrence Halprin nel 1939.



Fig. 5: Ann Halprin, The Prophetess (1948)



Fig. 6: Doris Humphrey, Two Ecstatic Themes (1931)

Ann danzò poi in uno spettacolo di Broadway coreografato da Humphrey e Weidman nel 1944, una volta terminati i suoi studi. Lo spettacolo ebbe un successo mediocre ed Ann sembrò non apprezzare l'ambiente della danza a New York. A quel punto, la sua personalità già molto forte, era stata arricchita dal pensiero di H'Doubler, ed Ann non poteva più concepire dei metodi di lavoro in cui i danzatori copiavano lo stile del coreografo.



Fig. 7: Margaret H'Doubler in una delle sue classi



Fig. 8: Anna Halprin nel suo studio

3 Margaret H'Doubler: la danza tra arte e scienza

3.1 La lezione di Margaret H'Doubler

Margaret H'Doubler¹⁴, biologa e pedagoga della danza che traeva ispirazione dal pensiero di John Dewey - filosofo dell'educazione pragmatica che sosteneva l'importanza dell'esperienza nel processo di apprendimento – sviluppò il suo metodo di insegnamento sulla base dell'osservazione della struttura funzionale del corpo umano. Non essendo danzatrice, ma biologa e insegnante di educazione fisica, durante le lezioni non mostrava mai i movimenti agli studenti affinché la imitassero ma, sulla base di principi di movimento universali, fondati sulla struttura del corpo umano e sulle leggi della fisica e della biologia, lasciava che ogni studente creasse il proprio stile. Le sue classi includevano lezioni di fisiologia, kinesiologia e una classe di anatomia in cui, tra l'altro, gli studenti dissezionavano cadaveri.

Janice Ross parla della presenza sistematica di uno scheletro in un angolo della classe di H'Doubler (scheletro che anche Ann ebbe sempre nel suo studio di danza) al fine di mostrare agli studenti come i loro movimenti si articolavano. H'Doubler proponeva un approccio estremamente innovativo all'epoca, che successivamente conobbe uno sviluppo anche all'interno delle pratiche somatiche.

Ann Halprin, come H'Doubler, rivendicò un approccio alla danza basato sulla natura del movimento e sulle sue operazioni interne, e non sull'imitazione dei movimenti un'altra persona. La specificità della danza secondo H'Doubler e Halprin consisterebbe nell'uso del proprio corpo per produrre un'esperienza creativa e artistica. Il corpo era considerato da H'Doubler come un aspetto della personalità di ognuno; da cui l'importanza di proporre un'educazione che permettesse ad ognuno di sviluppare una conoscenza del proprio corpo, al fine di produrre degli individui consapevoli e creativi nella società, i cui aspetti fisici, intellettuali ed emotivi fossero integrati. La funzione della danza, per H'Doubler e Halprin, era quella di sviluppare le capacità creative di ciascuno; la danza costituiva uno strumento

¹⁴ Margaret H'Doubler (1889-1982) fu professore di danza dall'Università del Wisconsin-Madison, dove insegnò per quarantaquattro anni. Nel 1926 creò la prima specializzazione in danza negli Stati Uniti e influenzò profondamente il modo in cui la danza è insegnata nelle scuole e nelle Università statunitensi. La sua opera seminale fu *Dance. A Creative Art Experience*, edito per The University of Wisconsin Press nel 1940.

democratico, in cui ognuno, a seconda delle proprie capacità e dei propri talenti, doveva poter creare un proprio stile con una certa libertà di espressione. Come Halprin affermò numerose volte, nelle sue *scores* si diceva quale azione o movimento effettuare, ma non come.

3.2 Un approccio filosofico e politico al movimento

L'impatto più importante che H'Doubler ebbe sul lavoro di Ann Halprin riguarda l'approccio filosofico e politico al movimento. Fu questo tipo di approccio che permise effettivamente alla Halprin di avere una base concettuale, sia per poter esplorare luoghi insoliti e normalmente non adibiti a spazio performativo; sia per lavorare con degli interpreti che fossero indifferentemente danzatori e non danzatori.

H'Doubler considerava la danza come uno strumento educativo e creativo, non necessariamente finalizzato ad una performance. Sosteneva l'estrema importanza dello sviluppo dello studio della danza per tutti, e non solo per una *élite* di artisti; in quanto ogni «persona normale è equipaggiata del potere di pensare, di sentire, e di agire. Ognuno può danzare nel limite delle sue capacità»¹⁵.

La tesi principale della H'Doubler era che la danza non solo poteva, ma doveva, per raggiungere uno sviluppo ottimale in quanto arte, essere praticata da tutti; esattamente come ad ogni bambino o bambina era fornito a scuola un blocco da disegno e delle matite. L'insegnante attribuiva l'impoverimento della danza statunitense alla marginalizzazione della danza moderna, in particolare in relazione ai curricula scolastici.

L'importanza della pedagogia nel lavoro di Ann Halprin, che non smise mai di insegnare in tutta la sua carriera, come anche la concezione della danza come una pratica democratica e non riservata esclusivamente a dei professionisti, è un'eredità del pensiero di Margaret H'Doubler.

Nella conversazione tra Margaret H' Doubler ed Ann Halprin che descriverò in seguito, si affronta il tema del rituale come una pratica che denota un'estetica comunitaria il comune

¹⁵ Margaret H'Doubler, *Dance. A creative Art Experience*, University of Wisconsin Press, Wisconsin 1940

disaccordo di entrambe nei confronti della danza proposta nella East Coast, dove i danzatori «sembrano dei robot», secondo le parole di Ann Halprin, poiché imitano lo stile e i movimenti del coreografo invece di sviluppare uno individuale.

3.3 Margaret H'Doubler e Ann Halprin : una conversazione

Nel colloquio tra Ann Halprin e Margaret H'Doubler filmato da Constance Beeson nel 1980¹⁶, il cui video è consultabile presso la New York Public Library for the Performing Arts, la H'Doubler sottolinea l'importanza della concezione del corpo come un mezzo attraverso cui noi riceviamo le impressioni dal mondo esterno e attraverso il quale comunichiamo pensieri e sentimenti. I processi di ricezione e di elaborazione delle impressioni ricevute dal mondo, quello di restituzione delle qualità emotive attraverso il movimento, sono considerati parte dello studio della danza.

¹⁶ Constance Beeson (filmato da) *A conversation with Anna Halprin and Margaret H'Doubler* [videorecording]. Regalo di Ann Halprin alla Library of Performing Arts di New York, Kentfield 1980

Durante questo colloquio, le due artiste si soffermano sulla distinzione tra movimento oggettivo e valutazione soggettiva dello stesso. H'Doubler parla del processo di interpretazione del movimento nella danza come di una valutazione soggettiva del movimento. Per esempio, il fatto di effettuare un movimento lento e orientato verso il basso, non è da considerarsi triste fino a quando la mente non lo interpreta come tale: «fino a quando non arriva la mente non c'è emozione»¹⁷ sostiene la H'Doubler. Poi spiega che i sensi ricevono una impressione di per sé oggettiva, ma che viene soggettivata dall'individuo, il quale associa delle memorie alle sensazioni prodotte dal suo stesso movimento – in parte condivise da altre persone appartenenti alla stessa cultura; oppure associa un'immagine al suo movimento, a sua volta connessa alla memoria di immagini affini.

Continuando nella sua argomentazione, H'Doubler spiega che il movimento evoca delle emozioni, ma che movimento ed emozione non sono equivalenti: vi è un processo di *feedback* costante tra il movimento ed i suoi aspetti emotivi e immaginativi.

Tutte queste osservazioni si ritrovano nel testo di Halprin *Movement Ritual I*¹⁸ - introduzione del libro *Movement Ritual I* pubblicato dal San Francisco Dancers' Workshop nel 1975. Il *movement ritual* - che potremmo tradurre con movimento rituale - fu una pratica fondamentale della pedagogia di Halprin, ideata al fine di «organizzare e strutturare una serie di movimenti di base del corpo umano [...] per approcciare la coscienza corporea»¹⁹. Si trattava di una serie di movimenti strutturati in serie chiamate *Movement Ritual I, Movement Ritual II, Movement Ritual III, Movement Ritual IV*. Ogni serie era basata su un diverso principio fisico – il *Movement Ritual I* in particolare lavorava sulla gravità e la maggior parte dei movimenti erano effettuati da sdraiati. Halprin illustra il primo passo necessario per entrare nel movimento rituale: iniziare a percepire il proprio movimento dall'interno, attraverso il senso cinestetico, sovente tralasciato nella vita quotidiana. Quel senso cinestetico su cui proprio H'Doubler costituiva tutto il suo metodo di insegnamento, vietando l'utilizzo degli specchi nelle sale di danze (anche Halprin si rifiutò sempre di utilizzare specchi durante i suoi corsi). Halprin enumera successivamente alcuni principi scientifici alla base del movimento: lo spazio, e il tempo e la forza²⁰. Leggi naturali fisiche che agiscono sul

17 *Ivi*.

18 Ann Halprin, *Movement Ritual I*, in Ead., *Moving Toward Life. Five Decades of Transformational Dance*. Wesleyan University Press, Middletown, 1995

19 *Ivi*, p. 31.

20 Possiamo ritrovare dei principi simili nell'*Effort/Shape* di Rudolf Laban. Rudolf von Laban nasce a Pozsony (Bratislava) il 15 dicembre 1879. È stato un danzatore, coreografo e teorico della danza ungherese. Il suo lavoro volge attorno allo studio del movimento, per descriverlo e analizzarlo in termini razionali, affermando inoltre la correlazione che esiste tra la manifestazione del gesto nella realtà esterna e la tensione interna del soggetto: il movimento è l'espressione esteriore di una manifestazione ed un volere interiore. Il movimento

movimento sono inoltre la gravità, l'inerzia e il *momentum*. L'alternanza tra lo sforzo e il rilassamento crea infine il ritmo.

Questo approccio costituisce la base per lo sviluppo di un “movimento rituale”, in cui le sensazioni propriocettive del movimento e delle sue implicazioni emotive ed immaginative, creano una via di accesso a «sé stessi. Il movimento naturale conduce ad un potenziale di realizzazione di sé. Di guarigione di sé stessi. Di aumento del proprio potenziale cinetico ed emotivo. Il movimento naturale è un riflesso della forza vitale»²¹.

4 L'ebraismo hassidico

Osservando l'influenza dell'ebraismo sul lavoro di Ann Halprin, fui a più riprese stupita da quanto questo fosse profondamente presente durante tutto il suo percorso umano ed artistico, marcando delle tappe significative e da quanto questa tradizione abbia influenzato la sua ricerca sul rituale.

Uno degli aneddoti più conosciuti della sua biografia riguarda la prima esperienza di danza grazie a suo nonno, Nathan Schumann²². Nel 1926, durante la celebrazione del Simchat Torah, Ann racconta che vide suo nonno, con la sua lunga barba bianca, danzare e cantare al ritmo della preghiera estatica: «ho pensato che questa fosse la danza più bella che avessi mai visto. Non solo questo, ma pensai che lui fosse Dio. Aveva le apparenze di Dio e si muoveva come pensavo che Dio si muovesse. Quindi pensai che Dio fosse un danzatore»²³.

Ann incontrò, dunque, il ritualismo nella danza molto presto, attraverso l'ebraismo hassidico e, come scrive Janice Ross, vide una connessione tra il movimento e la dimensione divina e rituale, tra una parte primitiva della comunicazione umana e l'aspetto spirituale. L'impatto che l'ebraismo ebbe su Ann sembra essere molto più importante della sola esperienza della marginalizzazione: la coreografa afferma che una delle cose più importanti per lei fu il fatto

diventa analizzabile seguendo dei parametri ben precisi: spazio, tempo, peso e flusso (teoria dell'*Effort/Shape*). Lo studio del movimento in Laban si traduce in un vero e proprio sistema di esplorazione e codificazione del movimento in tutte le sue forme.

21 «You can learn about yourself. Natural movement leads to the potential of self-realization. You can heal yourself. You can increase your range of movement and your range of feelings and experiences and thus grow and develop on a personal level. Natural movement is a reflection of the life force». Ann Halprin, *Movement Ritual I*, cit., p. 36

22 Nathan Schumann era emigrato a Chicago da Odessa alla fine dell'800, a causa dei pogroms perpetrati dai Cosacchi a partire del 1840. La madre di Anna Ida Schiff Schumann era anch'essa ebrea di origine lituana.

23 Anna Halprin *Moving toward Life. Five decades of transformational dance* cit., p. 246.

di poter interpretare le letture, e che l'ebraismo fosse una religione senza “idoli d'oro” da venerare.

All'Università del Wisconsin, Ann partecipò attivamente all'Hillel Foundation (l'organizzazione ebraica per gli studenti di college negli Stati Uniti, fondata nel 1923 dall'Università dell'Illinois).

Il rabbino Kadushin arrivò ad Hillel nel 1931. Era autore di diversi libri, tra cui il “pensiero organico”²⁴ in cui voleva dimostrare che il pensiero rabbinico presentava una visione del mondo strutturata sistematicamente, e che l'esperienza religiosa avrebbe dovuto far parte del corso ordinario della vita. Ann guidò il gruppo di danza ad Hillel (dove ebbe modo di incontrare il marito Lawrence) e creò danze con influenze bibliche su incoraggiamento del rabbino Kadushin²⁵.

Nel maggio 1942, Ann presentò la sua tesi di laurea, chiamata *Hebrews: A Dancing People* in cui affrontava la storia della danza ebraica, dai tempi biblici agli anni Quaranta: «la tesi iniziava con delle danze create a partire del 2000 a.C. e si concludeva con una lista di danzatori contemporanei ebrei: Lincoln Kirstein, Andre Levinson, e Miriam Rambert. La sua tesi conteneva la chiamata sionista, per la creazione di una nazione ebraica dove gli ebrei possano essere una forza positiva nel mondo»²⁶. Altri furono i riferimenti all'ebraismo e alla religione ebraica presenti nel lavoro di Halprin. Alcuni esempi sono *The Prophetess* (1947), *Emek* (1951), *Exorcism o Dark Side Dance* (1975) in cui Ann recita la preghiera dei morti nella religione ebraica, il Kaddish; preghiera che ricorre anche in *Kadosh* (1971) performata dal “Reach Out Program” al Temple Sinai ad Oakland.

Ann Halprin si definiva un'ebrea laica e, nonostante ciò, il simbolismo della religione ebraica era presente nella sua storia artistica e personale. Come scrisse Rachel Kaplan, assistente di Halprin durante numerosi anni, a proposito della guarigione dal cancro della coreografa:

quando Anna era molto malata e stava guarendo dal cancro, ebbe una visione. [...] Era sdraiata nel suo letto, guardava gli alberi, ed un corvo nero entrò e si sedette sul suo letto. Anna era terrificata perché l'uccello nero, nella leggenda Ebraica, è l'Angelo della Morte, e quando l'uccello nero arriva, arriva per portarti a Sion.[...] L'uccello cominciò a parlarle e nel linguaggio degli uccelli le disse “è ora di andare”. Lei iniziò a negoziare con l'uccello e

24 Max Kadushin, *Organic Thinking. A Study in Rabbinic Thought*. Global Publication, Binghamton University 2001

25 Le danze create per l'Hillel Group furono: *Shalom, Folk Suite, Ceremonial, Prayer, Wedding Dance, Stella*; tutte nel 1942.

26 Janice Ross, *Anna Halprin. Experience as dance*. cit., p. 18.

gli disse “sento che il mio lavoro qui non è finito”. E quindi l'uccello le disse che sarebbe potuta restare, se si impegnava ad usare la danza per creare pace ed amore tra le persone, e tra le persone e la terra. Lei promise²⁷.

Nel racconto di Rachel Kaplan si legge che l'uccello aveva promesso ad Ann di verificare il suo operato di tanto in tanto. Da quel momento in poi, raccontava che sovente poteva vedere il corvo nero volare regolarmente sopra la sua casa. Senza soffermarsi sulla verosimiglianza o meno dei fatti raccontati, possiamo dire che questo racconto, che sembra quasi essere estratto dalla Bibbia per toni e simbolismo, sia emblematico della narrativa creata da Halprin. Narrativa in cui difficilmente si riesce a separare il racconto simbolico dai fatti reali – ed è inoltre di poco interesse cimentarsi in questa impresa²⁸. Esattamente come nel rituale, sembra esserci una richiesta implicita a sospendere il giudizio e ad adottare piuttosto un atteggiamento di partecipazione.

Oltre a questi avvenimenti importanti, che legano significativamente il lavoro e la vita di Halprin alla religione ebraica, la stessa concezione del rituale e della comunità sembra provenire direttamente da questa tradizione. L'intero lavoro di Halprin, in particolare a partire dalla sua guarigione del cancro, potrebbe rientrare nella tradizione del *mitzvah*, atto fondante della religione ebraica.²⁹

Quando seguii un seminario con la coreografa fui subito impressionata dalla strutturazione molto ordinata e precisa dello spazio (d'altra parte, ogni pratica da lei proposta era chiara, precisa e strutturata meticolosamente). La casa-studio degli Halprin – ideata in gran parte da Lawrence Halprin – era divisa in delle zone fisiche (porte, terrazze, scale, spiazzi circondati da alberi) che costituivano anche delle zone simboliche.

Come nella tradizione ebraica, la casa – in questo caso una casa-studio – sembrava essere il

27 «When Anna was very ill and recovering from cancer, she had a vision. [...] She was lying in her bed, facing the trees, and a black raven flew in and sat on her bed. She was terrified because the black bird, according to the Jewish legend, is the Angel of Death, and when the black bird comes, it comes to take you to Zion. [...] The bird began to talk to her in bird language and said, “it's time to go now.” She began to negotiate with the bird, and said “I don't feel I finished my work here yet”. And so the bird said to her that she could stay if she committed herself to using dance to create love and peace between people and between people and the Earth. And she promised.» Anna Halprin *Moving toward life. Five decades of Transformational Dance*. cit., p. 184.

28 Lo stesso alone di leggenda circonda la storia della guarigione di Halprin dal suo cancro attraverso la “Dark Side Dance”. A questo proposito suo un vecchio collaboratore, Jules Beckman, mi riferì che Anna «diceva di essere guarita dal cancro con la danza. Era vero? Quando suonavo il tamburo per questi uomini che lottavano per la loro vita, non c'era posto per lo scetticismo». Jules Beckman, testimonianza raccolta nel 2015, allegato 2.

29 «The Hasidic Masters discerned a relationship between the Hebrew *Mizwah* and a similar Aramaic word that meant together. Thus a *Mizwah* can be thought of as an act that unites people, and that unites people with God». Anita Diamant, *Living a Jewish Life*, Harper Collins, New York 2009, p. 8.

centro della vita della famiglia e della pratica religiosa; in questo spazio doveva regnare la *Shalom Bayit*; ed ogni luogo costituiva un luogo per la pratica rituale. Durante il seminario che seguì nella casa-studio di Ann, l'ultimo giorno fu dedicato alla preparazione di un rituale dedicato al pasto, preceduto da danze e dalla preparazione di costumi speciali - in questo caso, fabbricammo dei cappelli - con cui vestirsi prima di mangiare –.³⁰

Mi è parso che la prima eredità dal punto di vista rituale fosse per Halprin parte della sua stessa tradizione religiosa, tradizione che condivideva con suo marito Lawrence Halprin; e considero la sua stessa pratica artistica come un'espressione di questa pratica religiosa.

5 L'influenza di Lawrence Halprin sul lavoro di Anna Halprin. Osservazione e analisi delle collaborazioni tra Ann e Lawrence.

Come la stessa Halprin sosteneva, l'influenza di Lawrence Halprin sul suo lavoro fu talmente profonda che è difficile tracciare i confini tra il lavoro dell'uno e quello dell'altra. La collaborazione tra Ann e Lawrence si estese durante l'arco di tutta la loro vita.

Lawrence Halprin (1 luglio 1916 - 25 ottobre 2009) nacque a Brooklyn da genitori di origine ebraica, che avevano mantenuto un forte rapporto con l'Israele. La madre Rose Lurie Halprin fu infatti la fondatrice di "Hadassah", una delle più grandi organizzazioni di volontariato sionista in America. Lawrence Halprin iniziò la sua carriera di architetto paesaggista, designer e insegnante nella San Francisco Bay Area, California, nel 1949. Costruendosi gradualmente una reputazione regionale nel nord-ovest, il nome di Halprin giunse per la prima volta all'attenzione nazionale con il suo lavoro alla Seattle World's Fair del 1962, il progetto di adattamento della Ghirardelli Square a San Francisco, e la storica strada pedonale/centro commerciale di transito Nicollet Mall a Minneapolis. La carriera di Halprin ha influenzato un'intera generazione, con le sue specifiche soluzioni di design, la sua enfasi

30 La celebrazione dell'ultimo giorno di atelier con un pasto che mi rimanda allo *Shabbat Shalom* ebraico: «*Shabbat* has always been experienced as different from the other days: it is the day for wearing new clothes, for inviting guests to share the best meal of the week, for singing at the table, for giving and receiving blessings. Jewish life and Jewish time are oriented around *Shabbat*, which takes precedence over everything else». Ivi, p. 27

sull'esperienza dell'utente e il suo processo di design collaborativo. Il punto di vista e la pratica di Halprin potevano essere riassunti nella sua definizione di modernismo: «per essere correttamente inteso, il Modernismo non è solo una questione di spazio cubista ma di un apprezzamento completo del design ambientale in quanto approccio olistico alla questione di creare spazi in cui le persone possano vivere. Il Modernismo, come io lo definisco e lo pratico, include e si basa sulle necessità archetipiche vitali degli esseri umani, come individui e come gruppi sociali».³¹

Lawrence Halprin ha avuto un interesse che lo accompagnò durante tutta la sua carriera: studiare come un corpo abita lo spazio, e come attraverso il design si può invitare il corpo a farne esperienza e a viverlo diversamente (ad esempio fare in modo che le persone rallentino il passo, attirare l'attenzione su un elemento in particolare...), al fine di adattare il paesaggio ai bisogni degli esseri umani. Egli aveva inoltre una grande conoscenza dei sistemi di notazione, anche di quello coreografico; il suo desiderio, come afferma in “Cities”, era quello di coreografare i movimenti degli abitanti nella città.³² L'architetto voleva sviluppare delle esperienze cinetiche attraverso l'architettura e per fare questo, all'inizio degli anni Sessanta, sviluppò un sistema di notazione chiamato “Motation” e nel 1968 gli RSVP Cycles, insieme alla moglie Ann.

5.1 L'incontro tra Ann e Lawrence Halprin.

Ann e Lawrence si incontrarono all'Università del Wisconsin nel 1938, dove il futuro architetto studiava all'epoca orticoltura. Entrambi frequentavano l'Hillel Group e Lawrence era particolarmente impegnato sul fronte sionista. Il futuro architetto era un attivista, aveva lavorato per qualche tempo in un kibbutz in Israele, e sosteneva lo sviluppo di una nuova nazione ebraica. Ann e Lawrence furono immediatamente attirati l'uno dall'altra e iniziarono a condividere il proprio lavoro e la propria vita. Nel 1940 si sposarono con rito ebraico e successivamente ritornarono nel Wisconsin per terminare gli studi universitari.

L'incontro con Frank Lloyd Wright, incoraggiato da Ann, motivò Lawrence Halprin a

31 Peter Walker, Simo Melanie, *Invisible Gardens: the Search for Modernism in the American Landscape*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1994, p. 142.

32 Janice Ross, *Anna Halprin. Experience as dance*. cit., p. 211

cambiare carriera e a iniziare a studiare design. Ann e Lawrence visitarono lo studio di Wright nel Wisconsin, dopo essere stati introdotti dal rabbino Kadushin, amico e collaboratore dell'architetto. Wright proponeva all'epoca un'architettura organica, termine che richiamava proprio il pensiero organico introdotto dal rabbino Kadushin. Lawrence Halprin fu così tanto influenzato dall'opera di Wright che in un primo tempo, dopo aver effettuato svariate ricerche sull'architettura paesaggistica, decise di iscriversi alla Harvard School of Design e ottenne una seconda laurea in architettura del paesaggio nel 1942; successivamente elaborò una concezione del design in compenetrazione con il paesaggio, che teneva in conto del fatto che il paesaggio era abitato e attraversato da esseri umani, come nella concezione di Frank Wright.

All'Università di Harvard, Lawrence e Ann entrarono in contatto con Walter Gropius e il Bauhaus³³, movimento che ispirò tutta la loro carriera. Anche il nome del San Francisco Dancers' Workshop, fondato da Ann, era ispirato al Bauhaus, in quanto non si proponeva come una compagnia di danza, ma come un workshop, un laboratorio interdisciplinare di creatività collettiva.

5.1.1 Storia del Dance Deck

Un grande esempio dell'architettura di Lawrence Halprin – e della collaborazione tra Ann e Lawrence – è la casa/studio della famiglia Halprin a Kentfield, situata su una collina costeggiante il monte Tamalpa in California, nella Bay Area.

Dopo la fine dei loro studi, e dopo che Lawrence finì il servizio militare – periodo durante il quale Ann aveva lavorato a New York con Doris Humphrey e Charles Weidman – entrambi si trasferirono vicino San Francisco, a Kentfield e, dopo pochi anni, ebbero la prima figlia, Daria, immediatamente seguita da Rana. Ann lavorava abitualmente a San Francisco ed era

33 Movimento fondato da Walter Gropius nel 1919 a Weimar in Germania, il Bauhaus incluse anche Maarel Breuer, Lazo Moholy Nagy, Le Corbusier, Wassily Kandinsky e Paul Klee, tra gli altri.

Basato su una concezione che vedeva l'utile sposarsi al bello, la teoria alla pratica, e la produzione di massa armonizzarsi alla visione artistica individuale, le forme nel design del Bauhaus erano molto schematiche e prive di orpelli.

Il Bauhaus, inoltre, si proponeva di unire l'arte, l'artigianato e la tecnologia in una collaborazione interdisciplinare che facesse emergere una forma di creatività collettiva. In questo senso l'apporto filosofico al lavoro di Anna e Lawrence fu particolarmente rilevante.

costretta a lasciare le proprie figlie con delle bambinaie per poter tenere i propri corsi, cosa che le risultava insopportabile. Per permettere alla moglie di lavorare senza dover lasciare le proprie figlie, Lawrence ideò nel 1948 il famoso “dance deck” all'aperto, in collaborazione con Arch Lauterer, creatore di luci per Martha Graham. Il “dance deck” influenzò radicalmente tutta la creazione successiva della Halprin³⁴ e su di esso si esibirono Merce Cunningham, Min Tanaka e numerosi altri artisti. I laboratori di Ann a partire dagli anni Quaranta ebbero tutti luogo sul “dance deck”; a questi laboratori parteciparono numerosi artisti della *post-modern dance*, tra cui Trisha Brown, Yvonne Rainer, Robert Morris e Meredith Monk.

5.1.2 *La struttura della casa e del Dance Deck di Ann e Lawrence Halprin.*

La casa di Lawrence e Ann, chiamata Mountain Home Studio, è composta da tre zone: uno spazio strutturato su due piani, con uno studio di danza all'interno, il “dance deck” all'esterno, e il loro appartamento privato. I materiali utilizzati sono tutti provenienti dalla zona di Kentfield e il modo in cui l'architettura si articola con il paesaggio è peculiare. Per esempio, nessuna scala all'esterno è perfettamente dritta, ma segue l'architettura già presente sulla collina.

Quando la visitai per seguire un laboratorio con la coreografa, mi fu dato all'ingresso un foglio di presentazione che spiegava la storia del luogo, e il significato simbolico delle quattro direzioni cardinali che poteva essere «sperimentato sul deck»³⁵.

34 Ann parla in numerose interviste dell'impatto del lavoro all'esterno sulla sua danza: «mio marito Larry ha ridefinito l'architettura del paesaggio includendo tematiche sociali, politiche e partecipative. [...] Quando danzo, sono connessa con il mondo intorno a me. Se alzo un braccio, sento la connessione ad un albero, sento la connessione al cielo; se peso verso il basso, sento la connessione alla terra. Quando sei fuori e alzi un braccio, visto che il cielo è lì, ti muovi con un altro senso dello spazio». Rudi Guerber, *Breath Made Visible*, Lighthouse home entertainment, California 2009 <https://www.youtube.com/watch?v=h-6-vamOMxY>

35 Testo di presentazione del “Mountain Home Studio”, allegato 5



Fig.9: Il "dance deck"

La prima stanza che si incontra, scendendo la scala situata all'ingresso, è chiamata "the lounge" e fu realizzata per ultima, dopo il "dance deck" e lo studio all'interno. In questo spazio si trovano la cucina ed il bagno. La stanza è stata concepita da Alex Flores, artista messicano, in onore dei Nativi Americani che abitavano la zona. Lo studio di danza all'interno è al piano superiore ed è necessario, dunque, passare ancora all'esterno e salire una scala. L'obiettivo dei designer fu «quello di plasmare lo studio esterno in maniera che si fondesse con l'ambiente naturale, e portare l'esterno all'interno del secondo studio di danza, con una serie di finestre ed una porta scorrevole che porta a delle piccole terrazze all'esterno [...] Il colore delle pareti dello studio fu selezionato accuratamente dal designer Gerald Reis per enfatizzare il colore della terra. La nozione è che lo studio è una caverna tiepida e protetta, uno spazio di raccoglimento, in contrasto con il palco all'esterno, che si apre e si espande all'esterno»³⁶.

Nella partitura suggerita dalla Halprin nel suo testo di presentazione, la coreografa propone di immaginare che il Mountain Home Studio abbia sei porte (*six gates*). A volte si tratta di porte concrete, a volte di soglie immaginarie.

La prima porta costituisce l'ingresso;

La seconda dà sull'entrata e sul piccolo salone con la cucina; La terza conduce allo studio all'interno;

La quarta dà su grande dance deck, che costituisce il “centro delle sei direzioni cardinali” e che è spesso utilizzato come “spazio rituale”;

La quinta porta conduce a dei piccoli terrazzini a cui si accede attraverso lo studio all'interno;

La sesta si trova in mezzo a delle enormi sequoie, costituisce un luogo di contemplazione e di meditazione.

Il Mountain Home Studio, prima opera di Ann e Lawrence Halprin, si presenta dunque come uno spazio reale e simbolico al tempo stesso, uno spazio rituale in cui ogni luogo è accuratamente concepito, e la cui unicità influenza profondamente le persone che lo attraversano.



Fig. 10: La scala situata all'ingresso del Mountain Home Studio

Mi occupo ora di introdurre la collaborazione tra Anna e Lawrence Halprin, descrivendo due

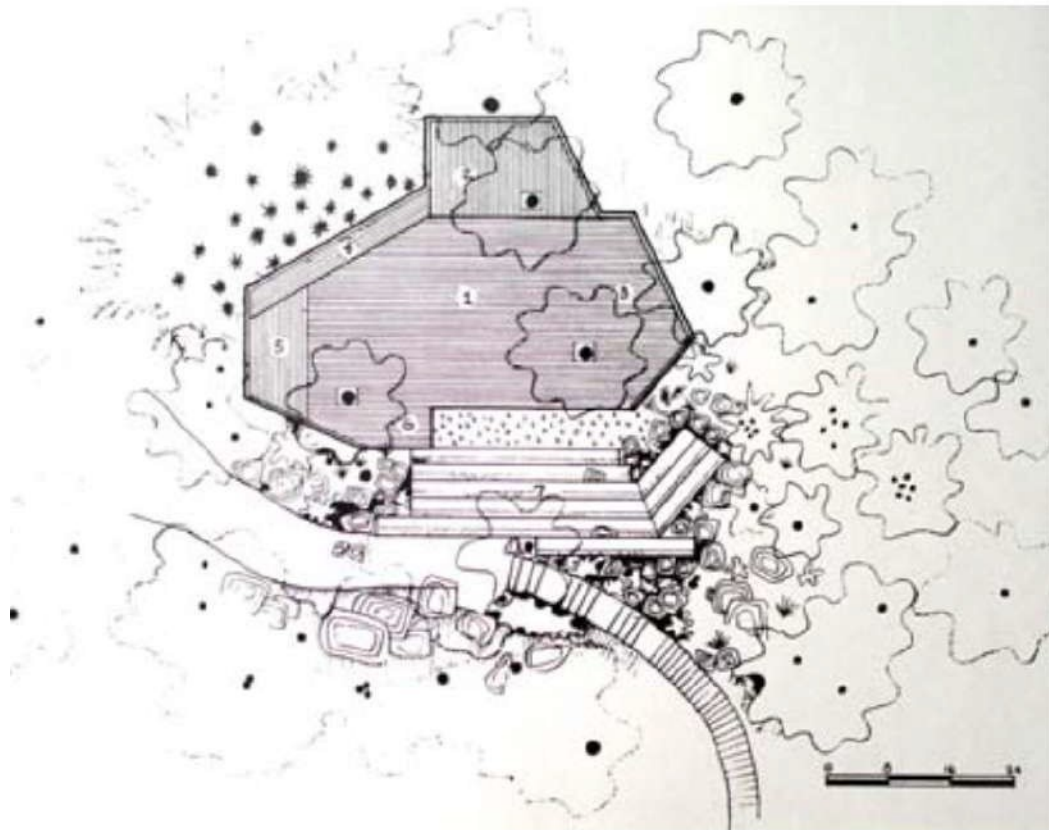


Fig. 11: Pianta del Mountain Home Studio, 1954

delle loro collaborazioni più importanti: gli *Experiments in the Environment* e gli *RSVP Cycles*.

5.2 *Gli Experiments in the Environment negli anni Sessanta.*

Agli inizi degli anni Sessanta, Ann Halprin creò lo storico spettacolo *The five legged Stool*, presentato poi a San Francisco nel 1962. Nello spettacolo, descrive Ross, i danzatori effettuavano delle «azioni ritualizzate»³⁷ (salire e scendere da una scala, trasportare cento bottiglie di vetro) in maniera ripetitiva e simultanea, senza che ci fosse una reale comunicazione tra di loro. Essi performavano delle azioni ripetitive, prive di qualunque simbolismo o significato.

Diversi critici trovarono delle similitudini tra questo lavoro e la drammaturgia del teatro dell'assurdo; Ann Halprin stessa parlò della vicinanza tra *Five Legged Stool* ed *Aspettando Godot* di Samuel Beckett, che lei disse di aver visto dopo aver creato lo spettacolo. Janice Ross e Lawrence Halprin introdussero inoltre il concetto di rituale parlando di questo lavoro:

« invece di invocare il rituale come intrattenimento decorativo e teatrale, come Martha Graham, Ruth St. Denis e Ted Shawn avevano fatto, Ann voleva utilizzare delle azioni ritualizzate per stimolare un riconoscimento della quotidianità, sia per il performer che per gli spettatori [...]» scrisse Ross. «L'uso della task di Ann può essere efficacemente comparato alle esplorazioni dei rituali del comportamento umano attraverso il design negli spazi pubblici di Lawrence Halprin»³⁸.

Nello stesso testo Ross cita un testo/discussione intorno a *Five Legged Stool*³⁹ in cui Larry [Lawrence Halprin] scrive della capacità di quest'opera di portare l'arte ai suoi «inizi ritualistici», dove «l'arte era solo un'espressione più intensa della vita [...]. [Ann] sta facendo teatro a partire da immagini fisiche della vita ordinaria, da eventi semplici e dalle relazioni più radicate tra le persone... Lei vuole soprattutto, credo, creare un ambiente - un paesaggio, se volete, all'interno del quale sia il pubblico che gli interpreti sono parte del *cast* e gli eventi sono comuni a entrambi»⁴⁰. Considero questo un testo rilevante, in quanto è il primo che si

37 Janice Ross, *Anna Halprin. Experience as dance*, cit., p. 214.

38 «Instead of evoking ritual as a spectacle of decorative and highly theatrical entertainment, as Martha Graham, Ruth St. Denis, and Ted Shawn had done, Ann Wanted to use ritualized tasks to initiate a perceptual awakening to the mundane for both the performers and the audience. [...] Ann's use of task might be better compared to Larry's exploration of rituals of human behavior through his urban designs in public spaces». Janice Ross, *Anna Halprin. Experience as dance*, cit., p. 158.

39 Lawrence Halprin, *A discussion of The Five-Legged Stool*, in «San Francisco Chronicle», April 29, 1962-63.

40 «Larry cited the work's capacity to take art back to its "ritualistic beginnings", when "art was only a sharpened expression of life [...] She is making theater out of physical images in ordinary life, of simple

riferisce esplicitamente al lavoro di Ann Halprin come rituale, ancora prima che la coreografa stessa ne parli. Lawrence formula una dichiarazione di intenti applicabile al lavoro della coreografa, collegando i propri interessi nell'ambito del *design* degli spazi pubblici alle performance di Ann.

Come vedremo nel secondo capitolo, durante gli anni Sessanta Ann creò prima *Myths* (1966) in cui gli spettatori facevano parte della performance e avevano una partitura da seguire e successivamente *Ceremony of Us* (1968), lavoro seminale in cui un gruppo di danzatori bianchi e uno di danzatori neri si confrontavano per creare un collettivo comune. Ann parlava in particolare di questo lavoro come di un esperimento in parte fallito, in quanto al gruppo mancava un linguaggio comune; problema che la coreografa cercò di risolvere con la creazione e l'applicazione degli *RSVP Cycles* al suo lavoro coreografico. Gli *RSVP Cycles* furono creati da Ann e Lawrence, in uno sforzo congiunto per comprendere il processo creativo di una collettività e creare un sistema per far comunicare e collaborare insieme delle persone di origini sociali anche molto diverse.

Tra le ricerche che i due effettuarono congiuntamente negli anni Sessanta ci fu un primo esperimento collettivo nel 1966 chiamato *Experiments in the environment*, una collaborazione tra le arti che si proponeva di creare una nuova concezione dell'ambiente e dell'ecologia. Si trattava di un workshop che ebbe luogo dal 27 giugno al 22 luglio del 1966. Il testo di presentazione indicava che

«il workshop tratterà di problematiche relative alla percezione dell'ambiente. Coprirà i campi della pianificazione, del progetto del paesaggio e dell'architettura. Tuttavia l'approccio intende essere il più ampio possibile e non specifico, e coinvolgerà altri campi del design come la danza, la musica, la scultura, la pittura, il cinema, etc.»⁴¹

Il workshop ebbe luogo in diversi spazi: in parte presso lo studio “Halprin and Associates” a San Francisco, in parte in spazi all'aperto presso Sea Ranch ed il monte Tamalpa dove si trovava il “Dance Deck”, in parte, infine, nell'area urbana di San Francisco. I collaboratori all'interno del workshop furono Charles Moore, architetto collaboratore di Lawrence Halprin, il geografo Richard Reynolds, il compositore Morton Subotnick, la danzatrice Norma

occurrences and the most deeply rooted relationships between people ... She wants most, I think, to create an environment – a landscape, if you will, within which both audience and performers are part of the cast and the events are common to them both». Janice Ross, *Anna Halprin. Experience as dance*, cit. p. 162.

41 «The workshop will deal with problems of perceiving the environment It will overlap the field of Regional Planning, Landscape Architecture and Architecture. However, the approach is intended to be broad and non-specific». *Fascicolo contenente il programma per il reclutamento e l'iscrizione degli studenti al workshop estivo del 1966*. Cartella 014.I.A 974 The Lawrence Halprin collection AAUP

Leistikio, il regista Joe Ehreth e il tecnico delle luci Patrick Hickey, i membri del San Francisco Dancers' Workshop e la graphic designer Barbara Stauffacher. I partecipanti erano quindici studenti di architettura e ventinove danzatori, tutti scelti attraverso una selezione.

Il nucleo concettuale del workshop del 1966 - come del secondo nel 1968 - era quello di espandere la percezione dello spazio circostante, includendo tutti i sensi (esterocettivi e propriocettivi). Ci si proponeva innanzitutto di insegnare ai partecipanti a valutare lo spazio attraverso il corpo. Un corso del programma tenuto da Ann era chiamato proprio “Ambienti Cinetici”: si trattava di utilizzare il corpo come uno strumento per esplorare l'ambiente e la relazione tra il corpo e l'ambiente. Uno degli esercizi eseguito presso la Drywood Beach fu quello di realizzare un villaggio, che gli studenti dovevano costruire con le loro mani, utilizzando solo i materiali che erano disponibili sul posto.

Experiments in the Environment fu un esperimento riuscito, e Lawrence ed Ann decisero di ripeterlo. Nel luglio 1968 condussero il loro secondo *Experiments in the Environment* (sottotitolato *Community*) con quaranta architetti, designers, pianificatori, danzatori e studenti. Al nucleo degli insegnanti del 1966 si aggiunsero Paul Baum, psicologo che aveva introdotto Ann a Fritz Perls, Paul Ryan, fotografo e regista, Jim Burns, editore senior di “Progressive Architecture”.

Il programma del secondo workshop fu pensato come uno score e il tema era quello della collettività. Durante 24 giorni, in *Experiments in the Environment* l'obiettivo fu quello di creare un luogo per ispirare la creatività collettiva, e per creare una comunità, osservando come le relazioni si sviluppavano ed evolvevano. Filosoficamente, la creatività collettiva era concepita per evitare sia la dittatura che il caos, considerando il contributo di ciascuno, in quanto cittadino impegnato nella comunità.

Nel testo *Taking Part*⁴² pubblicato nel 1971 Ann parla di questo workshop e della creazione degli *RSVP Cycles* che furono diretta conseguenza delle ricerche effettuate durante *Experiments in the Environment*. In questo testo, Ann descrive i *Life/Art workshops* del San Francisco Dancers' Workshop come concepiti per persone interessate al movimento e alle arti performative.

Gli obiettivi di questi workshop erano:

1. Creare una base comune di esperienze a partire dalle quali si possa comunicare;

42 Anna Halprin, *Moving toward Life. Five decades of Transformational Dance*. cit.

2. Fare esperienza e apprendere le tecniche della creatività collettiva;
3. Utilizzare l'approccio degli *RSVP Cycles* per la creatività collettiva;
4. Massimizzare le differenze – culturali, etniche, femmina/maschio, vecchio/giovane, ricco/povero, differenze sessuali;
5. Creare rituali e miti a partire dell'esperienza comune;
6. Soddisfare aspettative individuali all'interno dell'esperienza di gruppo;
7. Sviluppare una consapevolezza di gruppo all'ambiente;
8. Riciclare esperienze fatte nel workshop nella vita quotidiana.

Ann Halprin scrive che nel workshop del 1968 Larry consolida l'approccio al processo creativo collettivo chiamato *RSVP Cycles*.

5.3 Gli RSVP Cycles

Possiamo dire che gli *RSVP cycles* costituiscono la più grande collaborazione tra Ann Halprin e suo marito. Furono formulati a partire dagli *Experiments in the Environment* nel 1968 e subito dopo lo spettacolo *Ceremony of Us* di Ann, in cui una comunità afroamericana e una caucasica si confrontavano in scena, con un processo di lavoro che conobbe non poche battute d'arresto e intensi conflitti, proprio a causa della mancanza di un linguaggio comune, secondo le parole della coreografa stessa.

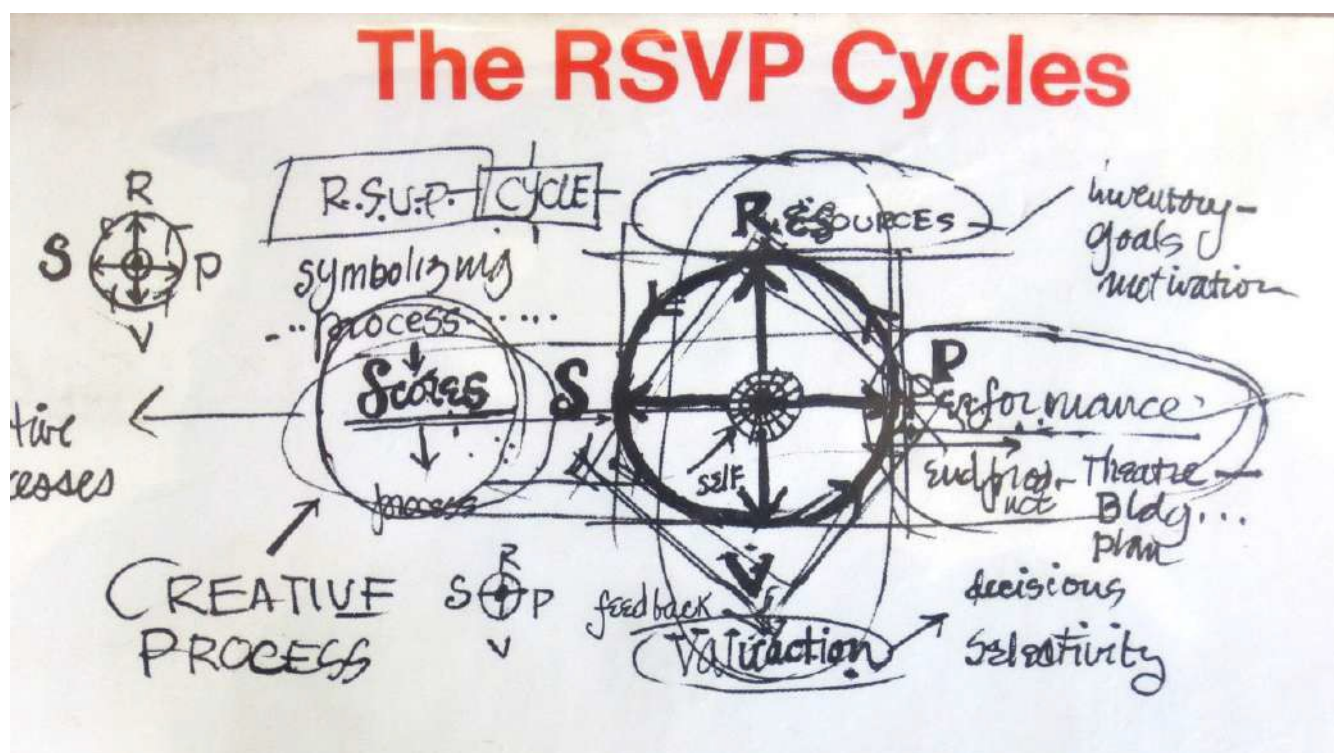


Fig.12: Lawrence Halprin, schema degli RSVP Cycles

Dopo questo spettacolo Ann, decisa a continuare a lavorare con un gruppo di interpreti di diverse culture, fondò il programma "Reach Out", in cui il gruppo dei danzatori del San Francisco Dancers' Workshop fu integrato da alcuni danzatori che avevano fatto parte dello spettacolo *Ceremony of Us* e da altri danzatori di origine principalmente asiatica e afroamericana. Il programma fu finanziato negli Stati Uniti per anni, fino all'arrivo di Ronald Reagan alla presidenza nel 1981. La coreografa si poneva la questione di coinvolgere tutti i

membri della comunità - questione difficile e che rimase per lo più irrisolta, in parte a causa delle origini stesse della danza di Halprin, in parte a causa del taglio dei fondi alla compagnia da parte dello Stato, che provocò la sospensione delle borse di studio per i partecipanti meno abbienti ai programmi del San Francisco Dancers' Workshop.

Gli *RSVP Cycles* nacquero dopo lunghe riflessioni, sia da parte della coreografa che da parte di Lawrence, che si interessava in quel momento alla traduzione e all'applicazione di un processo creativo democratico in uno *score*.

Nel suo testo *The RSVP Cycles: creative processes in the human environment*⁴³ Lawrence Halprin parla dello *score* come di una pianificazione degli eventi futuri. Gli *score*⁴⁴ sono delle notazioni che ricorrono ai simboli per descrivere dei processi che si sviluppano nel tempo:

non ci si propone di definire degli obiettivi precisi, ma citando Fritz Perls: gli *score* sono implicate in maniera creativa. È l'azione del “fare” che ci dà piacere, e che è portatore di senso per tutti noi. Ecco cosa ci vuole nell'educazione, nei ghetti e tra i giovani e gli oppressi che si sentono esclusi dal processo di decisione nelle nostre collettività; e anche ciò di cui abbiamo bisogno nelle nostre relazioni personali. Essendo tutti implicati nel processo noi interagiamo, il nostro apporto è importante e visibile, utile e nessun punto di vista può asservito. Uno *score* non è orientato verso un obiettivo; è orientato verso la speranza⁴⁵.

Nello stesso testo, Lawrence definisce la creazione degli *score* come un'attività molto antica (le pitture rupestri erano un esempio di *score* che serviva ad avere successo durante la caccia), e legate in molti casi a delle pratiche spirituali delle comunità umane: per esempio, le pitture sulla sabbia dei Navajos che erano delle partiture per delle danze e dei canti rituali di guarigione. Per l'architetto lo *score* può anche essere qualcosa che rileva del quotidiano, per esempio una lista della spesa.

Lo *score* è un elemento degli *RSVP Cycles*, ma è anche il cuore di questo dispositivo. Lawrence Halprin mette l'accento sul modo che ha uno *score* di rendere tutte le persone coinvolte attive in delle azioni collettive. Una delle potenzialità dello *score* è quella di

43 Lawrence Halprin, *The RSVP Cycles: creative processes in the human environment* in Baptiste Andrien e Florence Corin *De l'une à l'autre. Composer, apprendre et partager en mouvement*. Contredanse, Bruxelles 2010

44 Utilizzo sempre il termine *score* e non la sua traduzione italiana *partitura*, in quanto non si trova un equivalente esatto in lingua italiana. La partitura essendo associata principalmente alla musica ed alla danza a differenza dello *score* che ha un'ampia gamma di significati, come vediamo nella descrizione di Lawrence Halprin stesso.

45 Lawrence Halprin *The RSVP Cycles: creative processes in the human environment*, cit. p. 8.

includere delle minoranze, normalmente escluse dai processi decisionali all'interno delle collettività. Anche nelle relazioni personali, Lawrence vede delle potenzialità nell'uso della partitura.

L'*RSVP Cycle* è presentato come un sistema per creare in qualunque ambito.

La R indica le *risorse* del gruppo: esse possono essere dei materiali concreti per la costruzione di un palazzo per esempio oppure di una serie di compiti da eseguire.

La S indica lo *score*, stabilito a partire delle risorse del gruppo;

Il V corrisponde alla *valuation*, termine che si situa tra la valutazione e l'azione. Essa costituisce l'azione di valutare collettivamente il risultato di uno *score*, e di fare delle modifiche ad esso se necessario.

La P è la *performance*, fase finale del processo. Ma poiché si tratta qui di un sistema circolare e interconnesso, il ciclo può ricominciare, per esempio con una *valuation* della performance eseguita.

Gli *RSVP Cycles* furono successivamente utilizzati da Ann Halprin per creare in diversi contesti socio-culturali, integrati al metodo di insegnamento del Tamalpa Institute, e furono applicati alla creazione di rituali al fine di implementarne l'efficacia. Il ruolo degli *RSVP Cycles* all'interno della ricerca di Ann Halprin fu più che importante e costituì una delle “eredità” trasmesse a danzatori, coreografi, artisti e terapeuti.

Uno degli ultimi laboratori che Ann e Lawrence Halprin condussero insieme fu *Searching through living myths and the environment* nel 1981/1982 che portò all'ideazione della performance rituale *In and On the Mountain*, successivamente chiamata *Circle the Earth*, e di cui un segmento diventò la *Planetary Dance* oggi danzata in tutto il mondo⁴⁶.

Ann e Lawrence continueranno a collaborare intensamente fino alla metà degli anni Ottanta. La profondità della loro collaborazione dal punto di vista artistico e concettuale fu talmente intensa da renderla difficilmente analizzabile. Come Ann stessa sostiene, e come ribadì il suo collaboratore di lunga data Jamie McHugh⁴⁷, le capacità intellettuali di Lawrence e la grande intuitività di Ann erano perfettamente complementari nel lavoro artistico, creando una

46 Mi occupo di descrivere questo laboratorio nel quarto capitolo, p.104

47 Intervista con Jamie McHugh, ottobre 2021

sinergia unica di cui beneficiarono tutte le persone con cui il duo ebbe l'occasione di collaborare durante gli anni.

6 Situare il lavoro di Anna Halprin nel suo contesto storico/artistico.

In questo capitolo mi sono dunque occupata di iniziare a collocare la ricerca di Anna Halprin – ed in particolare la sua pratica e la sua concettualizzazione del rituale – nel suo contesto storico ed artistico di riferimento. Ho approfondito le sue prime ispirazioni, occupandomi di collegare il suo lavoro non solo agli insegnamenti di Margaret H'Doubler (filiazione stabilita e lungamente approfondita nell'ambito della ricerca in danza) ma anche alla danza moderna – in particolare attraverso la figura di Doris Humphrey. Questa filiazione, nonostante la coreografa ribadiva a più riprese il suo distacco dalla danza moderna, esiste in quanto Halprin riprendeva nel proprio lavoro delle problematiche e delle tematiche fondamentali della danza moderna.

Un'altra influenza sulla concezione di rituale della coreografa è quella dell'ebraismo. Al di là dell'impatto sulla coreografa della marginalizzazione degli ebrei durante gli anni Quaranta, che essa considerava determinante dal punto di vista del suo impegno politico e sociale successivo, è stato poco approfondito il ruolo che la religione e la cultura ebraica ebbero sul lavoro di Anna.

Ho trattato quest'influenza sotto diversi punti di vista: dal punto di vista della concezione del rituale come un elemento integrato alla vita quotidiana delle persone, della casa come centro della vita rituale e ho approfondito il concetto di *mitzvah*, atto fondante della religione ebraica, che si può tradurre come l'esecuzione di atti che uniscono le persone.

Per concludere, ho esaminato le principali collaborazioni di Anna e di suo marito Lawrence, considerando quanto profondamente la loro interazione determinò tematiche e metodologie nel lavoro della coreografa.

Nel capitolo successivo contestualizzo la ricerca di Halprin rispetto ai movimenti artistici e politici degli anni Sessanta e Settanta; continuando a portare un'attenzione particolare al concetto ed alla pratica del rituale.

SECONDO CAPITOLO

Il rituale come desiderio comunitario negli anni Sessanta e Settanta.

In questo capitolo mi concentro sul lavoro di Anna Halprin negli anni Sessanta e Settanta; in particolare, sul ruolo che la rivoluzione culturale di questo periodo ebbe nel modellare le direzioni che la ricerca di Halprin prese in ambito performativo e rituale.

Fu alla fine degli anni Sessanta, nel mezzo dello sviluppo del movimento del potenziale umano all'Esalen Institute, così come del movimento dei diritti civili e del movimento *hippie*, che si sviluppò il lavoro comunitario di Anna, in stretta collaborazione con Lawrence Halprin. Osservo quindi i punti di contatto e di divergenza tra le correnti politiche e culturali dell'epoca e la ricerca del San Francisco Dancers' Workshop, approfondendo la misura in cui essa era connessa alle ricerche ed ai movimenti di questo periodo storico. Faccio riferimento in particolare alla Gestalt Therapy di Fritz Perls, al lavoro del Living Theater, di Jerzy Grotowski e di Richard Schechner, e alle correnti politiche di protesta pacifiste e antirazziste. Infine, inizio a delineare il ruolo del rituale nella ricerca artistica di Anna Halprin; ruolo sintetizzante le numerose tensioni tra campi disciplinari che attraversano il suo lavoro. In particolare, il rituale risulta costituire un ponte tra il polo della pratica artistica e quello della pratica terapeutica, tra cui la tensione si sviluppò in maniera sempre più esplicita nel corso degli anni, evolvendo poi nei decenni successivi.

1 L' incontro con Fritz Perls e la Gestalt-Therapy.

L'incontro tra Anna Halprin e Fritz Perls fu un incontro determinante nella carriera e nell'approccio artistico della coreografa. fu semplicemente rivoluzionario, poiché modificò i contenuti e gli obiettivi del suo insegnamento e della sua pratica artistica. Se in precedenza il lavoro era orientato verso la sperimentazione del corpo nella danza, l'incontro con Perls permette ad Halprin di orientare il proprio lavoro maggiormente in direzione degli esseri umani che effettuavano i movimenti, esseri umani in tutta la loro interezza, la loro storia di vita e la loro psicologia. Il cambiamento drammatico di orientamento del lavoro di Halprin fu testimoniato da Trisha Brown – che smise di seguire i corsi di Halprin in quel periodo –come afferma Janice Ross : «rispetto all'anno precedente, c'erano tutte queste persone della danza-terapia e il lavoro era completamente cambiato. Non era la mia idea di una lezione di danza»¹.

1.1 *Come Frederick S. Perls arrivò all'Esalen Institute.*

Frederick o Friedrich Salomon Perls² (8 luglio 1893, Berlino - 14 marzo 1970, Chicago) entrò nella storia come Fritz Perls, famoso psichiatra e psicoterapeuta che introdusse la Gestalt-Therapy.

Nato in un ghetto ebreo, all'interno di una famiglia di intellettuali, nel 1920 ottenne un Dottorato in Neuropsichiatria. Fu in seguito assistente di Kurt Goldstein e nel 1926 effettuò la sua prima psicoanalisi, ma , osservò che gli analisti erano piuttosto freddi e distanti, e ne fu turbato. Continuò dunque la sua ricerca in direzione di una terapia con un approccio differente e di un terapeuta più caloroso, come era Wilhelm Reich, incontrato nel 1930 a Francoforte, con il quale effettuò un'analisi che lo trasformò profondamente. A Francoforte, centro di fermento intellettuale nell'Europa degli anni Venti del Novecento, venne in contatto

1 Janice Ross, *Anna Halprin. Experience as dance*, cit., p.181.

2 <https://www.gestalt.fr/histoire-methode-gestalt-fondateur-perls/>

con alcuni dei maggiori psicologi della Gestalt³ di quel tempo, con filosofi esistenzialisti e con psicoanalisti. Qui incontrò anche Laura Posner, psicologa in Gestalt-Teoria, che sposò nel 1929.

Quando Perls, con Laura Perls, Paul Goodman e Ralph Hefferlin, creò la terapia della Gestalt, si ispirò ad alcune analogie funzionali della *psicologia della forma* o *psicologia della Gestalt*. Nella Gestalt-Therapy l'attenzione è posta sulla dinamica inarrestabile della creazione di configurazioni tra figura e sfondo che rappresentano continui cicli di contatto tra l'organismo e l'ambiente che lo circonda. La Gestalt-Therapy può considerarsi a pieno titolo una forma di psicoterapia umanistico-esistenziale. Ufficializzata da Perls e da sua moglie Laura negli anni Quaranta a New York, la terapia raccoglie e organizza le idee tradizionali della classica psicoterapia freudiana, junghiana e reichiana, nonché i principi della teoria del campo di Lewin e i contributi filosofici dell'esistenzialismo, della fenomenologia, della Psicologia della Gestalt - da cui prende il nome - e dell'Umanesimo, un sistema di pensiero che rimette l'essere umano al centro delle sue preoccupazioni filosofiche e terapeutiche.

Nel 1933-34 Perls, in esilio in Africa del Sud per sfuggire alle persecuzioni naziste, fondò l'Istituto Sudafricano di Psicoanalisi con sua moglie Laura. Qui scrisse il primo libro intitolato *Ego, hunger and aggression* (Io, fame ed aggressività)⁴ *una revisione della teoria e del metodo di Sigmund Freud*, in collaborazione con la moglie. Il sottotitolo del testo era: in cui sosteneva che l'aggressività costituiva una pulsione vitale. Per Perls, l'aggressività rappresentava l'azione di andare verso, di penetrare l'ambiente, per scoprirvi ciò con cui possiamo soddisfare i nostri bisogni.

Perls rimase in Sud Africa fino al 1946 circa, dopo di che si trasferì a New York.

Il termine *terapia della Gestalt* apparve per la prima volta come titolo del libro *Terapia*

3 La filosofia della Gestalt-Teoria fu ispirata da Christian Von Ehrenfels e da Edmun Husserl all'inizio del ventesimo secolo. I fondatori della psicologia della Gestalt furono Max Wertheimer e i suoi allievi Kurt Koffka, Wolfgang Köhler, principali promotori e teorizzatori scientifici di questa corrente di ricerca in psicologia. La parola Gestalt fu usata per la prima volta, come termine tecnico, da Ernst Mach: questa parola deriva dal verbo *gestalten*, che significa "mettere in forma" o "dare una struttura significante". In tedesco si parla ad esempio della "gestalt di una vallata", per sottolineare la configurazione di diversi elementi nel costituire un tutto armonico, che ha significato. La Gestalt, dunque, può essere considerata l'attitudine dello psichismo a legare tra loro dinamicamente gli elementi, costituendo un tutto significativo.

L'idea portante dei fondatori della psicologia della Gestalt, cioè che l'insieme fosse differente e altro (e non *maggiore* quantitativamente né *migliore* qualitativamente) rispetto alla somma delle singole parti, in qualche modo si opponeva al modello dello strutturalismo, diffusosi a partire dalla fine dell'Ottocento, ed ai suoi principi fondamentali, quali l'elementarismo.

4 Frederick S. Perls, *Ego, hunger and aggression. A revision of Freud's theory and method*. Knox Publishing Company, Durban 1945

*della Gestalt - Teoria e Pratica della terapia della Gestalt*⁵, scritto a sei mani da Fritz Perls, Paul Goodman e Ralph Hefferline nel 1951 (familiaramente chiamato “la Bibbia” dai praticanti di Gestalt-Therapy).

Nel 1952 Perls fondò il *Gestalt Institute of New York*, istituto nel quale avrebbe tenuto una serie di laboratori di psicoterapia. Ma il momento storico in cui Fritz Perls e le tecniche impiegate nella *terapia della Gestalt* acquisirono un grande seguito anche al di fuori degli Stati Uniti, fu negli anni Sessanta, in particolare grazie ai suoi seminari tenuti ad Esalen (nel Big Sur, in California).

In quegli anni Perls ebbe una popolarità anche mediatica, grazie anche al periodo molto aperto alle innovazioni e alla sperimentazione (dagli *hippies* alle contestazioni giovanili universitarie, fino all'introduzione in Occidente di pratiche spirituali e di ricerca di derivazione orientale).

Fu in questo periodo che Fritz Perls incontrò Ann Halprin.

1.1.1 I principi della Gestalt-Therapy

La Gestalt-Therapy esplora il rapporto tra il sé ed il mondo. Il concetto di base di questa terapia è che i confini dell'io vanno negoziati; c'è sempre qualcosa all'esterno di cui abbiamo bisogno. Il processo attraverso il quale facciamo passare qualcosa attraverso i confini dell'io è chiamato in Gestalt-Therapy *contatto*. Fare contatto richiede un dispendio di energia. Perls riteneva che, appena una situazione si fosse chiusa, la persona fosse pronta per la situazione successiva, che si presenta come una figura che emerge da uno sfondo; secondo la terapia della Gestalt, la nevrosi è frutto di un numero ripetuto di situazioni incompiute, di Gestalt incompiute. La Gestalt-Therapy considera la nevrosi, dunque, non come una malattia, ma come una stagnazione della crescita. Altri sintomi di essa saranno il bisogno di manipolare l'ambiente, la follia del controllo, la distorsione del carattere, la riduzione del potenziale umano, la mancanza di responsabilità, e la cosa più importante, la produzione di “buchi” nella personalità.

5 Frederick Perls, Ralph F. Hefferline, Paul Goodman, *Gestalt Therapy. Excitement and Growth in the Human Personality*. The Julian Press Inc., New York 1951

In *Terapia della Gestalt - Teoria e Pratica della terapia della Gestalt*⁶ Perls, Goodman e Hefferline descrivono lo sviluppo del bambino, a partire dalla dipendenza completa nei confronti di sua madre e del suo ambiente, fino ad un'indipendenza sempre più pronunciata. Questo processo può essere interrotto in qualsiasi momento dello sviluppo - per esempio da un genitore che fa domande troppo avanzate e inadatte all'età del bambino, oppure, al contrario, che gli impedisce di sviluppare la sua autonomia. Questi ritardi nello sviluppo, secondo i terapeuti, creano delle distorsioni, delle personalità incomplete. Nel libro si parla di persone a cui mancano occhi, cuore, o orecchie. In particolare, si afferma che la mancanza di orecchie è la peggiore, in quanto «coloro che non ascoltano, sono in una battaglia costante»⁷, mentre coloro che ascoltano e comprendono non sono in guerra.

Perls - di formazione freudiana - riteneva che la personalità avesse più strati:

1. Strato dei cliché: lo strato più esterno, una piccola parte del sé genuino, che viene impiegata per fare domande sulle persone - senza un interesse reale.
2. Strato dell'impersonificazione dei ruoli appresi: la rappresentazione del ruolo diventa automatica e serve a mascherare il sé genuino - ad esempio il ruolo di padre o di madre, di professore o di studente.
3. Strato dell'*impasse*: a questo livello si sperimenta un senso di vuoto o nullità.
4. Strato implosivo-esplosivo: la persona è consapevole delle proprie emozioni, che esprime verso l'esterno e verso l'interno.
5. Personalità genuina spogliata di tutti i modi di esistere appresi nel mondo.

La Gestalt-Therapy sosteneva che, arrivati a una consapevolezza completa, si diventa coscienti dell'autoregolazione dell'organismo. La consapevolezza è caratterizzata dal contatto, dalla sensazione (*sensing*), dall'eccitazione (*excitement*) e dalla formazione di Gestalt.

La sensazione costituisce la natura della consapevolezza, distante, vicina, oppure interna. L'eccitazione fisiologica (ma anche l'emozione indifferenziata) include la nozione freudiana di cathexis, l'*élan vital* di Bergson e costituisce ciò che ci spinge verso un oggetto in particolare. La Gestalt è dunque l'organizzazione di tutti gli elementi che osserviamo. Ogni

6 *Ibidem*

7 *Ivi*, p. 18.

Gestalt incompleta rappresenta una situazione non finita, che richiama la nostra attenzione ed interferisce con la formazione di ogni nuova Gestalt vitale. Perls riteneva importante la differenza tra la realizzazione del sé e la realizzazione dell'immagine del sé. La protezione dell'immagine attraverso i ruoli, implica che non si ha diritto di esistere così come si è.

Durante la sua permanenza presso l'Esalen Center Perls, che aveva lavorato in precedenza con il Living Theater ed aveva studiato con Max Reinhart, effettuava delle sedute individuali e collettive di terapia, estremamente teatrali. Questo aspetto performativo⁸, sottolineato anche da Janice Ross, rientra nella sua concezione della personalità come una composizione di strati, in cui i strati superficiali costituiscono una sorta di maschera, di copertura del vero sé. Gli strati superficiali creano dunque uno spettacolo, assumendo una serie di ruoli e di posture che non corrispondono al sé reale. Nei video di terapia collettiva, una delle domande che Perls spesso pone ai suoi allievi è «se sei spaventato/a, perché sorridi?», mettendo a volte crudelmente in evidenza le incongruenze tra l'espressione verbale degli studenti/pazienti e le loro attitudini fisiche.

Nell'approccio della Gestalt terapia, inoltre, importante è la metafora digestiva. Affinché una Gestalt sia compiuta, la persona deve poter decidere ciò che ha bisogno di assimilare e ciò che ha bisogno di rifiutare. Il fatto di “ingoiare” dei concetti o delle ingiunzioni “tutte intere” creerebbe delle parti della personalità non assimilate, dunque non autentiche e in conflitto con i bisogni della persona e con la sua crescita. La metafora digestiva, con le sue implicazioni aggressive, fu ripresa da Halprin.

Mettendo a confronto l'approccio artistico di Ann Halprin e quello della terapia della Gestalt, si possono osservare numerose coincidenze e similarità tra l'uno e l'altro; tanto da supporre che la coreografa ebbe un approccio Gestaltista nella sua pratica artistica sotto numerosi aspetti:

la ricerca di una forma di autenticità delle emozioni e delle azioni, spogliata dai ruoli sociali - e la convinzione che esista un sé autentico e libero, al di là delle maschere sociali;

la ricerca del conflitto e del confronto diretto, e la credenza che l'espressione della rabbia fosse terapeutica – con tutte le obiezioni che si possono fare a questa credenza ed i rischi legati all'espressione estrema delle emozioni durante il lavoro creativo;

8 Per esempio <https://www.youtube.com/watch?v=H6dqOy2eojk>

la metafora della digestione applicata al processo creativo: come vedremo nei capitoli successivi, Ann Halprin ebbe un approccio sincretista nel suo lavoro durante tutto l'arco della sua vita. Come vedremo anche in seguito il lavoro di Halprin combinò diverse e numerose ispirazioni (e a volte se ne “appropriò” senza citarne le fonti).

1.2 L' Istituto Esalen e il movimento del potenziale umano.

Nel 1962 a Big Sur, in California, Michael Murphy (che prima della fondazione di Esalen aveva passato un anno e mezzo nell' Ashram di Aurobindo in Pondicherry, India) e Richard Price fondarono l'Istituto Esalen, con lo scopo di esplorare metodi per lo sviluppo delle potenzialità latenti nell'uomo. Michael Murphy dichiarò a questo proposito: «Non c'è più nessuno che incoraggi lo sviluppo profondo dell'individuo. In altri tempi questo era il ruolo delle religioni. Oggi Esalen vuole creare l'equivalente moderno dell'uomo rinascimentale, mescolando senza pregiudizi dei principi cinesi del Quinto secolo con le acquisizioni della cibernetica»⁹.

Da questo Istituto sorse il Movimento del Potenziale Umano¹⁰, che aveva come obiettivo

⁹ Il terreno dell'Istituto Esalen era inizialmente sede di una tribù di nativi americani nota come Esselen, da cui l'istituto adottò il suo nome. I test di datazione del carbonio degli artefatti trovati sulla proprietà di Esalen hanno indicato una presenza umana già nel 2600 a.C. Murphy e Price furono assistiti da Spiegelberg, Watts, Huxley e sua moglie Laura, così come da Gerald Heard e Gregory Bateson. Essi modellarono il concetto di Esalen parzialmente sul “Trabuco College”, fondato da Heard come un esperimento quasi monastico nelle montagne a est di Irvine, California, e successivamente donato alla Vedanta Society. Essi dichiararono di non voler essere visti come un "culto" o una nuova chiesa. La filosofia di Esalen risiede nell'idea che «il cosmo, l'universo stesso, l'intero sviluppo evolutivo è ciò che molti filosofi chiamano spirito assopito. Il divino è incarnato nel mondo ed è presente in noi e sta cercando di manifestarsi», secondo Murphy. Alan Watts tenne la prima conferenza a Esalen nel gennaio 1962. Gia-fu Feng si unì a Price e Murphy, insieme a Bob Breckenridge, Bob Nash, Alice e Jim Sellers, come primi membri dello staff di Esalen. A metà dello stesso anno Abraham Maslow, un importante psicologo umanista, arrivò per caso sul posto e presto divenne una figura importante dell'istituto. Nell'autunno del 1962, pubblicarono un catalogo che pubblicizzava workshop con titoli come *Definizioni individuali e culturali della razionalità*, *La visione in espansione* e *Misticismo indotto da droghe*. La loro prima serie di seminari nell'autunno del 1962 fu *Il potenziale umano*, basato su una conferenza di Huxley.

¹⁰ Il movimento del Potenziale Umano nacque dalla controcultura degli anni '60 e si formò intorno al concetto di un potenziale straordinario che i suoi sostenitori credevano essere in gran parte inutilizzato in tutte le persone. Il movimento aveva come premessa la convinzione che attraverso lo sviluppo del loro "potenziale umano", le persone potessero sperimentare una vita di felicità, creatività e realizzazione, e che tali persone dirigeranno le loro azioni all'interno della società per aiutare gli altri a liberare il loro potenziale. L'effetto collettivo degli individui che coltivano il proprio potenziale sarà un cambiamento positivo nella società in

quello di sviluppare le cosiddette potenzialità latenti nell'uomo, ciò che Aldous Huxley chiamava per l'appunto «potenziale umano»; il potenziale che risiede nascosto all'interno di ogni uomo. Esso, secondo questo Movimento, poteva trasformare spiritualmente l'uomo e guarirlo dalle sue malattie. Per fare questo, il Movimento del Potenziale Umano voleva servirsi di svariate pratiche – tra cui alcune di origine orientale. Il *New Age* attinse da questo movimento molte delle sue idee e delle sue pratiche.

Ad Esalen insegnarono un gran numero di esponenti di spicco del *New Age*, delle pratiche somatiche e del neo-paganismo; tra cui Baba Ram Dass, Aldous Huxley¹¹, Timothy Leary, Ralph Metzner, Abraham Maslow¹², Michael Harner¹³, Ida P. Rolf¹⁴, Starhawk¹⁵, Alan Watts, Stanislav Grof¹⁶, Fritjof Capra, Fritz Perls (che arrivò ad Esalen nel 1959), Anna Halprin e

generale.

Il movimento del Potenziale Umano ha molto in comune con la psicologia umanistica, in quanto la teoria dell'auto-realizzazione di Abraham Maslow influenzò fortemente il suo sviluppo. L'*Institute for the Achievement of Human Potential*, fondato nel 1955 da Glenn Doman e Carl Delacato, fu un primo precursore e un'influenza sul Movimento del Potenziale Umano, come è esemplificato dall'affermazione di Doman che «Ogni bambino nato ha, al momento della nascita, un'intelligenza potenziale maggiore di quella che Leonardo da Vinci abbia mai usato».

A metà degli anni '60, George Leonard fece una ricerca negli Stati Uniti sul tema del potenziale umano per la rivista *Look*. Nella sua ricerca, intervistò 37 psichiatri, ricercatori del cervello e filosofi sul tema del potenziale umano. Ha scoperto che «nessuno di loro ha detto che stiamo usando più del 10% delle nostre capacità».

Nel corso della sua ricerca, Leonard incontrò Michael Murphy, un co-fondatore del nascente Esalen Institute (fondato nel 1962) che all'epoca gestiva programmi educativi per adulti sul tema delle "potenzialità umane". Come scrive Elizabeth Puttick nell'*Enciclopedia delle Nuove Religioni*:

Il movimento del potenziale umano è nato negli anni '60 come una ribellione contro la psicologia tradizionale e la religione organizzata. Non è di per sé una religione, nuova o meno, ma una filosofia e un quadro psicologico, con un insieme di valori che lo hanno reso una delle forze più significative e influenti nella moderna società occidentale.

- 11 Scrittore e intellettuale conosciuto per la sua sperimentazione con gli psichedelici, di cui parla in numerose opere tra cui *Le porte della percezione*.
- 12 Maslow fu esponente di spicco della cosiddetta psicologia umanistica e fu noto per aver ideato una gerarchia dei bisogni umani, la cosiddetta piramide di Maslow, nel 1943. Sosteneva che man mano che i bisogni fondamentali di sopravvivenza delle persone vengono soddisfatti, aumenta il loro desiderio di crescere nelle dimensioni mentali ed emotive. Coniò inoltre il termine metamotivazione, per descrivere la motivazione delle persone che vanno oltre la portata dei bisogni di base e si sforzano di migliorare costantemente.
- 13 Antropologo, esponente del *core shamanism* (sciamanismo transculturale) fondatore della *Foundation for Shamanic Studies*. <https://www.shamanism.org/>
- 14 Biochimica, fondatrice del metodo Rolfing, chiamato in origine "Structural Integration". Il Rolfing è una tecnica di lavoro corporeo in profondità che trae ispirazione dallo yoga e dall'osteopatia e ha per obiettivo il rimodellamento del corpo e la sua centratura. Agisce attraverso dei massaggi dinamici, rieducando la postura e il movimento. Nel Rolfing si suppone che il corpo, conservando i traumi all'interno della sua struttura, produca dei blocchi, che agiscono sia a livello fisico sia a livello psicologico; attraverso questa tecnica sarebbe possibile sbloccare questi nodi, restituendo uno stato di benessere all'organismo. <https://www.rolf.org/>
- 15 Starhawk è una saggista, attivista femminista e tra le più note tealoghe del mondo. Praticante e teorica del neopaganesimo e dell'ecofemminismo, è la fondatrice di "Reclaiming", un movimento magico neopagano creato alla fine degli anni Settanta. Starhawk è creatrice della pratica "Spiral Dance" che ha luogo ogni anno dal 1979, anno di pubblicazione di *The Spiral Dance: a Rebirth of the Ancient Religion of the Great Goddess*, scritto da Starhawk e pubblicato nel da Harper & Row, New York 1979. <https://starhawk.org/>
- 16 Fondatore della psicologia transpersonale, insieme alla moglie Christina Grof. <https://www.stangrof.com/>

molti altri esponenti di pratiche psicofisiche e somatiche. Anche molti artisti passarono da Esalen, come Jack Kerouac nel 1960, numerosi altri artisti della *beat generation* e del movimento *hippie*.

Vi sono pochi resoconti espliciti degli incontri tra questi ricercatori/insegnanti. Ann Halprin documentò esplicitamente la sua pratica di Rolfing, Polarity Therapy, Gestalt e Feldenkrais. Senza soffermarmi ulteriormente su un soggetto molto complesso e con degli enormi vuoti archivistici, ho potuto osservare - attraverso la pratica - delle similarità formali, filosofiche e metodologiche tra le pratiche artistiche e pedagogiche di personalità le cui relazioni non sono documentate; a volte sono le terminologie ed il linguaggio ad essere molto simili, nonostante le pratiche divergano.

Ann Halprin fu una figura molto importante per l'Esalen Institute, come si può leggere nel *memorial* che l'istituto pubblicò al momento della morte della coreografa nel 2021¹⁷:

Anna e Fritz [Perls] cercavano l'autenticità, come tanti altri. Nei suoi gruppi, Fritz osservò che la mente inconscia aveva un'affinità più stretta con le immagini che con le parole. Egli mantenne l'attenzione sulle immagini evocate dalle storie personali, generando così l'amplificazione delle emozioni associate. Questo era di primaria importanza. Dando voce a quelle emozioni, i seminaristi potevano diventare consapevoli di nuove e diverse prospettive che portavano a dei cambiamenti emotivi. Ann ha portato il lavoro sulle immagini di Fritz ad un livello superiore. Invece di partire dalle parole ed arrivare alle immagini, Anna iniziava dal movimento e catturava delle immagini e delle parole basate sul corpo, realistiche o astratte [il *Self Portrait*], dove l'esplorazione visibile dei mondi interni ed esterni poteva essere mappata. Ann è la madre dell'*Embodiment* nel movimento del Potenziale Umano. Ha dimostrato attraverso innumerevoli successi che la realtà psicologica è profondamente radicata nei processi del corpo. Sono corpi educati, pieni di significato e in movimento che ci portano a comprendere il nostro sé più autentico. Nell'approfondire ulteriormente l'esperienza mente/corpo, Ann incorporava il "Dialogo diretto" della Gestalt di Fritz - dando una voce condivisibile e comprensibile alle diverse parti del corpo, in associazione tra loro. Attraverso l'insegnamento di Fritz, che Dick Price ha descritto come un Gestaltista conflittuale, Dick e Ann diventarono ciò che Dick descrisse come Gestaltisti "Aikido". Fornivano un supporto, modi non giudicanti per condividere le proprie reazioni

17 <https://www.esalen.org/>



Fig. 2: *Planetary Dance*, Anna Halprin *La Spiral Dance* e la *Planetary Dance* presentano numerose similitudini formali.

Fig. 1: *Starhawk*, *Spiral Dance*. (c) Michael Rauner

Starhawk, esponente del neopaganesimo che fu regolarmente ospite dell'Esalen Institute, creò nel 1979 la *Spiral Dance*.

emotive e le prospettive degli altri partecipanti, fornendo così uno spazio sicuro per il riconoscimento e la scoperta di nuove risorse. Usando il Ciclo RSVP, Ann e sua figlia Daria co-fondarono il Life Art/Process. Halprin credeva nella bontà di base del genere umano, nell'uso delle potenti forze della natura, nel coinvolgimento della comunità, nel movimento come arte curativa, cercando di portare le parti ad una forma di coesione per il miglioramento di tutto l'organismo. Fritz e tutta la comunità di Esalen prepararono la scena affinché Ann potesse sviluppare gli strumenti di cui aveva bisogno per affrontare i sistemi negativi nella vita e per condividere questi strumenti con il mondo. Anna sviluppò per se stessa e per le generazioni a venire una mappa dell'autenticità e della creatività universalmente applicabile, per comunicare e per incanalare le forze vitali¹⁸.

18«Anna and Fritz sought authenticity, as did so many others. In his groups, Fritz observed that the unconscious mind had a closer affinity to images than to words. He kept focus on images evoked by personal stories and so increased associated emotions. This was of foremost importance. Giving voice to those emotions, seminarians could become aware of new and different perspectives leading to emotional changes. Anna took Fritz's image work to the next level. Instead of starting from words to images, Anna started from movement and captured body-based images realistic or abstract and words on paper where visible exploration of inner and outer worlds could be mapped.

Anna is the mother of Embodiment in the Human Potential Movement. She proved through countless successes that psychological reality is deeply rooted in the processes of the body. It is educated, meaningful, moving bodies that lead us to understand our most authentic selves. [...] When deepening further the mind/body experience, Anna incorporated Fritz's Gestalt "Direct Dialogue" — giving a shareable, understandable voice to different body parts and in association with each other in their environments. Learning from Fritz, whom Dick

1.2.1 *L'incontro tra Anna Halprin e Fritz Perls.*

Ann Halprin incontra Fritz Perls nel 1964 grazie a Paul Baum, uno psicologo che collaborava con il San Francisco Dancers' Workshop.

Perls aveva studiato teatro con Max Reinhardt e, nel 1950, era stato introdotto a Julian Beck e Judith Malina, i fondatori del Living Theater che difendevano la pura onestà tra gli attori e gli spettatori. In quel periodo, Perls iniziò a seguire le prove e le performance e a socializzare con gli attori. Julian Beck dirà che Perls «aveva qualcosa in mente che era a metà tra il genere di performance che stavamo facendo e delle sessioni terapeutiche»¹⁹.

L'incontro tra Ann e Fritz Perls divenne un aneddoto molto famoso. Ann aveva appena ricevuto un rifiuto del San Francisco Opera per la rappresentazione del suo spettacolo *Esposizione* e risentiva dell'eventualità di dover chiedere fondi per un altro tour europeo. La coreografa era esausta e arrabbiata per la mancanza di sostegno da parte delle istituzioni e dei critici, perché sentiva che la propria ricerca era ben focalizzata e meritava un supporto maggiore. Perls aveva invitato lei e il suo gruppo a una seduta di terapia collettiva. Mentre tutti stavano aspettando il terapeuta, seduti in cerchio su delle sedie, Ann si rese conto di essere seduta accanto ad un uomo che indossava un abito nero, una camicia bianca, una cravatta, delle scarpe nere lucide e delle calze di seta nera:

Era seduto dritto sulla sua sedia. Qualcosa nello sguardo di quest'uomo seduto in quel modo, con quel tipo di vestiti, mi agitò. Tutto il risentimento per il fatto di non essere compresa esplose. Così mi misi di fronte a quest'uomo (John Enright, che da allora ho imparato ad amare e ad apprezzare) e iniziai a togliermi i vestiti. Lo guardavo negli occhi mentre mi toglievo questo e quello, fino a quando mi trovai davanti a lui completamente nuda²⁰. Rimasi

Price described as a confrontational Gestaltist, Dick and Anna were what he described as “Aikido” Gestaltists. They provided supportive, non-judgemental ways to share their own and other participants' emotional reactions and perspectives, thereby providing safe space for acknowledgement, validation and discovery of new Resources. Using the RSVP Cycle, Anna and her daughter Daria co-founded the Life/Art Process. It, like Fritz's philosophic Gestalt framework, can accommodate any technique and the arts.

Anna believed in the basic goodness of humankind, in using the powerful forces of nature, community involvement, movement as a healing art, searching to bring parts to whole for the betterment of everyone. Fritz and the community set the scene for her to develop the tools she needed to cope with the negative systems of life and to share those tools with the world. She developed for herself and for generations to come a universally applicable map for authenticity and creativity, for communicating, and together harnessing life-giving forces».

Memorial per Anna Halprin, www.esalen.org

19 Janice Ross, *Anna Halprin. Experience as dance*, cit., p. 201.

20 Questa azione di Ann diede poi origine, come vedremo in seguito, alla sezione *Dressing and Undressing* dello spettacolo *Parades and Changes*.

lì, sfacciatamente, poi mi sedetti ed incrociai le gambe”. Perls, entrando nella stanza, non interruppe l'azione di Ann, ma diede al gruppo uno sguardo lento, rilassato, di valutazione, e infine, guardando Ann, disse: “Nu? (In yiddish significa “Ebbene?”). Allora perché sei a gambe incrociate?²¹.

Janice Ross parla dello shock e dell'entusiasmo che la coreografa provò quando sentì che, in una sola frase, «Perls aveva identificato il suo obiettivo estetico, le sue inibizioni personali, e l'incoerenza nella sua performance»²².

Perls iniziò da quel momento a condurre dei workshop di Gestalt terapia per il gruppo di Ann Halprin, con l'obiettivo di approfondire la relazione tra il corpo e le emozioni nei danzatori, e di esplorare le dinamiche all'interno del gruppo. Ann decise di lavorare anche con l'analista junghiano Joseph Henderson per altri aspetti della propria ricerca.

Perls basava il suo approccio sperimentale nell'essere presente nel “qui ed ora”. Proponeva ai danzatori di non pretendere, ma di essere autentici in ogni momento, amplificando la coscienza delle loro reazioni e delle loro emozioni, e di agire in seguito in accordo con loro stessi. Questo tipo di approccio era completamente coerente con la filosofia di Halprin, per cui il danzatore non poteva che performare sé stesso, e ogni blocco della persona limitava la sua espressione performativa. Fu questa osservazione che la portò a considerare la sua ricerca come un tentativo di trovare un processo che unifichi la natura personale ed artistica, l'arte e la vita. Con un aspetto che potesse nutrire costantemente l'altro, al fine di esorcizzare quei blocchi interpersonali e sociali che interferivano con la celebrazione della spiritualità, della forza della vita.

21 «I remember the day I came. I was really hurt. Because I felt I knew what we were doing and I couldn't understand why the critics didn't and why we weren't getting more support. I was feeling pretty upset and brazen and sort of furious with the world. We were all waiting for Fritz to come and I was sitting next to this man who was wearing a black suit, white shirt and a tie and black shiny shoes and black silk stockings. And he was sitting sort of upright in his chair. Something about the look of that man sitting there like that, wearing those kind of clothes, just freaked me. All my resentments about not being understood just triggered me off. So I stood up in front of this man (John Enright, whom I have since learned to love and appreciate), and I started to rip my clothes off. I was just staring him in the eyes as I pulled this off and that off until I stood in front of him stark naked. I stood there very brazenly and then I sat down and crossed my legs. [...] Perls entered the room, gave the group a slow, relaxed look of appraisal, and finally, looking over at Ann, he said, "Nu? (Yiddish for "Well?") So why have you got your legs crossed?" "all I could think was oh, my God, he's just totally busted me. It was terrific!"» Janice Ross, *Anna Halprin. Experience as dance*, cit. pp. 175-6.

22 Ivi, p. 176.

1.2.2 Il passaggio dal task al rituale: il rapporto con la Gestalt.

A partire dal 1964, il lavoro di Halprin fu sempre più centrato sul rapporto tra *task* (vicino al termine “compito” in italiano, ma ugualmente al termine “azione”), gesto quotidiano, ed emozioni del danzatore. Il *task*, che in precedenza costituiva per la coreografa un modo di isolare delle azioni precise e di trovare dei materiali coreografici interessanti, diventò uno strumento per far emergere la personalità degli interpreti ed le relazioni che li legavano nel momento presente. Halprin cominciò a collegare il lavoro sulle azioni a delle emozioni precise. L'azione non era più astratta, strettamente fisica, ma era sempre accompagnata dal suo lato emotivo ed immaginativo. La coreografa non cercava più di lavorare su una danza eseguita da dei danzatori, ma sull'espressione fisica della persona intera; la relazione tra corpo ed emozione diventò un terreno di studio complesso e approfondito. La Halprin studiava le connessioni non solo tra pensiero, immaginazione e gesto come un movimento della persona intera, ma anche la relazione tra maturità artistica e sviluppo della persona nella sua vita quotidiana. Fu questo tipo di approccio che Schechner definirà poi come la vera rivoluzione halpriniana: l'atto di lavorare con i danzatori in quanto persone, e non solo in quanto corpi performativi.

L'importanza di questo cambiamento di prospettiva facilitò inoltre il passaggio al rituale. Secondo le parole della coreografa stessa, fu l'aspetto umano ed emotivo dell'azione che le permise di avvicinarsi al rituale:

quando ho iniziato a vedere che il movimento poteva essere oggettivato invece che personalizzato, ha iniziato ad aprire delle nuove possibilità: c'è qualcosa di estrinseco in ognuno di noi. Ho dovuto esplorare l'idea di eseguire delle *task* quotidiane per oggettivare il movimento e ho dovuto studiare la dissezione perché in questo modo avevo maggiori informazioni oggettive. A partire da questo, ho iniziato a vedere come i movimenti erano connessi alla vita reale; ho iniziato a vedere che nella vita reale incontravamo delle problematiche, e mi sono interrogata sulla gestione di queste problematiche, e sul fatto che potevo creare delle danze che avevano un obiettivo nella vita reale: queste erano i rituali.²³

23 Intervista con Anna Halprin, Kentfield, California, dicembre 2015.

1.2.3 “*Apartment 6*” come performance Gestaltista.

Il lavoro sul *task* e sull'azione quotidiana come strumenti per svelare l'intimità del danzatore era portato all'estremo nel lavoro *Apartment 6*, presentato per la prima volta nel 1965 presso la Playhouse di San Francisco. Ann Halprin lavorò ad *Apartment 6* contemporaneamente al suo spettacolo seminale *Parades and Changes*, spettacolo che portò la compagnia San Francisco Dancers' Workshop ad un livello di riconoscimento superiore e che fu ripreso con grande successo a partire dal 2001 da Anne Collod in Francia.

Apartment 6 si differenziava dai lavori precedenti e, malgrado il suo formato di presentazione fosse classico, in un teatro, con una visione frontale ed una netta divisione tra scena e spettatori, esso aprì la via al lavoro sul rituale. Le azioni performate erano utilizzate infatti come un modo per fare entrare gli spettatori nell'intimità relazionale delle persone che erano in scena: Ann e i suoi collaboratori di lunga data John Graham e AA Leath. Durante lo spettacolo, lo scultore Charles Ross costruiva separatamente una scultura in scena e Patric Hickey si occupava del design delle luci.

Gli interpreti performavano le loro attività quotidiane, come cucinare dei *pancakes*, ascoltare la radio, leggere il giornale. I danzatori utilizzavano dei *task* piuttosto restrittivi per esprimere i loro sentimenti nei confronti degli altri, improvvisando in tempo reale. Ann Halprin parlava di questo spettacolo come due ore di “vita reale” in scena.

Osservando *Apartment 6* come performance Gestaltista, mi sono permessa di cogliere le similarità tra la psicoterapia e questo spettacolo. I performer, infatti, eseguivano delle attività quotidiane, ma ne esageravano le caratteristiche, in modo tale da svelare le proprie tendenze relazionali. Per esempio, Ann cucinava in scena, preparando *pancakes* per John Graham. Se il suo pancake non era riuscito, lo buttava fuori dalla finestra (che dava realmente sulla strada) in un impeto di collera. Se il pancake era riuscito, lo presentava a Graham, che mostrava il suo entusiasmo applaudendo, cantando, e a volte rispondendo in modo «talmente emotivo che entrambi piangevano»²⁴.

Anche i laboratori di Halprin in quel periodo cambiarono radicalmente, inglobando queste tecniche di terapia, per una conoscenza ed un'esplorazione della parte umana di ciascuno.

24 Janice Ross *Anna Halprin. Experience as dance*, cit. pp. 189/190

Dall'esplorazione dei task del periodo precedente, in solamente un paio d'anni la ricerca si modificò fino ad includere l'esplorazione di esperienze molto più personali, che a questo punto non corrispondevano in alcun modo a delle classi di danza. Questa esplorazione dell'umano non fu esclusivamente terapeutica, ma portò anche a delle esperienze estremamente distruttive.

Per parlare di ciò che definì come il «lato oscuro del *movement potential*»²⁵ Janice Ross scrive dell'esperienza del San Francisco Dancers' Workshop con Carl Sagan, terapeuta della Gestalt e allievo di Fritz Perls. Questo terapeuta, che aveva una diagnosi di sindrome maniaco-depressiva, iniziò a danzare perché pensava potesse aiutare la sua malattia. Sagan insegnò per anni nei workshop di Halprin, ma iniziò «sottilmente, poi più apertamente, a esercitare un controllo sui partecipanti e il loro lavoro»²⁶. Con uno stile terapeutico estremamente aggressivo, Sagan spingeva i partecipanti al limite, provocandoli a volte al punto da causare violenza fisica, e spingendo le persone ad aprirsi emotivamente per manipolarle a suo piacimento. Sagan fu una presenza piuttosto determinante nel gruppo di Halprin; fu lui a causare la rottura del nucleo originale della compagnia di Anna Halprin. Graham, Leath e Novak lasciarono infatti il San Francisco Dancers' Workshop, per lavorare con Sagan e sua moglie Juanita nel loro nuovo “Institute for Creative and Artistic Development”, lasciando Ann devastata. Su consiglio di Fritz Perls, che aveva bandito il terapeuta da suoi circoli di Gestalt terapia, la coreografa fece cambiare le serrature del 321 Divisadero, lo studio del San Francisco Dancers' Workshop, per paura che Sagan utilizzasse le chiavi di Leath e Graham per accedervi. Sagan successivamente si suicidò, saltando dal Golden Gate Bridge nel 1974.

2 Gli anni Sessanta: il ruolo dello spettatore e il rituale nell'arte.

In quel periodo altri autori, soprattutto nell'ambito del teatro – come Jerzy Grotowski, il

25 Ivi, p.189

26 Ivi, p. 180

Living Theater (che come abbiamo visto, lavorò con Fritz Perls negli anni Cinquanta) e Richard Schechner ad esempio - esploravano il rituale, traendo spesso ispirazione dalle culture orientali per elaborare le proprie pratiche.

Julian Beck e Judith Malina, citando Antonin Artaud e il teatro della crudeltà, iniziarono a presentare diversi lavori a New York a partire dal 1958 in cui esploravano un limite molto incerto e fragile tra teatro e vita (come nel lavoro *The Brig*, concepito sulla base di “regole militari” che il gruppo del Living Theater trasformò in “regole per le prove” esperite quotidianamente per calare gli attori nella realtà disciplinare – e ritualizzata - della violenza militare). Nel 1968 il Living Theatre creò *Paradise Now*, in cui l'ultimo atto prevedeva che gli attori e il pubblico si unissero e uscissero fuori per strada insieme. Per comprendere la quantità e la qualità degli incontri e degli scambi nell'ambito delle arti e delle arti performative dell'epoca, basti ricordare che agli spettacoli del Living Theater assistevano, tra gli altri, i poeti beat, la cineasta Maja Deren, Salvator Dalì, Merce Cunningham e Richard Schechner.²⁷

Il Living Theater trasse grande ispirazione dall'opera di Artaud²⁸, all'epoca tradotta in inglese e portata negli Stati Uniti, di cui è possibile vedere le tracce anche nel lavoro di Halprin che, sebbene non volesse essere volontariamente politicamente provocatorio, si inseriva in un filone di sperimentazione che trovava numerose eco nella sua epoca. Al di là delle similarità formali, in particolare era il ruolo dello spettatore a essere profondamente messo in discussione e ridefinito, nell'ambito di lavori performativi che si proponevano di modificare la società, sia in una direzione chiaramente anarchica e di protesta come per il Living Theater, sia in una direzione più intima come nel caso del lavoro di Ann Halprin, dimensione che comunque si intrecciò costantemente con quelle politiche e sociali.

In questo periodo, il teatro sperimentale attingeva sempre di più a tecniche energetiche e a pratiche come lo yoga e il limite tra danza e teatro di ricerca si faceva a volte molto sottile.

27 Julian Beck e Judith Malin *Il lavoro del Living Theatre (materiali 1952-1969)*, Ubulibri, Milano 1982

28 Antonin Artaud (Marsiglia, 4 settembre 1896 – Ivry sur Seine, 4 marzo 1948) è stato un drammaturgo, attore, saggista e regista teatrale francese. Nel libro *Il teatro e il suo doppio* (1938), Artaud espresse la sua ammirazione verso le forme orientali di teatro, in particolare quello balinese. L'ammirazione ispiratagli dalla fisicità ritualizzata e codificata della danza balinese gli ispirò le teorie esposte nei due manifesti del “Teatro della crudeltà”. Per crudeltà non intendeva sadismo, o causare dolore, ma pura catarsi. Per poter giungere a ciò, si deve ricorrere a tutto ciò che possa disturbare la sensibilità dello spettatore, provocando in lui una sensazione acuta di disagio interiore, che gli faccia vivere con agitazione tutta la rappresentazione. Artaud riteneva che il testo avesse finito con l'esercitare una tirannia sullo spettacolo, e spingeva invece per un teatro integrale, che comprendesse e mettesse sullo stesso piano tutte le forme di linguaggio, fondendo gesto, movimento, luce e parola. Dal 1936 al 1946 fu internato forzatamente in manicomio.

Come la stessa Halprin dichiarò più tardi, in quel periodo il suo lavoro era per molti versi più vicino al teatro che alla danza, i codici più rigidi determinavano un'esclusione della sua ricerca.

In questo senso, l'interesse per il rituale fu molto presente in quanto strumento di riconfigurazione delle relazioni tra gli spettatori e i performer, di creazione di una trasformazione durevole nel pubblico e nei performer, e di formazione di una *communitas*, concetto teorizzato da Victor Turner come una comunità temporanea creata naturalmente tra le persone che attraversano insieme la “prova” rituale.

Il legame tra rituale e teatro fu teorizzato in particolare da Richard Schechner, regista e teorico²⁹, e Victor Turner, antropologo, in alcune pubblicazioni come *Between Theater and Anthropology*³⁰ di Schechner e *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*³¹ di Turner.

Ann Halprin e Richard Schechner tessero una relazione durata molti anni e Schechner scrisse in numerose occasioni del lavoro di Halprin, oltre a intervistarla negli anni Novanta. L'approccio schechneriano al rituale è percepibile nel discorso intorno a quello di Halprin, quest'ultimo inteso come *performance* che aveva un effetto sulla vita delle persone: secondo il polo efficacia-intrattenimento teorizzato da Schechner in riferimento al ruolo del rituale nella performance (lo spettacolo puro essendo più vicino al polo “intrattenimento” e lo spettacolo rituale avvicinandosi al polo “efficacia”) più vicina all'efficacia rituale.

Così come per Jerzy Grotowski³² - di cui Ann conosceva la ricerca - la questione della

29 Regista e teorico teatrale statunitense (1934-vivente), insegnante di Performance Studies presso la Tisch School of the Arts della New York University, fondò il Performance Group (1967) e l'East Coast Artistic Group (1991), compagnie teatrali con le quali realizzò allestimenti innovativi e sperimentali. Studioso del teatro orientale e teorico del teatro interculturale, inteso come luogo di contaminazione fra culture diverse, basò i suoi spettacoli sulla performance, sulla moltiplicazione dello spazio scenico e sul coinvolgimento del pubblico. La *performance art*, per come la intende Schechner, si sforza di abbracciare le tradizioni occidentali e orientali del teatro; per rendere conto del fatto teatrale, Schechner si basa sulle riflessioni sociologiche di Victor Turner. Turner descrive la struttura del dramma sociale in termini di quattro azioni essenziali: *rottura*, *crisi*, *azione correttiva*, *reintegrazione*. Schechner usa questo schema per informare la propria teoria e le proprie messe in scena. La performance art implica anche una critica della nozione di personaggio. Gli interpreti del “Performance Group” che Schechner creò nel 1967 rivelavano al pubblico la loro doppia identità: quella menzionata nel loro stato civile e quella del loro carattere. Oltre a questo desiderio di abbattere la barriera simbolica tra attori e spettatori, la *performance art* secondo Schechner si caratterizza per la sua capacità di manifestarsi in luoghi diversi dai teatri e per l'importanza data all'improvvisazione.

30 Richard Schechner, *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Pennsylvania 1985

31 Victor Turner, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, Paj Publications, Performance Studies Series, University of Michigan, Michigan 1982

32 Jerzy Maria Grotowski (Rzeszów, 11 agosto 1933 – Pontedera, 14 gennaio 1999) è stato un regista teatrale

postura e del ruolo dello spettatore aveva tormentato a lungo la coreografa, fino a quando lei si decise a eliminare la tradizionale concezione dello spettatore e a sostituirla con quella del “testimone”. Questo termine riferito allo spettatore fu probabilmente introdotto da Grotowski e poi ripreso dalla Halprin. Ma, mentre Grotowski si limitò a spostare fisicamente il pubblico nello spazio della rappresentazione, Halprin lo incluse chiaramente in quanto partecipante attivo, a partire da *Ten Myths*.

Nel 1967, quando *Parades and Changes*³³ fu presentato a New York con il gruppo

polacco, una delle figure di spicco dell'avanguardia teatrale del Novecento.

È ricordato per aver ideato una rivoluzionaria tecnica di formazione per gli attori; esponente del teatro d'avanguardia creò la concezione di "teatro povero" che ispirò il cambiamento nell'approccio alla recitazione a lui successivo.

Grotowski fu un rivoluzionario nel teatro perché provocò un ripensamento del concetto stesso di teatro e del suo scopo nella cultura contemporanea. Una delle sue idee chiave è la nozione del *teatro povero*. Con questa espressione egli intendeva un teatro in cui la preoccupazione fondamentale fosse il rapporto dell'attore con il pubblico, non l'allestimento scenico, i costumi, le luci o gli effetti speciali. Nella sua ottica queste erano soltanto delle trappole che, se potevano intensificare l'esperienza teatrale, non erano però necessarie ai fini del nucleo del messaggio che il teatro doveva generare. “Povero” significava l'eliminazione di tutto ciò che non era necessario e che avrebbe lasciato l'attore 'spogliato' e vulnerabile. Applicando questo principio al suo laboratorio in Polonia, Grotowski si disfece di tutti i costumi e dell'allestimento scenico e preferì lavorare con allestimenti completamente neri e con attori che indossavano costumi di prova totalmente neri, almeno nel processo di prova. Fece eseguire agli attori rigorosi esercizi in modo che assumessero il totale controllo dei loro corpi. L'importante per Grotowski era cosa avrebbe potuto fare l'attore con il suo corpo e la sua voce senza aiuti e unicamente con l'esperienza viscerale con il pubblico. In questo senso sovvertì le tradizioni dei costumi esotici e degli allestimenti scenici sbalorditivi che avevano guidato la maggior parte del teatro europeo a partire dal XIX secolo. Ciò non significa che nelle esibizioni teatrali pubbliche egli trascurasse completamente le luci e gli allestimenti, ma che questi ultimi erano secondari e tendevano a fungere da complemento alla già esistente eccellenza degli attori.

A questo concetto di 'teatro povero' Grotowski (un ateo) aggiunse il concetto di “sacerdozio” o sacralità dell'attore. Quando l'attore entrava nella santità dello spazio scenico in quel momento accadeva qualcosa di speciale, qualcosa di molto simile alla Messa nella Chiesa cattolica. Era in questo spazio, nella sacra relazione tra l'attore e il pubblico che il pubblico veniva sfidato a pensare e ad essere trasformato dal teatro. In tal senso Grotowski è stato una delle figure chiave nello sviluppo del teatro politico del XX secolo. Le sue produzioni teatrali spesso contengono temi politici e sociali. L'attore, dipendente solo dai doni naturali della voce e del corpo, poteva consegnare al pubblico i rituali sacri del teatro e i temi della trasformazione sociale. Il pubblico divenne un pilastro dell'esibizione teatrale, e il teatro diventò più di un semplice intrattenimento: diventò un sentiero verso la comprensione.

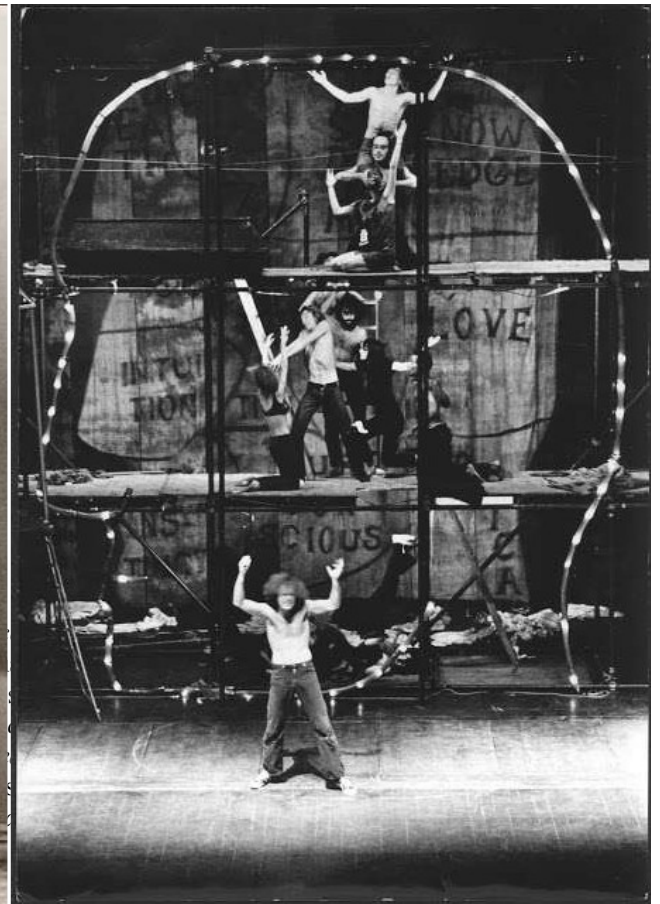
33 *Parades and Changes* fu definito da Janice Ross come l'ultimo lavoro basato sulle *task* di Anna Halprin. Nella sua prima versione del 1965, il cast consisteva in Ann, AA Leath, John Graham e sei adolescenti - le due figlie di Ann, Daria e Rana di quattordici anni, Jani Novak, Kim Hahn e due veterani della *Children dance Co-op*, Paul e Larri Goldsmith di quattordici anni. Lo *score* musicale era di Morton Subotnick, Patric Hickey era direttore artistico delle luci, Jo Landor curava i costumi e lo spazio, e lo scultore Charles Ross collaborava alla trasformazione dello spazio scenico manipolando oggetti dietro la scena. Ogni elemento in *Parades and Changes* - la luce, lo score della musica, gli oggetti e la coreografia - era diviso in sei unità discrete che potevano essere combinate in diversi ordini o relazioni. Prima di ogni performance, ognuno pescava una carta e la musica o la luce era associata a diversi momenti della danza, a seconda della giornata - operazione che ricorda le combinatorie aleatorie ispirate allo *zen* di John Cage e Merce Cunningham. Le sei unità erano: Calpestare, cosa che i danzatori facevano indossando abiti unisex oversize e pesanti scarpe da uomo (*Stomping, which the dancers did wearing oversized unisex clothes and heavy mens's shoes*); srotolare fogli di plastica lungo i corridoi, esplorarli con le torce e poi trascinarli sul palco per stenderli su un'impalcatura e suonarli come uno strumento (*unrolling sheets of plastic down the aisles, exploring them with flashlights, and then dragging them upstage to drape over a scaffold and play as an*

ricostituito da Ann dopo l'uscita di AA Leath e di John Graham dal San Francisco Dancers' Workshop, chiamati i "Flower Children", sia Richard Schechner che Joseph Chaikin furono colpiti dal lavoro e Schechner invitò Ann a lavorare con il suo gruppo di teatro.

*Fig.3 San Francisco Dancers' Workshop,
Parades and Changes (1965)*



Fig.4 The Living Theater, Frankenstein (1968)



Ann assisterà nel 1971 alla *Mandan Sun Dance*, una danza rituale amerindiana in cui i danzatori, appesi a degli uncini, dovevano danzare fino a quando l'uncino non avrebbe bucato il petto liberando i danzatori. Questa esperienza modificò ulteriormente la sua concezione di spettatore; Halprin non voleva più spettatori, ma persone che comprendessero che il suo lavoro aveva l'obiettivo di modificare la vita delle persone, non quello di intrattenere e che, dunque, potessero sostenere il rituale con la propria presenza:

ho sempre desiderato quel senso di appartenenza tribale e quel senso di una vita completa in cui gli aspetti della propria vita possono confluire e possono essere espressi in modo tribale o comunitario. È qualcosa di molto importante per me e si è tradotto nel rapporto tra pubblico e performer. Ho resistito (a questa separazione) per molti anni e una delle prime scoperte che ho fatto, l'ho fatta spazialmente. Ho scardinato l'arco del proscenio e poi ho cominciato a occuparmi della partecipazione del pubblico e a creare danze destinate al pubblico³⁴.

2.1 Ten Myths, la prima coreografia concepita per e con il pubblico : descrizione ed analisi.

34 «I've always longed for that sense of tribal belonging and that sense of a complete life where aspects of one's life can come together and can be expressed tribally or community wise. This is something that was very important to me and it's been translated into the relationship of audience to performer. I have resisted (this separation) for many years and one of the first breakthrough I made, I made it spatially. I broke through the proscenium arch and then I began to deal with audience participation and then to create dances for audiences». Janice Ross, *Anna Halprin. Experience as dance*, cit. p. 202

Ten Myths fu la prima coreografia espressamente concepita da Halprin per il pubblico. Fu realizzata a partire del 19 ottobre 1967, ogni giovedì per tre mesi, allo studio del San Francisco Dancers' Workshop a Divisadero Street, a San Francisco. John Rockwell, giovane critico, scrisse la presentazione dell'evento basandosi su una conversazione con la coreografa. In questa presentazione, Rockwell definì *Ten Myths* come «sperimentali, effettuati senza prove e spontanei, un esperimento di creazione collettiva»³⁵.

Tra laboratorio e performance, *Ten Myths* era una sperimentazione per i danzatori e per il pubblico. Come indica il titolo, il lavoro era suddiviso in dieci episodi: “Creation”, “Atonement”, “Trails”, “Totem”, “Maze”, “Dreams”, “Carry”, “Masks”, “Story Telling”, “OME”.

Il primo mito “Creation” era effettuato in una sala dove «sessanta sedie erano appese al muro, su piattaforme poste a diverse livelli»³⁶. La disposizione delle sedie era una dichiarazione programmatica; essa svelava al pubblico che non gli sarà permesso di sedersi durante gli eventi, ma sarà chiamato a partecipare. Il pubblico poteva sedersi nelle zone illuminate dello spazio e sulle piattaforme, diventando una parte visiva della performance.

I performer del San Francisco Dancers' Workshop entravano e si sedevano in cerchio per terra. Poi, uno dei danzatori di Ann si posizionava in piedi al centro del cerchio, con gli occhi chiusi. Un altro danzatore doveva, in piedi dietro al primo, colpirlo vigorosamente con il palmo delle mani a partire dalla schiena e progressivamente su tutto il corpo. Lentamente, un suono di tamburo era introdotto e l'azione fisica si mescolava al suono dei tamburi che riempiva lo spazio e tutti i danzatori progressivamente venivano “risvegliati” e iniziavano il movimento. Si stabiliva poi una catena di persone, estesa fino al pubblico, affinché tutti potessero fare l'esperienza del risveglio fisico suscitato dall'azione delle mani. Dei *task* molto semplici erano effettuati dai performer, che includevano a questo punto anche gli spettatori.

Il secondo mito, dal titolo “Atonement” era eseguito nello studio completamente tappezzato dalla stessa pagina di quotidiano, dai muri al pavimento. Il pubblico, insieme ai danzatori, entrava nella sala una persona per volta. Appena entrati gli spettatori erano accecati dalle luci abbaglianti che erano poste intorno al perimetro e al soffitto della stanza. I partecipanti

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Anna Halprin, *Moving towards life. Five decades of transformational dance*, cit. p. 131.

dovevano selezionare una postura e dovevano restare immobili per un'ora. Casey Sonnabend suonava il tamburo per tutta la durata dell'esperienza, al centro della stanza. Successivamente i partecipanti passavano in uno studio più piccolo, dove veniva chiesto loro di pensare a due parole che potessero descrivere appieno la loro esperienza, e di parlarne in gruppi più piccoli. Halprin disse che il suo intento era quello di evocare l'Olocausto dal punto di vista della postura delle vittime.

Gli otto giovedì successivi, fino al febbraio del 1968 videro la continuazione di *Ten Myths*.

Il terzo mito "Trails" era incentrato sul contatto tra estranei. Consisteva in una prima parte dove gli spettatori/performer erano invitati a sedersi su delle sedie e a rilassarsi, facendo uscire qualunque suono provenisse dalla loro respirazione. Il suono del gruppo diventava un grido e successivamente si calmava. I danzatori del San Francisco Dancers' Workshop mettevano poi delle bende sugli occhi degli spettatori che dovevano prendere la mano di una persona e formare una linea. L'ultima persona nella linea doveva muoversi fino all'inizio della stessa, trovando il proprio cammino tattilmente attraverso la fila di sconosciuti. Dopo questa esperienza, che durava un'ora e mezza, i partecipanti toglievano le bende e si guardavano a lungo gli uni negli occhi degli altri.

Durante il quarto mito "Totem", Halprin proponeva agli spettatori di sedersi su delle sedie poste nello spazio. Gli spettatori potevano scegliere di osservare i performer che portavano dei costumi e circondati da sedie vuote. La maggior parte degli spettatori preferirono assumere però un ruolo più attivo e iniziarono a muoversi e a muovere le sedie. Tutto il gruppo creò un gigantesco "Totem" al centro della sala con le sedie nella stanza e effettuò una processione danzata intorno ad esso. In un momento conclusivo il poeta James Broughton parlava del tema dei miti associato ai totem, dell'idea delle sedie e dei diversi modi che le persone avevano di sedersi, in diversi periodi storici e in diverse culture.

Il quinto mito si chiamava "Maze". Durante questo mito, diversi membri del Dancers' Workshop prendevano posizione all'interno di un labirinto costruito con una griglia di filo metallico, plastica e giornali, con lo scopo di confrontare il pubblico in punti strategici durante la loro esplorazione. Il piano era che il pubblico si muovesse attraverso il labirinto e

poi ne uscisse quando voleva. Il pubblico era poi invitato ad entrare in una stanza di *debriefing* per scrivere alcune parole che rappresentassero la loro esperienza, prima di tornare di nuovo nel labirinto. I partecipanti, tuttavia, ebbero una risposta diversa. Invece di seguire il piano, smontarono il labirinto originale e ne costruirono uno tutto loro.

La ricercatrice Tusa Shea descrive la risposta di Ann Halprin nel suo articolo *Anna Halprin's Ten Myths: Mutual Creation and Non-totalizing Collectivity*,³⁷ citando le *Myths Notes* della stessa Halprin³⁸ :

la risposta di Halprin a quello che poteva sembrare un disastro per un regista, fu di lavorare con il gruppo attraverso questo processo caotico. Inizialmente era inorridita dal fatto che “il gruppo aveva fatto a pezzi questa bellissima forma con esuberante violenza ed energia selvaggia”. Ma poi riconobbe che “ciò che avevano lasciato, o ricostruito, anche se rozzo al confronto, era più bello nella sua reattività a ciò che stava accadendo in quel preciso momento”. Per i partecipanti, il confronto con l'ambiente del labirinto spingeva all'azione diretta creativa, che si manifestava nel desiderio di strutturare il proprio spazio. Per Halprin, tali momenti di confusione erano parte di un processo di dialogo che avrebbe portato a momenti di ordine in un ciclo costante di decostruzione e costruzione³⁹.

Per il sesto mito “Dreams”, Halprin divise i partecipanti in due gruppi. A ciascuno era chiesto di costruire un ambiente per l'altro gruppo con oggetti di scena assortiti che includevano oggetti casuali come scale, corde e scatole. I due gruppi costruirono degli ambienti molto diversi. Il primo gruppo costruì un ambiente molto variegato in cui le persone potevano esplorare liberamente, il secondo creò un percorso più formale e ordinato; il gruppo che attraversava lo spazio era invitato a seguire un percorso preciso, non privo di ostacoli e di

37 Tusa Shea, *Anna Halprin's 10 Myths: Mutual Creation and Non-totalizing Collectivity*, Anarchist Developments in Cultural Studies Art & Anarchy 2011.2
<https://journals.uvic.ca/index.php/adcs/article/view/17131/7346>

38 Anna Halprin, *Myths notes*, Museum of Performance and Design, San Francisco, California, Anna Halprin Papers 32, 1932–1994.

39 «Halprin's response to what might have looked like a disaster for a director was to work with the group through the chaotic process. Initially she was horrified that “the group tore apart this beautiful form with exuberant violence and wild energy . . .”; but, she acknowledged, “what they left, or reconstructed, while crude by comparison, was more beautiful in its responsiveness to what was happening at that very moment”. For the participants, confrontation with the maze environment prompted creative direct action, which manifested in a desire to structure their own space. For Halprin, such moments of confusion were part of a process of dialogue that would lead to moments of order in a constant cycle of deconstruction and construction». Tusa Shea, *Anna Halprin's 10 Myths: Mutual Creation and Non-totalizing Collectivity*,. cit.

difficoltà. In questo mito, Halprin chiese di fatto ai partecipanti di assumere il ruolo dei registi. Il percorso creato dal secondo gruppo era pieno di ostacoli, scelta che causò dei sentimenti di ostilità da parte del primo gruppo. Durante il *feedback* verbale proposto alla fine, la tematica che emerse fu quella del potere esercitato sui corpi attraverso l'organizzazione dello spazio.

Per esplorare ulteriormente questa questione, il settimo evento, "Carry", prevedeva un ritorno al contatto fisico. Vi era sviluppata la semplice *task* di trasportare una o più persone da un lato all'altro della sala, al suono dei tamburi. Janice Ross riporta i nomi di alcuni danzatori che trovarono questo mito particolarmente complicato e impegnativo, perché a volte i partecipanti non professionisti non si curavano dei corpi dei danzatori, ma li utilizzavano per fare seguire loro dei movimenti o per portarli (accompagnarli?) per tutta la durata dell'evento. Una danzatrice parla della sua esperienza iniziale di entusiasmo, seguita da un forte sentimento di disagio quando i partecipanti iniziavano a portarla da una parte all'altra dello spazio continuamente, senza riposo : «sentivo che mi stavano usando»⁴⁰.

Questa testimonianza pone la questione del consenso dei partecipanti (in questo caso specifico, dei danzatori) a un'esperienza trasformativa, ma, in questo caso, poco empatica nei confronti delle emozioni suscitate dalla proposta. Ai danzatori non venivano forniti strumenti per mettere un freno e rifiutare una sperimentazione sgradevole, ponendoli a rischio di subire delle forme di violenza. Ai danzatori di fatto era affidato un ruolo molto importante e di grande responsabilità, quello di guidare i partecipanti nell'esperienza, ma a volte senza che questi avessero la completa padronanza di quel ruolo e ciò che esso implicava. Nel resoconto di Janice Ross, la coreografa durante questo confronto non rispose con empatia nei confronti della danzatrice che aveva sollevato la questione sul suo disagio fisico, ma affermava che dal suo punto di vista, i partecipanti sembravano impegnati in quel momento in un atto di dono nei confronti della persona sollevata (che, dal suo punto di vista, si sentiva invece maltrattata fisicamente).

La questione della ricerca del limite e dell'esplorazione a tutti i costi, che generava a volte delle forme di violenza, emerge a più riprese durante il lavoro di Halprin, che era conosciuta per una forma di spietatezza nei confronti dei suoi collaboratori e collaboratrici. Approccio sicuramente influenzato, oltre che dalla stessa indole della coreografa, dalla *Gestalt Therapy*,

40 Janice Ross, *Anna Halprin. Experience as dance*, cit. p. 217.

un metodo che valorizzava l'espressione e la messa a nudo del conflitto; oltre che da una filosofia che vedeva nella sperimentazione dei propri limiti una forma di esperienza rituale, mirante a raggiungere un diverso grado di consapevolezza.

L'Ottavo mito, chiamato “Masks”, prevedeva che i partecipanti si sedessero in coppie una persona di fronte all'altra, e che una persona osservasse l'altra mentre mangiava una mela. Successivamente, veniva richiesto alle due persone, a turno, di modellare il viso dell'altra persona come se si trattasse di una maschera. Le persone il cui viso era modellato potevano iniziare ad agire, a partire dalla risposta emotiva suscitata dalla propria espressione facciale. Halprin descrive che alcune persone iniziarono a fare delle foto e che molta attenzione era prestata ai *performers*, con un'atmosfera gioviiale e divertita.

Nel nono mito “Story Telling”, i partecipanti erano seduti in un largo cerchio e uno alla volta condividevano una storia di infanzia che non avevano mai detto a nessuno, e a ognuna delle persone che erano al centro veniva data una candela durante il loro racconto. La storia era intrecciata alla musica improvvisata e i danzatori si muovevano in accordo con la musica. In conclusione della serata, tutti danzavano insieme in maniera tranquilla.

Nel decimo mito “Ome” i partecipanti erano invitati a respirare, per poi far uscire il suono OME, per una durata di 30 minuti. Successivamente, il percussionista iniziava a suonare, e i partecipanti tagliarono dei varchi nella zona centrale ricoperta di plastica. Una ad una, le persone entravano nell'area centrale ed effettuavano un movimento. Poi il suono OME riprendeva il posto del movimento, per terminare con un rilassamento calmo.

Ann Halprin descrive che alla fine del decimo mito «queste persone non erano più spettatori, ma formavano una comunità. Avevano creato una comprensione comune insieme e c'era un legame tra di loro»⁴¹. Halprin parla, in un'intervista con Janice Ross, del fatto che ogni Mito era creato a partire da quello precedente, osservando «ciò che non aveva funzionato e avrebbe potuto funzionare»⁴².

41 Halprin, Anna *Anna Halprin: Moving toward life. Five decades of transformational Dance.* cit., p. 150

42 Ivi, p.150

2.1.1 Osservazioni su *Ten Myths*.

Ann Halprin aveva creato *Ten Myths* per colmare il varco di ostilità che si era creato tra gli spettatori e i danzatori, dovuto alla qualità sperimentale del suo lavoro. La coreografa parlò esplicitamente del fatto che, a differenza, per esempio, del Living Theater che provocava il pubblico volontariamente, i suoi lavori non erano volontariamente provocatori. C'era una forma di sperimentazione *naïve* senza altri obiettivi che la sperimentazione stessa, e Ann fu spesso piuttosto sconvolta dalle reazioni del pubblico, a volte molto violente, per esempio, quando una spettatrice gettò un oggetto in scena, rompendo la lampada a olio che in quel momento fungeva da luce scenica, facendo sprofondare il teatro nell'oscurità e ferendo una danzatrice con i frammenti di vetro della lampada. Halprin si rese conto che gli spettatori non condividevano l'esperienza dei danzatori, e voleva che essi non si posizionassero come spettatori passivi, ma come dei testimoni dell'azione in corso. In questo senso, la coreografa cominciò a porsi nel ruolo di educatrice – o di sciamana – più che in quello di una coreografa nel senso tradizionale del termine. Il suo intento era quello di guidare i partecipanti attraverso le sperimentazioni.

Sotto questo punto di vista, si potrebbero paragonare i *Ten Myths* a un rito di passaggio, effettuato affinché gli spettatori passassero da “spettatori” a “testimoni” e “partecipanti”. Ma la struttura delle performance, aperte alle proposte dei partecipanti al punto da sconvolgere o disturbare i danzatori più esperti – e a volte la stessa Halprin – creava molte più ambiguità relazionali che un rituale di passaggio tradizionale. Una forma di violenza poteva paradossalmente essere spesso esercitata dai partecipanti inesperti nei confronti dei danzatori, o di altri partecipanti. Ciò non potrebbe accadere in un rituale di passaggio, in cui i partecipanti condividono le stesse pratiche e la stessa cultura. In questo caso, il pubblico assumeva un ruolo molto più attivo, a volte distruttivo. Si può avanzare l'idea che il risultato di questo tipo di esperienza sia in realtà molto più controverso della semplice “riuscita dell'esperimento” nella creazione di una nuova comunità tra spettatori e danzatori. Osservando il punto di vista degli uni e degli altri, si può osservare come un punto di vista

consensuale fosse lungi dall'essere raggiunto, e l'utopia comunitaria di Halprin fosse a volte uno schermo che le impediva di vedere le reali implicazioni che le sue sperimentazioni avevano per ciascuno – a volte meno generosamente comunitarie di quello che la coreografa avrebbe voluto. Tuttavia, attraverso la sua stessa innocenza, in qualche modo il lavoro di Halprin sembra indirizzare i partecipanti nella direzione da lei immaginata. La performance di Halprin si situa in una zona di passaggio tra la sperimentazione performativa e la performance partecipata, con dei forti elementi ritualizzanti: come le modalità di accesso e di uscita dalla sala sempre attraverso una stanza di passaggio, con delle forme e delle regole ben precise; l'esecuzione di attività piuttosto semplici, ma spesso ripetitive o estese durante lunghe durate, come l'immobilità in “Atonement”; la presenza delle percussioni in ognuno dei *Miti*; la presenza di oggetti, usati non nella loro funzione originale e quotidiana ma per un uso straordinario e creativo; e la presenza di alcuni oggetti tradizionalmente rituali, come la candela in “Story Telling”.

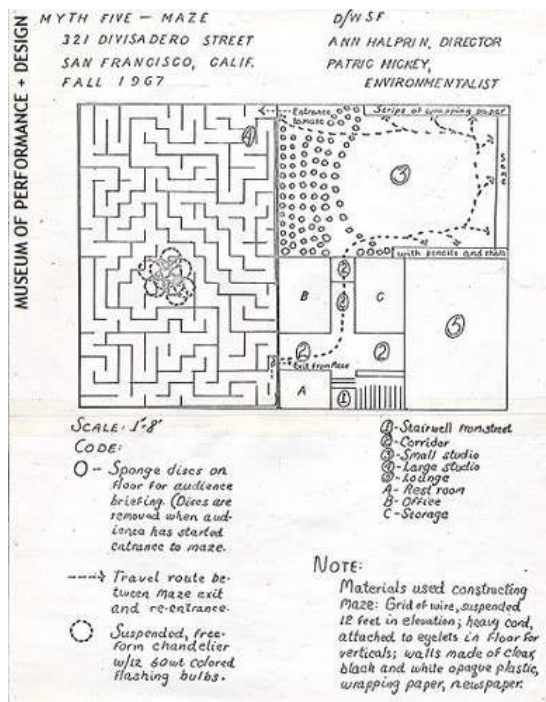


Fig 5: Myths 5 – Maze - score

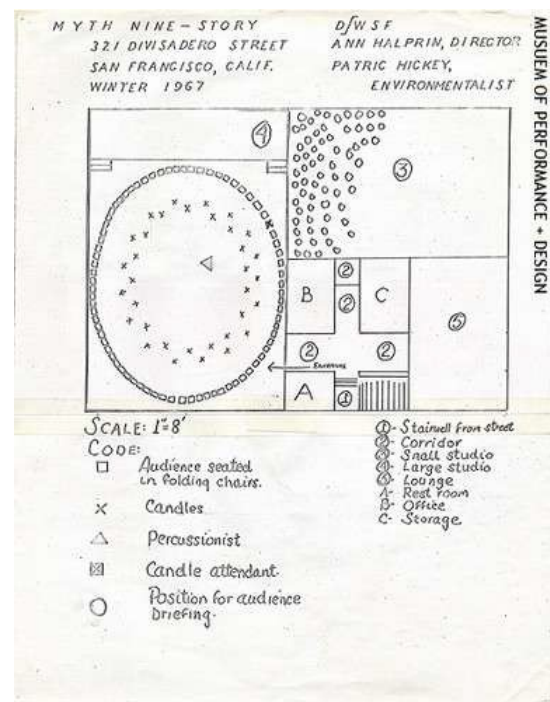


Fig. 6: Myth Nine - Story telling - score

3 I movimenti politici degli anni Sessanta: punti di contatto con il lavoro performativo di Ann Halprin.

Parlando del lavoro di Ann Halprin di questo periodo, non si può tralasciare il momento storico in cui esso fu concepito. Situata in California, come il movimento *hippie* (Halprin a partire dal 1968 chiamò il suo nuovo gruppo di danzatori “Flower Children” e i danzatori e danzatrici erano per lo più dei giovani *hippies*), la sua ricerca aveva luogo proprio nel momento in cui il movimento pacifista contro la guerra del Vietnam era in piena espressione. Numerosi elementi, come l'atto di spogliarsi o l'atto di portare la performance al di fuori del teatro, erano familiari all'epoca. In un documento d'archivio trovato alla New York Public Library for the Performing Arts, è possibile vedere la performance *The Bust* (1969) in cui i danzatori di Ann Halprin furono portati via dalla polizia per avere effettuato una vivace performance improvvisata in pubblico «contro tutte le uccisioni nel mondo»⁴³. Nel 1970 Halprin creava inoltre *Blank Placard Dance* in cui i danzatori, portando dei cartelli bianchi, si esibivano in una processione lungo le strade di San Francisco, mantenendo una distanza di sicurezza tra di loro affinché la performance non fosse considerata una manifestazione; e in questo modo aggirando le regole che disciplinavano la presenza umana nello spazio pubblico.

La ricercatrice Rebekah J. Kowal effettua un interessante paragone tra la danza di Halprin e le azioni dei movimenti di protesta dell'epoca, tra cui il Movimento per i diritti civili⁴⁴, che potremmo qualificare come “performative”. L'azione del *sit-in*, per esempio, era analoga alle pratiche artistiche di Halprin in due «aspetti cruciali: il loro modo di operare (occupare e

43 Ann Halprin, *The Bust* [Motion picture]. Videotaped by KQED-TV, San Francisco, September 1969

44 Il movimento dei diritti civili si sviluppò negli Stati Uniti per lottare per i diritti dei neri americani, all'epoca fortemente discriminati nonostante l'abolizione formale della schiavitù da parte del presidente Lincoln. Importanti traguardi raggiunti grazie a questo movimento includono il disegno di legge *Civil Rights Act* del 1964 che vietò la discriminazione basata sulla razza, il colore della pelle, la religione, il sesso o le origini in ogni pratica di lavoro, per non parlare della fine della diseguale registrazione degli elettori e della segregazione nelle scuole, sul posto di lavoro e nelle aree pubbliche. L'anno seguente, nel 1965, fu approvato il *Voting Rights Act*, che restaurò la tutela del diritto di voto esteso a tutti i cittadini americani; dello stesso anno sono anche la legge sull'immigrazione, che ha aperto un ingente flusso di immigrati provenienti da diverse aree del Nord Europa e il *Fair Housing Act* del 1968 che vietò la discriminazione nella vendita o nella locazione di abitazioni.

Nonostante i movimenti fossero registrati prevalentemente nel Sud, le proteste ispirarono i giovani di tutti gli Stati Uniti e del resto del mondo, guidando molte associazioni europee alle rivolte degli anni Sessanta. Molte rappresentazioni popolari del movimento sono incentrate sulla leadership e sulle predicazioni di Martin Luther King Jr., che vinse il Premio Nobel per la pace nel 1964 per il suo ruolo nel movimento, divenendo una guida nonché fonte di ispirazione per molti altri leader a venire.

agitare) e la loro provocazione nei confronti degli spettatori, affinché essi rispondano. Impiegando simili tattiche di de-familiarizzazione per favorire l'inaspettato, entrambi i gruppi miravano a destabilizzare i rapporti di potere rendendo difficile per i partecipanti (esecutori e spettatori) il ricorso a modelli radicati di pensiero e comportamento»⁴⁵. In questo senso, si può osservare fino a che punto, nel momento in cui le arti performative mettono in discussione i limiti del proprio campo, fino ad occupare lo spazio pubblico in maniera non convenzionale, esse possano intersecarsi con l'azione sociale, riprendendone modalità e obiettivi.

Parlando del movimento dei diritti civili, la ricercatrice mette a confronto, inoltre, l'uso degli *score* nel lavoro di Halprin per far fronte all'ostilità del pubblico, al protocollo per la resistenza passiva formulato da Martin Luther King Jr.

È opportuno osservare come il lavoro di Ann Halprin, pur non reclamandosi rivoluzionario o politico, mettesse in discussione numerosi tabous e limiti imposti e disciplinanti i corpi nella società.

In quel periodo la coreografa, insieme al marito Lawrence Halprin, lavora su *Experiments in the Environment*, di cui ho parlato nel capitolo precedente. Effettuati nel 1968 e nel 1969, questi laboratori volevano per l'appunto esplorare l'uso dell'ambiente ed i modi di creazione della comunità.

3.1 Ceremony of Us: un'utopia dell'incontro.

Ceremony of Us (1969) nacque da un invito ad Ann Halprin da parte di James Woods, direttore del Watts Studio. Egli aveva visto il suo lavoro *The Lunch* a San Francisco e voleva che presentasse un nuovo lavoro a Los Angeles. Ann ne parla nell'intervista con Nancy Stark Smith:

Avevo ricevuto una chiamata da James Woods di Watts, che mi chiedeva se volevo fare uno spettacolo al Mark Taper Theater con la mia compagnia. Era il periodo della rivolta di

45 «The sit-ins here analogous to Halprin's artistic practices in two crucial respects: their mode of operation (to occupy and agitate) and their provocation of viewers to respond. Deploying comparable tactics of defamiliarization to foster the unexpected, both groups aimed to destabilize power relations by making it difficult for participants (doers and viewers) to resort to ingrained patterns of thinking and behavior». Rebekah J. Kowal *How To Do Things with Dance: Performing Change in Postwar America*. Wesleyan University Press, Middletown Connecticut 2010, p.244

Watts⁴⁶ nel 1967. La sua idea era che il Watts Studio ci avrebbe portato al Mark Taper Forum, che è un teatro come l'Opera House. È il grande teatro nel mezzo di Los Angeles. E Watts è nel ghetto. Ho detto: “No, no. Invece di portarmi come un simbolo, lavoreremo sulla questione della discriminazione che si sente nel ghetto, quella di non far parte della scena culturale e sociale dominante”⁴⁷.

Così la coreografa invitò un gruppo di danzatori neri di Watts e un gruppo di danzatori professionisti e non professionisti delle comunità della classe media bianca del San Francisco Dancers' Workshop, per un processo di lavoro lungo un anno. Durante l'anno lavorò separatamente con entrambi i gruppi per poi riunirli in un laboratorio di dieci giorni a San Francisco, che portò alla creazione di *Ceremony of Us*, presentato al Mark Taper Forum di Los Angeles nel 1969. Nell'anno che precedette l'incontro tra i due gruppi, Ann fu colpita dall'intensità dell'impegno fisico ed emotivo del gruppo di Watts e fu in grado di creare un legame personale di fiducia con entrambi i gruppi. Quando i due gruppi si incontrarono per le prove a San Francisco, per prima cosa ogni gruppo si esibì a favore dell'altro. Anna Halprin scrisse del primo incontro tra i due gruppi come qualcosa di sorprendente: aveva proposto una partitura in cui i gruppi bianchi/neri erano separati e formavano due linee che poi si sarebbero incontrate. Nel resoconto della coreografa, la qualità del movimento e la dinamica dei neri impressionò e sembrò disturbare il gruppo bianco. La prima cosa che la coreografa osservò a partire da questa prima improvvisazione fu l'enorme differenza tra le due comunità: l'una piena di desiderio, di energia ma anche di rabbia; l'altra più aperta ed abituata a danzare in modo più consapevole. Quando i due gruppi si incontrarono nello stesso spazio, disposti in file, il gruppo dei neri non rispettava le consegne, iniziando a mischiarsi con la linea dei bianchi e cercando di “rubare” le danzatrici, per impedire che la linea dei bianchi si formasse. I bianchi risposero cercando di scappare per evitare il confronto.

Un semplice compito diventò così un confronto tra i due gruppi e rivelò qualcosa del loro approccio alle relazioni interrazziali. Larry Reed, uno dei danzatori del gruppo bianco, disse

46 L'11 agosto 1965, il ventunenne Marquette Frye, un afroamericano, fu arrestato per guida in stato di ebbrezza da un poliziotto bianco nel quartiere di Watts a Los Angeles. Dopo anni di frustrazione per la discriminazione e la brutalità della polizia, i residenti di Watts, un ghetto nero dove la povertà era diffusa, lasciarono esplodere la loro rabbia. Per sei giorni, i negozi dei bianchi sono stati saccheggiati, magazzini e autobus sono stati bruciati. Furono usati fucili e revolver provenienti da armerie devastate. Migliaia di guardie nazionali vennero a sostituire la polizia sopraffatta. I disordini provocarono 34 morti, più di 1.000 feriti, 4.000 arresti, 977 edifici distrutti o danneggiati e 35 milioni di dollari di danni. <http://www.la-croix.com/Archives/Ce-Jour-la/En-aout-1965-les-emeutes- raciales-de-Watts-a-Los- Angeles-faisaient-34-morts-2015-08-12-1343744>

47 Ann Halprin, *Moving toward Life. Five Decades of Transformational Dance*. Cit., p.152

che «la sfida era quella di dirigere questi sentimenti hippie di amore vago e generalizzato e i sentimenti del ghetto, che sono molto più diretti, e fare un mix di tutto questo»⁴⁸.

Halprin parlò in particolare dei danzatori bianchi, che furono costretti a competere con il gruppo di uomini neri, se non volevano essere completamente schiacciati: «si resero conto che dovevano solo farlo, non c'era tempo per le prediche. Iniziarono a sfidare fisicamente i neri, anche se questi ultimi erano molto forti e avevano molta energia. Gli uomini bianchi avevano paura. Iniziarono a fare movimenti di guerra. Tutte queste cose furono poi formalizzate come dei rituali nella danza»⁴⁹.

Tra i due gruppi emersero delle emozioni molto intense. Janice Ross⁵⁰ sottolinea come Ann Halprin, per incanalare l'intensità del conflitto e della competizione, fece uso di giochi per bambini - “Red Light-Green Light”⁵¹, “Follow the Leader” tra gli altri. Il paradosso rivelato da Ross fu che l'uso da parte della coreografa della terapia della Gestalt – che incoraggiava l'espressione della rabbia come strumento di guarigione – e del dispositivo dei giochi, spesso molto competitivi e gerarchici, a volte fomentarono i conflitti sottostanti in entrambi i gruppi, senza che la coreografa fosse pienamente consapevole di queste dinamiche.

La relazione tra i due gruppi passò attraverso diverse fasi. A una prima fase di confronto seguì una fase molto difficile, dove il tema che emerse durante le improvvisazioni fu quello dell'attrazione tra uomini neri e donne bianche. La sessualità come manifestazione delle relazioni di potere tra bianchi e neri e la sensualità furono tra i temi predominanti emersi nel processo di lavoro di *Ceremony of Us*. La coreografa racconta come le donne nere e gli uomini bianchi, sentendosi esclusi dal gioco, risposero con apatia e rassegnazione: «le donne nere si sentivano abbandonate, gli uomini bianchi distrutti»⁵².

Ann osservò questa dinamica e quindi divise il gruppo in due, uno composto da tutti gli uomini e uno di sole donne, per permettere una maggiore coesione tra i gruppi interrazziali. Le donne preparano un pasto per gli uomini e offrono loro delle canzoni in cambio. «Il giorno dopo gli uomini andarono in una stanza e le donne in un'altra, e lavorarono sulla “danza degli uomini e sulla danza delle donne” - questa era la seconda struttura dello spettacolo, la prima

48 Janice Ross, *Anna Halprin. Experience as Dance*, cit. p. 268.

49 Anna Halprin, Erika Munk, *Ceremony of Us, entretien avec Erika Munk* in Ann Halprin, *Moving Toward life, Five decades of Transformational Dance*, cit. p. 156.

50 Janice Ross, *Anna Halprin. Experience as Dance*, cit. p. 268.

51 L'equivalente del nostro “Un-due-tre-Stella”.

52 Anna Halprin, Erika Munk *Ceremony of Us, entretien par Erika Munk*. cit., p. 158

era “Black and White”»⁵³. Così gli uomini crearono insieme una danza di guerra, le donne una danza di creazione. Per dieci giorni, una vasta gamma di emozioni attraversò i partecipanti. Ann, nella sua intervista con Erika Munk, parla di ciò che questo processo aveva creato in così poco tempo, e della dinamica e della coesione che si era finalmente creata in tutto il gruppo; sostenendo che infine i due gruppi erano diventati uno solo.

Al contrario, nel testo di Ross che raccoglie le opinioni dei partecipanti al processo, le opinioni sono più contrastanti. Da un lato, Larry Reed parla del coraggio della proposta che «ha fatto quello di cui molti parlavano ma che molto poco era stato fatto all'epoca: lavorare insieme attraverso confini razziali, un luogo che molte persone sentivano come fisicamente pericoloso»⁵⁴. D'altra parte, Wanda Coleman dichiara che durante il processo che condusse a *Ceremony of Us* stesso Ann ed i suoi collaboratori evitarono di scavare veramente all'interno della questione del razzismo. Coleman parla di una certa ingenuità che, per far emergere i buoni sentimenti, evitava di andare al cuore delle questioni tra neri e bianchi dell'epoca. Il rischio era quindi una risoluzione superficiale dei conflitti, senza alcun reale cambiamento nella vita dei danzatori coinvolti - infatti le relazioni romantiche interrazziali sviluppate durante il processo creativo furono di breve durata. Wanda Coleman parla di come il workshop avesse davvero cominciato a toccare la realtà del razzismo, ma che Anna «non aveva capito le dinamiche del razzismo [...] quanto fossero profonde e come le persone rispondessero a ciò»⁵⁵.

Lo spettacolo, presentato al Mark Taper Forum nel 1969, fu quindi un tentativo coraggioso e contraddittorio di trasformazione sociale. Durante lo spettacolo vennero presentate tutte le fasi che i due gruppi avevano attraversato. All'ingresso del teatro, i danzatori neri erano allineati da un lato e i bianchi dall'altro. Gli spettatori dovevano scegliere da che parte entrare, finendo per dividersi per colore, i bianchi preferendo l'ingresso dei danzatori bianchi, ed i neri quello dei neri. Nelle *Istruzioni per i performer*⁵⁶ di Ann Halprin, si chiedeva ai danzatori di indirizzare allo spettatore che stava entrando e che si trovavano di fronte la formula “Quando ti guardo, vedo...”, descrivendo “oggettivamente” ciò che vedevano nel volto e nel corpo dello spettatore. Questo esercizio era ripreso dalla Gestalt Therapy e connetteva in modo intimo lo spettatore ed il danzatore.

In un secondo momento, tutti i danzatori eseguivano la danza che avevano fatto durante il

53 Ivi, p. 159.

54 Janice Ross, *Anna Halprin. Experience as dance*, cit. p. 273

55 *Ibidem*.

56 Anna Halprin *Instructions to performers: Ceremony of Us*, in Anna Halprin, *Moving Toward life. Five decades of Transformational Dance*, cit., pp. 161-165.

loro primo giorno di lavoro comune, seguendo due serpentine per fondersi infine in una sola composta dai due gruppi mischiati. I danzatori si separavano poi di nuovo in due gruppi, questa volta quello degli uomini e quello delle donne, per eseguire le loro rispettive danze, che avevano portato alla pacificazione tra gli uomini e le donne. Questo momento era seguito da una serie di giochi infantili, messi in scena dai danzatori in ordine casuale. Alla fine, essi si univano al pubblico e lo invitavano a lasciare il teatro in processione con loro. Questa volta non più divisi, ma insieme.

Nell'intervista con Munk⁵⁷, la coreografa parla delle critiche che aveva ricevuto da alcuni dei suoi amici che trovavano il suo lavoro troppo “buonista”. Janice Ross notò in seguito anche la distorsione delle dinamiche tra bianchi e neri, osservate da una prospettiva prevalentemente bianca e di classe media; nel suo libro descrive che il giorno dopo lo spettacolo il gruppo si riunì e le tensioni esplosero improvvisamente. Alcuni problemi di denaro furono denunciati dagli artisti neri, che erano anche i più poveri: i soldi generati dal documentario creato da Ann Halprin sul processo di lavoro di *Ceremony of Us* erano infatti stati usati per finanziare le attività del San Francisco Dancers' Workshop e per rimborsare il viaggio dei danzatori bianchi a Los Angeles. I danzatori sottolinearono inoltre una mancanza di riconoscimento personale, poiché i loro nomi non erano menzionati nel programma ufficiale, ma solo su un foglio separato.

Potrei aggiungere che era facilmente evidenziabile in *Ceremony of Us* un rischio di deriva culturale e di genere, piuttosto evidente nelle danze stereotipate che i gruppi di uomini e i donne eseguirono gli uni per gli altri. Questa fu una questione che ritornò nel lavoro di Halprin durante gli anni; lavoro che restò sempre, fondamentalmente per questioni relative alla storia stessa della danza moderna, e inoltre della razza e della classe socioculturale della stessa coreografa, un lavoro per danzatori e spettatori caucasici, in cui le “minorità” vennero incorporate non senza un certo sforzo soprattutto a partire dal 1969 e fino agli anni Ottanta.

In questo periodo infatti – ed in risposta al parziale fallimento di *Ceremony of Us* - la coreografa decise di sviluppare il *Reach Out Program*, un programma educativo per un gruppo multirazziale di interpreti, che fu finanziato dal National Endowment for the Arts Expansion Program per dodici anni, fino all'arrivo di Reagan che tagliò i fondi al programma (riducendo di conseguenza radicalmente la presenza di borse di studio, e dunque di danzatori e danzatrici di razze e classi sociali diverse nel lavoro di Halprin).

57 Anna Halprin, Erika Munk *Ceremony of Us, entretien par Erika Munk* cit., p. 158

Ceremony of Us inaugurò un intero periodo di ricerca per Ann Halprin, costituito da workshop per varie comunità e dalla trasformazione del San Francisco Dancers' Workshop in una compagnia multietnica, con l'obiettivo di costruire legami duraturi all'interno del gruppo e di creare un cambiamento nella vita dei danzatori attraverso l'integrazione di diverse etnie nella compagnia, anche grazie a delle borse di studio offerte ai più svantaggiati. Tra il 1969 e il 1972 furono creati lavori come *The Bust*, *Blank Placard Dance*, *New Time Shuffle* (eseguito nel carcere di massima sicurezza dello stato di Soledad nel 1970), *Kadosh* creato nel tempio ebraico Sinai (1971), *Animal Ritual* (1972).

4 Sviluppi del rituale.

A partire dagli anni Settanta, Ann Halprin iniziò a parlare esplicitamente del suo lavoro come rituale:

noi lavoriamo con una problematica perché non è risolta, e attraverso la danza, speriamo di scoprire delle nuove possibilità. Non è un soggetto che parla dei danzatori e non si tratta dell'interpretazione di un tema, è reale. E attraverso l'azione, arrivi in un luogo diverso di questa problematica, nella tua stessa vita. La danza cambia il danzatore. L'obiettivo è quello di creare un cambiamento. È a questo punto che abbiamo iniziato ad usare il termine "rituale". Per distinguerlo dalla danza come intrattenimento, e dalla danza come uno spettacolo⁵⁸.

Possiamo dire che il lavoro di Halprin negli anni Sessanta e nei primi anni Settanta si sviluppò in risonanza con i movimenti dell'epoca, dal teatro sperimentale al movimento del potenziale umano dell'Esalen Institute (ed in particolare con la Gestalt Therapy di Fritz Perls), fino al movimento dei diritti civili e *hippie*, ma tuttavia con una propria specificità di percorso e di metodologie. Questo lavoro si orientò progressivamente prima verso l'umanità e la vita degli interpreti, e verso il rituale, trattando di tematiche socioculturali e politiche irrisolte.

Il lavoro di Halprin voleva creare una comunità multiculturale, in cui la diversità di ognuno fosse riconosciuta e apprezzata. Questi coraggiosi esperimenti comunitari furono in parte

58 Anna Halprin, *Moving toward life. Five decades of transformational dance*, cit., p. 228.

utopici, ma non fallirono nel tentativo di ispirare l'ambito coreografico e artistico con nuove metodologie, nella creazione di pratiche inclusive e nell'apertura di nuove strade, di nuovi orizzonti per la danza, per la coreografia e in maniera indiretta, per la terapia: proprio attraverso l'introduzione del rituale.

L'uso del rituale in scena alla maniera di Halprin venne accolto dalla critica inizialmente con un certo sbigottimento. Nel lavoro *Animal Ritual*, rappresentato all'American Dance Festival di New London nel 1972 dal gruppo interrazziale di Halprin, la coreografa lavorò su un immaginario di movimento che traeva ispirazione dal mondo animale. Secondo lei, l'uso di questo immaginario permetteva ai performer di accedere al proprio “corpo emotivo” in modo immediato, in una situazione collettiva che aiutava gli individui a superare i propri limiti e blocchi fisici ed emotivi. Ann si posizionava chiaramente, per la prima volta in modo così esplicito, in un ambito terapeutico e utilizzava il termine “rituale” come uno strumento per superare la dicotomia tra arte e terapia. La critica Marcia Siegel, a proposito dello spettacolo *Animal Ritual*, lo descrisse come una «strana miscela di arte e di terapia», e si interrogò sul diritto dell'artista «di esporre una situazione realmente terapeutica al pubblico, oppure se il terapeuta abbia il diritto di interferire con un processo terapeutico per farne uno spettacolo; o ancora se un cambiamento terapeutico può avere luogo con degli spettatori presenti»⁵⁹.

Queste tematiche furono affrontate in maniera esplicita da Halprin durante gli anni successivi, caratterizzati da una tensione crescente tra il polo artistico ed il polo terapeutico all'interno della sua pratica artistica.

59 Janice Ross, *Anna Halprin. Experience as dance*, cit. p. 297

CAPITOLO TERZO

L'Autoritratto come strumento rituale per il cambiamento di sé.

Osservando l'evoluzione del ruolo del rituale nel lavoro di Anna Halprin, ho iniziato a considerarlo come un “ponte” tra la pratica terapeutica e la pratica spettacolare. Durante i primi anni della ricerca della coreografa, come abbiamo visto in precedenza, i suoi spettacoli furono spesso oggetto di confusione da parte degli spettatori e dei critici, in particolare per quanto riguardava la loro categorizzazione: essi si chiedevano se si trattasse di terapia o di spettacolo.

Un evento chiave nella vita e nella pratica artistica della Halprin, che indirizzò la sua ricerca molto più chiaramente in direzione del rituale in quanto strumento di guarigione¹ e che la allontanò ulteriormente dallo spettacolo in senso stretto, fu la sua esperienza con il cancro, culminante nella creazione del rituale *Dancing my cancer* nel 1972.

Tutto, nell'esperienza del cancro della Halprin, fu peculiare. Dalla modalità in cui essa scoprì di averlo fino alla sua guarigione, i simboli e i racconti straordinari abbondano, creando un vero e proprio mito delle origini.

L'autoritratto (*self-portrait*), pratica definita come un “rituale” dalla coreografa stessa, fu il filo rosso che guidò il percorso della coreografa attraverso la malattia. Esso divenne una pratica emblematica nell'ambito del *Life-Art Process* sintetizzato e trasmesso nell'ambito del Tamalpa Institute, di cui parlerò successivamente.

Il *self-portrait*, la cui elaborazione da parte di Anna Halprin iniziò fin dagli anni Quaranta, si lega ad una concezione peculiare del corpo e della psiche, che trae ispirazione da numerose pratiche orientali ed occidentali. La ricerca sul *self-portrait* fu poi approfondita dalla coreografa insieme alla figlia Daria Halprin, nell'ambito del Tamalpa Institute; e Daria Halprin continua tuttora l'elaborazione della sua metodologia e della sua pratica

Qui descrivo la storia del *self-portrait* e la cronologia della sua evoluzione. In seguito, mi concentro sull'esplorazione del mito intorno al cancro di Anna Halprin, con un'analisi del rituale *Dancing My*

¹ A volte anche terapeutica, se consideriamo la definizione di salute data dall'Organizzazione mondiale della sanità (Oms), come “uno stato di completo benessere fisico, mentale e sociale”.

Cancer creato nel 1972.

In supporto alla mia analisi, approfondisco dei *self-portrait* da me sperimentati oppure osservati durante la partecipazione a degli atelier di *Life-Art Process*, per rendere conto della complessità e della profondità di questa pratica. Questa parte del lavoro di Halprin è infatti quella che si lega ad una dimensione chiaramente rituale, e che possiamo avvicinare ai riti di passaggio e di possessione.

1 Storia della pratica del *Self-portrait*.

La pratica del *Self-portrait* nacque molto presto nel lavoro di Anna Halprin ed essa si sviluppò a partire dal suo interesse per il disegno in relazione alla danza – interesse che la coreografa maturò fin dai primi anni di studio presso l'Università del Wisconsin. Dopo l'incontro di Halprin con la psicologia della Gestalt e la psicoanalisi junghiana la pratica del *self-portrait* si arricchì di diverse altre dimensioni, approfondendosi ulteriormente.

1.1 La danza e il disegno.

Ann iniziò a sperimentare la relazione tra disegno e danza molto presto, fin da quando seguiva il suo corso di danza all'Università del Wisconsin. L'incontro con il Bauhaus, e l'interdisciplinarietà alla base di esso, fu in questo senso determinante. Come documenta Cristina Barbiani nella sua tesi di dottorato², la coreografa già nel 1943 tenne una lezione dal titolo *Danza e Architettura*³ alla Graduate School of Design di Harvard, dove insegnavano Walter Gropius e Moholy-Nagy e dove studiava suo marito Lawrence Halprin.

In questo corso la coreografa rifletteva sulla composizione coreografica in termini di linee, piani, superfici e volumi. La Halprin inoltre alternava dei momenti dedicati al movimento a dei momenti dedicati al disegno o a delle lezioni teoriche sulla pittura e sull'architettura. Uno degli esercizi era per esempio tradurre in movimento le linee del *design* di un oggetto che gli allievi trovavano

2 Barbiani, Cristina *The process is the purpose: notazione dello spazio e creatività collettiva: il caso di Anna e Lawrence Halprin*. Tesi di dottorato in Architettura, Università Ca' Foscari Venezia, 2009

3 Anna Halprin *Dance and Architecture*. Cambridge: Graduate School of Design. Harvard, 1943

interessante, secondo la formula «lo spazio sta al *design* come il movimento sta alla danza»⁴.

Quando Ann e Lawrence si trasferirono in California, Ann introdusse inizialmente il disegno nei suoi corsi per bambini, per aiutare i bambini non ancora scolarizzati a disegnare la trama delle loro danze. Poi iniziò a far praticare ai suoi studenti del *San Francisco Dancers' Workshop* dei processi di visualizzazione chiamati all'epoca “psycho-kinethic visualisation”; invitandoli a disegnare dei ritratti a grandezza naturale come primo passo per ritrovare le loro storie di vita, quelle che lei chiamava i «miti personali».

Ann credeva in un legame tra l'inconscio e il disegno; come scrive Janice Ross, il legame tra *il cuore e la mano*.

Ciò che interessava Ann era in particolare la relazione tra disegno e movimento. Il “processo di visualizzazione psicocinestetica” per la coreografa costituiva una sorta di *score*; per Ann il disegno dell'autoritratto era molto di più che una semplice approssimazione visiva di sé stessi; esso permetteva di dar forma a sentimenti e sensazioni, prima che questi potessero essere espressi in modo cinestetico attraverso la danza.

Secondo Ross, il foglio di carta bianco che Ann presentava ai suoi studenti per le “visualizzazioni psicocinestetiche” aveva più o meno la stessa funzione della “sedia vuota” che Perls usava nelle sue sessioni di terapia psicodrammatica. Janice Ross descrive il lavoro di Perls sui sogni dei pazienti, spiegando che lo psicoterapeuta spesso incoraggiava i suoi pazienti a sviluppare i personaggi che avevano incontrato nei sogni, per poi interrogarli e confrontarli, mettendosi alternativamente al proprio posto e al posto del personaggio situato su una sedia posta di fronte al paziente; presupponendo che tutti i personaggi del sogno rappresentassero parti diverse della personalità del paziente. Ross compara questo tipo di procedimento al disegno di Halprin: «al posto della sedia, su cui proiettare i propri sentimenti verso la parte irrisolta di sé stessi, il foglio bianco di Ann offriva un palco bidimensionale su cui visualizzare questo aspetto nascosto e non assimilato di sé stessi».⁵ Curiosamente, cosa di cui probabilmente Ross non era al corrente, in Gestalt Therapy⁶ una delle pratiche che mi furono proposte durante una seduta fu proprio quella di disegnare i diversi

4 Ivi

5 «The direct path into one's body/mind is through the senses and one's emotional reactions. The drawn visualizations serve as the maps for this journey. Much more than just a visual approximation of oneself, the self portrait drawing is a critical first step in externalizing sentiment and sensation before they can be given kinesthetic form and danced as art. The blank piece of paper Ann presented her students with for the "psychokinesesthetic visualizations" had much the same function as the empty chair Perls used in his psychodrama therapy sessions. From their recitations of dreams, Perls often encouraged his patients to produce characters; then interrogate and confront. Instead of serving as a seat on which to project one's feelings toward the unresolved part of oneself, Ann's blank paper offered a two dimensional stage on which to visualize this hidden and unassimilated aspect of oneself». Janice Ross, *Anna Halprin. Experience as dance*, cit. p.303

6 Ho effettuato una serie di sedute di Gestalt Therapy tra il 2014 ed il 2016, sia per interesse personale sia perché Anna Halprin e Yvonne Rainer parlarono di questo tipo di terapia come di un'influenza nel loro lavoro artistico.

personaggi di un sogno; a cui dovevo “dare una voce”. In quel momento mi sono chiesta in che direzione abbia operato la contaminazione, poiché è evidente che esiste una forte somiglianza tra i due approcci.

In un testo chiamato *Community Art as a Life Process: the story of the San Francisco Dancers' Workshop*⁷ scritto da Ann intorno agli anni settanta, la coreografa parla del futuro *self-portrait* chiamandolo “Totem”⁸:

Il totem si riferisce ad un ritratto a grandezza naturale che un partecipante al workshop è invitato a fare come una delle sue prime iniziazioni. La persona inizia facendo un contorno del suo corpo, e poi, dopo ogni sessione, il ritratto viene gradualmente e cumulativamente riempito fino a quando è completo. Durante il periodo di lavoro sul ritratto globale, il partecipante ha un dialogo con se stesso su ciò che vede in esso. Alla fine, ogni persona esegue questo ritratto che diventa, di per sé, lo *score*. Nell'arte di eseguire lo *score* del ritratto, sembrano accadere diverse cose. La persona non sa mai in anticipo cosa succederà, eppure quando arriva il momento, il materiale spesso si riversa fuori in maniera estremamente intensa.⁹

La Halprin poi descrive in dettaglio un evento avvenuto nel 1970. Un danzatore chiamato Sir Lawrence Washington, in quel momento membro del San Francisco Dancers Workshop, aveva disegnato un

ritratto con un grande elmo sulla testa, con delle frecce conficcate di sopra; una freccia nella gola con del sangue che colava; una metà del suo corpo come un albero morto; l'altra metà come un albero vivo; un braccio e una gamba incatenati al lato della pagina; un tramonto sul petto; e un fucile da caccia su un lato della pagina. Le sue parole [le parole scritte sul disegno] erano NO NO KILL KILL. Quella notte ci fu una festa di Capodanno e scoppiò una rissa tra i nostri fratelli neri e alcuni estranei

7 Anna Halprin *Moving Toward Life. Five decades of transformational dance*. cit., p.111-129

8 In ambito antropologico un totem è piuttosto definito come un'entità naturale o soprannaturale che ha un significato simbolico e al quale ci si sente legati per tutta la vita. Il termine deriva dalla parola *ototeman*, usata dal popolo dei nativi americani Ojibway. In alcuni culti sciamanici il totemismo si avvicina al concetto di “possessione *volontaria*” poiché i praticanti di queste discipline antiche e primitive entrano in un contatto così profondo con lo spirito dell'animale totem da esserne “soggiogate”, prendendone persino alcuni atteggiamenti ed abitudini oltre che, come si suppone, le loro abilità. Da notare che, sempre tra la fine degli anni sessanta e l'inizio dei settanta, Ann Halprin in collaborazione con suo marito, stava sviluppavano danze come la *trance dance*, che traeva ispirazione alla cultura Balinese e Amerindiana, dagli antichi Shakers, tra gli altri.

9 «*Totem* refers to a life size portrait which a workshop participant is asked to make as one of his first initiations. The person begins by making an outline of his body, and then after each session, the portrait is gradually and cumulatively filled in until it is complete. During the overall period of working on the portrait, the participant has a dialog with himself about what he sees in it. At the end, each person performs this portrait which become, in and of itself, the score. In the art of performing the portrait score, several things seems to happen. The person never knows in advance what will happen, yet when the time comes, the material often spills out in an extremely heightened manner». Anna Halprin *Moving Toward Life. Five decades of transformational dance*. cit., p. 126

dalla strada. Lawrence Washington fu colpito alla testa, fu portato di corsa all'ospedale e, dopo un'operazione di cinque ore, rimase paralizzato al braccio e alla gamba. Non poteva parlare, non aveva l'uso della voce, e rimase in ospedale in stato critico, per molto tempo. Un giorno, gli portai il suo ritratto e gli chiesi di dirmi cosa dovevo fare. Mi disse di tagliare le catene. Lo feci e dopo questo, cominció a migliorare. Un anno dopo danzava con la compagnia nel Connecticut e a New York City. L'ultima sera a New York ebbe delle convulsioni sul palco. Mentre giaceva lì, mi misi sopra di lui come una madre animale che partorisce. Rimasi con lui per molto tempo, e lentamente uscì dal suo stato, e divenne il mio cerbiatto. Danzammo questo ruolo finché non fu in grado di camminare da solo, e gradualmente continuammo fino alla fine¹⁰.

1.2 *Il Self-portrait e l'inconscio.*

L'esperienza di Sir Lawrence Washington introduce l'universo rituale del *self-portrait*, di cui la pratica interagisce con il reale in modo particolare e spesso misterioso. L'interpretazione che Halprin ne fece in seguito fu che il *self-portrait* sembrava un modo per parlare direttamente al proprio inconscio, senza filtri. Ma né la coreografa, né la figlia Daria con cui la Halprin elaborò ulteriormente la metodologia del *self-portrait*, teorizzarono mai la relazione tra questo e alcuni fenomeni ad esso associati che risultano razionalmente difficili da spiegare, come quello della coincidenza tra le catene disegnate da Sir Lawrence Washington e la paralisi delle zone disegnate avvenuta in seguito.

La stessa malattia di Ann, uno degli avvenimenti più significativi della vita della coreografa, che modificò radicalmente il suo percorso artistico, ebbe inizio proprio con un *self-portrait*:

nel 1972 mi fu diagnosticato un cancro. Non è insolito avere un cancro in questi giorni, ma le

10 «Lawrence Washington drew a portrait with a large helmet on his head with arrows crashing into it; an arrow through his throat with dripping blood; one half of his body as a dead tree; the other half as a live tree; one arm and one leg chained to the side of the page; a sunset across his chest; and a shotgun on one side of the page. His words were NO NO KILL KILL. That night, we had a New Year's Eve party and a fight broke out between our black brothers and some strangers off the street. Lawrence Washington was hit over the head, rushed to the hospital, and after a five hour operation, was left paralyzes in his arm and leg. He couldn't talk, had no use of his voice, and was in the hospital on the critical list for a long time. One day, I took his portrait to him and asked him to tell me what to do. He told me to cut the chains. I did and after that, he began to improve. A year later he was dancing with the company in Connecticut and New York City. The last night in New York, he had a seizure on stage. As he lay there, I hovered over him as his animal mother giving birth. I stayed with him for a long time, and slowly he came out of his state, and became my baby deer. We danced this role until he was able to walk by himself, and gradually continued until the end». Anna Halprin *Moving toward life. Five decades of transformational dance.* cit. p. 127/128

circostanze della mia diagnosi furono insolite. [...] Stavo esplorando l'uso delle immagini come mezzo per stabilire questa connessione [tra corpo e mente]. Ho ricevuto messaggi da un'intelligenza nel corpo, un'intelligenza più profonda e più imprevedibile di qualsiasi cosa potessi riuscire a capire attraverso il pensiero razionale¹¹.



Fig. 7: Self-portrait di Sir Lawrence Washington

Ann stava guidando i performer del *Reach Out Program* in un *self-portrait* di gruppo; ogni persona, a turno, aggiungeva degli elementi ad un grande disegno. Quando arrivò il suo turno, fu sorpresa di trovarsi a disegnare un cerchio scuro delle dimensioni di una palla da tennis nell'area pelvica della figura, disegnando poi dentro una "x". Prima, durante il workshop, quando tutti disegnavano autoritratti individuali, lei aveva disegnato un simile cerchio scuro nel suo bacino. La cosa peculiare fu inoltre che sentiva una resistenza a danzare quel disegno. All'inizio si disse che si trattava solo di un embrione simbolico. Quando vide che l'immagine si ripeteva, memore del disegno di Sir

¹¹ Anna Halprin *My experience of cancer*. In Anna Halprin *Moving toward life. Five Decades of transformational dance*. cit., p.65

Lawrence Washington – che aveva predetto la sua malattia – la sua intuizione le suggerì di verificare se qualcosa di particolare stesse accadendo in quel punto. Ann si recò dal medico, e gli esami diagnostici rivelarono un cancro al colon nel punto dove aveva disegnato il cerchio.

2 Dancing My Cancer.

Una volta diagnosticato ufficialmente il suo cancro, Ann dovette sottoporsi dieci giorni dopo ad un'operazione estremamente invasiva, una colostomia. Una parte del suo intestino ed un'ovaia furono rimossi durante l'intervento, ed il suo intestino fu diretto verso la pancia; un intervento mutilante che cambiò il corso di tutta la sua vita. Dopo l'intervento, il chirurgo la informò che, in assenza di recidiva nei cinque anni successivi, Ann avrebbe potuto proclamarsi libera dal cancro.

Dopo l'intervento, Ann decise di cambiare il suo nome in Anna, in omaggio alla tradizione ebraica. Dopo diverse settimane di convalescenza, nei tre anni successivi la coreografa intraprese un percorso di psicoterapia e continuò il suo lavoro sul *self-portrait*. Voleva effettuare un'indagine sui *self-portrait* dei suoi studenti per comprendere ad un livello più profondo in che modo essi dessero delle informazioni, ma non trovò alcuna formula che permettesse di sintetizzare o di catalogare i disegni. Ciò che essa sosteneva era infatti che, più che un simbolo preciso, l'elemento ricorrente fosse il processo relazionale tra il disegno e la danza.

La coreografa si accorse anche che, molto spesso, i disegni tendevano a polarizzarsi intorno ad un lato oscuro e ad un lato luminoso – che teorizzò come la parte repressa e la parte espressa di ciascuno. Halprin parlava in questo modo degli autoritratti dei suoi studenti: «in una serie di autoritratti, si poteva vedere che quasi tutti avevano un serpente, un albero o un'immagine dell'acqua. Oppure che il disegno indicava polarità e opposizioni – un lato oscuro ed un lato chiaro. Sospetto che queste immagini ripetitive abbiano a che fare con il modo in cui siamo tutti legati al mondo naturale ed agli elementi che rendono la nostra vita come quelle degli altri»¹².

Nella concezione di Anna Halprin, sotto il fiume apparentemente unificato della nostra coscienza, si nascondeva una dualità. Questa concezione non è dissimile dalla concezione della psicoanalisi junghiana¹³, con cui Halprin lavorò durante diversi anni, collaborando con lo psicologo Joseph

¹² Ivi, p.68

¹³ «Non importa quali strumenti usi, a un certo punto, [l'uomo] raggiunge il limite di certezza oltre il quale la conoscenza cosciente non può passare. Ci sono aspetti inconsci nella nostra percezione della realtà. [...] di regola, l'aspetto inconscio di ogni evento ci viene rivelato nei sogni, dove appare non come un pensiero razionale ma come un'immagine simbolica». Carl G. Jung *Man and his symbols*. Aldus Books, Londra 1964

Anderson per quanto riguardava l'approfondimento dei simboli¹⁴. I simboli trovati nei *self-portrait* sono comuni nella concezione dell'inconscio collettivo di Jung; così come posso osservare un rimando agli archetipi dell'ombra e della luce.

Anna ebbe una recidiva del cancro nel 1975. Decise dunque di effettuare una danza rituale, *Dancing my Cancer*, per confrontare ed esprimere ritualmente il proprio lato oscuro e per estirpare lo stesso cancro¹⁵.

2.1 *Descrizione del rituale.*

Quando mi sono disegnata per la prima volta, la mia immagine era perfetta. Ero giovane e dai colori vivaci. I miei capelli erano mossi dal vento. Ero il ritratto della salute e della vitalità. Quando ho guardato l'immagine dopo averla disegnata, ho capito che non potevo nemmeno iniziare a danzarla; semplicemente non mi sentivo me stessa. Girai il foglio e cominciai furiosamente a disegnare un'altra immagine di me stessa. Era nera e spigolosa, arrabbiata e violenta. Sapevo che questa immagine di me era la danza che dovevo fare. Quando la feci, fui sopraffatta dal liberarsi della rabbia e della collera. Continuavo a pugnalarmi e ad ululare come un animale ferito. I testimoni hanno detto che sembrava che parlassi un'altra lingua. Dovevo avere dei testimoni perché sapevo che senza di loro non sarei mai stata in grado di superare questa prova. I testimoni erano la mia famiglia, i miei colleghi e i miei studenti, e hanno supportato la mia onestà, spingendomi ad andare più a fondo, rinforzando i miei suoni, "chiamando" le parti del disegno che dovevo danzare. Ho danzato fino a quando non ero esausta, e sono crollata e ho iniziato a singhiozzare con grande sollievo. Ora ero pronta a girare l'immagine e a danzare l'immagine curativa di me stessa¹⁶.

14 La personalità secondo Carl Gustav Jung (1875-1961) è formata da un certo numero di istanze, separate ma interagenti tra loro. Queste istanze sono: l'Io, ovvero la mente cosciente; l'Inconscio personale, formato dalle esperienze rimosse, da quelle troppo deboli per lasciare una traccia cosciente nella persona e dai complessi; l'Inconscio collettivo, base della psiche, struttura immutabile propria dell'insieme dell'umanità. Esso appare come il magazzino di tracce latenti provenienti dal passato ed è il residuo psichico dello sviluppo evolutivo dell'uomo, accumulatosi in seguito alle ripetute esperienze di innumerevoli generazioni. Nell'inconscio collettivo sono presenti gli Archetipi, ovvero forme universali di pensiero dotato di contenuto affettivo. Tali forme di pensiero generano immagini o visioni che corrispondono, nel normale stato di vigilanza, ad alcuni aspetti della vita cosciente. Tra gli archetipi troviamo: l'animus, immagine del maschile; l'anima, immagine del femminile; il Selbst, il Sé; la Persona, ovvero una maschera che l'individuo porta per rispondere alle esigenze della società nella quale è immerso; l'Ombra, che consiste negli istinti animali ereditati dall'uomo nella sua evoluzione, ovvero il lato animalesco della natura umana. <https://www.stateofmind.it/2018/01/carl-gustav-jung/>

15 Studi medici, pubblicati su fonti ufficiali come il British Medical Journal, stabiliscono una correlazione tra ansia, depressione e soppressione delle emozioni ed il cancro. Il rituale ideato da Halprin sembra andare in questa direzione per debellare la malattia.

16 «When I first drew myself, I made myself look perfect. I was young and brightly colored. My hair was blowing in the wind. I was the picture of health and vitality. When I looked at the picture after drawing it, I knew I couldn't even begin to dance it; it just didn't feel like me. I turned the paper over and furiously began to draw another image

Dancing My Cancer fu realizzato da Halprin nel 1975 e filmato dal videasta Coni Beeson. Come abbiamo visto, Halprin invitò dei testimoni a partecipare al rituale: suo marito, le sue figlie ed alcuni studenti. Ross sottolinea che il numero di testimoni presenti era otto: un *minyan*, il minimo richiesto per una sessione di preghiera ebraica, «il minimo necessario per ottenere l'attenzione di Dio»¹⁷.

La danza rituale era divisa in tre parti. Il video presente nei documentari è sempre la prima parte chiamata “Dark Side Dance” oppure “Exorcism”, e dura solo 4'34" sui venti minuti della danza completa. Fortunatamente, un video della danza integrale è presente presso la *New York Public Library for the Performing Arts*; è ad esso che mi sono riferita per effettuare la mia analisi.

Il video è in bianco e nero. La prima immagine mostra una donna di spalle, rivolta verso un quadro attaccato al muro, che noi vediamo solo di tanto in tanto, visto che la qualità della ripresa è piuttosto sfocata. Il dipinto rappresenta il suo autoritratto, l'immagine di una donna di spalle. La donna rappresentata nell'autoritratto non mostra il suo viso ma il suo lato nascosto, invisibile. È rappresentata con un corsetto ed uno slip nero, che creano l'impressione di una donna che Janice Ross definisce “dominatrice”. Anna porta un mantello nero, con un cappuccio che sembra evocare un'immagine di morte. Lei non guarda il pubblico, ma è a sua volta di spalle e guarda esclusivamente il suo autoritratto. Sembra molto magra, mentre il suo mantello è molto largo. I suoi piedi sono solidamente poggiati a terra, le gambe divaricate, il centro di gravità basso, le braccia verso l'alto, con i pugni stretti. Anna piange sommessamente, il corpo teso, sembra sul punto di emettere un suono o di effettuare un gesto. Alla fine, grida molto forte, un urlo che sembra di profonda disperazione, di rabbia. Le grida che emette sembrano quasi non essere di origine umana, ed Anna appare a metà tra questo mondo ed una dimensione immaginaria. In *Experience as Dance*¹⁸, la studiosa spiega che Anna recita il Kaddish, la preghiera ebraica per i morti. Ross scrive che la preghiera in questo caso potrebbe evocare la morte del suo lato oscuro, dei piaceri dell'ego, della vanità, e con essa, la morte del suo cancro.

of myself. It was black and angular and angry and violent. I knew that this back side image of me was the dance I had to do. When I did it, I was overwhelmed by the release of rage and anger. I kept stabbing at myself and howling like a wounded animal. Witnesses said it sounded like I spoke in tongues. I had to have witnesses because I knew that unless I did, I would never be able to go through this ordeal. My witnesses were my family, my colleagues and my students, and they kept me honest, urging me to go deeper, reinforcing my sounds, calling out parts of the picture I was to dance. I danced until I was spent, and I collapsed and began to sob with great relief. Now I was ready to turn the picture over and dance the healing image of myself». Anna Halprin *My experience with cancer* in Anna Halprin *Moving toward life. Five decades of transformational dance*. cit., p. 66

17 Janice Ross *Anna Halprin. Experience as dance*. cit., p.309

18 Janice Ross *Anna Halprin. Experience as dance*. cit., p.310

I movimenti che Anna esegue diventano poi più vigorosi. Anna piega le ginocchia, porta le braccia verso di sé, come per “fare uscire” qualcosa da se stessa: le sue grida, emotivamente cariche di rabbia e di tristezza. La voce e il movimento sono collegati; ogni volta che il corpo di Anna si contrae, emergono dei suoni. Ogni volta che colpisce l'aria urla, con dei movimenti diretti e rapidi delle braccia, i pugni stretti. I suoi gesti ricordano quelli di una guerriera. Dirige poi progressivamente i colpi verso se stessa. Alla fine, Anna allenta la tensione, in un singhiozzo liberatore. Le mani nel gesto della preghiera, le sue ginocchia cedono, si ritrova a terra, piangendo. Si mette poi in piedi e tre uomini la aiutano a girare il disegno, esponendo il *self portrait* della sua parte luminosa; che rappresenta una donna di fronte, con colori brillanti, capelli lunghi e un viso luminoso.

La seconda parte della danza è meno conosciuta. Tutti i video si concentrano infatti sulla prima, più spettacolare. Eppure, la seconda sezione del rituale è proporzionalmente molto più lunga della prima.

Anna, che si è tolta il cappotto, scoprendo così i suoi capelli, danza davanti al suo disegno, di fronte ai testimoni. Indossa un abito chiaro. I suoni che emette vengono imitati dal pubblico, dando vita a un coro di “ooh”. Anna comincia a tremare. Mentre si scuote, si gira verso il suo disegno, in cui il suo autoritratto è rappresentato con un cuore in corrispondenza delle zone genitali e un uccello disegnato sull'ombelico, luogo in cui il suo intervento aveva avuto il più grande impatto.

Tocca il disegno come se fosse un corpo, in modo molto delicato, poi tocca il proprio corpo, come per lavarlo, dall'alto in basso. Il coro continua a cantare, in sostegno della danza. Durante la danza, Anna interagisce anche direttamente con i suoi testimoni, chiedendogli ad un certo punto di fare silenzio. Poi effettua un movimento circolare molto fluido delle braccia, dal centro verso la periferia, dall'alto verso il basso. Ripete più volte questi ampi movimenti delle braccia, il suo gesto diventa ipnotico; il suo viso sorridente e rilassato e la sua figura sono espansivi, gioiosi. Nel suo libro *Returning to Health*, Halprin descrive questa seconda parte della danza come segue: «Ho immaginato il mio respiro come acqua e che i miei movimenti fluissero attraverso il mio corpo come acqua. Ho immaginato che l'acqua mi stesse purificando. Avevo l'immagine dell'acqua che cadeva sulle montagne vicino casa, e che quest'acqua scorreva attraverso di me e fuori di me, nella vastità del mare, portando via con sé la mia malattia»¹⁹.

Nella terza parte della danza, tutti i testimoni si uniscono ad Anna in un cerchio che li unisce tutti. Si prendono l'un l'altro per mano. Possiamo riconoscere Lawrence Halprin nella ripresa, di fronte ad Anna che parla ed invoca lo spirito della guarigione dicendo: «Grande Spirito, guariscimi».

¹⁹ Anna Halprin *Returning to health. With dance, movement and imagery*. LifeRythm, Mendocino, 2002, pag. 10



Fig. 2: Anna Halprin, *Dancing My Cancer*. Danza del lato luminoso.



ig. 3: Anna Halprin, *Dancing My Cancer*. *Dark Side Dance*.

Una persona rimane alla periferia del cerchio, sembra molto commossa e piange, in posizione fetale.

2.2 Il rito in “*Dancing My Cancer*”.

La danza di *Dancing My Cancer* presenta un valore estetico ed espressivo forte. Nessun gesto sembra di troppo, tutto è diretto all'espressione di un'emozione. L'intensità del gesto mi ricorda le danze espressioniste, altri elementi estetici le richiamano. Si tratta una danza grottesca di confronto, di forte impatto visivo ed emotivo²⁰. Per liberare il suo lato oscuro sepolto e negato, sperimentare una catarsi, la danzatrice deve accettarlo come parte di sé ed esprimerlo, rilasciarlo. È questa espressione violenta e senza filtri che credo sia la forza di *Exorcism* o *Dark Side Dance*. È un rito, nel senso di Anna Halprin, una danza eseguita per avere un impatto sulla vita reale, in questo caso per liberare la danzatrice dal suo male. Anche se la qualità estetica della danza è innegabile l'interesse non è puramente estetico. È la dimensione rituale a creare l'esattezza e la precisione che

²⁰ Come sostiene Janice Ross, il ruolo di Anna Halprin, a differenza di Merce Cunningham che rivoluzionò la danza moderna eliminando il primitivismo, fu quello di contemporaneizzare il primitivismo.

osserviamo.

Secondo Richard Schechner, esso fu uno dei riti più riusciti della danzatrice, perché seguito dalla sua guarigione vera e propria. Anna raccontava che alcuni mesi dopo, mentre continuava a disegnare e a danzare diversi altri autoritratti, il suo cancro ebbe una remissione spontanea. In realtà, la storia della remissione del cancro di Anna Halprin è circondata da un certo mistero, e da diverse contraddizioni. Mentre Anna cita esclusivamente la remissione del cancro in diverse pubblicazioni ed interviste, Stephane Vernier, ex-studente della Halprin e co-fondatore del Tamalpa Institute, sostiene che la coreografa fu operata una seconda volta²¹. In un'intervista con Jules Beckman, musicista nel lavoro *Carry me Home* di Anna Halprin (1990), egli disse: «Anna sosteneva in diverse circostanze di aver curato il suo cancro. Era vero? Quando suonavo le percussioni per questi uomini che combattevano per le loro vite, non c'era spazio per lo scetticismo»²². Questo tipo di ambiguità fa spesso parte dei rituali. Come Jules Beckman sottolinea, la storia di *Dancing My Cancer* non chiede di essere verificata razionalmente, ma di essere creduta, sospendendo il giudizio razionale.

Anna Halprin metteva l'accento sulla sua esperienza personale durante la danza, da lei percepita in maniera molto intensa: «in questa danza è successo qualcosa che non riesco a spiegare. Mi sentivo come se avessi fatto un misterioso viaggio in un mondo antico. Il tempo e lo spazio erano sospesi e io ero in uno spazio blu, eterno. L'esperienza mi ha lasciato tremante e purificata»²³.

Parafrasando Victor Turner nella sua definizione di rituale come spettacolo liminale «le entità liminali non sono né qui né là; sono “tra di loro e tra” (*betwixt and between*) le posizioni assegnate e disposte da leggi, costumi, convenzioni, cerimonie»²⁴: la condizione del protagonista del rituale è una condizione paradossale. Esso si trova al tempo stesso in questo tempo ed in questo mondo e non in questo tempo ed in questo mondo.

Un ulteriore paradosso risiede nella percezione del sé: come spiega Richard Schechner, la persona che attraversa il rituale non è non sé stessa ma non è non sé stessa; come vedremo nella descrizione del rituale di Tomoko, allieva del Tamalpa Institute.

21 Conversazione con Stephane Vernier, workshop 2 marzo 2019

22 Intervista con Jules Beckman, maggio 2016

23 Anna Halprin *Moving toward life. Five decades of transformational dance*. cit., p.69

24 Victor Turner *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. Cit., p.24

3 L'Art/Life Process del Tamalpa Institute.

Dopo la remissione dal cancro, Anna Halprin raccontava che il suo interesse artistico si era spostato. Una delle frasi che ripeteva spesso era: «prima di avere il cancro, vivevo la mia vita al servizio della danza, e dopo, ho danzato al servizio della vita»²⁵.

Nel 1978 Anna Halprin fondò l'Istituto Tamalpa²⁶ in collaborazione con sua figlia Daria (che aveva nel frattempo intrapreso una carriera di psicologa²⁷ ed danzaterapeuta); con l'idea di trasmettere il proprio lavoro. Da allora, il Tamalpa Institute offre dei programmi di formazione al metodo chiamato *Life/Art Process*, un'arte espressiva basata sul movimento, che integra la danza, le arti visive, la performance e le pratiche terapeutiche²⁸.

Uno degli apporti più importanti che Anna Halprin diede alla formazione fu la concezione del processo chiamato “Cinque tappe della guarigione” (*Five stages of Healing*) nel quale è formalizzato ed applicato ciò che lei aveva sperimentato su sé stessa durante la sua malattia – ed attraversato durante il rituale “Dancing my cancer”:

1. tappa dell'*identificazione* : si identifica la problematica da risolvere;
2. tappa del *confronto* : la persona confronta il suo lato oscuro;
3. tappa del *rilassamento* : una volta che la persona ha affrontato il suo antagonista, segue la catarsi e il rilassamento;
4. tappa dell'*integrazione*, in cui i cambiamenti sono integrati nel corpo;
5. tappa dell'*assimilazione*, il ritorno alla comunità.

Le “Cinque tappe della guarigione”, elemento importantissimo nel Life/Art Process, fornirono un modello, oltre che per il lavoro sul *self-portrait*, per numerosi processi creativi a partire dagli anni Ottanta, come per esempio il rituale “Circle the Earth” .

25 Come abbiamo visto nel primo capitolo, Anna racconta che durante la sua ospitalizzazione, quando era sdraiata sul suo letto di ospedale, molto debole, avrebbe visto un corvo nero entrare nella sua stanza. Il corvo nero è l'uccello della morte nella tradizione ebraica. Fu in quel momento che Anna, sostenendo che il suo lavoro su questa terra non era ancora finito, promise di spendere la sua danza al servizio della vita, in cambio di qualche anno di vita in più.

26 In onore al monte Tamalpa, situato di fronte alla casa degli Halprin.

27 Daria Halprin, dopo essere stata danzatrice ed attrice, studio la Gestalt Therapy con Fritz Perls e divenne Gestalt-terapeuta e danza-terapeuta.

28 www.tamalpa.org

3.1 *Il Self-portrait nella formazione del Tamalpa Institute.*

Nella pratica del *self-portrait* trasmessa nella formazione Tamalpa, i partecipanti effettuano l'autoritratto di diverse parti del loro corpo, che essi in seguito riuniscono in un unico autoritratto a taglia umana.

Le parti del corpo sono così divise, e ad ogni parte del corpo corrisponde una funzione concreta:

1. Testa – *Nascondere e smascherare;*
2. Gola – *Voce;*
3. Colonna vertebrale – *Postura nella vita;*
4. Spalle – *Fardelli che portiamo;*
5. Braccia e mani – *Raggiungere, tenere in mano;*
6. Gabbia toracica – *Apertura, chiusura;*
7. Addome – *Digerire, Eliminare, Eliminare, Assimilare, Sentimenti;*
8. Bacino – *Creazione, sessualità;*
9. Gambe e piedi – *Equilibrio/squilibrio, cadere.*

Descriverò in seguito in dettaglio il modello di corpo proposto durante la formazione presso il Tamalpa Institute²⁹; per il momento mi limito ad osservare la frammentazione, considerata necessaria durante il percorso creativo del *self-portrait* e rivelatrice di una concezione specifica del corpo-mente.

Come Daria Halprin scrive: «pensando al corpo come una famiglia di membri separati ma interdipendenti, sappiamo che ogni parte ha un impatto sul tutto e che ogni parte può aiutarci a capire il tutto. Quando una famiglia è in conflitto, è importante ascoltare ogni membro separatamente, ed ascoltare come essi comunicano tra loro in modo che possano veramente sentirsi e capirsi»³⁰.

È questo sé frammentato, ma in cui si mira a far sì che tutte le parti coesistano armoniosamente, che le persone disegnano nei loro autoritratti³¹. Al fine di comprendere meglio il rituale del *self-portrait* che gli allievi effettuano alla fine del primo anno della formazione Tamalpa, descrivo qui di seguito

29 Quinto capitolo p. 153

30 Daria Halprin *The Expressive Body in Life, Art, and Therapy: Working With Movement, Metaphor, and Meaning.* Jessica Kingsley Pub, London 2008, p.15

31 A titolo personale ho trovato anche una somiglianza tra l'approccio proposto - lavorare su diverse parti del corpo, ciascuna dispiegata e riconfigurata - e le storie di sciamani che parlano di organi rimossi e sostituiti con altri durante il processo di iniziazione.

il rituale effettuato da Tomoko Hiraoka.

3.2 Descrizione del self-portrait di Tomoko.

Tomoko Hiraoka fu per un lungo periodo assistente di Halprin. La loro collaborazione iniziò dopo che Tomoko, all'epoca malata di cancro, seguì la formazione Tamalpa.

Alla fine del primo anno di formazione gli studenti, dopo aver esplorato ed effettuato un *self-portrait* di ciascuna delle parti del corpo che ho elencato precedentemente, disegnano un *self-portrait* a taglia umana, che sintetizza gli elementi che essi considerano importanti nei disegni effettuati precedentemente. In un rituale collettivo di fronte agli altri studenti, compagni di percorso, e agli insegnanti, ogni studente danza il suo *self-portrait*. Questa danza non è improvvisata, bensì preparata e provata più volte prima di essere eseguita davanti a tutti i testimoni.

Alcuni testimoni partecipano alle prove, hanno un ruolo attivo nella danza; come in questo caso la persona che suona una campanella all'inizio di ogni sezione della danza di Tomoko.

La danza, che possiamo visionare online,³² è filmata nello studio rosso di Halprin, situato di fronte al monte Tamalpa.

Ho diviso la danza in cinque sezioni – l'inizio di ognuna delle quali è indicato dal suono di una campanella. Ho dato a ciascuna delle sezioni un titolo, che esemplifica l'elemento principale di quella sezione:

1. *il serpente;*
2. *i capelli verdi;*
3. *la spada;*
4. *il tutto;*
5. *il ritorno al gruppo.*

All'inizio della danza, Tomoko è in piedi di fronte al suo disegno. Tomoko è in relazione al disegno e dà le spalle ai testimoni. Il disegno rappresenta una donna dai capelli verdi, con due paia di braccia. Un paio di braccia è davanti al corpo, a sostenere quelle che sembrano delle foglie verdi.

³² https://www.youtube.com/watch?v=9ZWPmc_FZiA

Le braccia sembrano appartenere ad un tronco, che sembra mutilato. Osservando il secondo paio di braccia, di colore diverso rispetto alle prime, vediamo che il braccio destro è verso l'alto e tiene una spada, quello sinistro è rosa e tiene un fiore di loto.

In alto a destra ed a sinistra del disegno sono rappresentati due spicchi di luna, mentre al centro, un sole.

Il lato destro del viso e del braccio, con i capelli verdi eretti verso l'alto e la lingua in fuori, e la spada, sembra ricordare la dea indiana Kali; il lato sinistro, rosa e con il di fiore in mano evoca anch'esso una dea – potrebbe trattarsi di Lakshmi. Lo stesso tipo di struttura si ripete, invertito, negli arti inferiori: la gamba destra è rosa, quella sinistra blu. Intorno alla gamba rosa si intreccia un serpente, la cui testa termina al centro del petto della figura ritratta.

Altri elementi che possiamo osservare sono: un albero che sembra spuntare dietro la figura; un gufo che siede su un ramo posto a destra. Il tronco sembra essere mutilato; ma ciò che è interessante osservare è che sembra esserci qualcosa dietro questo tronco, come se esso fosse una copertura; come se ci fosse una figura dietro questo tronco. Infatti, il colore delle braccia si ritrova sulle gambe.

Dopo aver gettato uno sguardo all'autoritratto, quasi immediatamente Tomoko si dirige verso il disegno, si inginocchia e mette le mani dove il serpente è rappresentato. Poi, fa scivolare le mani sulle gambe, salire dal tronco verso le braccia, con la mano destra si dirige verso il viso, e scende con entrambe le mani verso il basso.

Tomoko si gira verso di noi, posizionandosi con le gambe divaricate, mettendo le braccia nella stessa posizione del primo paio di braccia rappresentato nel suo *self-portrait*, ed in una postura che ricorda da vicino quella della “grande montagna” (ma-bu) nel tai-chi³³.

Continuando il movimento sinuoso delle braccia, che a questo punto coinvolge le gambe e il tronco, inizia a parlare : «Sono il serpente. Sono il serpente. Molto grande, molto colorato. Lentamente. Si muove lungo la mia gamba. Il serpente si muove lungo la mia gamba. Striscia verso la mia vita. Molto potente. Dov'è? Dov'è il serpente? (suona la campanella) È qui. È qui (indica il suo petto). Qui nella mia cicatrice (immagino si riferisca ad una mastectomia)».

33 Questa posizione, chiamata “Grande Montagna” o risalendo all’ideogramma della posizione in dialetto Mandarino, si può chiamare Ma Bu, dove “Ma” significa Cavallo e “Bu” significa Posizione.



Fig. 8: Tomoko danza davanti al suo self-portrait



Fig.9: La Dea Kali, Raja Ravi Varma

Queste parole fanno un tutt'uno con il movimento, sinuoso, in cui Tomoko sembra in alcuni momenti guardare nella sua immaginazione il serpente che sale lungo la sua gamba, e personificando contemporaneamente il serpente con il movimento delle braccia. Il centro di gravità resta basso. La struttura del movimento segue precisamente quella dell'autoritratto: il serpente sale dalla gamba alla vita, si perde per un momento, per poi riapparire sul petto.

Tomoko si gira di nuovo verso il disegno, si avvicina, lo guarda, si gira di nuovo verso di noi. E levando le braccia al cielo dice: «Sono capelli verdi. Crescono, fuori». E facendosi guidare dalle braccia va a guardare fuori dalla finestra posta sulla destra dello studio: «Toccando l'albero». E assumendo una postura eretta: «Sono diventata albero». Tomoko si muove questa volta verso sinistra, sempre guidata dalle braccia e dal suo sguardo, e dice: «I miei capelli stanno crescendo, crescendo». E guardando fuori dalla finestra posta sul lato opposto dello studio: «Toccando quella montagna»; e assume la postura iniziale - con le gambe divaricate e la braccia davanti al petto nella postura della “grande montagna” .

Tomoko si gira verso il quadro. Guarda il ritratto e girandosi, le gambe piantate a terra, solleva il braccio destro come la metà blu nell'autoritratto e dice «Sono la spada». Avanzando, avanza il braccio verso avanti e ripete «La spada della saggezza». Poi effettua due movimenti che ricordano

le arti marziali, avanzando e colpendo l'aria con le braccia mentre grida. «Taglia e distrugge la mia paura e la mia ignoranza». Poi indietreggia, respirando sonoramente, e solleva di nuovo il braccio nella posizione iniziale.

Si gira poi di nuovo verso il disegno, e guardandolo, aprendo le braccia, effettua una circonferenza delle braccia dall'alto verso la periferia e la terra. Si ritrova in ginocchio, a toccare il disegno, come all'inizio. Toccando il disegno, piano piano si solleva, dicendo «sono tutto. Sono le radici, il serpente, l'albero, il fuoco, la montagna, il fiore di loto, [...], Enma. Sono Tutto».

Poi si allontana dal disegno, con le braccia aperte, girando, e ci dice, guardando la sua mano sinistra aperta : «sono il sole»; e guardando la mano destra: «e la luna».

Poi porta le braccia verso l'alto, le congiunge con le palme che si toccano. La campanella suona due volte. Porta le braccia verso il basso nella posizione della «grande montagna»; e dice con voce sottile «sono potente» e inclinando la testa «e colorata», poi esce dalla postura, e la riprende, come se il suo spostamento fosse stato un errore.

Anna, dopo un lungo silenzio, a quel punto le dice due volte «ripeti la tua ultima frase». Tomoko annuisce e rimettendosi nella posizione della montagna ripete «sono molto potente e colorata», questa volta in modo più assertivo, e senza muoversi.

Seguono applausi.

3.2.1 *Elementi di rituale.*

Nel rituale del *self-portrait* possiamo osservare la superposizione di diversi gradi di complessità.

Effettuato alla fine di un lungo percorso di esplorazione, questo rituale vuole allo stesso tempo sintetizzarlo, ma costituisce in sé stesso una sorta di rito di passaggio.

Ho individuato degli elementi presenti nel disegno e nella danza, come :

Il processo di *feedback* tra la parola, l'immaginario e l'azione;

lo *sdoppiamento*;

la *simbolizzazione*, che prende spunto da diverse tradizioni, e che si riferisce ad un immaginario culturale denso, presente al di fuori della danza;

la *partecipazione* dei testimoni.

Osservando la danza di Tomoko, sono rimasta molto colpita dall'enorme importanza della parola; Tomoko infatti non smette quasi mai di parlare durante la danza e la parola diventa ciò che guida l'osservatore nella sua narrazione. In un processo di *feedback* tra parola, l'immaginario e movimento, a volte il movimento è informato dalla parola; a volte, molto più spesso, la parola è informata dal movimento.³⁴ La parola di Tomoko ci comunica quello che sta attraversando, e contemporaneamente informa la soggettività dell'interprete, affinché possa continuare il suo viaggio. La parola sembra essere indirizzata prima di tutto all'interprete stessa, cristallizza delle immagini che altrimenti sfuggirebbero velocemente all'attenzione, e le permette di mostrare ai testimoni il suo percorso di cambiamento.

L'importanza cruciale della parola emerge alla fine del rituale, quando l'ultimo enunciato, che riprendendo J.L.Austin definirei un *atto performativo*³⁵, non viene pronunciato da Tomoko con sufficiente convinzione. «Sono potente e colorata» non è una semplice affermazione. Essa sancisce la trasformazione della danzatrice davanti alla comunità, e deve avere un effetto sul corpo della stessa e su quello dei testimoni. Da malata sofferente e impotente, Tomoko si trasforma in colorata e potente. Anna la incita a ripetere la frase : il rituale non può essere concluso senza quest'ultima. Nella danza di Tomoko, come in diversi rituali, ad esempio dei rituali di possessione, troviamo una forma di sdoppiamento: Tomoko è il serpente del disegno, la gamba su cui il serpente si arrampica, la montagna e i capelli, il sole e la luna : «I am everything». È ciò che attraversa il suo corpo e il corpo che è attraversato. È tutto ciò che tocca, l'universo condensato in una persona. Ma allo stesso tempo, è Tomoko. Come suggerisce Richard Schechner nella sua descrizione della trasformazione e del trasporto nella sua teoria del rituale, la danzatrice non è né sé stessa e né non sé stessa³⁶, contemporaneamente; in uno spazio di trasformazione.

Gli elementi che Tomoko adopera in questo spazio di trasformazione non sono casuali; ma carichi

34 Come si può osservare dal leggero *décalage* tra il movimento e la parola - che arriva leggermente dopo il movimento.

35 L'atto performativo fa parte della teoria degli atti linguistici elaborata da John Langshaw Austin. Si tratta di un'asserzione che non descrive un certo stato delle cose, non espone un qualche fatto, bensì permette al parlante di compiere una vera e propria azione. Tramite un atto performativo si compie quello che si dice di fare e conseguentemente si produce immediatamente un fatto reale. John L.Austin *Come fare cose con le parole. Le «William James Lectures» tenute alla Harvard University nel 1955.* Marietti Editore, Genova 1987

36 «Attori, atleti, danzatori, sciamani, intrattenitori, musicisti classici – tutti si allenano, praticano, e/o provano per temporaneamente “lasciare sé stessi” ed essere completamente “in” ciò che stanno performing. Nel teatro, gli attori in scena fanno più che pretendere. Essi esistono nel campo di un doppio negativo. Essi non sono sé stessi, e non sono neanche i caratteri che impersonano. Una performance teatrale ha luogo tra “non me...non non me”. L'attrice non è Ofelia, ma non è non Ofelia [...] Lei è in un quello spazio carico tra, liminale». Richard Schechner *Performance Studies. An introduction: third edition.* Routledge, London/New York 2013, p.64

di riferimenti culturali sincretici, parzialmente recuperati dalla sua tradizione giapponese. Dal disegno alle azioni, tutto è carico di simbolismi:

La *montagna*, oltre ad essere una formazione rocciosa con una grande solidità fisica, possiede anche una forza simbolica; luogo sacro per gli amerindiani, come per i giapponesi. Tomoko, in più, non effettua una posizione casuale ma riprende la postura della “grande montagna” nel *tai chi* per “incorporare” la montagna.

Il *serpente* (hebi) in Giappone è simbolo di protezione contro la malattia ed un emblema di saggezza, di forza, di fortuna e di cambiamento. La maniera in cui esso è arrotolato e risale dalla gamba fino al petto, ricorda inoltre il serpente della kundalini nello yoga.

Nel disegno di Tomoko, inoltre la metà destra del dipinto sembra ispirata dalla dea indiana Kālī³⁷, spesso rappresentata con una spada in mano nella mano destra (ed a volte un fiore nella sinistra). Nella danza di Tomoko questa figura, associata alla *spada*, in Giappone un simbolo tradizionale molto carico di storia e di miti³⁸, diventa la forza distruttiva necessaria per combattere la sua “paura” e la sua “ignoranza”; per confrontare dunque il suo lato oscuro.

Nella mano sinistra della figura rappresentata da Tomoko vi è un fiore, che scopriremo essere un fiore di loto. Simbolo di spiritualità, in particolare nel Buddhismo, il fiore di loto rappresenta la purezza che emerge dal fango, è un simbolo di forza spirituale e di bellezza. La dea Laskshmi è spesso rappresentata su un fiore di loto, e a volte con un fiore di loto in mano.

Possiamo osservare come Tomoko nella sua danza convochi dei riferimenti estremamente carichi dal punto di vista simbolico. Nel suo attraversare questa zona liminale, e per trasformarsi in una creatura “potente e colorata”, la danzatrice convoca delle deità, dei simboli naturali, che la ricongiungono ad una tradizione sincretica da lei stessa concepita e sintetizzata. Tomoko è una donna giapponese che attraversa un cancro, ma è allo stesso tempo montagna, guerriero, albero. Questi elementi, non casuali ma esemplari di determinate caratteristiche ed attitudini, costituiscono

37 L'induismo è poco praticato in Giappone, ma ha un ruolo indiretto nella formazione della cultura giapponese. Molte tradizioni e credenze Buddhiste, che condividono una radice indiana con l'Induismo arrivarono al Giappone dalla Cina attraverso la penisola Coreana nel VI secolo DC.

38 Le più antiche storie mitologiche del Giappone, Kojiki (Record of Ancient Matters, 712) e Nihon Shoki (Chronicles of Japan, 720) contengono i miti della creazione del Giappone. Essi raccontano come gli dei Izanagi e Izanami crearono le isole del Giappone mescolando la salsedine dell'oceano con una lancia celeste gemmata. All'epoca dell'origine di questo mito, lance e spade erano considerate oggetti divini. Insieme allo specchio sacro e al gioiello, la spada fa parte della regalia imperiale ancora oggi. Con lo specchio sacro (Ya'ata Kagami) e i gioielli sacri (Mi-Kura-Tana-no-Kami), i tre tesori divennero noti come regalia imperiale: simboli dell'autorità e della legittimità imperiale, fornendo il legame tra la famiglia imperiale e la sua ascendenza divina. Questo mix di mitologia e fatti risuona ancora oggi in modo molto forte tra i giapponesi. Il Kusanagi-no-Tsurugi è la prova della discendenza diretta dell'imperatore dagli dei. Per i samurai, La spada era chiamata "l'anima del samurai" ed era considerata come un oggetto sacro. <https://japan-forward.com/japans-mythology-and-fact-the-sword-is-the-emperors-direct-lineage-from-the-gods/>

un insieme di qualità che danno forma ad un tipo di attitudine “ideale”; con il paradosso intrinseco del non sapere esattamente quale sia questa attitudine.

Come formulato da Michael Houseman, «questo tipo di estetica del fittizio-cosciente-di-esserlo, e lo sdoppiamento virtuale che ciò implica costituisce un aspetto costitutivo di una modalità ritualizzante» comune ai rituali *new age* o neopagani; oppure a pratiche come la danza medicina o la danza dei 5 ritmi; pratiche che non si possono facilmente collocare né in ambito spettacolare né in ambito strettamente terapeutico, ma che si possono interpretare come dei riti contemporanei:

i partecipanti sperimentano uno spostamento riflessivo che fonda l'efficacia di questa modalità di ritualizzazione. L'ambivalenza e la riflessività del gioco sono al centro dell'esperienza dei partecipanti ai rituali. L'ingiunzione ai celebranti non è quindi né di comportarsi in un determinato modo né di agire semplicemente secondo i loro pensieri e sentimenti immediati (che sarebbe la natura dell'interazione quotidiana), ma di agire secondo quello che pensano e sentono che dovrebbe essere pensato e sentito. Il presupposto che sottintende la partecipazione al rituale può essere compresa come un'inversione di quella che presiede all'interazione quotidiana: la disposizione degli attori è determinata dal loro comportamento, piuttosto che l'inverso. L'interesse di questi rituali risiede nel posizionamento eccezionale e misterioso che permette ai partecipanti di fare l'esperienza di sé stessi come un Altro e come se stesso; prendendomi come esempio, come uno sciamano capace di percepire e di comandare gli spiriti ausiliari e come un funzionario alla fine della propria carriera, con una preferenza per i dolci³⁹.

Il ruolo dei testimoni è fondamentale. Senza la comunità, il rituale non sarebbe possibile. Essa testimonia il passaggio di Tomoko, la sua identità rinnovata. Durante tutto il viaggio effettuato da Tomoko, i suoi enunciati sono più efficaci in quanto indirizzati a dei testimoni, che partecipano in maniera sottile oppure addirittura in maniera direttiva; come Anna quando chiede a Tomoko di ripetere la sua ultima frase - assumendo il ruolo di guida rituale.

3.3 La mia esperienza del Self-portrait

La mia esperienza del *self-portrait* è circoscritta alla partecipazione a diversi workshop di pratica,

³⁹ Houseman, Michael *Comment comprendre l'esthétique affectée des cérémonies New Age et néopaiennes?*, Archives de sciences sociales des religions [En ligne], 174 Avril-Juin 2016. URL : <http://assr.revues.org/27807>

con Anna Halprin, Daria Halprin e Stephane Vernier.

Descriverò la mia esperienza per entrare nei dettagli della pratica condotta durante il percorso di formazione del Tamalpa Institute. Se il grande rituale finale costituisce il culmine di un lungo percorso di esplorazione, ogni *self-portrait* praticato in gruppo presenta degli elementi ritualizzati.

Il metodo del *self-portrait* nella formazione Tamalpa è metodologicamente molto ben definito; mi occupo qui di descrivere i diversi momenti che costituiscono questa pratica, per poi concentrarmi sulle mie impressioni soggettive.

3.3.1 *Una descrizione della pratica del Self-portrait.*

Descriverò la mia pratica del *self-portrait* durante un atelier di iniziazione alla metodologia del Tamalpa Institute, condotto da Stephane Vernier il 2 e 3 marzo 2019 allo spazio Albatros, una sala dedicata alla danza situata a Montreuil (Francia); per un gruppo di diciotto persone circa.

La pratica del *self-portrait* fu preceduta in questa occasione⁴⁰ da una pratica corporea collettiva di improvvisazione, ispirata alla respirazione.

Come osserviamo nel modello delle parti del corpo che ho precedentemente descritto, la respirazione nel workshop si riferiva alla gabbia toracica, e dunque alle funzioni di aprire e di chiudere. È con questa idea che effettuiamo la nostra prima esplorazione in movimento.

Un'altra distinzione che Stephane ci presentò fu quella tra il livello della sensazione, quello dell'emozione e quello dell'immaginario, del "paesaggio mentale".

Durante la nostra prima improvvisazione, furono questi i livelli che esplorammo, in relazione alla respirazione: come eravamo mossi dal respiro se la nostra concentrazione si spostava sulla sensazione fisica di esso? Oppure sulle emozioni che esso suscitava in noi? O sulla nostra immaginazione?

Dopo un'intensa esplorazione fisica di circa trenta minuti, Stephane ci invitò ad effettuare un *self-portrait* del nostro respiro; senza dare ulteriori indicazioni - a parte quella di disegnare il proprio respiro.

In un'area della sala, Stephane aveva posato dei set di pastelli, uno per ogni partecipante, e dei

⁴⁰ Il *Self-Portrait* può essere preceduto da un'esplorazione in movimento, o dall'osservazione del nostro stato psicocorporeo nel presente.

grandi fogli bianchi pronti all'uso.

Stephane ci indicò prima di tutto come potevamo utilizzare “tecnicamente” i pastelli per disegnare. Ci fece vedere che potevamo disegnare dei tratti precisi oppure utilizzare il pastello come pittura, strofinando con il dito il tratto per renderlo più sfumato.

Iniziai il mio disegno in maniera intuitiva, senza pensare molto, ma cercando di mantenere le sensazioni attraversate durante l'improvvisazione. Al centro, disegnai un tronco umano in rosso, con un cerchio al centro che per me rappresentava il cuore, di cui avevo avuto una sensazione molto forte durante la danza. Sopra il cuore, disegnai degli occhi blu, e li unii in modo tale da formare un triangolo. Osservando il mio disegno, mi sembrava emergere in questo modo un profilo di uccello, e seguii intuitivamente questa immagine continuando a disegnare una sorta di becco, sempre blu. Disegnai poi un sole giallo accanto all'uccello, circondato da un cielo azzurro.

Il giorno dopo, Stephane propose una seconda esperienza di esplorazione del respiro, questa volta a partire dal palmo delle mani, da porre su diverse parti del corpo per portare il respiro in queste parti, prima di mettersi spontaneamente in movimento. Dopo questa esplorazione, più calma ed introspettiva dell'esplorazione del giorno prima, Stephane ci invitò a prendere un pò di tempo per concludere il nostro disegno.

Aggiunsi dei colori come il rosa e l'arancione al mio disegno, senza sapere di cosa si trattava; ed infine, disegnai un ammasso di fili rosa sul lato destro del disegno. Stephane ci propose dunque di scrivere dieci parole in relazione alla nostra esperienza del respiro, in relazione a delle immagini, degli stati fisici o delle emozioni.

Ecco le parole che scrissi: tristezza – perdita – gioia – profondo – massacro – mani – vita – aperto – aprire. Stephane ci propose di scrivere un haiku a partire da queste parole. Non parlò esattamente di cosa l'haiku fosse, ma ci invitò a ricordare cosa è un haiku - di cui personalmente ho un'idea piuttosto vaga, ma allo stesso tempo un immaginario piuttosto preciso. Ci invitò a risvegliare «il nostro poeta o la nostra poetessa interiore, alcuni poeti saranno più concreti, altri più astratti».

Il mio haiku era questo: “Il cuore trabocca di perdita e di gioia. Aperta la porta alla vita ed al profondo”.

Quando tutti finirono il proprio disegno e il proprio haiku, Stephane ci indicò che avrebbe indossato un ruolo di steward per guidarci nella pratica successiva.

Dovevamo infatti danzare quelle che sono chiamate “chiavi” del disegno degli altri: «la chiave può essere un colore, una forma, una tessitura, delle parti che sono riconoscibili come simboli o delle

parti specifiche del disegno. L'intenzione quando si danza una chiave non è quella di risolvere un problema, oppure di dare delle soluzioni; di far piacere al proprio partner, fantasticando sulle sue aspettative. Ma è di “diventare” quella parte del disegno, di vedere come quella parte mi mette in movimento. Di immergermi in maniera autentica e libera, nella chiave scelta». Stephane ci comunicò che una persona per volta avrebbe dovuto mostrare il proprio autoritratto e leggere il proprio haiku. Ci indicò come presentarlo: «A volte abbiamo voglia di rappresentare le cose con un giudizio. Per me significa partire un po' in svantaggio: [con tono ironico] è un piccolo disegno, non è bellissimo...» Dopo questa spiegazione che fece ridere tutto il gruppo, ci disse quindi di lasciare il nostro poema parlare da sé, senza bisogno di presentazioni.

Per quanto riguarda la danza della chiave, Stephane spiegò «se c'è una forma e io la riproduco, non è sbagliato, ma significa restare un pò in superficie. Posso partire dalla forma ma poi la forma deve evolvere. Cerco di danzare l'energia della chiave, piuttosto che la forma [...] Cerco di fare questo con coraggio. E il coraggio significa dire chi si è con il proprio cuore». E poi disse: «il disegno è come un sogno».

Stephane, spiegando che stava rimettendosi il ruolo di formatore, spiegò come si sarebbe svolta l'esplorazione. Avremmo lavorato in coppie o a tre (A-B-C), secondo la seguente struttura:

- La prima persona (A) avrebbe letto la sua poesia alle altre due;
- B avrebbe danzato una chiave scelta del disegno di A, per 5 minuti;
- C avrebbe danzato un'altra chiave scelta del disegno di A, per 5 minuti;
- A infine avrebbe danzato una chiave dal suo stesso disegno, per 5 minuti.

La stessa sequenza era ripetuta per le due persone successive, B e C; fino a quando tutte e tre avessero attraversato il proprio *self-portrait* e quello delle altre.

Alla fine di ogni presentazione di *self-portrait* eravamo invitate a scambiare un *feedback* verbale in gruppo, relativo a ciò che avevamo esperito oppure osservato.

Anche la comunicazione verbale comprendeva delle regole da seguire:

A,B,C parlavano una per volta, per un periodo di tempo ben definito (in questo caso, 3 minuti);

Era necessario distinguere tra tre livelli: ciò che “vedo, la realtà oggettiva” ciò che “sento” emotivamente e ciò che “immagino” a livello mentale⁴¹.

Non mi soffermo qui sui dettagli di ogni danza, ma mi occupo piuttosto di descrivere le mie

41 Struttura ispirata dal metodo di comunicazione non violenta ideato da Marshall Rosenberg.

sensazioni e le mie impressioni dell'esperienza del *self-portrait*.

3.3.2 *Specchio, incorporazione, trasformazione.*

La mia impressione, mentre osservavo le partecipanti danzare il mio disegno, era di avere davanti uno strano specchio. Avere qualcuno davanti a me che danzava una parte del disegno, da me effettuato, spesso senza sapere esattamente cosa stavo rappresentando, fu una grande fonte di sorpresa. A volte sentivo che le altre persone avevano intuizioni che io non avrei potuto avere.

Posso formulare, in seguito a questa esperienza, che il fatto di consegnare a qualcun altro un oggetto proveniente dal mio inconscio, e che l'altro lo elabori in modo diretto, senza interpretazione, crea una relazione tra me e l'altro che non è un dialogo, ma una relazione che potrei definire come "l'altro che è in me e io che sono nell'altro": in affinità ai riti di possessione in cui vi è un dialogo tra il sé ed un altro che è sé, seguito dalla reincorporazione di sé. La mia sensazione fu di avere qualcosa dentro di me che non potevo comprendere completamente, e a cui le altre persone davano un senso entrandoci dentro, per poi restituirmelo. L'esperienza della danza della chiave di qualcun altro era meno intensa, ma l'impressione, confermata anche da altre partecipanti, non era quella di scoprire delle parti dell'altro, ma di accedere a delle parti di sé attraverso la danza della chiave dell'altra persona; in un rapporto invertito, in questo caso di "sé attraverso l'altro".

Ci sembrava dunque che parti del nostro corpo-mente fossero esplorate, condivise e poi simbolicamente ricollocate nel corpo del partecipante; dopo aver attraversato diversi luoghi metaforici e fisici.

Il *Self-portrait* risultò uno degli esempi di rituale più sviluppati nel lavoro di Halprin.

A partire dalla sua origine, di rituale concepito per la guarigione dello stesso cancro della coreografa, esso fu sviluppato in seguito e in esso furono sintetizzati degli elementi fondanti della trasmissione del Life/Art Process e della poetica di Anna: le Cinque tappe della guarigione; il processo di *feedback* tra movimento, emozione ed immaginario; la divisione del corpo-mente in delle zone simboliche peculiari; il testimone come parte integrante del rituale; il rituale come uno strumento di cambiamento della vita delle persone.

Tutti questi aspetti furono ulteriormente sviluppati da Halprin tra la fine degli anni Settanta e gli anni Novanta.

QUARTO CAPITOLO

La creazione di una collettività come esperienza di guarigione rituale

Dopo la sua guarigione dal cancro, Anna Halprin continuò a lavorare alla creazione con un approccio differente, arrivando a sintetizzare il suo lavoro sulla guarigione rituale individuale e il suo interesse comunitario. Il principio della ricerca di Halprin divenne quello di unire l'arte e la vita, sintetizzato nella formula « quando l'esperienza di vita si approfondisce, l'espressione artistica individuale si espande, e quando l'espressione artistica si espande, l'esperienza di vita si approfondisce »¹.

La coreografa andò a cercare la sua ispirazione in un passato mitico, in cui la danza aveva un ruolo pratico ed era usata per confrontarsi con la malattia, la morte, e per celebrare la sacralità della vita.

Attraverso lo studio di documenti audiovisivi e di testi redatti sul lavoro di Halprin a partire dalla fine degli anni Settanta, mi occupo di approfondire l'evoluzione della sua metodologia di lavoro e di mettere in luce alcune tensioni e tematiche sempre più evidenti. In parte in continuità con il suo lavoro comunitario degli anni Sessanta e dei primi anni Settanta, la ricerca di Halprin in questi anni si arricchisce di una nuova dimensione, con una crescente attenzione nei confronti degli aspetti terapeutici nella creazione artistica².

Durante gli anni Novanta, periodo di creazione della *Planetary Dance* e di *Circle the Earth*, scrive Janice Ross, Halprin « trovò un equilibrio tra l'efficacia e l'intrattenimento, la diade critica a cui si riferisce Schechner, come la polarità su cui il rituale e le arti performative sono costituite »³. In quel

1 « I want to integrate life and art so that as our art expands our life deepens and as our life deepens our art expands ». Anna Halprin artists' statement <https://www.annahalprin.org/artist-statement>

2 L'aspetto artistico e quello terapeutico, in questi anni di ricerca, erano lontani da una pacifica coesistenza; la relazione tra i due fu attraversata da diverse tensioni. Gli anni Ottanta e novanta in particolare furono segnati dalla crescente divergenza di approccio tra Anna e la figlia Daria, psicoterapeuta di formazione. Le divergenze si conclusero con il passaggio di direzione artistica dell'Istituto Tamalpa da Anna a Daria, avvenuto tra il 1991 e il 1993 (Cfr. capitolo 5).

3 Ross, Janice *Anna Halprin. Experience as dance*. cit., p. 322

periodo la coreografa introdusse il ruolo del “testimone”, arrivando a considerare il pubblico non più come spettatore, ma come partecipante attivo.

1 Dopo *Dancing My Cancer*.

Dopo la guarigione dal cancro, la coreografa sviluppò progressivamente una ricerca segnata da un approccio integrante aspetti terapeutici ed aspetti estetici; sperimentando nella metodologia e nei formati. *Citydance* (1977) fu il primo lavoro che Halprin creò dopo la sua guarigione dal cancro.

1.1 Citydance come lavoro della comunità nello spazio urbano.

Citydance iniziò con una serie di workshops gratuiti, tenuti nel 1976 al San Francisco Museum of Modern Art, e fu realizzata nell'estate del 1977. *Citydance* ebbe luogo dopo l'assassinio a San Francisco del sindaco Moscone e del supervisore Harvey Milk ed Anna Halprin spiegò che per lei questa creazione era un regalo alla città, concepito per creare un senso di comunità dopo il trauma collettivamente sperimentato. In *Citydance* Anna affermò di voler unire la danza alla vita quotidiana della città, e di voler rendere cosciente l'appartenenza dei partecipanti alla città – e dunque alla stessa comunità.

La performance iniziava alle 5:30 del mattino, per terminare alle 18:00 del pomeriggio. Essa aveva luogo in diversi luoghi scelti di San Francisco, ed era suddivisa in nove sezioni, ciascuna descritta nello *score* della performance:

1. *Sunrise: Twin Peaks (5:35)*. *Score*: «dare il benvenuto al sole. Invocazione. Dare il benvenuto all'alba. Degli estranei che diventano amici ringraziando e onorando il sole»⁴. In questa sezione settantacinque persone si incontravano a Twin Peaks per ascoltare un poema sulla natura, osservare lo spettacolo del sole che sorgeva, e testimoniare di una guarigione della città effettuata da Dolores Kreiger (infermiera che aveva creato il suo proprio metodo

⁴ Tutti gli estratti dello *score* qui citati sono contenuti in Anna Halprin *Moving toward Life. Five decades of transformational dance*. cit. p. 170-180

di guarigione).

2. *Woodswalk: Buena Vista Park. Score: «segui gli striscioni. Ascolta la musica. Presta attenzione ai tuoi sensi. Lascia un'impressione».* In *Buena Vista Park – The Woodswalk* - un ragazzo chiamato Rainbow effettuava una danza con dodici striscioni multicolori fissati su dei pali, poi li passava alle persone che avevano voglia di danzare con lui.

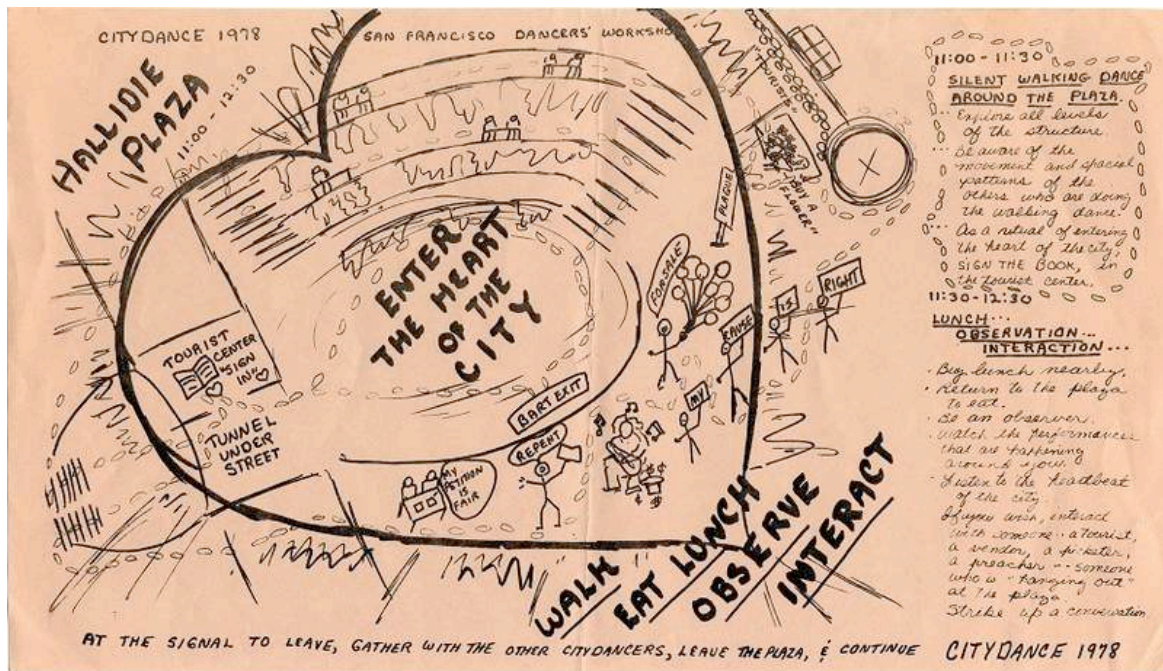


Fig. 1: Score di Citydance

3. *Icon: Dolores and Market Street.* Score: «Scoprire la scultura di Teddy Roosevelt a Cuba.

Trasforma l'immagine in qualcos'altro con bozzetti, musica e movimento in tre dimensioni».

In questa sezione i partecipanti interagivano con la statua in Mission District, rappresentandola, riposandosi e improvvisando dei movimenti con essa.

4. *Long Ago: Graveyard of Mission Dolores.* Score: «SF iniziò qui più di 200 anni fa. Ecco: il

nostro primo sindaco; tre vittime dell'esplosione del battello a vapore Jenny Lind, Louise Dotter - sei giorni, un pompiere irlandese...». Nel cimitero di Mission Dolores l'artista Mobilus eseguì una performance spettacolare, con un costume nero e una maschera bianca; la performance e il luogo, scrisse Halprin, crearono un'atmosfera silenziosa.

5. *Roleplay: Civic Center.* Score: «trasformazione individuale e collettiva di questo spazio

formale. Feste, danze in cerchio, le persone diventano uccelli, bestie, politici, stelle del balletto. Mettete in scena le vostre fantasie».

6. *Rap: Powell and Market Street.* Score: «giro di teleferiche e piazza di transito rapido.

Stabilire e interrompere il contatto con gli estranei. Chiedere loro di raggiungerti a Embarcadero. Godersi il fascino di questo spazio». L'improvvisazione surrealista dello score precedente continua, ma questa volta in uno spazio molto più trafficato, in cui alcuni spettatori casuali si uniscono alla performance, danzando o improvvisando delle smorfie.

7. *Playtime: South Park.* Score: «un parco ghetto in un quartiere industriale. Giocate con i

bambini. Chiacchierate con i vicini. Mescolatevi. Appreziate quello che fanno nel loro

parco giochi. Portateli con voi alla celebrazione». I performer entrano in un parco di un ghetto afroamericano, e Halprin racconta che, nonostante avessero avvisato in anticipo del loro passaggio, all'inizio un'atmosfera di tensione era presente. Pian piano la tensione si smorzò, quando i danzatori iniziarono a giocare a basket con i bambini, e i musicisti iniziarono a suonare il tamburo ed a fondersi con l'ambiente.

8. *Totem: Sacramento and Drumm Streets*. Score: «la scultura a tre piani di Louise Nevelson che sorge in un cortile del nuovo grattacielo di Portman. Muoviti su e giù per le scale, le scale mobili e intorno ai balconi... traccia delle impressioni di cambiamento mentre sali in cima. Guarda fuori, in direzione della fermata conclusiva».
9. *Celebration: Embarcadero Plaza*. Score: «culmine delle scores e delle performance nella vasta piazza di mattoni ai piedi della strada del mercato. Condividi l'esperienza della giornata con gli altri. Costruiamo un totem con i nostri corpi e con gli oggetti che abbiamo raccolto durante la giornata. "Conga dance". Processione con striscioni e rito del tramonto».

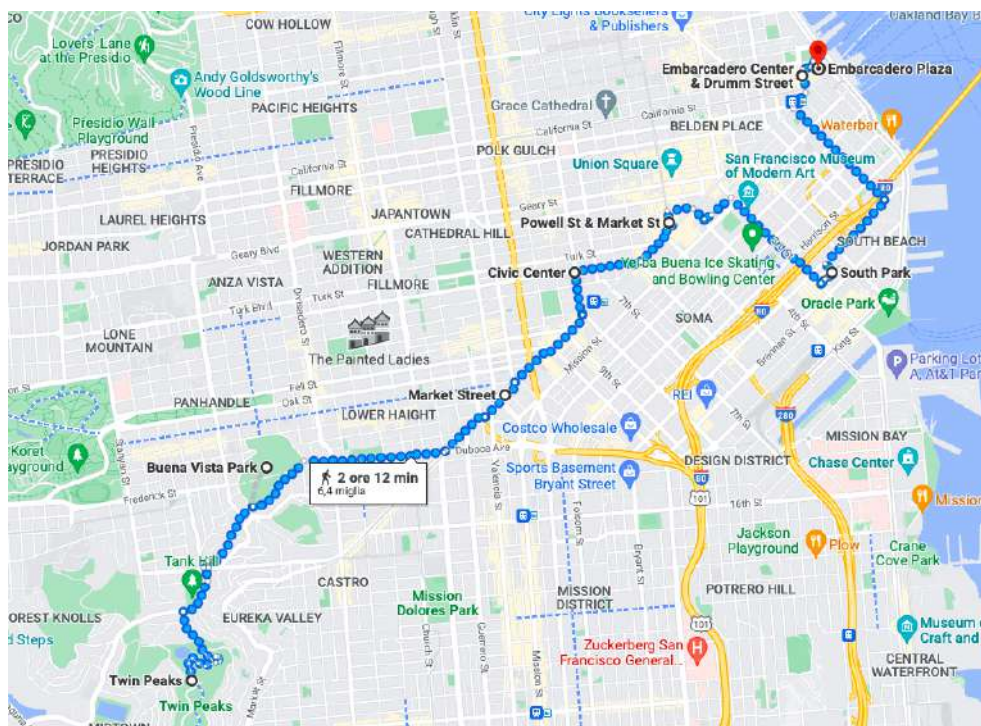


Fig. 2: Percorso della Citydance

La coreografa affermò che *Citydance* usava il rituale per creare la coscienza di una forma di appartenenza sociale. La struttura di *Citydance* la sua durata estremamente dilatata, la rendevano

una danza peculiare, che probabilmente fornì alla coreografa un'ispirazione per la successiva creazione di *In and On the Mountain* concepita dieci anni dopo.

Questo formato inusuale secondo l'estetica della performance occidentale è invece molto corrente nelle performance rituali – tra cui Ramlila di Ramnagar, di cui Richard Schechner, che fu in dialogo con Halprin durante un lungo periodo, parla in numerose occasioni⁵. Tuttavia, come nelle performance precedenti, risulta evidente una contraddizione: gli abitanti di San Francisco che non facevano parte del workshop non condividevano né lo scopo, né il percorso di lavoro che conduceva alla realizzazione del rituale. In questo senso il passante “comune” diventava spettatore casuale di ciò che avveniva, era a volte coinvolto in modo estemporaneo, ma non partecipava sistematicamente in modo attivo al rituale, se non in maniera spontanea e lasciata all'iniziativa individuale.

Fu successivamente che il lavoro di Halprin si concentrò intorno a delle comunità specifiche, che condividevano delle problematiche in maniera esplicita; creando delle basi più solide per una pratica del rituale sempre più coerente rispetto alle sue dichiarazioni programmatiche.

2 Rituale e performance collettiva.

Anna Halprin, continuando ad affermare il proprio lavoro come un lavoro artistico, voleva che esso conservasse un ruolo estetico. In questo periodo, la coreografa introdusse il ruolo del “testimone”: a partire da quel momento, non ebbe più spettatori nei suoi spettacoli. Ogni persona doveva essere informata degli obiettivi che i partecipanti al rituale volevano raggiungere nella vita reale. A mio avviso questa fu la grande rivoluzione della coreografa in ambito performativo; essa provocò uno slittamento non solo del suo modo di creare, ma soprattutto dei filtri di analisi e di osservazione della performance stessa, da parte del pubblico e dei critici.

Attraverso la riconfigurazione dei ruoli in ambito performativo, la coreografa si appropriò il potere di ridefinire i valori estetici della sua creazione artistica. Nonostante continuasse a sostenere la qualità artistica del suo lavoro, Halprin definì l'efficacia performativa dei suoi rituali non nel piacere estetico che essi potevano generare, ma nel cambiamento che essi potevano far scaturire nella vita

⁵ Questo rituale, dalla durata variabile, ha luogo in India, è itinerante e rappresenta le maggiori vicende mitologiche delle saghe delle deità Indiane. Richard Schechner *Between theater and anthropology*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1985

delle persone.

Da quel momento in poi, ad Halprin poco importarono i criteri di valore dei critici professionisti. La coreografa inventò le proprie regole affermando, in svariate circostanze, attraverso la sua pratica e il suo discorso:

- che le sue danze erano dei rituali, effettuati per provocare un cambiamento nella vita reale dei partecipanti;
- che tutti gli spettatori erano dei testimoni;
- e che i testimoni dovevano essere coscienti degli obiettivi della performance e non osservare con l'aspettativa di essere divertiti, o di assistere ad uno spettacolo interessante. Essi dovevano essere partecipi.

Osservando gli spettacoli rituali e le ricerche prodotte da Halprin in quel periodo, vi ho trovato una grande sperimentazione in alcuni processi performativi. In altri casi, la forma teatrale restava relativamente tradizionale, e vi era inoltre una forma di spettacolarizzazione, in curiosa contraddizione con la sua presa di posizione rispetto ad un coinvolgimento rituale (e non spettacolare) ricercato nelle coreografie⁶.

Proprio per questo considero il lavoro di Halprin, lungi dall'essere un blocco statico e guidato da un'identità univoca e coerente, come attraversato da multiple tensioni. In particolare, posso rappresentarlo in tensione tra un polo terapeutico ed un polo artistico, con la coreografa al centro delle tensioni. E con dei risultati più o meno coerenti, a seconda dell'equilibrio non solo tra i due poli, ma tra essi e il mondo esterno, l'ambiente professionale (più o meno adeguato alla ricerca) in cui il lavoro fu sviluppato, il contesto e la maniera di comunicare sul lavoro.

Proprio perché ogni performance rituale di Halprin oscillava tra un aspetto maggiormente performativo ed un aspetto rituale, per indicare i ruoli nella performance *In and On the Mountain*, *Circle the Earth* e *Planetary Dance* utilizzo indifferentemente i termini “testimone” o “spettatore”, e “danzatore” o “interprete”.

6 Per esempio, lo stesso rituale *Circle the Mountain*, che analizzo in seguito, osservato in video, risulta una performance coinvolgente a livello puramente teatrale. La ripresa video, organizzata in forma documentaria per essere usufruita da uno spettatore, presenta una forma di *editing* che è chiaramente indirizzata ad uno sguardo esterno. La versione di *Circle the Earth* realizzata con il gruppo Positive Motion in un teatro, è in questo senso un esempio ancora più forte di efficacia spettacolare: le emozioni dei performer esacerbate all'estremo, l'organizzazione dello spazio scenico e la presenza di una voce narrante, rientrano tutte nell'ambito di uno spettacolo performativo. L'unica differenza in questo caso sembra essere situata al livello delle identità degli spettatori e dei performer, tutti facenti parte della stessa comunità.

2.1 *In and On the Mountain.*

Nel 1980, Anna e Lawrence Halprin iniziarono un progetto chiamato *Ricerca di miti e riti viventi attraverso la danza e l'ambiente* a Marin. Il loro obiettivo, attraverso questo workshop di sei mesi, al quale parteciparono centinaia di persone, era quello di scoprire quale fosse il mito della comunità di Marin County⁷.

Durante il processo laboratoriale fu creata la performance rituale *In and on the Mountain* (1981), ripetuta poi negli anni successivi con i nomi *Thanksgiving* (1982), *Return to the Mountain* (1983), *Run to the Mountain* (1984), *Circle the Mountain* (1985), *Circle the Earth* (1986, '87, '88). Quest'ultimo rituale non aveva solo lo scopo di purificare la montagna, ma quello di ottenere la pace nel mondo.

Dopo l'ultima realizzazione di *Circle the Earth* il rituale continuò a viaggiare nel mondo come *Planetary Dance*, performance rituale estratta dalla sezione *Earth Run* di *Circle the Earth*.

2.1.1 *Il workshop “Search for Living Myths and Rituals through Dance and the Environment” e la realizzazione di “In and On the Mountain”.*

I partecipanti al workshop condotto da Anna e Lawrence Halprin erano invitati, tra altre attività, a disegnare il Monte Tamalpa. Il monte era chiuso al pubblico in quel momento, a causa di un assassino che aveva ucciso diverse donne e che non era ancora stato arrestato.

Per gli abitanti di Marin County, raccontava Halprin⁸, la montagna si rivelò essere non un semplice luogo, ma un luogo sacro, in cui andare in raccoglimento; un simbolo spirituale. Anna e Lawrence decisero (o forse avevano già deciso, considerando il fatto che nel programma del workshop era già indicata una sessione sulla montagna) che l'atto di reclamare l'accesso alla montagna avrebbe costituito il mito degli abitanti di Marin County.

I partecipanti al workshop crearono una danza rituale, chiamata *In and On the Mountain* (1981), con cui la gente di Marin County rivendicava l'accesso alla propria montagna.

Il rituale, eseguito il 10 e l'11 aprile 1981, era diviso in due parti.

Nella prima parte, che aveva luogo al College of Marin, i danzatori e le danzatrici mettevano in

⁷ Intendendo il mito come l'espressione della narrazione collettiva della comunità.

⁸ Anna Halprin *Moving toward life. Five Decades of Transformational Dance* cit. p. 232

scena gli omicidi delle donne sulla montagna. Tra il pubblico c'erano, tra gli altri, i familiari delle donne che erano state uccise. Questa “uccisione” simbolica delle danzatrici era doppiamente violenta, sia per la natura della messa in scena e sia per i sentimenti e le emozioni che essa evocava. La memoria traumatica era riprodotta e trasmessa agli spettatori che erano già di fatto dei partecipanti, in quanto membri della stessa comunità.

Interpretando questo atto performativo come un atto rituale di trasformazione, possiamo iniziare a comprendere l'importanza e le potenzialità di una tale performance. Come la ricercatrice Diana Taylor afferma, « concentrandosi sulle conseguenze pubbliche, piuttosto che private, della violenza traumatica e della perdita, gli attori sociali trasformano il dolore personale in un motore di cambiamento culturale »⁹.

I performer continuarono il rituale anche durante la notte, senza testimoni – a conferma dell'intento di situarsi al di là della rappresentazione, di permettere al rituale di operare nell'inconscio.

9 «By emphasizing the public, rather than private, repercussions of traumatic violence and loss, social actors turn personal pain into the engine for cultural change». Diana Taylor *The archive and the repertoire. Performing cultural memory in the Americas*. Duke University Press, Durham 2003 p. 168

Tamalpa Institute of Dancers' Workshop presents:

SEARCH FOR LIVING MYTHS AND RITUALS THROUGH DANCE AND ENVIRONMENT

INTRODUCTORY TALK AND MEDIA PRESENTATION
Anna Halprin and Lawrence Halprin \$3.50
 Saturday, January 31, 8:00 pm
 Olney Hall

MOVEMENT AWARENESS WORKSHOP
How your body moves, thinks, feels and dances.
 Anna Halprin, with assistance from Tamalpa Institute
 members \$10.00
 Sunday, February 8, 10:00 am - 5:00 pm
 Gymnasium

ENVIRONMENTAL WORKSHOP I **The nature of
 towns and villages: how they generate activity.**
 Lawrence Halprin \$10.00
 Saturday, February 14, 10:00 am - 5:00 pm
 Fusselman Hall

ENVIRONMENTAL WORKSHOP II **The character
 of nature: how it influences movement.**
 Lawrence Halprin \$10.00
 Saturday, March 7, 10:00 am - 5:00 pm
 Fusselman Hall

CREATING LIVING MYTHS THROUGH DANCE
A public dance event
 Anna Halprin, with assistance from Tamalpa Institute
 members \$3.50
 Friday, March 27, 8:00 pm
 Gymnasium

A PERFORMANCE **Anna Halprin and the
 Tamalpa Institute performers** \$5.00
 Friday, April 10, 8:00 pm
 Fine Arts Theatre

THE MYTH OF TAMALPAIS
A Day on the Mountain
 Anna Halprin and Lawrence Halprin \$10.00
 Saturday, April 11, 11:00 am
 Fusselman Hall

SPECIAL SEMINARS Architects and environmentalists,
 health professionals, visual and performing artists,
 families and others will evolve means for applying a
 creative process and the media of movement and its
 interrelationship with environment to their daily lives
 and professions. \$10.00

Feel free to join any or all eight high-point events dur-
 ing the five-month process of looking into how we all
 live here as we find new ways of seeing and moving.

Series tickets for all 8 events is \$50.00. For series and ticket information please call the College of Marin Box Office at **485-9385**, 10:30 am - 4:00 pm weekdays, or send a check for the events of your choice with self-addressed envelope to the College of Marin Box Office, Kentfield, CA 94904. For further information call the Tamalpa Institute of Dancers' Workshop at **771-1212**.

Fig.3: Brochure di presentazione del workshop "Search for living Myths and Rituals through dance and environment" di Anna e Lawrence Halprin

Dopo la partenza dei testimoni, i danzatori e le danzatrici dormirono sul palco del teatro in una particolare configurazione spaziale: in cerchio, le teste rivolte verso il centro, i piedi all'esterno.

La mattina dopo, danzatori e spettatori salirono sulla montagna ed eseguirono un percorso che passava attraverso tutti i luoghi dove erano avvenuti gli omicidi. La polizia monitorava la performance dall'alto, con un elicottero. Gli spettatori si mescolavano agli interpreti, per eseguire alcune azioni che diventavano parte del rituale.

Tutti erano coinvolti nella riappropriazione della montagna: il rituale era principalmente rivolto ai partecipanti stessi.

Anna Halprin affermò che, dopo qualche giorno, la polizia ricevette una telefonata anonima e l'assassino fu catturato. Come questo evento fu interpretato dalla stessa cambia a seconda dei periodi e degli interlocutori.

Nella sua intervista del 1989 con Richard Schechner¹⁰ la Halprin non legò i due eventi in un rapporto di causa ed effetto, ma notò che una correlazione era presente, e che i partecipanti al rito avevano creato un atto veramente magico: si erano trasformati da vittime della violenza a creatori di pace. Nel testo *Planetary Dance*¹¹ prodotto lo stesso anno, la coreografa paragonò questo rituale ad una preghiera, sostenendo la possibilità di una dimensione energetica invisibile che precede le manifestazioni fisiche.

Durante la mia intervista ad Anna nel dicembre 2015, in maniera ancora più pragmatica, la coreografa spiegò che il rituale aveva semplicemente acuito l'attenzione della comunità sul tema dell'assassino. La comunità aveva assunto la responsabilità di recuperare la propria montagna, senza aspettarsi passivamente che la polizia avrebbe catturato l'assassino senza un'azione da parte loro.

Dopo questo primo rituale, Anna Halprin aveva incontrato Don José Mitsuwa, uno sciamano Huichol, che aveva in passato eseguito una danza rituale nel suo studio a Kentfield. Lo sciamano le disse che «c'era una connessione [tra il rituale eseguito sulla montagna e la cattura dell'assassino], che la montagna era uno dei luoghi più sacri della terra»¹² e che avrebbero dovuto ripetere il rito per cinque anni, se volevano che la montagna fosse purificata. Anna seguì il consiglio dello sciamano, creando un rituale che, ripetuto ogni anno, si trasformò da un rituale concepito per reclamare il monte Tamalpa ad un rituale per la pace nel mondo.

10 Richard Schechner e Anna Halprin *A life in Ritual. An Interview*. TDR (1988-), Vol. 33 No.2 [67-73], estate 1989

11 Anna Halprin *Moving toward life. Five Decades of Transformational Dance* cit. p. 232

12 Janice Ross *Anna Halprin Experience as dance*. cit. p. 320

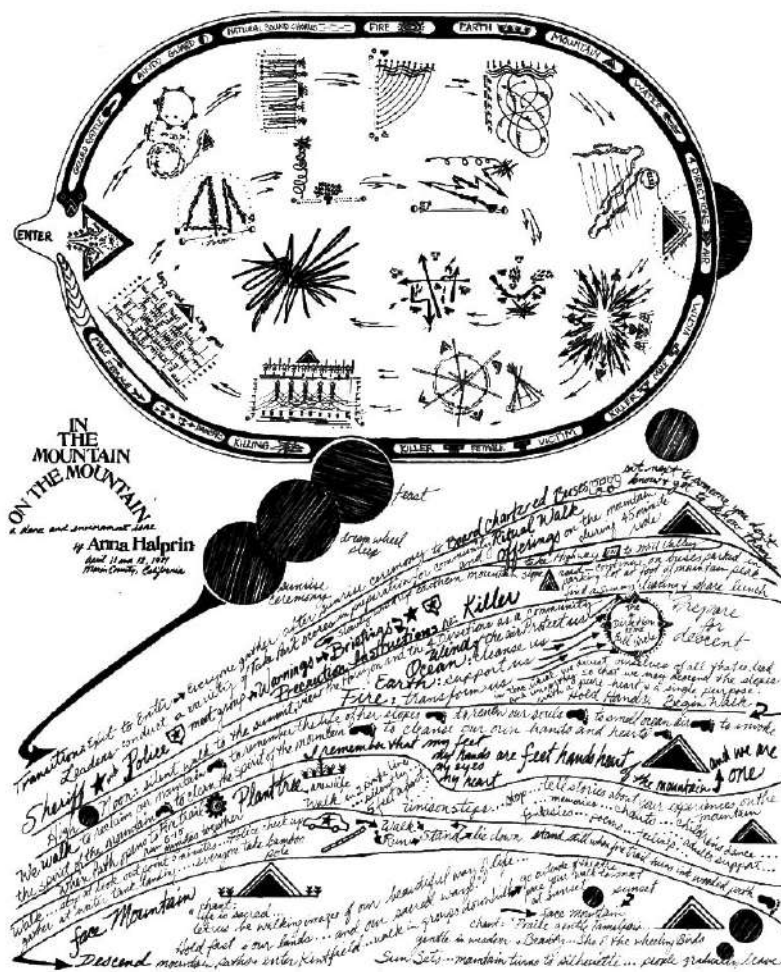


Fig. 4: Score di in and On the Mountain.

2.2 Da Circle the Mountain a Circle the Earth

Circle the Earth è nata dal mio processo di guarigione dal cancro, così come da anni di osservazione dei partecipanti in *scores* molto aperte e dall'osservazione degli elementi che si ripetono. Essenzialmente, la danza progredisce, dall'iniziare da soli fino ad unirsi ad un'altra persona in una relazione, e infine a formare un gruppo. Una volta che siamo consapevoli della nostra forza e della forza della comunità, siamo in grado di guardare il nostro lato oscuro e di affrontare i problemi più difficili della nostra vita. Questo sforzo, che inevitabilmente comporta l'espressione della paura e della rabbia, porta alla liberazione e, con l'aiuto confortante degli

altri, alla pace. Siamo allora pronti a connetterci con il mondo e a trasmettere questo messaggio¹³.

Il rituale viene dunque ripetuto negli anni successivi, rispettando lo stesso *score*, ma con dei piccoli adattamenti da un anno all'altro. Mi sono occupata di analizzare la performance attraverso diverse fonti, come il video del 1985 di Ellison Horne e Josephine Landor, che presenta degli estratti di *Circle the Mountain*¹⁴, alcuni estratti di *Circle the Earth – Dancing with Life on the Line* del 1991, e il libro scritto da Halprin e Rachel Kaplan e pubblicato nel 2016, che dettaglia sia lo *score* che il processo di creazione di *Circle the Earth*¹⁵.

2.2.1 Lo score

Lo *score* è un elemento importante nella trasmissione del rituale. Si compone di molti strati, dal più generale al più specifico. Considero che il primo *score* è già contenuto nella citazione di Halprin che apre questa sezione¹⁶. Come afferma ulteriormente Anna Halprin, «lo *score* della performance segue le *Cinque Fasi della Guarigione*: identificazione, confronto, rilascio, cambiamento e assimilazione»¹⁷.

Ci sono poi diversi altri livelli, sempre più dettagliati. Ogni sezione del rituale contiene diverse parti, ognuna delle quali è dettagliata nel libro di Anna Halprin precedentemente citato.

Identification

« I want to Live ! » (solo per la versione « Circle the Earth » de 1991)¹⁸

Rising and Falling

13 Anna Halprin, testo introduttivo per la ripresa di *Circle the Earth* da parte di Jamie McHugh

14 https://www.youtube.com/watch?v=KoSf_dkXPJ4

15 Anna Halprin, Rachel Kaplan *Making Dances that Matter. Resources for Community Creativity*. Wesleyan University Press, Middletown 2019

16 Vedi citazione p.108. Non è un caso che Jamie McHugh faccia questa citazione riprendendo l'opera, poiché a mio avviso contiene il concetto di base senza il quale *Circle the Earth* non esiste.

17 Le Cinque tappe della guarigione furono create dalla Halprin nel suo rituale *Exorcism* (1974), in cui esorcizzò il suo lato oscuro per liberarsi dal cancro. Il primo passo che descrive è l'*identificazione* del problema principale (che crea l'intenzione con cui il rituale viene eseguito); il secondo è avere la forza e il coraggio di *affrontare* ciò che è stato identificato - di solito questo passo comporta un'espressione fisica ed emotiva molto impegnata che porta alla catarsi; il terzo è *liberare* il problema dopo averlo affrontato; il quarto è il *cambiamento* che viene dopo; e il quinto è l'*integrazione* nel mondo, nella propria comunità. «The *scores* for the performance are arranged to follow the Five Stages of Healing : identification, confrontation, release and restoration, change, and assimilation ». Anna Halprin *Making Dances that Matter. Resources for Community Creativity*. cit. p. 24

18 La sezione *I want to live* fu aggiunta esclusivamente per la versione del 1991 eseguita con i malati di cancro e AIDS.

Vortex Dance

Confrontation

Monster/Mask Dance + Warrior Dance

Restoration

Restore Me

Bridge

Change

The Earth Run

Sound Spiral

Victory Dance

2.2.2 Circle the Mountain: un'osservazione.

La performance che analizzo è stata realizzata nel 1985, nel contesto della guerra fredda negli Stati Uniti, di minaccia nucleare, e precede di poco la catastrofe di Tchernobyl¹⁹.

Il video creato nel 1985 a scopo documentario - come spesso accade nel lavoro della Halprin - è di Ellison Horne e Josephine Landor. I momenti di danza sono intervallati da commenti della stessa Halprin. La telecamera si muove con i danzatori e ai primi piani seguono i primissimi piani.

Il suono proviene da diverse fonti, a volte vicine, a volte lontane; a volte è in tempo reale rispetto all'immagine, altre volte montato sull'immagine. Entro quindi nel dettaglio, analizzando alcuni elementi come: lo spazio, i partecipanti, la musica, il movimento in relazione allo *score*.

2.2.2.1 Lo spazio.

La performance si svolge in una palestra. Un'aquila gialla e nera è disegnata su una delle pareti della palestra. Lungo la scalinata centrale, è stato appeso un panno rettangolare, bianco e nero. Ci

¹⁹ La coreografa parla in diverse interviste e libri del suo bisogno di creare rituali di pace in tempi di guerra.

sono anche dei disegni incollati alle pareti, uno per ogni lato, come le quattro direzioni cardinali: un disegno blu e bianco con serpentine; un disegno verde con un cervo; un disegno bianco e nero con triangoli²⁰.

²⁰ Halprin si riferisce al bianco e al nero come rappresentazione della polarità, mentre i colori dell'arcobaleno rappresentano la pace nella Bibbia (Genesi). In questo rituale ci si riferisce anche alle sei direzioni cardinali nella tradizione dei nativi americani, e ai mandala tibetani per le forme create sul suolo dal gruppo di danzatori.



Fig. 3: Circle the Mountain, 1985

Tutto è illuminato, sia i testimoni sia i performer. I testimoni, all'inizio della performance rituale, sono disposti sulle gradinate di fronte agli interpreti. Successivamente, passeranno attraverso una sorta di tunnel creato da due file di danzatori - che si guardano l'un l'altro e si prendono per mano creando un passaggio che gli altri possono attraversare. Si siederanno poi sui quattro lati della palestra.

I musicisti sono collocati di fronte ai testimoni. Alla fine del rituale, performers e testimoni sono insieme al centro della palestra.

2.2.2.2 Gli interpreti.

Gli interpreti della danza sono una cinquantina, vestiti di nero, giallo, bianco, rosso, viola e azzurro. Ci sono persone che sembrano giovani ed altre più vecchie. Ci sono uomini e donne, per lo più caucasici, con alcune persone con tratti asiatici ed afroamericani.

2.2.2.3 *La musica.*

In *Circle The Mountain* la musica segue raramente il movimento dei danzatori, non ha una funzione decorativa ma è un elemento in sé. A volte diversi ritmi sono eseguiti contemporaneamente da diversi strumenti, il che contribuisce ad un'impressione di caos organizzato. L'eterogeneità degli strumenti utilizzati, la maschera e i costumi indossati dai musicisti, rende la musica non solo un elemento uditivo ma anche visivo; i musicisti “portano” dei personaggi.

2.2.2.4 *Dettaglio della danza nello score.*

Di seguito esamino il movimento danzato, in relazione alle diverse sezioni della danza:

Feather Running: Nel video di *Circle the Mountain* (1985) la prima immagine è quella della coreografa, che corre in cima al Monte Tamalpa per portare una piuma d'aquila; questa piuma è poi portata da un danzatore in palestra. Questa sezione, chiamata *Feather Running*,²¹ situa secondo la coreografa la danza in un regno rituale.

Rising and Falling: Nella partitura che dettaglia *Rising and Falling*, si afferma che si tratta di «dare alla luce sé stessi»²². Il movimento principale è una lenta risalita da terra alla posizione eretta. Durante questa sezione, gli interpreti emettono dei suoni o eseguono dei movimenti che evocano il mondo animale. Non c'è musica in questa sezione, a parte i suoni prodotti dai danzatori.

Vortex Dance: Nella seconda parte chiamata *Vortex Dance*, l'obiettivo è quello di «creare un'identità di gruppo»²³ trovando un ritmo comune. Nel video,²³ vediamo tutti i danzatori fare prima

21 « The *Feather running* ceremony brings symbols from outside the gymnasium into the sacred space of the dance. The feathers symbolize the history of *Circle the earth*, the ancestors of this dance, and the efficacy of the dance for our whole community. Beginning on a ceremonial note situates our dance in the realm of ritual ». Anna Halprin *Making Dances that Matter. Resources for Community Creativity*, cit., p.67

22 Ivi, p.75

23 La *Vortex Dance* è piuttosto complessa nella sua realizzazione e viene creata durante il workshop di preparazione al rituale, utilizzando la stratificazione di diverse pratiche. Una di queste pratiche è un lavoro di ascolto e di imitazione dei movimenti degli altri; ci sono anche le quattro posizioni, chiamate “golden positions”, in cui si tratta di improvvisare scegliendo di: camminare, stare in piedi, sedersi, sdraiarsi. Il principio della *Vortex Dance* è quello di trovare un ritmo comune. Halprin lo descrive come uno sviluppo apparentemente caotico, ma in cui c'è un processo di selezione in azione. In questo processo «un potere maggiore, una più profonda intelligenza fisica collettiva dirige la coreografia. Ci sono elementi che connettono la diversità della scena. L'accettazione della differenza e delle diversità all'interno di un campo di comunanze, porta i performer a una chiusura unificante, mentre costruiscono una *montagna* al centro dello spazio [...] Si inizia camminando da soli, poi si danza in duo e in trio. Costruiamo famiglie

un grande passo verso il pubblico, allargando le gambe. Questo gesto è seguito da un momento di pausa e di silenzio. Poi tutti iniziano a camminare con passo svelto, o saltano in diverse direzioni. A poco a poco cominciano a correre al ritmo dei tamburi, in un grande cerchio eseguito in senso orario. Una donna, poi diverse donne, si spostano al centro dello spazio e vengono sollevate, poi portate sulle spalle degli uomini. Questa struttura nello *score* è chiamata *montagna*.

All'inizio queste donne si rivolgono verso l'esterno e si tengono per mano, mentre muovono ritmicamente le braccia su e giù, piegando i gomiti ad ogni giro. Nel frammento successivo del video, esse sono rivolte verso l'interno del cerchio. Le persone che correvano in senso orario, nel frattempo, hanno smesso di correre, a poco a poco, in modo scoordinato; ora sono tutte intorno alla *montagna*, piegano le braccia e poi le allungano verso l'alto in modo molto ritmico. Oppure stringono i pugni. Altre saltano. Qualche persona comincia ad agitare le mani verso l'alto. Tutte gridano di gioia. Durante questa scena, il pubblico di testimoni viene ripreso regolarmente. Alcuni ridono, altri si muovono sincronizzandosi al ritmo dei tamburi. L'atmosfera sembra molto festosa e caotica. La mancanza di uniformità tra i movimenti delle persone, le grida, i grandi salti di alcuni interpreti e le espressioni gioiose sui volti, così come la musica di tamburi, percussioni, strumenti a fiato, che si sovrappongono senza un ritmo ordinato e comune, contribuiscono a questa impressione.

Monster/Mask Dance e Warrior Dance: una danzatrice invita poi con un gesto i testimoni a coprirsi il viso con le mani, o ad indossare la maschera bianca prevista in questa scena. Sul fondo della scena, alcuni dei danzatori (i “guerrieri”) sono disposti in due file - intervallati da danzatori con bastoni, che corrono da destra a sinistra - e si tengono per i gomiti. Saltano rapidamente e con forza da un piede all'altro, come se colpissero qualcosa a terra ad ogni passo. Anna è rivolta verso i danzatori, battendo i piedi sul pavimento, stringendo pugni e facendo smorfie. I tamburi adottano un ritmo più lento e più forte, scandendo il ritmo del battito del piede. Altri danzatori (i “mostri”) sono più vicini al pubblico e mostrano volti tesi mentre continuano a muoversi in avanti; mostrano i denti, allargano gli occhi, le mani sono tese, a forma di artigli. Una donna urla. Arrivano vicino ai testimoni, e si lasciano cadere a terra. Poi tutti i “guerrieri” si ritirano verso il fondo della scena. Gridando, corrono dritto davanti a sé, per sdraiarsi poi anche loro a terra. Nello *score*, si specifica il movimento da eseguire, si dettaglia il peso e la sensazione fisica da riprodurre quando si esegue il movimento del guerriero. Ma l'enfasi è anche sulla reazione interna all'esperienza di essere un guerriero. Non si tratta di imitare, ma di fare lo sforzo di sentire internamente cosa significa essere

umane, troviamo la nostra comunità e infine la nostra tribù [...] alla fine ci uniamo nel centro e costruiamo un simbolo della nostra forza. Abbiamo bisogno di connetterci con una forza vitale più grande. Muoversi verso l'alto indica l'azione di cercare e muoversi verso una forza maggiore - oltre la nostra zona di confort». *Ivi*, p.60

un “Guerriero”²⁴. Per i mostri, si tratta di mettere in atto lo stesso principio. Anche se ci sono molte somiglianze nella forma, come la realizzazione di maschere e artigli, il principio è quello di lasciarsi “possedere” dallo spirito della maschera creata con il proprio viso²⁵.



Fig. 4: Anna Halprin in *Circle the Mountain*

Restoring: Nella sezione successiva chiamata *Restoring*, il ritmo della musica diventa lento, un musicista suona uno strumento a corda e canta in inglese (le parole che sono riuscita a decifrare nel video sono « il ramo morto e il ramo verde sono lo stesso ramo »). I danzatori si alzano lentamente, abbracciandosi l'un l'altro. Ci sono molti contatti tra le teste degli interpreti, alcuni si abbracciano viso contro viso, fianco contro fianco, formando dei duetti oppure dei terzetti, dei gruppi. La telecamera filma i volti in primo piano, completamente sudati. Gli occhi sono spalancati, le bocche semiaperte. I danzatori piangono, Anna cammina e sembra che anche lei stia per piangere.

24 «L'ingiunzione ai celebranti non è quindi né di comportarsi in modo strettamente determinato, né di agire semplicemente secondo i loro pensieri e sentimenti immediati (che sarebbe la natura dell'interazione quotidiana), ma di agire secondo ciò che pensano e sentono che dovrebbe essere pensato e sentito». Michael Houseman *Comment comprendre l'esthétique affectée des cérémonies New Age et néopaiennes ?* Archives de sciences sociales des religions 174, Avril-Juin 2016

25 « [...] When you put a mask, you call that spirit into your body and you become that spirit. The dance evokes the spirit world. *The Witnesses' Score* : they put on the white masks they found on their seats at the beginning of the performance, to protect them from the negative force of the *Monsters* driving directly toward them ». Anna Halprin *Making Dances that Matter. Resources for Community Creativity*, cit., p.84

Bridge: A partire dal contatto fisico instaurato durante *Restoring*, gli interpreti si prendono per mano e formano delle coppie; uno di fronte all'altro, si tengono per mano, alzando le braccia in maniera tale da creare un ponte²⁶. Ogni coppia è accanto ad un'altra coppia, creando un ponte sotto il quale gli altri possono passare. La coppia di danzatori posta alla fine della fila lo attraversa, poi quella successiva, per posizionarsi all'inizio della fila, nella stessa posizione; fino a quando tutti i danzatori non sono passati sotto il ponte. Poi anche i testimoni passano sotto la struttura creata dalle braccia dei danzatori, uno per uno o due per due, per sedersi infine sulle gradinate ai quattro angoli della sala. La musica cambia. Lo strumento a corda lascia il posto ai flauti, che suonano una musica ritmica e gioiosa. L'ultima danzatrice a passare sotto il ponte umano, lo attraversa portando un lungo bastone, poi corre verso il centro dello spazio e fa girare il bastone, girando su sé stessa in una posizione molto solida, quasi marziale. Si avvicina al pubblico e agli altri danzatori, mentre continua a girare. Alcuni spettatori si allontanano: il bastone le permette di creare lo spazio per la prossima danza.

The Earth Run: una danzatrice inizia a correre in cerchio, per la sezione *Earth Run*²⁷. Nel frattempo, un attore parla con toni declamatori: una delle frasi che pronuncia è « La terra non appartiene all'uomo, l'uomo appartiene alla terra. Se sputa sulla terra, sputa su se stesso». Un danzatore per volta si alza, formula verbalmente la sua intenzione di guarigione e di pace per il pianeta e corre in cerchio, secondo lo *score* di *Earth Run*²⁸. Quando tutti si sono alzati e hanno corso, si fermano gridando «PAH!».

Sound Spiral²⁹: i danzatori iniziano a cantare un coro di «aaah» mentre si fanno strada verso il centro dello spazio. Quando tutti arrivano al centro, smettono di cantare e si spostano verso la periferia, roteando sul proprio asse, alcuni più lentamente, altri più velocemente, con le braccia aperte e tese. Qualcuno fischia mentre rotea. Tutti si girano verso l'esterno, ai quattro lati dello

26 « È una transizione da uno stato di liberazione a una comunione con un gruppo più grande e un movimento verso il cambiamento. Si tratta di passare dall'esperienza intima fatta durante la partitura di *Restoring*, ad un'esperienza collettiva di comunità». *Ivi*, p.114

27 « *The Earth Run* (La corsa della terra). I partecipanti si alzano e si dedicano a un obiettivo specifico. Poi corrono portando la propria intenzione, in cerchi concentrici all'interno del quadrato quadri-direzionale. Ogni persona corre per la vita di qualcun altro. Si tratta di un'espansione dei nostri desideri personali, che include le nostre speranze per le nostre famiglie e il nostro mondo». *Ivi*, pag.145

28 Come ho già anticipato, lo *score* di *Earth Run* diventa poi la *Planetary Dance*, che verrà approfondita nel paragrafo successivo.

29 «Mentre eseguiamo lo *score* della *Sound Spiral*, ci muoviamo tutti come un vortice verso i testimoni, roteando lontano dal centro per portare la parola del nostro cambiamento nel mondo. Poi ci fermiamo, mettiamo la punta delle dita sui nostri cuori, facciamo un respiro profondo e liberiamo il nostro respiro dal cuore in un PAH sussurrato ad alta voce. Abbiamo girato intorno alla terra, abbiamo danzato sul filo della vita. La piuma cerimoniale viene portata fuori dalla palestra. Questo è simbolico del portare la parola di ciò che è successo nella danza in tutto il mondo». Anna Halprin *Making Dances that Matter. Resources for Community Creativity*, cit., p.146

spazio; si fermano improvvisamente, con le braccia tese verso l'alto.

Victory Dance: La performance rituale termina con un nuovo canto, questa volta di tutti, spettatori e danzatori. I due gruppi sono al centro e sono mescolati, con molti spettatori seduti al centro e i danzatori in piedi in cerchio intorno agli spettatori. Alcuni cantano un motivo, mentre altri battono il ritmo della canzone, inginocchiandosi e piegandosi in avanti gridando ritmicamente «AH».

2.2.3 *Il rituale e Circle the Mountain.*

Malgrado la comunicazione molto efficace intorno a *Circle the Mountain*, la sua struttura e l'introduzione chiara del ruolo del testimone, elementi che ne fanno a mio avviso uno dei rituali più riusciti della Halprin, la performance resta in ogni caso ibrida, presentando degli elementi rituali e degli elementi spettacolari. La stessa Halprin dichiara che la temporalità della performance, sicuramente dilatata, ma che resta nell'ambito di un limite temporale ragionevole per uno spettacolo, fa sì che essa non possa essere considerata come un rituale, ma come una performance con degli aspetti rituali.

Come abbiamo visto in precedenza, l'utilizzo dello spazio e l'atto di riprendere dei codici che fanno parte della danza moderna crea un'ambiguità nella percezione, ma anche nel linguaggio.

Malgrado questa ambiguità, gli aspetti che possiamo osservare e che a mio avviso fanno di questa performance un rituale, sono i personaggi che appaiono in filigrana: vediamo dei “guerrieri”, un officiante che declama un testo in modo enfatico (cosa che non ha mancato di infastidirmi per la sua qualità ridondante), una sciamana che spinge i partecipanti allo stremo delle forze e incita i loro sforzi³⁰. Queste figure “appaiono”, come degli spettri sugli individui che eseguono le azioni, ovvero in maniera intermittente; creando esattamente quello sdoppiamento rituale approfondito da Michael Houseman nell'ambito dei rituali *new age*, e di cui ho già parlato descrivendo il Self Portrait: le persone che partecipano al rituale fanno allo stesso tempo l'esperienza di essere (e di mostrarsi) sé stesse e non sé stesse, eseguendo delle azioni prescritte e delle indicazioni concernenti le predisposizioni con cui devono effettuare queste azioni.

30 Janice Ross paragona Anna alla Koshare, la persona che «nella cultura dei nativi americani dice agli interpreti quando essi si affermano troppo in quanto individui». Janice Ross *Anna Halprin. Experience as dance*. cit. p. 321

2.3 *Da Circle the Earth alla Planetary Dance.*

Durante i primi anni di *Circle the Earth*, Anna Halprin parla³¹ del fatto che alcuni partecipanti iniziarono a richiedere che il rituale fosse eseguito fuori dalla Bay Area. Nel 1986 *Circle the Earth* fu realizzata in diversi luoghi nel mondo. Nel 1987 la Halprin prese la decisione di trasformare *Circle the Earth* nella *Planetary Dance* - che consiste nella sua sezione *Earth Run*³².

Anna Halprin usò lo strumento dello *score*, che aveva sviluppato durante diversi anni in collaborazione con suo marito, per portare il rituale in vari luoghi della terra. Lo *score* era sempre accompagnato da un workshop tenuto dalla coreografa stessa o da uno dei suoi collaboratori. Basta aver praticato la *Planetary Dance* una volta, con Anna Halprin o con uno dei suoi assistenti, per poterla proporre a propria volta.

Ho imparato la *Planetary Dance* da Anna Halprin durante il workshop che frequentai con la coreografa a Kentfield nel dicembre 2015. In questo contesto, durante l'ultimo giorno di workshop la coreografa ci spiegò lo *score* prima di eseguire il rituale per una durata di un'ora circa.

Il protocollo della danza è una camminata/corsa molto semplice, e la danza si concentra sull'espressione collettiva piuttosto che su quella individuale.

All'inizio ai partecipanti viene chiesto di stare in piedi. Osservando la forma dall'alto essi formano un quadrato. Poi, uno dopo l'altro, ad ogni esecutore viene chiesto di dedicare la sua corsa ad una forma di vita (Anna era solita definire questa azione come una “preghiera”, un termine che alla fine della sua vita non usava più, poiché voleva che il rituale rimanesse laico e aperto a persone non credenti). Ogni partecipante deve correre per una persona cara, per un animale, per la natura, o per qualsiasi entità diversa da sé stesso: la formula è « I run for... (corro per...)». Poi il partecipante comincia a correre come indicato nello *score*, in cerchio e in senso antiorario. In genere, dei percussionisti sono al centro del cerchio e suonano; se i partecipanti vogliono fermarsi, possono unirsi ai musicisti. Nello *score*, i partecipanti possono fermarsi al centro in una qualsiasi delle quattro direzioni (nord, sud, est, ovest). Quando partecipai alla danza, eravamo liberi di collocarci dove volevamo, in maniera più libera rispetto alle indicazioni dello *score*.

31 Anna Halprin, Rachel Kaplan *Making Dances that Matter. Resources for community creativity.* Cit. p.42

32 Anna Halprin *Moving toward life. Five decades of transformational dance.* cit. p.329

Nello *score* Anna Halprin afferma che la corsa «deve durare abbastanza a lungo perché i partecipanti sviluppino un senso di sforzo, di determinazione e perché il tempo sembri sospeso»³³. Non c'è dunque una durata predeterminata, ma avendo sperimentato la danza dall'interno, vi è una sorta di sensazione di un “tempo giusto” dato dall'attenzione collettiva e dalla fatica dei partecipanti. La fine è data dalla musica. I partecipanti si fermano con l'ultimo suono del tamburo. Essi «fanno un gesto simbolico, toccando la terra con una parte del loro corpo [...]. Questo è seguito da tre minuti di silenzio, o di preghiera personale».³⁴

Anna Halprin definisce la *Planetary Dance* come la sua eredità. Essa fu concepita quando la coreografa aveva già sessantasette anni e si interrogava sulla sua postura di artista, ispirandosi al ruolo degli anziani nelle culture tradizionali, scrivendo che «gli anziani insegnavano ai giovani, si prendevano cura della terra e trasmettevano rituali e tradizioni»³⁵. Anna Halprin iniziò a vivere la *Planetary Dance* come una «tradizione. E con questo passaggio, dalla sperimentazione alla tradizione, si è aperto ed è cambiata la scena dove la danza veniva eseguita: dalla montagna siamo passati alla scena del tempo. Ogni esecuzione del rituale era collegata alla sua prima esecuzione e a tutte le successive. All'improvviso, la tela su cui dipingevamo era enorme, e congiungeva il passato, il presente e il futuro»³⁶. In questo testo di presentazione della *Planetary Dance*, la coreografa dà un'altra definizione del rito e si interroga sul ruolo dei riti contemporanei, al crocevia tra tradizione e sperimentazione, come la *Planetary Dance*.

33 Anna Halprin *The Earth Run from Circle the Earth, to be performed as the Planetary Dance by Peacemakers around the world*. in Anna Halprin *Moving toward life. Five decades of transformational dance*. cit., p. 237-239

34 *Ivi*, p.238

35 Baptiste Andrien e Florence Corin *Dancing life/ Danser la vie*. Cit., p.64

36 Anna Halprin *Moving toward life. Five decades of transformational dance*. Cit., p. 236

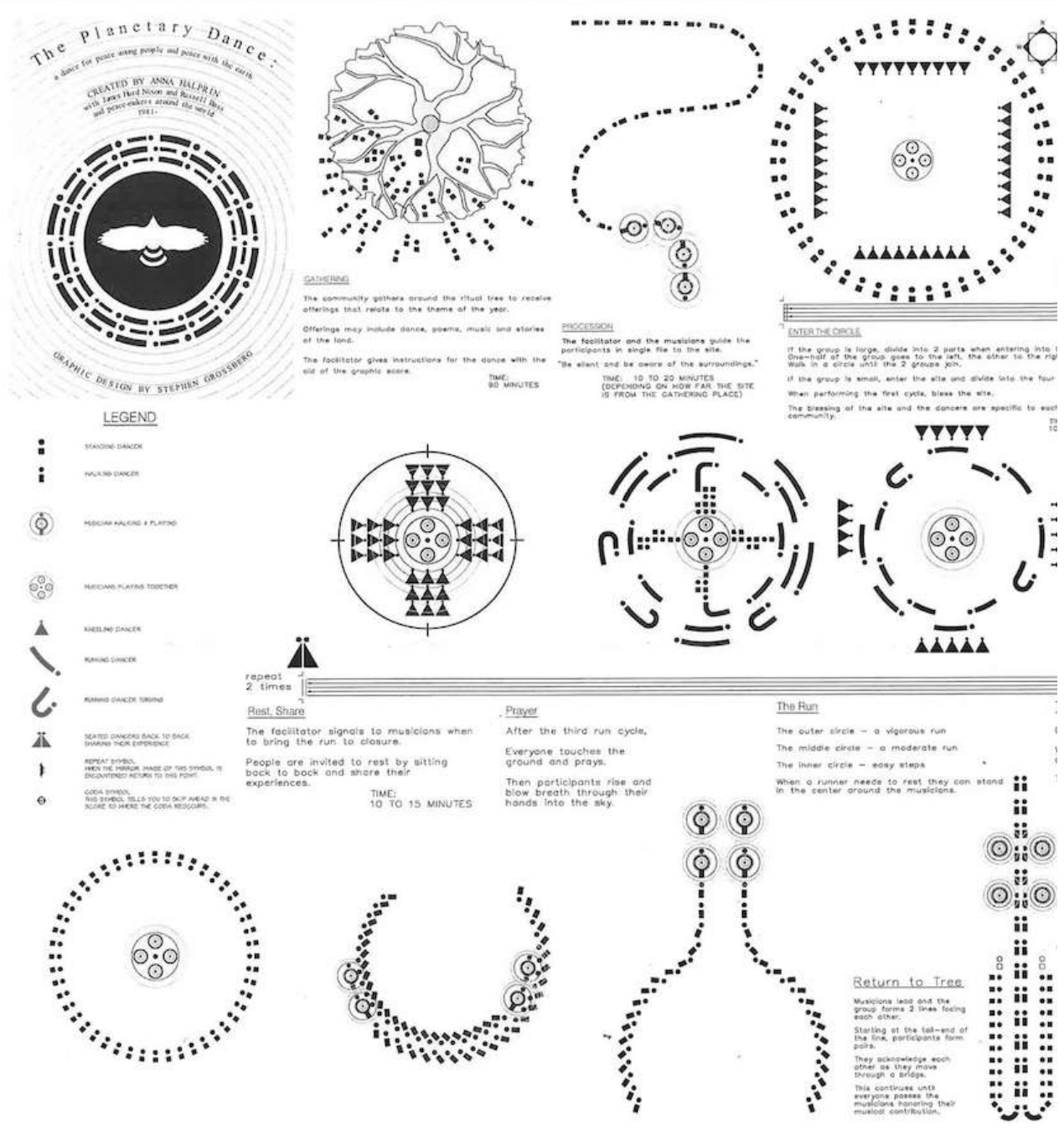


Fig. 5: Score della Planetary Dance

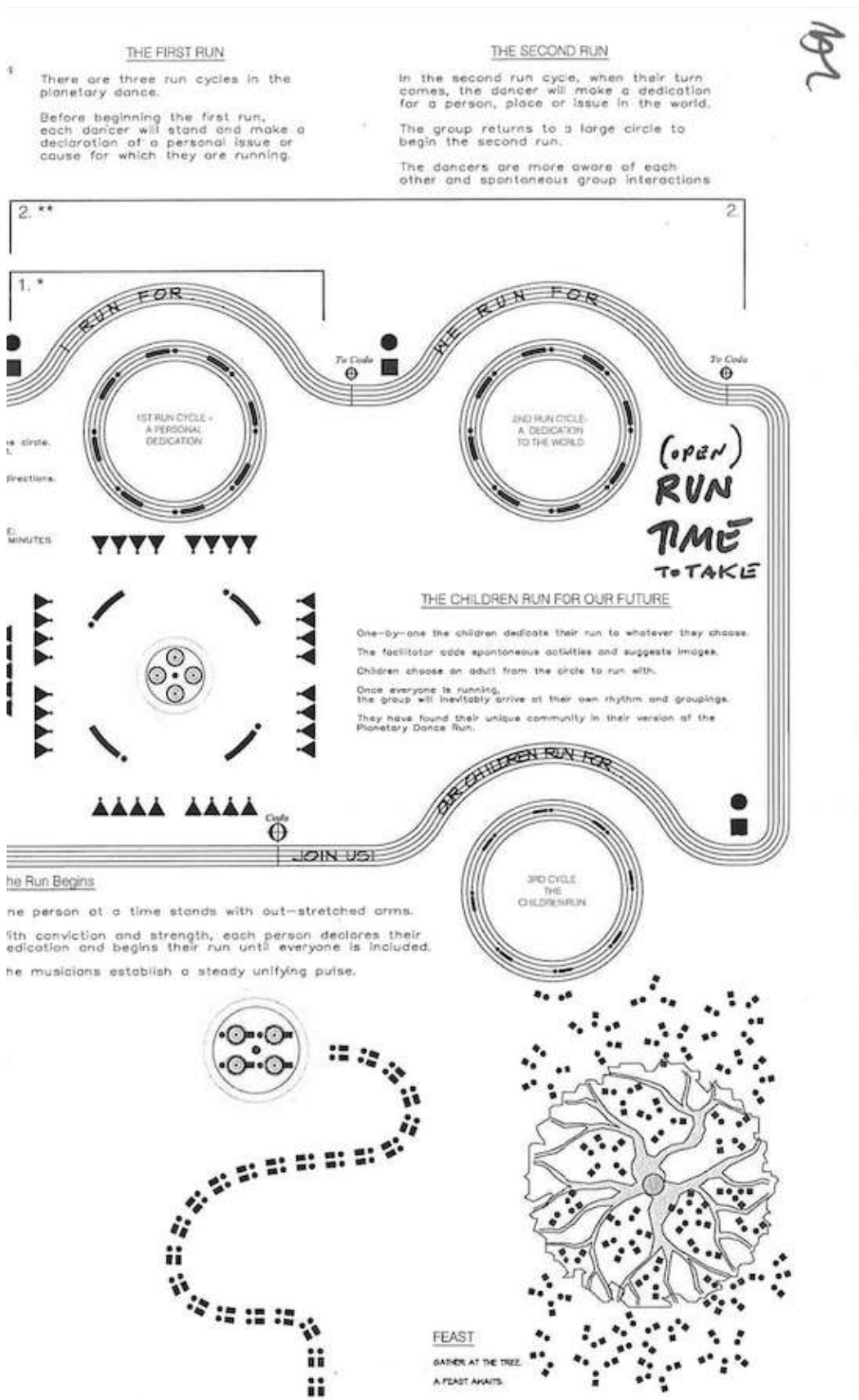


Fig. 6: Score della Planetary Dance

2.4 Tra rito e danza: obiettivi, ruoli e definizioni in evoluzione.

Nel settimo capitolo del suo libro, la ricercatrice Janice Ross discute il ruolo dello spettatore nei rituali di Anna Halprin. Ross parla dell'esperienza di Anna e Lawrence Halprin con i rituali dei nativi americani. Nel 1971, avevano assistito alla *Sun Dance*, in cui i danzatori venivano appesi a un albero con dei ganci nel petto; questo rituale molto doloroso consisteva nel liberarsi dei ganci senza usare le mani. Dopo diverse ore di osservazione di questo rito sanguinoso, Lawrence svenne ed Anna cercò di aiutarlo, ma una donna la colpì sulla gamba e la rimproverò. Infatti, gli spettatori del rito avevano un ruolo fondamentale perché dovevano sostenere, con la loro attenzione ed energia, la prova che i giovani stavano affrontando. Nessuna distrazione era possibile.

È questo tipo di impegno da parte dello spettatore che Anna si proponeva di ottenere. Durante i suoi rituali, gli spettatori dunque si ritrovarono ad assumere ruoli differenti, sempre più impegnati. Le danze si svolgevano davanti a un pubblico di persone informate sugli obiettivi del rituale, con degli interpreti che portavano dei temi esistenziali personali, urgenti e profondi: come la vita e la morte, la malattia e la vecchiaia. I partecipanti diventarono i principali destinatari della performance, e il pubblico, un pubblico di testimoni, profondamente interessato dalle azioni compiute dagli interpreti.

In tutti i rituali, tuttavia, una distinzione tra interpreti e spettatori continuava ad esistere – cosa che mi permette di riferirmi agli interpreti come dei danzatori ed ai testimoni come degli spettatori. Con un'eccezione: nella *Planetary Dance*, la distinzione tra interpreti e spettatori è completamente eliminata. Tutti partecipano, ognuno secondo le proprie capacità. Si può correre, camminare, riposare o suonare, ma ognuno deve avere un'intenzione per entrare nel rituale. Tutti i partecipanti osservano oppure agiscono a seconda del momento, della loro energia e del proprio desiderio, ma non esiste un osservatore esterno.

La coreografa (ri)collocò così la danza nell'ambito del rituale. Ispirandosi alla «lunga tradizione costituita da danze rituali, utilizzate per influenzare il mondo»³⁷ che essa sosteneva appartenere a molte culture ma non alla civiltà occidentale, e ricordando delle culture antiche non meglio specificate – anche se naturalmente influenzate dalla sua vicinanza alla comunità indiana Pomo –

37 Halprin parla dei rituali di caccia dell'antichità che preparavano il terreno per il verificarsi di una situazione favorevole – affermano per essi non c'era nessuna differenza tra la caccia vera e propria e il rituale; si trattava «dello stesso evento spirituale vissuto su due piani temporali diversi». La coreografa mette in contrasto questo potere ancestrale della danza con la danza di intrattenimento della nostra cultura occidentale, e con l'iper-specializzazione dell'artista come essere “speciale”. *Ivi*, pp. 240-244

Anna Halprin sembrava evocare più un immaginario che una realtà. Questo immaginario le permetteva di collocarsi nel campo della danza in quanto creatrice, in opposizione ad un'arte contemporanea occidentale «avulsa dalla realtà economica, politica e sociale della maggior parte delle persone»³⁸. Halprin si opponeva a questa visione, per cercare di raggiungere tutti; non vedeva l'artista come un essere con poteri speciali, ma come una persona che aveva la capacità di risvegliare la creatività di tutti. Nonostante i suoi collaboratori la definirono a volte come una sciamana, lei evitò sempre di definirsi come tale. In risposta alle etichette che le furono attribuite, rivendicò il suo ruolo di insegnante di danza, artista e coreografa.

Lo *score* nella *Planetary Dance* permette uno scambio basato su qualcosa di comune: tutti possiedono le stesse indicazioni. Lo *score* consente tuttora alla danza di viaggiare in diversi luoghi, e di essere eseguita con poca preparazione. Anna Halprin si servì dello *score* per trasmettere quella che lei considerava la sua eredità. Durante la nostra intervista, definiva la sua eredità come il modo in cui «la danza può essere usata per creare la pace. Cos'altro c'è, se non abbiamo la pace? La pace con noi stessi, nelle nostre relazioni, con il pianeta? E la *Planetary Dance* per me è simbolica, ha toccato tante persone, ed è una danza di pace. Pace non solo con se stessi, ma pace con gli altri»³⁹.

2.4.1 Un esempio di trasmissione nella ripresa di *Circle the Earth*: cosa resta?

Nel 2016, Jamie McHugh⁴⁰, collaboratore di Halprin di lunga data, decise di riprendere *Circle the Earth* per gli studenti e le studentesse dell'Università di Wisconsin-Madison. Le riprese sono effettuate a camera fissa⁴¹ e la performance è filmata nella sua integralità, con poche cesure solo in corrispondenza dei cambi di sezione.

Malgrado la performance segua la stessa partitura (con l'eccezione di *The Earth Run*, che è assente

38 *Ivi*, p. 240-244

39 *Intervista con Anna Halprin*, Kentfield, 30-12-2015

40 Jamie McHugh è un artista interdisciplinare, un terapeuta di movimento somatico, ed è il creatore del metodo Somatic Expression – Body Wisdom for Modern Times. Ha studiato con Bonnie Bainbridge Cohen, Thich Nhat Hanh, Emilie Conrad e ha visitato per oltre quarant'anni diverse comunità imparando delle pratiche tradizionali. Ha insegnato presso l'Università del Wisconsin, la John F. Kennedy University, ed affiliato all'Istituto per la salute e la guarigione al Columbia Pacific Medical Center e la San Francisco AIDS Foundation. Ha presentato il suo lavoro all'internazionale ed è regolarmente invitato in Europa a tenere seminari e workshops.

41 <https://www.youtube.com/watch?v=Ky5GesRySfl>

nella rielaborazione) di *Circle the Mountain*⁴² creato dalla Halprin nel 1985, comparando i due video possiamo osservare che le due creazioni sono dissimili in termini di spazio, tipologia di interpreti, rapporto tra gli spettatori e gli interpreti, movimenti e musica⁴³. Mi sembra che queste differenze derivino prima di tutto da una differenza fondamentale tra le intenzioni soggiacenti le due creazioni; al di là delle differenze storiche - ventuno anni passano tra le due presentazioni, evidenziando già degli elementi caratteristici in termini di abbigliamento ed in termini di qualità del movimento.

Intervistando Jamie McHugh⁴⁴, egli mi fece notare che nel rituale del 1985 c'erano molti danzatori che lavoravano con Anna da tempo, mentre il processo che aveva portato alla ricreazione di *Circle the Earth* era durato appena due settimane, con studentesse danzatrici abituate ad un tipo di lavoro molto formale.

Anche se nessun virtuosismo in senso classico è visibile in alcuna delle due realizzazioni, tra le performance del 1985 e del 2016, ciò che appare diverso è l'uso dello spazio. I danzatori del 1985 sembrano essere collegati da una dinamica comune (per esempio, nel movimento centrifugo della "Vortex Dance") anche se si muovevano in modo diverso; le danzatrici del 2016 effettuano movimenti formalmente più simili.

Nella ripresa di McHugh, che definirei come una ricreazione a partire da uno *score*, McHugh sembra concentrarsi sul discorso della coreografa, e in particolare su un certo tipo di discorso che indica il viaggio interiore che i danzatori e le danzatrici faranno durante la performance, ma dà poche indicazioni sullo spazio, sul ritmo o sui dettagli del movimento. La mancanza di tempo nella

42 Citato in precedenza in questo capitolo, vedi p.108

43 La ripresa si svolge in un teatro all'italiana. Il palco è illuminato con luci teatrali, la scena e lo sfondo sono neri. Sul fondale, all'inizio e alla fine, saranno proiettate immagini di acqua, uccelli, piante, realizzate dallo stesso Jamie McHugh. Durante il resto della performance, la luce illumina le danzatrici di fronte o in controluce. Non vediamo il pubblico, ma sembra essere nell'ombra. Dall'inizio alla fine della performance, il pubblico resta seduto. Non vediamo i musicisti. La musica sembra in parte registrata e in parte eseguita dal vivo. Le danzatrici sono per lo più donne, con solo un uomo. Sembrano tutte sui vent'anni, tranne una donna più anziana. Sono tutte caucasiche tranne una donna nera, vestite in bianco o in nero. Nella sezione *Rising and Falling* il movimento ascendente è eseguito in modo fluido, senza resistenza. I corpi formano cerchi, serpentine, spirali; alcuni si muovono più lentamente, altri abbastanza velocemente e fluidamente. La musica elettronica è immersiva. All'inizio di *Vortex Dance* le danzatrici camminano silenziosamente in diverse direzioni. Prima di camminare, ognuna dice «Il mio nome è... E la mia gente viene da...». Poi, gradualmente e in modo coordinato, cominciano a camminare a due a due o a tre a tre, mentre parte un suono di tamburi. Le danzatrici imitano i movimenti delle altre in modo molto preciso, mentre camminano in senso orario. Ho l'impressione di un ordine formale, a differenza del caos che potevo osservare nella realizzazione di Halprin. La differenza più flagrante tra le due realizzazioni è in *Warrior/Monster Dance*. Le danzatrici non saltano, ma si muovono da un piede all'altro passando da una prima posizione di danza, guardando alternativamente a destra e a sinistra. Il loro centro di gravità è alto, difficilmente piegano le ginocchia quando raggiungono il suolo - in contraddizione con il dettaglio dello *score* della stessa Halprin. Nella sezione *Bridge* inoltre, il pubblico non interviene. Non essendoci alcun intervento del pubblico, *Sound Spiral* è la fine della performance del 2016. Le danzatrici camminano prima in un cerchio in senso orario, cantando dolcemente, e poi descrivono un cerchio prima piccolo e poi sempre più grande. Per poi aprirsi formando una linea, e ricevendo gli applausi del pubblico.

44 Intervista con Jamie McHugh, ottobre 2021

ricreazione della performance permette dunque di evidenziare le priorità – e gli aspetti che era possibile sacrificare.

L' *o score* interpretato da McHugh trasmette alle danzatrici un viaggio interiore individuale, guidandole attraverso dei rituali personali, eseguiti per loro stesse - e forse permettendo di connettersi ad un'idea del lavoro della Halprin. McHugh non può, né deve, replicare la specificità di Anna Halprin, che si trova in primo luogo nella sua visione – quella di «coprire la terra con questa danza»⁴⁵ come la coreografa afferma alla fine del video di *Circle The Mountain*; e in secondo luogo nella sua capacità di creare un'esperienza rituale nei danzatori, nei testimoni, e in me come osservatrice. L'obiettivo di McHugh è quello di introdurre delle danzatrici alla danza di Halprin e di trasportarle in un viaggio interiore attraverso la partitura. Ciò che rimane è il viaggio interiore, il rituale personale che le danzatrici attraversano.

Su questo piano considero che la performance di McHugh costituisce una ricreazione. Pur rispettando la dichiarazione d'intenti di Halprin, egli ricrea la danza concentrandosi sull'esperienza personale delle danzatrici. McHugh afferma di posizionarsi in relazione a questo «*score* come se si trattasse di un rituale»⁴⁶ rivendicando il suo uso in quanto strumento di cambiamento per le partecipanti – le danzatrici, con un pubblico testimone (le famiglie delle studentesse) di fatto escluso dal processo di trasformazione. In particolare, un momento cruciale per McHugh che secondo lui espresse la riuscita del rituale, fu l'espressione emotiva di una delle partecipanti durante la sezione *Restoring*: «quando si è lasciata andare e ha lanciato un grido di sollievo»⁴⁷.

Mentre in *Circle The Mountain* la performance rituale include tutti e mira a cambiare il mondo, *Circle The Earth* nel 2016 mira a cambiare i partecipanti stessi.

In entrambe le rappresentazioni, la formazione di figure (spirali, cerchi, linee) osservabili attraverso lo spazio rimane la stessa. Se potessimo osservare entrambe le performance dall'alto, ciò che non cambierebbe è che vedremmo i corpi fare e disfare queste forme; come la visione dell'architettura “osservata dall'alto” proposta da Moholy-Nagy già nel 1940; ma anche come l'aquila sacra che vola sopra lo spazio del rito, dice Halprin, durante ogni performance di *Planetary Dance*.

45 https://www.youtube.com/watch?v=KoSf_dkXPJ4

46 Intervista con Jamie McHugh, ottobre 2021

47 *Ivi*

3 Tra terapia, arte e rituale.



Fig. 7: *Circle the Earth* ricreata da Jamie McHugh, 2016

Durante i workshop effettuati tra il 1970 ed il 1980, Anna Halprin aveva iniziato a formalizzare il suo percorso di guarigione dal cancro affinché altre persone potessero percorrerne le tappe a loro volta. In questo periodo, Anna iniziò a lavorare esclusivamente con dei gruppi di persone affette da diverse patologie.

Nel 1987 Halprin lavorò con il *Cancer Support and Education Center*, un centro di supporto per individui malati di cancro in Menlo Park, a trenta miglia da San Francisco. Il centro era stato fondato da Magdalen Creighton, una delle vecchie studentesse di Anna Halprin. Durante le sue lezioni Anna permetteva alle partecipanti di attraversare lo stesso percorso rituale tra danza, parola e disegno che aveva sperimentato su sé stessa in *Dancing my cancer*. La Halprin aveva creato una «mappa per attraversare il regno della malattia»⁴⁸ e guidava le pazienti attraverso dei processi di visualizzazione e di mobilitazione fisica, al fine di liberare blocchi fisici ed ansie psicologiche che toglievano loro energia, proponendo di esplorare il « lato nascosto della forza distruttiva »⁴⁹.

48 Janice Ross *Anna Halprin. Experience as dance*. cit. p. 323

49 *Ivi*, p.323

Il libro *Returning to health with dance, movement and imagery*⁵⁰ (nuova versione del manuale *Dance as a healing art*, pubblicato nel 1997) concepito come un manuale per i malati di cancro, le loro famiglie e gli operatori dei servizi sanitari, riassume queste lezioni che si svolsero nell'arco di otto settimane.

Il manuale descrive in dettaglio le pratiche e i principi che sono alla base del lavoro svolto da Halprin. La coreografa vi scrive che non pretendeva che il lavoro che svolgeva con i malati di cancro e di AIDS fosse una cura medica o che potesse cambiare la durata della vita, ma che era certa che questo lavoro potesse cambiare radicalmente la qualità della vita. Sosteneva inoltre che alcune persone, passando attraverso un percorso di guarigione che possedeva un senso profondo potessero cambiare ed allungare la durata della propria vita.

Esaminando il manuale, trovo che nel primo capitolo Halprin si concentra sulle quattro componenti intrinseche al suo approccio: *sensazione, movimento, emozioni/sentimenti, immaginazione*. *Sensazione, emozione/sentimento e immaginazione* costituiscono tre livelli di coscienza. Questi livelli sono artificialmente distinti in modo che ci si possa concentrare su un aspetto o sull'altro, anche se coesistono in ogni *movimento*, spiega Halprin: «i nostri movimenti influenzano le nostre sensazioni, e le nostre sensazioni influenzano i nostri movimenti. Tutto questo alimenta la nostra immaginazione»⁵¹.

Anna Halprin propone che amplificare la propria sensorialità, come già sosteneva Fritz Perls, aiuta il processo di cura. All'inizio del libro sottolinea la mancanza di connessione tra corpo e mente presente nella nostra civiltà, e propone alle persone malate di entrare in contatto con il proprio corpo dimenticato attraverso la danza, sfruttando il suo naturale potere di guarigione. Spiegando che il corpo umano è programmato per la sopravvivenza, e che esso contiene molte informazioni inaccessibili al pensiero razionale, sostiene che la danza è un atto creativo che porta l'individuo a smettere di identificarsi con la propria sofferenza e a scoprire della capacità sconosciute.

Nel manuale Halprin discute poi la relazione tra il rituale e il processo di guarigione. Se il rituale può avere luogo «sempre, in qualsiasi momento»⁵², esso crea un'attenzione particolare, utile nella dimensione terapeutica. Secondo la coreografa si tratta di passare da una modalità automatica di vivere ad una modalità consapevole. Ogni oggetto, spiega, può diventare un oggetto rituale, si tratta di dargli un significato speciale. Per esempio, durante il workshop i partecipanti possono dare una pietra ad uno dei compagni, formulando una serie di intenzioni positive che accompagneranno

50 Anna Halprin *Returning to Health: With Dance, Movement & Imagery*. LifeRythm, Mendocino 2002

51 *Ivi*, p. 24

52 *Ivi*, p.40

quella persona all'ospedale. Ogni volta che la persona vedrà la pietra, essa ricorderà queste intenzioni, che saranno in qualche modo “contenute” in essa. Il rituale diventa il «processo attraverso il quale le persone si uniscono per affrontare le difficoltà della loro vita»⁵³. Il workshop è un luogo dove le persone possono riunirsi e creare una comunità.

Nello stesso libro il fisico Mike Samuels, che era stato coinvolto nel lavoro di Anna Halprin, spiega il suo punto di vista sulla relazione tra arte, cura e rituale. Il fisico scrive che quando una persona danza o immagina di danzare un'immagine di gioia o di rilassamento, la fisiologia del suo corpo cambia: è un processo automatico, perché la mente è strettamente collegata al corpo. Egli descrive scientificamente questo fenomeno come un'azione dei sistemi simpatico e parasimpatico sulla fisiologia del corpo umano: uno controlla il circuito “attacco e fuga”, con la produzione dell'ormone adrenalina, la riduzione della circolazione nel sistema digestivo ed un aumento della percezione dello stress della persona, l'altro il circuito “riposo e crescita”, con un miglioramento della circolazione nel sistema digestivo, la produzione dell'ormone serotonina e una sensazione di maggiore rilassamento. Samuels sostiene che le immagini di pericolo attivano il circuito “attacco o fuga”, a scapito della salute delle persone. Mentre la danza di immagini di vittoria o di rilassamento attiva piuttosto un circuito di rilassamento e di crescita, facilitando così il benessere di chi danza. In questo modo, la danza e l'arte si fondono con la medicina, unione che crea il rituale. Secondo Samuels, l'arte e il rituale sono intimamente connessi fin dall'alba dei tempi, e che gli artisti stanno di nuovo cercando questa connessione, dopo un periodo in cui l'arte è diventata decorativa e priva di significato profondo e la medicina ha perso la sua connessione con le emozioni e con l'intuizione. Presentando poi la figura dello sciamano come quella di un artista-guaritore⁵⁴, egli ne fa un modello di riferimento per l'arte rituale contemporanea e paragona la *Planetary Dance* di Anna Halprin a un rituale sciamanico, dove lo sciamano «lavora con l'energia di tutto il sistema», di una comunità o dell'intero pianeta, per portare un cambiamento nel mondo.

3.1.1 *Positive Motion.*

⁵³ *Ivi*, p.40

⁵⁴ Tra le pratiche sviluppate nelle lezioni e descritte nel manuale, leggiamo l'incorporazione dell'alleato animale, ispirata alla tradizione dei nativi americani Pawnee. L'incorporazione delle qualità animali secondo Halprin, può permetterci di ritrovare delle emozioni censurate, nascoste o bloccate, che sono proprio quelle di cui abbiamo bisogno, per integrarle nella nostra vita come una parte vitale della guarigione.

Nel 1988 il *Cancer Support and Education Center* di Menlo Park, dove Anna Halprin lavorava con i malati di cancro, sviluppò il programma *Moving toward life*. Anna Halprin fu invitata a lavorare con un gruppo di uomini e di donne malati di AIDS. Questa esperienza portò alla formazione del gruppo STEPS, poi denominato *Positive Motion*, composto da uomini omosessuali sieropositivi; Halprin creò anche un gruppo di donne sieropositive, chiamato *Women with wings*, che ebbe una durata più breve.

Il documentario di Andy Abrahams Wilson, *Positive motion. Challenging AIDS through dance and ritual*⁵⁵, realizzato nel 1991, illustra il processo creativo con il gruppo *Positive Motion*, che portò alla realizzazione dello spettacolo *Carry me home*, presentato nel 1990 al Teatro Artaud di San Francisco. I partecipanti sono filmati mentre parlano in cerchio, danzano, si sostengono a vicenda: Wilson ci guida attraverso il processo di creazione di *Carry me home*, fino alla prima dello spettacolo.

Nel documentario, Anna Halprin parla della specificità dell'AIDS come malattia legata ai fluidi corporei, all'intimità e alla sessualità, che aveva l'effetto paradossale di togliere alle persone infette la possibilità di contatto e intimità con gli altri. La malattia metteva le persone in uno stato di grande isolamento ed esclusione. Le persone infette non erano più toccate da persone sane, poiché esse avevano paura di essere contaminate.

In contrasto con lo stato di isolamento e di esclusione sperimentato dai danzatori nella loro vita quotidiana, la danza mette al centro proprio il contatto. Nel video, ci sono pochi momenti in cui i danzatori non si toccano. All'inizio della coreografia, i danzatori sono sdraiati sul pavimento e si muovono delicatamente, come se fossero «sott'acqua», indica Anna durante una prova. In contatto tra di loro, si spostano in modo fluido sul pavimento scorrendo gli uni sugli altri, come parti di uno stesso flusso. In momenti successivi un'energia più intensa è messa in gioco. I danzatori camminano, entrano in contatto spingendosi, confrontandosi; prima di lasciarsi andare, trasportati gli uni dagli altri, affidandosi al gruppo per trasportare il proprio peso. La coreografa descrive *Positive Motion* come uno *score* in cui i partecipanti effettuano un percorso, dal suolo fino all'aria. Sdraiati a terra, si sollevavano e poi lasciavano la terra, sollevati dagli altri. Per il gruppo quest'azione richiama un atto simbolico, il “ritorno a casa”. Da qui il titolo del lavoro *Carry me home*, con un riferimento più o meno esplicito alla morte.

Fare l'esperienza di un processo di creazione in un contesto così estremo creava immediatamente delle relazioni molto intense tra i partecipanti; la comunità si creava intorno alle comuni

55 Andy Abrahams Wilson *Positive motion. Challenging AIDS through dance and ritual*. Los Angeles, The center for visual anthropology, 1991

problematiche della malattia, dell'isolamento dei malati di AIDS e della morte. Tutti i partecipanti affrontavano la realtà della morte e l'idea della propria morte⁵⁶. Anna Halprin affermò di non aver mai visto danzatori così impegnati nel processo come questo gruppo: l'urgenza di fare qualcosa per la propria vita quando c'era poco tempo spingeva i membri di *Positive Motion* ad un impegno che un gruppo di danzatori professionisti non avrebbe mai potuto avere. Anna parla del fatto di avere ricevuto «qualcosa da questi uomini che non avevo mai sperimentato prima: impegno al 100%»⁵⁷. La coreografa portava i danzatori sieropositivi a «confrontarsi con il proprio lato oscuro», ritenendolo una «parte essenziale del processo di guarigione»⁵⁸, li conduceva in questo stato con forza e determinazione, incoraggiandoli ad esprimersi usando tutta la loro energia - un processo che, dall'esterno, poteva a volte sembrare crudele o quantomeno molto duro⁵⁹.

Carry me home era un lavoro che risuonava con gli interessi della comunità della danza di San Francisco dell'epoca,⁶⁰ in cui erano proposte diverse forme di rituale. La musica era un elemento importante nei rituali, come in *Positive Motion* - e nella maggior parte dei rituali collettivi di Halprin. Presente durante la maggior parte della danza, ripetitiva e spesso percussiva, essa accompagnava i danzatori durante particolari stati di *trance*.

Positive Motion era workshop della durata di un anno, che era anche un rituale nel senso di Halprin: un «processo artistico attraverso il quale le persone si riuniscono e si uniscono per affrontare le difficoltà della loro esistenza». Il rituale realizza la trasformazione, unisce la comunità e mette in luce il problema dell'esclusione e dell'isolamento delle persone malate nella società. Gli spettatori di *Carry me home*, una performance intensamente teatrale, sono le famiglie dei malati; essi hanno un ruolo di testimoni e partecipano attivamente al rituale.

Nel 1991, Anna Halprin realizza inoltre *Circle the Earth: Dancing with life on the line*, un adattamento di *Circle the Earth* realizzato con il gruppo di malati di AIDS di *Positive Motion*.

56 In una conversazione Jules Beckman, musicista di *Carry me home* e osservatore del processo che i danzatori attraversavano, parlava di un'atmosfera pesante durante le prove, all'inizio delle quali i partecipanti, insieme ad Anna, controllavano se tutti erano presenti. Ogni tanto mancava qualcuno, perché era stato ricoverato in ospedale o era morto. Testimonianza di Jules Beckman, email del 20 giugno 2016

57 Janice Ross *Anna Halprin. Experience as dance*. cit., p.325

58 Anna Halprin *Moving toward life. Five decades of transformational dance*. cit., p. 322

59 Nella testimonianza di Beckman, egli spiega di essere stato colpito dal modo energico in cui Anna Halprin si rivolgeva e sfidava i partecipanti ad essere "reali" e ad impegnarsi nel momento. A volte provocatoriamente, Anna li incoraggiava a liberare le loro emozioni di rabbia, tristezza e collera, che «riteneva tossiche per il corpo», un processo in affinità con il lavoro di Gestalt-therapy di Fritz Perls. Beckman ricorda che questa pratica aveva a volte effetti catartici molto drammatici da osservare su dei corpi fragili, colpiti dalla malattia. Jules Beckman, email giugno 2016

60 Jules Beckman testimonia come certe pratiche fossero molto specifiche della danza a San Francisco: l'uso del tatto e del contatto, la "bara e il trasporto" - pratica in cui un danzatore si lascia andare all'indietro e/o viene sollevato e portato da un gruppo di persone che possiamo vedere nel documentario *Positive Motion* -, l'uso del dialogo in cerchio, il senso di comunità e l'atteggiamento da "non danzatore"; l'interesse per lo sciamanesimo, il legame tra la pratica artistica e la pratica curativa e per il rituale. Jules Beckman, email giugno 2016

Questo rituale diventa uno strumento di cambiamento all'interno delle famiglie e delle comunità di cui i danzatori fanno parte. Degli eventi decisivi avvengono durante il rituale, che attraversano il confine tra arte e vita; ad esempio, uno dei membri del gruppo sceglie di rivelare alla sua famiglia la sua sieropositività e la sua omosessualità durante il rituale.

3.2 *Il ritorno alla scena.*

Anna Halprin ritornò brevemente sulla scena nel 1994 con la sua *The Grandfather Dance*, in omaggio a suo nonno - di cui la coreografa narra il celebre aneddoto della sua danza nella sinagoga che fece credere alla piccola Anna che Dio fosse un danzatore.

Nel 1999 Halprin creò lo spettacolo *Intensive Care*, spettacolo di venticinque minuti per quattro danzatori, ispirato dall'esperienza del ricovero di suo marito Larry nel 1998, a causa di un'emorragia sopravvenuta durante un'operazione chirurgica. Larry rimase in terapia intensiva per un mese ed in ospedale per due ed Anna attraversò questa esperienza con profonda preoccupazione ed ansia per il futuro. Decise dunque di creare uno spettacolo in cui applicando i *Five stages of healing* all'esperienza della morte, i quattro interpreti confrontavano la propria paura di morire fino ad una forma di accettazione e di serenità.

Anna Halprin effettuò poi una collaborazione con i danzatori giapponesi Eiko & Koma per lo spettacolo *Be With* nel 2002.

Infine, la coreografa realizzò *Seniors Rocking* nel 2005, lavorando con un pubblico di persone in ospizi e case di riposo vicino alla casa degli Halprin in Marin County; in contrapposizione all'impiego di danzatori anziani da parte di Pina Bausch nello stesso periodo, che la coreografa considerava offensivo in quanto ad essi venivano imposti dei movimenti inadatti alla propria età, la coreografa effettua un processo di lavoro in stretta collaborazione con gli anziani delle case di riposo, affinché essi esprimessero la propria forza vitale.

Il processo si concluse con una danza, eseguita su delle sedie a dondolo. Durante la danza, progressivamente, i partecipanti (tra cui lo stesso Lawrence Halprin) si alzavano in piedi e continuavano la danza in un crescendo energetico.

Nel 2004, Anna Halprin guidò il gruppo francese della coreografa Anne Collod nella ricreazione di *Parades and Changes* per il Centre Pompidou di Parigi; nella stessa occasione, la coreografa

presentò anche *Intensive Care*. Questa fu una delle ultime esperienze sceniche di Halprin, che continuò a dedicarsi principalmente all'insegnamento.

Attraverso l'analisi dei lavori realizzati da Anna Halprin dopo la sua guarigione dal cancro abbiamo visto che essa si avvicina sempre di più ad una sintesi efficace tra l'arte e la terapia, attraverso la sua elaborazione del rituale. Tuttavia questo equilibrio è lungi dall'essere definitivo e statico. Come vedremo nel capitolo successivo, i due poli del lavoro di Halprin sono sempre stati in movimento ed in tensione; ed essi continuano ad essere presenti nel lavoro di coreografi e terapeuti che sono ispirati dal suo lavoro.

QUINTO CAPITOLO

La trasmissione del Metodo Life/Art Process attraverso il lavoro collettivo del Tamalpa Institute: un percorso rituale?

Parlando delle maniere in cui il lavoro di Anna Halprin influenzò gli ambiti della terapia, delle pratiche somatiche e di benessere, non si può fare a meno di parlare del Tamalpa Institute, principale strumento di trasmissione della ricerca della coreografa a partire dalla fine degli anni Settanta.

In questo capitolo approfondisco la storia del Tamalpa Institute, creato nel 1978 da Anna e Daria Halprin, così come l'articolazione delle diverse pratiche che vi sono proposte. Formulo inoltre delle ipotesi sull'esperienza del “Life/Art Process” trasmesso dall'Istituto, osservato attraverso il prisma del rituale.

In seguito mi concentro sulla storia della creazione del programma di formazione Tamalpa e della sua metodologia, basata sul contributo di diversi autori. Il programma di formazione è da sempre un processo di creatività collettiva, la cui trasmissione favorisce la personalizzazione del metodo e il suo utilizzo in diversi contesti.

Prima di approfondire questi aspetti, descrivo in un primo tempo la formazione Tamalpa, la sua struttura e le diverse pratiche oggetto dell'insegnamento.

1 L'Istituto Tamalpa come strumento di trasmissione del Life/Art Process

Il Tamalpa Institute - che prende il nome dal monte Tamalpa, situato di fronte alla casa/laboratorio di Anna Halprin - si presenta come un istituto che «offre formazione in una metodologia creativa che integra la psicologia, le terapie corporee e l'insegnamento della danza, dell'arte e del teatro per la guarigione e la risoluzione dei conflitti sociali. I diplomati del Tamalpa Institute applicano il Life/Art Process all'arte terapia, alle pratiche somatiche, all'educazione, alla salute, allo sviluppo organizzativo, al servizio della comunità e alla performance»¹.

Sul sito web del Tamalpa Institute questa metodologia è chiamata “creatività integrata”.

La creazione del Tamalpa Institute fu un passo importante dopo la guarigione di Anna Halprin dal cancro. L'Istituto fu creato per trasmettere il suo lavoro, formalizzato sotto il nome di “Life/Art Process”. Attraverso il lavoro collettivo di un gruppo di collaboratori, provenienti dal campo della terapia, dell'educazione, della danza e delle pratiche somatiche, il lavoro sperimentale della coreografa fu strutturato metodicamente.

In questo processo, incoraggiato principalmente dalla figlia di Halprin, Daria, l'attenzione si è concentrata progressivamente sempre di più sull'impatto della pratica artistica sulla vita delle persone. Vedremo poi come un metodo che in origine era principalmente artistico e intuitivo si è trasformato, per includere degli aspetti pedagogici e terapeutici, che sono infine venuti a dominare; e questo non senza battute d'arresto.

Il Tamalpa Institute ha permesso inoltre il riconoscimento istituzionale del “Life/Art process”, permettendo ai diplomati di iscriversi all'International Somatic Movement Education and Therapy Association (ISMETA) dopo il diploma. Il Tamalpa Institute è anche riconosciuto come organizzazione ufficiale di formazione dalla United States Body Psychotherapy Association (USABP) e il programma educativo è approvato dalla International Expressive Arts Therapy Association (IEATA).

Il “Life/Art process” è indirizzato in ugual misura a danzatori, a terapeuti ed a persone che vogliono semplicemente effettuare un percorso su loro stessi; ed è trasmesso attraverso una formazione, attualmente strutturata in tre livelli.

¹ Janice Ross *Anna Halprin. Experience as dance*. cit., p.315

1.1 Livelli di formazione nel “Life/Art Process”.

I tre livelli di formazione nel “Life/Art Process” sono così suddivisi:

1. Nel primo livello i partecipanti lavorano su sé stessi, sul proprio corpo in relazione alla loro storia di vita;
2. Nel secondo livello, essi imparano i principi della leadership per guidare gruppi, secondo il metodo “Life/Art Process”.
3. Il terzo livello consiste in una supervisione professionale su un progetto di loro scelta, in cui applicano il “Life/Art Process” ad un ambito di interesse, spesso all'interno della propria comunità di origine.

Il Tamalpa Institute offre due versioni del primo e del secondo livello:

Una versione lunga, che consiste in un fine settimana al mese di formazione per nove mesi, da venerdì a domenica, dalle 10:00 alle 17:30, sia per il primo che per il secondo livello;

Una versione intensiva, condensata in tre mesi di lavoro quattro giorni a settimana dal lunedì al giovedì per ciascuno dei due livelli, per un totale di sei mesi. Le lezioni si tengono generalmente dalle 10:00 alle 17:30.

Nel 2021/2022, a causa di Covid – 19, il Tamalpa Institute propose anche una formazione online, al ritmo di un fine settimana al mese per dieci mesi (poiché la formazione non poteva avvenire di persona).

Nella presentazione della formazione sul sito web di Tamalpa, il Livello 1 è chiamato “Personal Embodiment”.

In questo livello, il Self-Portrait funge da filo rosso che lega tutto il percorso attraversato dai partecipanti. Una forte attenzione è posta al lavoro interiore, che permette di cambiare la percezione del proprio corpo.

Il legame tra parti del corpo e materiale autobiografico crea una mitologia corporea (secondo il linguaggio di Anna e Daria Halprin), che consiste nelle storie che si ripetono nella propria vita e che costituiscono delle tematiche, delle costanti, che secondo le Halprin sono a volte utili, ma altre volte molto limitanti. Il livello 1 ambisce a rendere queste storie e queste mitologie consapevoli, ed a modificare quelle che non sono più utili nella vita della persona.

La forte attenzione alla storia personale, come vedremo in seguito, fu introdotta e poi affermata

sempre più da Daria Halprin, di formazione psicoterapeuta; i partecipanti sono dunque fortemente impegnati dal punto di vista personale.

Il primo livello ha lo scopo di provocare una trasformazione nella percezione che i partecipanti hanno di loro stessi. Viene effettuata una riflessione approfondita su tutti gli aspetti della loro vita, in particolare sui punti problematici, che possono essere di natura relazionale, di salute o di ricerca di senso.

Il livello 2 è chiamato “Embodied Leadership” e si concentra sullo sviluppo delle applicazioni professionali del Tamalpa Life/Art Process.

Si tratta del livello più pedagogico della formazione. Per gli allievi, non si tratta più di fare un viaggio di trasformazione, ma di apprendere a trasmettere il Life/Art Process che essi hanno sperimentato in precedenza come partecipanti. Attraverso la lettura del contenuto della formazione, e di diverse interviste, ho notato che più che l'apprendimento di contenuti specifici, questo livello sembra consistere nella “assunzione del ruolo di leader” - che mi è sembrato quasi come l'apprendimento di un personaggio.

Il livello 3 è descritto come “supervisione sul campo”. Non si tratta più di un corso in presenza; per tutti i partecipanti questo livello è costituito da un corso online, in cui ognuno applica da solo sul campo un progetto di sua creazione. La realizzazione e la documentazione del progetto è accompagnata da un supervisore, che è un insegnante del Tamalpa Institute che conosce ed ha già seguito il lavoro del partecipante.

Come vedremo, questa strutturazione è relativamente recente ed è il risultato di molti aggiustamenti e cambiamenti durante gli oltre quarant'anni di vita del Tamalpa Institute.

Descrivo in seguito la strutturazione attuale di ogni livello.

1.1.1 La struttura del primo livello: l'importanza del “Self-portrait”.

Il primo livello di formazione è strutturato intorno al processo di costruzione del “Self-Portrait”². L'esplorazione delle diverse parti del corpo è il filo conduttore che attraversa tutto il primo livello della formazione.

² Tematica approfondita nel capitolo 3 a partire dalla pratica di insegnamento di Anna Halprin e della sua *Exorcism Dance*.

Ogni settimana di formazione è dedicata ad una parte diversa del corpo (divisa in: testa, gola, colonna vertebrale, spalle, braccia e mani, gabbia toracica, bacino, gambe e piedi, per finire con l'addome, metaforicamente legato alla digestione e all'assimilazione).

Durante tutto il primo livello, i partecipanti disegnano un autoritratto di ogni parte del corpo: uno per settimana.

Ogni settimana inizia con una pratica chiamata “Movement Ritual”³ effettuata di lunedì; è seguita dalla pratica del “Self-Portrait” di lunedì pomeriggio e di martedì; da pratiche somatiche e/o da un lavoro di esplorazione della natura il mercoledì e il giovedì; e da un rituale di chiusura di venerdì.

Le esplorazioni della natura sono sempre legate alla parte del corpo su cui ci si concentra durante la settimana, con esplorazioni somatiche e performative.

Alla fine dell'anno, quando ogni parte del corpo è stata esplorata attraverso il disegno, tutti i partecipanti hanno un tempo di lavoro autonomo, durante il quale disegnano il loro Autoritratto a grandezza naturale. L'Autoritratto del corpo intero è composto da una selezione di elementi dei disegni delle diverse parti del corpo, che i partecipanti hanno creato durante l'anno.

Prima di creare il “Self-Portrait” a grandezza naturale, ogni partecipante riceve uno *score* in cui il compito principale è quello di passare in rassegna tutti gli autoritratti che ha creato durante l'anno.

In seguito l'allievo deve identificare ciò che costituisce il filo conduttore: ovvero uno o più temi che collegano tutti i suoi autoritratti.

Su questa base, ogni partecipante deve scegliere gli elementi degli autoritratti di ogni parte del corpo che esso includerà nell'autoritratto complessivo; l'autoritratto finale sarà disegnato su un foglio di carta delle dimensioni del loro corpo.

Il primo livello si conclude con un rituale collettivo, in cui ognuno danza il proprio “Self-Portrait” in presenza di tutti gli altri partecipanti e dei formatori. Questo è il punto culminante di tutta la prima parte del corso.

Con questo atto finale, che Anna Halprin considerava come un rituale, considero che la “nuova persona” si presenta attraverso la danza dell'Autoritratto a grandezza naturale. Essa si mostra alla sua comunità di pari - e per estensione al mondo - come nuova. Ho ricondotto questa performance alla definizione di “performance del cambiamento” proposta da Maurice Bloch, per definire il rituale come un elemento che solidifica l'esperienza di fronte ad una comunità di persone scelte⁴.

3 «Il “Movement Ritual” è un'organizzazione di movimenti strutturati intorno alle varie funzioni della colonna vertebrale. Il movimento viene effettuato prestando attenzione alla presenza del bacino al centro del corpo - e al suo ruolo essenziale nel bilanciamento delle parti, nei trasferimenti di peso, nei cambi di direzione e nella respirazione». www.luciebeaudry.com. Vedi anche Anna Halprin *Movement Ritual I*. San Francisco Dancers' Workshop, San Francisco 1979

4 <https://www.youtube.com/watch?v=mpheSQ80tFw>

Non si tratta qui dunque esclusivamente di lavorare intimamente su sé stessi perché un cambiamento abbia luogo, ma di mostrare agli altri che si è cambiati. L'altro, considerato più in quanto specchio di sé che come alterità, è fondamentale durante tutto il processo e culmina in questa danza.



Fig. 8: Self-Portrait a grandezza naturale

Si può intuire la presenza di elementi ritualizzanti durante tutto il primo livello. I partecipanti sembrano, più che apprendere delle competenze in senso stretto, attraversare un percorso da esperire. Ricordando la definizione di iniziazione di Michael Houseman, questo processo sembra in affinità ad un percorso iniziatico in cui «non si tratta tanto di rivelare qualcosa ai novizi durante il rito, quanto di rivelare il rito stesso da un punto di vista che prima era loro inaccessibile. In altre parole, l'iniziazione consiste soprattutto nella trasmissione di un'esperienza e non di un corpo di conoscenze. È l'esperienza iniziatica, e non la conoscenza che certi individui possono trarne, che i novizi condivideranno d'ora in poi con i loro iniziatori e che li separerà radicalmente dai non

iniziati»⁵.

1.1.2 Il secondo livello e la leadership

Il secondo livello è chiamato “Embodied leadership”. In questo secondo livello, come d'altronde nel primo, non si tratta di imparare dei contenuti in senso stretto; si tratta piuttosto di “incorporare” un ruolo.

Nell'intervista che feci a Stephane Vernier⁶, egli mi spiegò che si trattava di prendere coscienza dei temi

che ci attraversano e del modo in cui li inseriamo nelle situazioni e nelle relazioni. Se sono consapevole delle mie mitologie personali, posso essere più consapevole quando i miei miti vengono innescati in certe situazioni.

C'è una riflessione più ampia sulla leadership, su come conduco la mia vita. E relatori che mostrano come sfruttano gli strumenti Life/Art nell'ambito della loro professione. Gli insegnanti erano Daria, Soto e c'erano tanti relatori, Ken Otter, Adriana Marchione che lavora con le persone in situazione di dipendenza, Jamie McHugh, ognuno mostrava come aveva applicato gli strumenti del “Life/Art Process” nel suo campo. Questo ci insegna che il “Life/Art Process” può essere usato in una pluralità di contesti, dal contesto terapeutico, a quello somatico e spirituale con Jamie McHugh, ad un ambito artistico come fa Soto Hoffman⁷.

La questione della “mitologia personale” di cui parla Stéphane, costituita dalle tematiche ricorrenti che attraversano la propria vita, è attraversata in maniera intensa sul piano personale nel primo

5 «Présenter l'initiation comme un procédé pédagogique est donc trompeur. Il s'agit moins de révéler quelque chose aux novices au cours du rituel que de leur révéler le rituel lui-même d'un point de vue qui leur était jusqu'alors inaccessible. En d'autres termes, l'initiation consiste avant tout en la transmission d'une expérience et non d'un corpus de savoirs. C'est l'expérience initiatique, et non les connaissances que certains individus peuvent en tirer, que les novices partageront désormais avec leurs initiateurs et qui les séparera radicalement des non-initiés». Michael Houseman *Que nous apprennent les secrets initiatiques ?* Les Grands Dossiers des Sciences Humaines, Editions Sciences Humaines, Paris 2006/12, n.5, p. 13

6 Stéphane Vernier è artista pluridisciplinare, educatore somatico, formatore in Life Art Process, e co-direttore di Tamalpa France. Osteopata di formazione, nel 2010 segue una formazione in California presso il Tamalpa Institute e nel 2013 co-crea la branca francese della formazione con Marie Motais e Chloé Noble. Continua a formarsi con G. Hoffman Soto, con Jamie McHugh, con Dimitris Kraniotis e Christine Kono ed all'atelier Blanche Salant in recitazione, in canto con Harmoniques Paris. Interviene all'università di Toulouse ed all'università di Lione nel DU Pratique di Educazione somatica da cinque anni, per insegnare il Life Art Process. Interviene inoltre nell'ambito dell'associazione Du Coté des Femmes con degli ateliers per la stima di sé presso delle donne in situazione di precarietà, di violenze coniugali e per il ritorno all'impiego.

7 Intervista con Stéphane Vernier, 20/11/2020

livello. Nel secondo livello, il focus della pratica si sposta. Essa questa volta viene analizzata dal punto di vista di un formatore in relazione ai partecipanti; non più da un punto di vista interno e viscerale.

Dal punto di vista dell'apprendimento, gli interventi dei collaboratori che portano il lavoro del “Life/Art Process” in contesti molto diversi, forniscono degli esempi di comportamento, oltreché metodologici. Come ho intuito precedentemente, non si tratta di apprendere un metodo o dei contenuti specifici, ma di avere degli esempi a cui ispirarsi e che possano “modellare” a loro volta l'approccio degli studenti, futuri formatori.

1.1.3 Il terzo livello: il ritorno al mondo

Il terzo livello consiste in una supervisione professionale su un progetto personale. Ogni partecipante crea il proprio progetto e insieme ad uno o a diversi tutor, attraverso sessioni individuali e collettive. Poi lo deve realizzare ed effettuare una valutazione di esso a posteriori. Si tratta del passaggio al mondo ed alla pratica, i partecipanti non sono più nella “bolla” della formazione, ma in un certo senso “ritornano al mondo”, portando con sé stessi gli strumenti appresi durante il loro percorso presso il Tamalpa Institute.

La distinzione in tre livelli è molto marcata e strutturata.

I partecipanti lavorano prima su sé stessi, poi sulla trasmissione, e poi mettono in pratica la formazione nel mondo: seguendo un cammino che, potremmo dire, va dall'io al mondo.

A partire dall'identificazione e dal lavoro sui propri problemi di vita, fino alla presentazione del “nuovo sé” alla comunità, il Life/Art Process guida la persona in un processo di trasformazione della percezione di sé, formando una nuova persona che può guidare gli altri nella sua comunità di origine. Il ritorno alla propria comunità è infatti parte integrante della formazione.

Tuttavia, come testimoniano diversi partecipanti in numerose occasioni, il primo anno è la parte più emotivamente coinvolgente, mentre negli altri livelli l'importanza della trasmissione alla comunità ha la precedenza, secondo gli stessi partecipanti.

Ci sono diversi elementi che avvicinano specificamente questo percorso di formazione ad un rituale – al di là dell'immersione all'interno di una comunità praticamente isolata dal resto del mondo, per poi ritornare nel mondo; processo che trovo presenti un'affinità profonda con il rituale e che è

tuttavia presente in numerosi altri percorsi di formazione, in danza e nelle arti in genere.

Nel primo livello, i partecipanti sono portati a fare esperienza del proprio corpo in maniera diversa che nella loro quotidianità. Attraverso i metodi che descriverò in dettaglio successivamente, sono portati a riflettere su ogni parte del corpo separatamente, e a legarla a dei racconti, a delle metafore, secondo il presupposto che ogni parte del corpo abbia una storia da raccontare.

Dopo aver trattato separatamente ogni parte del corpo in modo estensivo, il corpo è ricomposto effettuando un'operazione di sintesi. Il processo mimetico tra il corpo e il disegno, il corpo degli altri e il proprio corpo, utilizzato come uno specchio di sé stessi, porta ogni persona a sentirsi ed a fare esperienza di sé in modo molto particolare.

Durante tutto il processo di formazione al metodo “Life/Art Process”, non si tratta tanto di apprendere qualcosa, ma di sentire che il proprio corpo passa attraverso una trasformazione; ed in seguito, di essere capaci di assumere un altro ruolo, quello del formatore, per trasmettere il metodo ad altre persone. Durante il processo, un ruolo importante assume la comunità delle persone che condividono il percorso. Si crea tra i partecipanti un forma di “communitas”⁸ in cui una profonda intimità tra i partecipanti si sviluppa, limitata spesso all'esperienza della formazione comune, ma con delle relazioni che sporadicamente continuano successivamente alla formazione. I partecipanti affermano di sentirsi parte di una grande famiglia, e spesso continuano a collaborare tra di loro dopo la formazione.

Trattando del peculiare processo di separazione, trasformazione e sintesi del proprio corpo che effettuano gli studenti del “Life/Art Process”, mi occupo ora di osservare in che maniera l'unità-corpo sia divisa in parti secondo questa metodologia.

8 Victor Turner *Liminality and Communitas*. In *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Aldine Publishing, Chicago 1969

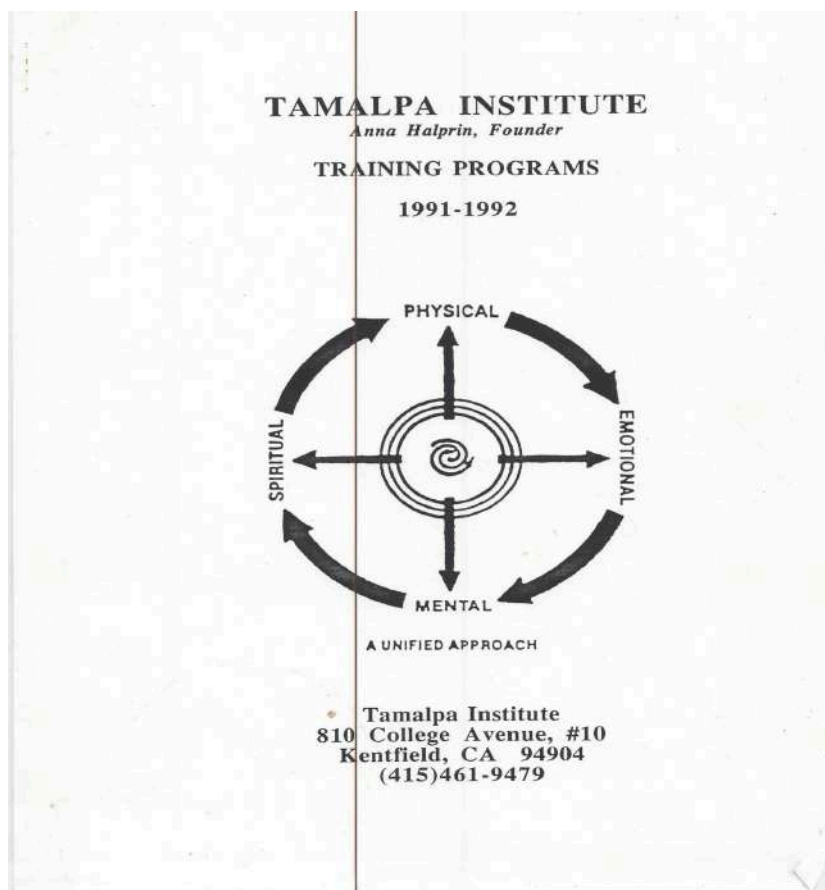


Fig. 9: Brochure Tamalpa Institute Training Program

1.2 Il corpo nel “Life/Art Process”.

La metodologia del “Life/Art Process” prevede che durante il processo di ricerca, il corpo sia diviso in numerose parti. Diverse zone corporee sono isolate, sia per quanto riguarda la percezione sensoriale, che per quanto riguarda la storia associata alle diverse parti del corpo.

La prima divisione proposta è chiamata “tre livelli di attenzione e di risposta”. Questi sono tre livelli da cui il corpo riceverebbe le sensazioni e le informazioni per poi re-agire:

1. Il primo è il livello fisico, cioè il corpo fisico, i muscoli, le ossa e lo stato degli organi. È rappresentato nel bacino.
2. Il secondo è un livello emozionale, situato verso il petto e la zona del cuore. Per sentire il proprio stato emotivo, ai partecipanti viene consigliato di sentire le sensazioni che provano

in questa parte del corpo.

3. Infine, c'è un livello mentale, quello dell'immaginazione e delle associazioni, situato a livello della testa⁹.

Il corpo è poi ulteriormente diviso in nove zone; esse, nella pratica dell'Autoritratto, sono esplorate e disegnate una per una, per poi essere ricomposte in un unico disegno.

Questa differenziazione delle diverse parti del corpo ha le sue origini nel lavoro di insegnamento di Anna Halprin a partire dagli anni Quaranta, approccio proveniente dallo studio anatomico, con la dissezione delle parti del corpo che Anna aveva imparato all'Università del Wisconsin da Margaret H'Doubler.

In seguito sua figlia Daria, psicoterapeuta della Gestalt e collaboratrice di Fritz Perls, introdusse delle metafore specifiche associate ad ogni parte del corpo.

Le nove principali parti del corpo nel “Life/Art Process”, e le metafore ad esse associate, sono dettagliate nel libro di Daria Halprin *La Force Expressive du corps. Guérir par l'art et le mouvement*¹⁰.

⁹ Nella brochure della formazione negli anni 1991/1992 era anche descritto un livello spirituale.

¹⁰ Daria Halprin *La Force Expressive du corps. Guérir par l'art et le mouvement*. Ed. Le Souffle d'Or, Gap 2014

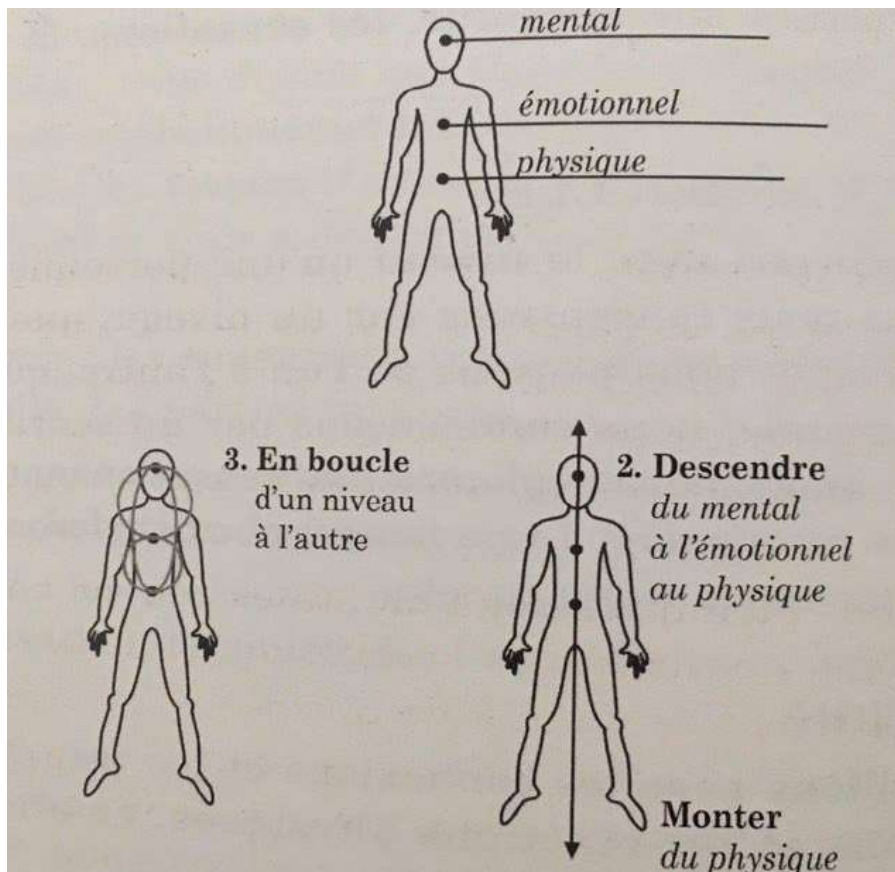


Fig. 10: I tre livelli di attenzione e di risposta, Daria Halprin

1. La testa. Il capo e la testa secondo Daria Halprin corrispondono al nostro sé sociale, alle nostre maschere. Il viso è ciò che presentiamo al mondo. Le improvvisazioni danzate possono includere la tematica del mascheramento e dello smascheramento, in relazione ai nostri ruoli sociali;
2. La gola. La gola corrisponde alla voce, all'espressione di sé stessi¹¹;
3. La spina dorsale. La spina dorsale e la schiena corrisponderebbero alla nostra "postura" nella vita. Daria Halprin propone una riflessione sul modo in cui la nostra postura "parla" del nostro umore: l'apertura verso l'esterno o la chiusura verso il basso informano il nostro sistema nervoso in un processo di *feedback*, la postura può dunque essere esaminata per comprendere meglio il proprio stato ed influenzata per modificarlo. Daria invita gli studenti a soffermarsi sulle sensazioni che essi provano assumendo diverse posture;
4. Le spalle. Nel libro di D.Halprin le spalle sono associate ai "carichi" fisici e psicologici che

¹¹ Trovo una corrispondenza sostanziale tra questa metafora e il chakra della gola nello yoga.

- noi portiamo, alle responsabilità che assumiamo, in difetto o, molto più spesso, in eccesso;
5. Le braccia e le mani. Le braccia e le mani “parlano” del nostro rapporto con il mondo, della maniera in cui ci estendiamo nel mondo per prendere ciò di cui abbiamo bisogno. Nella concezione della Gestalt, come abbiamo visto, è a questo livello che gli esseri umani sviluppano delle nevrosi, quando non riescono ad esprimere i propri bisogni in modo diretto;
 6. Il petto. Il petto corrisponde all'apertura o alla chiusura emotiva¹²;
 7. L'addome. Questa parte è l'ultima che gli studenti esplorano, poiché secondo il “Life/Art process” esso è associato alle funzioni della digestione, dell'eliminazione, dell'assimilazione dei sentimenti;
 8. Il bacino. Esso è associato alle funzioni della creazione e della sessualità;
 9. Gambe, piedi. Le gambe ed i piedi costituiscono un insieme che corrisponde alla funzione equilibrio/sbilanciamento nella vita, fino ad arrivare alla caduta. Curiosamente, queste parti che pure occupano gran parte del corpo e comprendono delle articolazioni cruciali come le caviglie e le ginocchia, sono considerate come un tutto unico, a testimonianza del fatto che le funzioni metaforiche nel “Life/Art process” primeggiano sulle funzioni fisiche e fisiologiche.

Il modello del corpo qui descritto serve da guida per tutte le pratiche nel “Life/Art process”. In esso, si tratta di esplorare le diverse parti del corpo individualmente, per poi metterle in relazione.

Daria Halprin ne parla sostenendo che nel percorso di approfondimento proposto dal Tamalpa Institute, pensando «al corpo come a una famiglia di membri separati ma interdipendenti, sappiamo che ogni parte ha un impatto sul tutto e che ogni parte può aiutarci a capire il tutto. Quando una famiglia è in conflitto, è importante ascoltare ogni membro separatamente e ascoltare come comunicano l'uno con l'altro in modo che possano veramente ascoltarsi e capirsi»¹³.

Sono rimasta colpita dall'analogia tra il corpo e la famiglia per due ragioni. Innanzitutto un'analogia affine, questa volta tra il pensiero e la famiglia si ritrova all'interno della filosofia rabbinica nella concezione organica del pensiero. Inoltre, la formazione Tamalpa è stata creata da una famiglia e molti momenti di tensione e conflitto hanno attraversato la sua costituzione, fino alla sua versione attuale. Prima di approfondire la storia del Tamalpa Institute, tratto delle diverse componenti che costituiscono attualmente il “Life/Art process” - isolandole artificialmente, per una migliore comprensione.

¹² Anche in questo caso, trovo una corrispondenza con il chakra del cuore.

¹³ Daria Halprin *La Force Expressive du corps. Guérir par l'art et le mouvement*. cit.

1.3 Le componenti del Life/Art Process: le Pratiche.

Il metodo Life/Art Process è composto da diverse pratiche:

Il *processo di immaginazione psico-cinestetica*, che permette ai partecipanti di esplorare le diverse parti del corpo e le loro associazioni metaforiche, attraverso il disegno, la scrittura e il movimento.

Questo processo dà forma al *Self Portrait*. Il *processo di immaginazione psico-cinestetica* costituisce il fulcro del primo anno di formazione;

Il lavoro somatico di esplorazione di ogni parte del corpo, che viene approfondito con delle pratiche di improvvisazione e di composizione istantanea;

Il lavoro in natura, associato all'esplorazione delle parti del corpo.

1.3.1 Il processo di immaginazione psico-cinestetica

Fin dagli anni Quaranta Anna Halprin, allora parte di un collettivo interdisciplinare, guidava i suoi studenti attraverso dei processi di visualizzazione, chiedendo loro di disegnare ritratti a grandezza naturale (*Self-Portrait*) come primo passo per scoprire quale fosse la loro storia, ciò che lei chiamava la “mitologia personale”¹⁴. Questa pratica, e i suoi effetti a volte estremamente profondi, sono descritti nella biografia di Janice Ross *Anna Halprin, Experience as Dance*¹⁵.

Alla fine degli anni Sessanta, il metodo di creazione ed esecuzione dell'autoritratto divenne noto come “processo di visualizzazione psico-cinetica”. Più tardi, il termine fu modificato in “immaginazione psico-cinestetica”; il termine fu aggiornato poiché per le Halprin non si trattava «semplicemente di un processo di visualizzazione, ma piuttosto un'espressione che operava a livello di sensazioni, immagini e storie»¹⁶.

Come abbiamo visto, fu attraverso un autoritratto che Anna Halprin diagnosticò il proprio cancro; e più tardi disse che la danza rituale del suo autoritratto (chiamata *Exorcism Dance*) la aiutò a guarire la seconda recidiva del suo cancro.

14 Nella terapia della Gestalt (sviluppata dallo psicoterapeuta Fritz Perls, con cui Anna Halprin ha collaborato per molti anni), una delle pratiche proposte ai pazienti è quella di disegnare un sogno, con i diversi personaggi che contiene, e dargli voce. Nel caso di Perls, si presume che tutti i personaggi dei sogni rappresentino parti diverse della personalità del paziente.

15 Janice Ross *Anna Halprin. Experience as dance*. cit. Per una descrizione approfondita riferirsi al cap.3 p. 85

16 Daria Halprin *La Force Expressive du corps. Guérir par l'art et le mouvement*. cit.p.22

Negli Autoritratti sono spesso rappresentate due polarità, per esempio una parte scura e una chiara; Anna Halprin credeva che fosse piuttosto l'interazione tra disegno e danza che permetteva al corpo di far emergere contenuti profondamente sepolti, inaccessibili al mondo razionale e verbale delle persone. L'integrazione tra le polarità permette la guarigione. Questa osservazione, come abbiamo visto nel capitolo dedicato al *Self-Portrait*, diede forma alla concezione di Anna Halprin che prevedeva che sotto la superficie del mondo cosciente ci fosse una dualità, un lato represso e un lato espresso.

Nella mia interpretazione, il processo di visualizzazione psico-cinestetica rende evidente ciò che non è necessariamente evidente nella vita quotidiana. È un processo di ascolto di sé stessi, ma anche di reinvenzione della narrazione di sé stessi. Questa narrazione diventa una *Gestalt*, una forma coerente più o meno armoniosa, che permette alla persona di calmare i suoi conflitti interiori; e dunque di vivere meglio.

A questo proposito, Anna sottolinea la differenza tra “guarigione” e “cura”: «la guarigione consiste nell'eliminazione fisica della malattia. La guarigione opera su diverse dimensioni simultaneamente per raggiungere uno stato di salute emotiva, mentale, spirituale e fisica. La guarigione opera sulla dimensione psicologica e sui sistemi di credenze, sia positivi che distruttivi»¹⁷. A differenza della cura, che consiste nell'eliminare il male, la guarigione consiste nel vivere meglio con ciò che è.

1.3.2 Esplorazioni nella natura

Un'altra pratica che fa parte del “Life/Art Process” è l'esplorazione nella natura, che è stata una caratteristica specifica del lavoro di Anna Halprin dagli anni Sessanta in poi e fu ispirata dalla sua conoscenza dei rituali e delle danze degli indiani Pomo:

Nell'esplorare queste idee [cioè l'idea che ci dovrebbe essere una somiglianza nella relazione tra tutti gli umani e il mondo naturale], ho studiato le culture indigene e ho visto che molte altre culture hanno una stretta relazione con la natura. Molti indigeni credono che ogni albero, ogni pietra e ogni montagna abbia il suo spirito guardiano. Nei tempi antichi, se qualcuno tagliava un albero, spostava una pietra o arginava un fiume, era importante chiedere il permesso o placare lo spirito responsabile di

¹⁷ Anna Halprin *Making Dances that Matter. Resources for Community Creativity*. Wesleyan University Press, Middletown 2019, p.25

quel particolare elemento¹⁸.

Secondo Halprin, il corpo umano era un microcosmo della terra. La sua concezione della relazione tra il corpo umano e la natura si rifletteva nelle pratiche che la coreografa proponeva. Secondo questa concezione, il corpo umano rispecchia il corpo della natura ed è composto dai suoi stessi elementi. Attraverso il lavoro sensoriale la natura può parlare alla nostra esperienza di vita personale «attraverso simboli e immagini, attraverso metafore»¹⁹. Anna Halprin parla di questo dialogo con la natura descrivendo il processo di un partecipante ad un workshop che, mentre trasportava pezzi di legno lungo un percorso sulla spiaggia durante un'improvvisazione, si rese conto che questa azione gli ricordava i viaggi che egli faceva all'ospedale per vedere il suo compagno malato di AIDS ed ora morto.

Nello stesso testo, Anna spiegava che noi possiamo guardare un albero e apprezzare le sue qualità di stabilità, sentire che a questo punto della nostra vita abbiamo bisogno di questa forza; e possiamo incorporarla. In questo modo, l'osservazione della natura può avere un ruolo curativo. In questo testo come in altri risalenti agli anni Novanta o ai primi anni Duemila, Anna parlava del suo rapporto tra natura e uomo in termini che potremmo definire naturalistici secondo la concezione di Descola²⁰ - nella concezione naturalistica, si considera che il corpo umano sia fisicamente costituito dagli stessi elementi presenti in natura. Ma questa concezione era costantemente attraversata da altre visioni, fino ad arrivare ad un animismo immaginario; ho trovato nella visione di “natura” di Halprin un sincretismo di concezioni spirituali e religiose che vengono utilizzate alternativamente, in funzione dell'esperienza sensoriale attraversata dal corpo durante le esplorazioni danzate.

Attraverso delle interviste e dei dialoghi con insegnanti di “Life/Art process” , ho messo in evidenza che essi non parlino in maniera uniforme delle pratiche di esplorazione in natura; né abbiano una concezione uniforme delle stesse entità “naturali”. Mentre Anna (ed ancora di più Daria) Halprin si concentravano a volte maggiormente sugli aspetti biografici dei partecipanti in relazione alle metafore della natura, Jamie McHugh, insegnante di Tamalpa dal 1987, e specificamente delle esplorazioni in natura per molto tempo, afferma invece di essere

18 Anna Halprin *Moving Toward Life. Five decades of transformational Dance*. cit., p. 216

19 Ivi, p. 216

20 In *Par-delà nature et culture* Philippe Descola si oppone alla visione binaria di natura e cultura come mutualmente esclusive, mostrando che il concetto stesso di natura come qualcosa di separato dall'umano è profondamente ancorato nella storia antropologica degli esseri umani; in particolare a partire dall'avvento del modernismo. Alla concezione naturalistica odierna che caratterizza le società occidentali, Descola affianca altri modi percettivi come l'analogia, l'animismo e il totemismo, applicate dagli esseri umani in diverse epoche e tuttora applicate in diversi sistemi culturali. Philippe Descola *Par-delà nature et culture*. Gallimard, Paris 2005

arrivato alla conclusione che ciò che accade nella vita delle persone non è affar mio, perché enfatizzare l'espressione delle persone a scapito del loro senso di sicurezza e della modulazione della propria espressione è controproducente [...] La narrazione sarà sempre lì perché sei umano. Ma a volte concentrarsi sulla narrazione e sullo stato psicologico impedisce di sperimentare ciò che c'è, e ciò che è al di là di me. La natura non può essere uno sfondo per il mio dramma personale. Questo è per me un rapporto di sfruttamento, mentre io voglio entrare in contatto con la natura animistica. Quello che faccio è usare le pratiche somatiche per svuotare noi stessi, così che noi possiamo diventare albero, acqua e partecipare al mondo naturale come se fossimo in un duo. E anche io lascio andare quello che penso di essere, e divento quello che è possibile. In questo senso sono influenzato dalla filosofia buddista che afferma che non esiste un centro solido. [...] E naturalmente in Occidente diamo più importanza al mentale che al fisico. Ma qualcuno come Feldenkrais per esempio parlava di questo, molte nevrosi moderne provengono da come abitiamo il nostro corpo²¹.

In una sola frase McHugh enfatizza una diversa concezione del rapporto tra la natura e l'umano – che a mio avviso resta, seppur con un cambiamento di prospettiva, sempre al servizio dell'umano. Non si tratta di un animismo tradizionale, ma di un animismo approcciato a partire da una visione occidentale e contemporanea, con una concezione individualistica della persona. La differenza rispetto ad un approccio maggiormente centrato sulla psicologia mi sembra risiedere nell'enfasi data al *soma* piuttosto che alla *psiche*.

Nella descrizione che Stéphane Vernier mi fece del lavoro nella natura, anch'egli metteva l'accento sull'aspetto puramente somatico nell'interazione tra corpo e natura.

Possiamo quindi ipotizzare che questo lavoro sia da un lato evoluto nel corso degli anni; ma anche che abbia diverse versioni a seconda del bagaglio del formatore che lo propone. In alcuni casi le esplorazioni sono maggiormente legate a delle metafore personali, in altri casi si tratta di esperienze approcciate da un punto di vista somatico, in ascolto del corpo.

1.3.2.1 *Un esempio di pratica nella natura.*

Ho seguito diversi workshop nella natura con Stéphane Vernier e Marie Motais nel 2019.

La durata dei workshop in natura è in genere di una giornata intera o di metà giornata. Essi possono aver luogo per esempio in un bosco, in una radura, vicino all'acqua.

Nei workshop con Stéphane Vernier che ho frequentato nel 2019, durante le esplorazioni è stata

²¹ Intervista con Jamie McHugh, 08/03/2021

fatta immediatamente una distinzione tra un livello metaforico e simbolico e un livello meramente sensoriale. Un'esperienza poteva dare origine a dei pensieri che creavano un legame tra le sensazioni esperite e delle tematiche della propria vita; oppure l'esperienza poteva rimanere meramente sensoriale, senza ulteriore significato.

Le pratiche in natura sono di solito fatte in coppia - ma possono essere fatte anche individualmente - con una persona bendata (che chiamo A) per escludere la vista ed esplorare gli altri sensi (principalmente il tatto, l'olfatto, l'udito e il senso cinestesico). L'altra persona (che chiamo B) può avere ruoli diversi: può essere semplicemente un "guardiano" che impedisce alla persona con gli occhi chiusi di incorrere in un pericolo immediato - con Stephane Vernier, questo era il ruolo di B. Oppure B può assumere un ruolo più attivo e guidare A nell'esplorazione degli elementi della natura - con Marie Motais, il "guardiano" assumeva anche questo ruolo più attivo.

Queste pratiche sono strutturate in modo molto preciso:

Una persona è bendata, e l'altra assume il ruolo di "guardiano" per 10-15 minuti;

La stessa pratica è effettuata con ruoli invertiti per 10/15 minuti (a volte questi primi due passaggi sono ripetuti due volte);

Le due persone eseguono un'improvvisazione insieme per 10 minuti, ad occhi aperti;

Scambio/dialogo finale tra le due persone;

Dialogo finale con tutto il gruppo.

Altre pratiche si fanno invece da soli, alternando dei momenti in cui gli occhi sono chiusi e altri in cui gli occhi sono aperti. Una pratica consiste nello scegliere un elemento della natura e relazionarsi con esso immaginando di entrare in esso, incorporando le sue qualità.

Le esperienze sono sempre volte a massimizzare l'uso degli altri sensi al di là della vista.

L'amplificazione sensoriale è molto importante e permette di fare attenzione ad ogni dettaglio durante le esplorazioni.

In ogni giornata di lavoro in natura (nella mia esperienza sia con Stephane Vernier, sia con Marie Motais) il primo esercizio consiste nel camminare, fermandosi in diversi punti del percorso – nel mio caso, ho esplorato dei boschi.

Quando ci si ferma si deve osservare un elemento del paesaggio, e respirare profondamente per almeno tre volte. Con il primo respiro devo pensare di arrivare, di posarmi; con il secondo osservare sento di mettermi in relazione all'elemento che osservo nel paesaggio; con il terzo respiro sento cosa

succede nel mio corpo, in relazione a ciò che sto osservando.

Si tratta di predisporre uno stato corporeo in cui divento molto attenta ed auto-riflessiva rispetto a ciò che mi accade. Mi sembra che ciò permetta la creazione successiva di legami tra ciò di cui sto facendo l'esperienza sensoriale in quel momento e delle problematiche o dei bisogni personali che vanno al di là della mia esperienza presente.

Essendo in questo modo predisposta ad osservare in modo attento tutto ciò che attraverso fisicamente, e guidata a cercare degli elementi nel paesaggio che “parlino” di una metafora significativa, faccio più facilmente esperienza di intuizioni che possano legare il mio movimento o le mie sensazioni a ciò che attraverso in quel momento nella vita.

1.3.3 L'esplorazione somatica delle diverse parti del corpo.

L'esplorazione somatica delle diverse parti del corpo consiste nell'esplorare i possibili movimenti di ogni parte del corpo, per poi muoversi lentamente verso una zona dove ogni parte del corpo si apre a delle metafore.

Come Stephane Vernier mi spiegò in un'intervista, per entrare nel dettaglio del lavoro di esplorazione somatica, Soto-Hoffmann ha un modello di lavoro che consiste nella ripetizione del movimento: svilupparlo (più veloce, più lento...), trasformarlo (arrivare ad un altro movimento), lasciarlo, fluidificarlo (passare da un movimento ad un altro senza fermarsi in una ripetizione).

Questo lavoro è legato all'esplorazione del movimento, non esplicitamente legato a una metafora; si tratta di ascoltare il proprio corpo e di seguire la direzione verso la quale il movimento si evolve.

Nel lavoro di esplorazione somatica vi possono essere altre pratiche integrate, per esempio il Feldenkrais, che fu introdotto per la prima volta da Norma Leistiko, collaboratrice di lunga data di Halprin.

1.4 Metodi integrati nel “Life/Art Process”

Di seguito descriverò i principali metodi integrati nel “Life/Art Process”. Questi metodi permettono di lavorare con i gruppi in un modo molto codificato. Essi sono utilizzati per massimizzare l'apertura e la creatività individuale e per creare un'atmosfera in cui i giudizi sono ridotti al minimo:

Il ciclo RSVP creato da Lawrence Halprin, trattato maggiormente a partire dal secondo anno di formazione;

La comunicazione non violenta di Marshall Rosenberg.

1.4.1 *La comunicazione non violenta.*

La comunicazione non violenta²² è utilizzata nel “Life/Art Process” come uno strumento di comunicazione, ma anche per orientare la propria percezione in maniera differente. Per esempio, il lavoro di gruppo sul *Self-Portrait* prevede una parte di comunicazione verbale. Quando i partecipanti comunicano tra di loro per dare dei *feedback*, secondo il modello proposto dal “Life/Art Process” devono sempre effettuare una distinzione tra “Ho visto...” (il livello “oggettivo” dell'osservazione), “Ho sentito...” (il livello “emotivo” dell'espressione), “Ho immaginato...” (livello mentale o di immaginazione).

Come nella comunicazione non violenta, ogni giudizio deve essere espresso in prima persona e mai con il “tu”, per evitare di bloccare la persona che riceve il feedback in un'interpretazione ristretta e univoca.

Secondo un principio filosofico fenomenologico, ogni azione è percepita da un essere vivente, che osserva tutto soggettivamente, attraverso i propri sensi: ne consegue che non esiste una realtà oggettiva valida per tutti. Ogni affermazione è il risultato dell'espressione di un essere singolare. Per cui, quando osservo qualcuno effettuare un'azione, posso affermare che “io vedo/sento/immagino” e non “tu fai/pensi/senti”.

Inoltre, la distinzione in tre livelli di percezione rispecchia la divisione in tre livelli proposta nel modello corporeo del “Life/Art process” - che ho descritto precedentemente.

²² La comunicazione non violenta è un modello di comunicazione basato sull'empatia, sviluppato negli anni Sessanta dallo psicologo americano Marshall Rosenberg. Secondo Rosenberg, ci permette di evitare i frequenti malintesi che derivano da una cattiva comunicazione e si basa «sulle abilità linguistiche e comunicative che rafforzano la nostra capacità di rimanere umani, anche in condizioni difficili. Le parole sono finestre (o muri)». Marshall, R. Rosenberg *Introduzione alla comunicazione nonviolenta*. Esserci, Milano 2017, p.21.

Il metodo si basa su tre principi: comunicare con sé stessi in modo oggettivo e distinguere i bisogni che sono alla base dei nostri pensieri e sentimenti. Ascoltare i messaggi dell'interlocutore senza giudicare e identificare i bisogni sottostanti la comunicazione (empatia). Esprimersi in modo autentico (onesta espressione di sé).

La comunicazione non violenta ci permette di attraversare i seguenti passaggi: osservazione senza valutazione (slegare i fatti dalla loro interpretazione); identificazione ed espressione dei sentimenti - spesso confusi con i pensieri - che possono causare sensazioni fisiche. Ciò permette di esprimere i propri bisogni e di formulare delle richieste.

1.4.2 Gli RSVP cycles

Il ciclo RSVP è un metodo per lo sviluppo della creatività collettiva creato da Lawrence Halprin nel campo dell'architettura del paesaggio negli anni Sessanta, poi utilizzato da Anna nel campo della danza.

Il metodo distingue quattro elementi nel processo creativo:

R: Risorse. Le risorse sono considerate «tutto il materiale che abbiamo, risorse fisiche, risorse umane, possibilità di movimento, immagini mentali, emozioni, motivazioni, obiettivi e altro».

S: Score²³. Nato nel campo della musica, uno *score* consiste in un piano scritto o disegnato, che istruisce un gruppo di persone su delle attività prescritte da eseguire. Lo *score* può anche indicare anche il luogo, il tempo, lo spazio e le persone, così come il suono e altri elementi. Può indicare agli artisti cosa fare, chi compie l'azione, quando e dove. Lo *score* può essere più o meno aperto o chiuso, dando molti dettagli o lasciando la scelta all'esecutore riguardo ad alcuni aspetti dell'esecuzione.

V: Valuazione²⁴. Questo termine si riferisce all'analisi e al *feedback* della performance, che guida le azioni successive da intraprendere.

P: Performance. Questa è l'esecuzione dello *score*.

Il ciclo RSVP non è lineare, ma è composto da quattro fasi che possono essere percorse liberamente. Esso crea in questo modo una metodologia aperta, in cui «la partitura crea la possibilità di far emergere l'individualità. È una metodologia progettata per valorizzare l'individualità»²⁵.

Al centro del ciclo RSVP c'era una concezione filosofica che prevedeva che la collettività costruisse

23 Preferisco utilizzare il termine *score* piuttosto che il suo equivalente italiano partitura, in quanto la partitura ha un'utilizzazione più ridotta mentre il termine *score* abbraccia una gamma di significati molto più ampia.

24 Una condensazione tra il termine “valutazione” ed il termine “azione”, per indicare una valutazione che sia contemporaneamente un'azione.

25 Intervista con Laura Colombari, allieva del Tamalpa Institute, 17/11/2020.

lo *score* e la performance. Il processo di “valutazione” è collettivo e permette la partecipazione di tutti gli esecutori, al fine di stabilire uno *score* comune. Secondo Lawrence Halprin, la concezione collettiva della creatività è molto importante perché «questo processo permette alle persone che si sentono escluse dai processi decisionali nelle nostre comunità di sentirsi incluse, e anche ciò di cui abbiamo bisogno nelle nostre relazioni personali; permette a tutti di essere coinvolti nel processo, di interagire, di dare degli input importanti, visibili, utili. Dove nessun punto di vista può schiavizzarci. Uno *score* non è orientato verso un obiettivo, è orientato verso la speranza»²⁶.

Lo *score* inoltre è uno strumento trasparente, che permette a tutti i partecipanti di conoscere gli “ingredienti” con cui creano la performance, così come di valutare collettivamente quali elementi è opportuno mantenere e quali cambiare.

Il ciclo RSVP fu ideato come un processo con un approccio positivo e non giudicante: «la “valutazione” è formulata sulla base della partitura: abbiamo raggiunto gli obiettivi stabiliti nella partitura o non li abbiamo raggiunti. Non c'è nessuna colpa da attribuire. Se non abbiamo raggiunto gli obiettivi della partitura, possiamo fare domande su cosa è successo e come. Non c'è un'autorità nascosta o superiore che detta la via da seguire. Tutti i partecipanti sono coinvolti nella creazione della performance finale»²⁷.

Nella formazione Tamalpa, il ciclo RSVP è usato soprattutto nella seconda parte della formazione, in cui i partecipanti imparano a strutturare degli *score* per i loro studenti o pazienti.

2 Le “cinque tappe della guarigione”.

Durante la formazione considero che i partecipanti passano attraverso tutte le “cinque tappe della guarigione”. Il processo delle “cinque tappe della guarigione” consiste nel riconoscere i problemi che impediscono la crescita e la creatività nella vita delle persone, affrontarli e lasciarli andare, poi reintegrare le nuove informazioni e ritornare al mondo.

Le tappe, dettagliate da Daria Halprin²⁸ sono le seguenti:

26 Anna Halprin *Moving toward Life. Five decades of transformational dance*. cit., p. 46

27 Ivi, p. 52

28 Daria Halprin *La Force Expressive du corps. Guérir par l'art et le mouvement*. cit.

1. Identificazione: la persona si concentra su un problema e gli dà un nome;
2. Confrontarsi: il termine “confrontarsi” indica l'azione di affrontare ciò che è presente, il problema in questione, danzando e smuovendo le emozioni e le immagini evocate dal problema identificato.
3. Lasciarsi andare, rilasciare: esprimersi senza limiti durante la fase di confronto permette il rilascio di impulsi trattenuti. Durante la fase del lasciarsi andare, appare un'apertura in cui possono essere prodotti nuovi impulsi. Il lasciar andare si compie a livello emozionale, a livello del tono muscolare, della postura e della respirazione. Ma anche a livello mentale, perché i pensieri e le immagini si modificano durante il processo.
4. Cambiare (trasformare): cambiare significa passare da un luogo ad un altro, passare da uno stato ad un altro. Più precisamente, in terapia significa che una vecchia pulsione è stata espressa e liberata e che è apparsa una nuova pulsione. Questa fase è elaborata diversamente da Daria Halprin e Anna Halprin. Anna²⁹ parla piuttosto di un'integrazione dei cambiamenti provocati nel corpo, che permette di passare ad un altro livello di coscienza.
5. Crescita, sviluppo: la fase di crescita è legata alla capacità di applicare ciò che è stato appreso nelle fasi precedenti alle esperienze quotidiane. Anna Halprin chiama questa fase “assimilazione”: il ritorno alla propria famiglia e alla propria vita con nuovi obiettivi e comprensione.

Un modo di analizzare la formazione stessa del Tamalpa Institute è attraverso il prisma di queste tappe: osservando che essa stessa rispecchia questo modello, sia all'interno delle pratiche proposte che nella macrostruttura. Per quanto riguarda la formazione Tamalpa nel suo insieme, si può osservare che durante i tre livelli, i partecipanti prima individuano e confrontano le proprie problematiche personali; per poi trasformarle e alla fine, ritornare alle proprie comunità per trasmettere gli insegnamenti appresi.

3 L'evoluzione del Tamalpa Institute e la sua eredità.

La storia dell'evoluzione dell'Istituto Tamalpa è poco trattata nella bibliografia relativa ad Anna Halprin. Mi sono proposta dunque di colmare qualche lacuna, attraverso delle interviste con vecchi

²⁹ Anna Halprin *Making Dances that Matter. Resources for Community Creativity*. cit.

collaboratori degli Halprin (Jamie McHugh, Ken Otter) e degli ex-allievi del Tamalpa Institute, oggi formatori (Stephane Vernier, Laura Colomban).

La creazione del Tamalpa Institute fu un passo importante dopo la remissione del cancro di Anna Halprin. Come Janice Ross scrive, la formazione fu formalmente creata da Anna e Daria Halprin nel 1978 per

dare vita ad un settore di ricerca e di educazione nel San Francisco Dancers' Workshop [...] ed ebbe una prima fase sperimentale, progettata con un gruppo di ventotto studenti e di cinque insegnanti (Anna, Daria, Jasmine Nash, Norma Leistiko, e G. Hoffmann Soto) per un programma intensivo di formazione di dieci settimane. I partecipanti al programma di formazione si incontravano otto ore al giorno, cinque giorni alla settimana, nello studio e nel teatro di Anna a Kentfield. La formazione comprendeva rituali di preghiera incorporati nelle attività quotidiane; gli insegnanti guidavano i partecipanti attraverso *scores*, visualizzazioni, danze di guerra ed altro, passando dal lavoro su se stessi al lavoro sulle relazioni, e infine al lavoro di gruppo. Daria dichiara che la formazione creata al Tamalpa Institute fornì una struttura più solida per accogliere gli elementi emotivi e psicologici stimolati dall'insegnamento di Anna dalla metà degli anni Settanta in poi³⁰.

Infatti, l'insegnamento di Anna si concentrava sull'esplorazione e la ricerca artistica, ma queste esplorazioni spesso suscitavano forti reazioni psicologiche nei partecipanti – che la coreografa non sapeva a volte come gestire. Il lavoro di Daria con sua madre fu quello di «creare un contenitore e una struttura per limitare questi rischi, per creare un processo che potesse cambiare la vita delle persone in maniera consapevole»³¹. Daria Halprin infatti, essendo una terapeuta della Gestalt, diede più spazio al lavoro sull'aspetto psicoterapeutico: «Anna Halprin sviluppò il metodo intuitivamente. Daria che collaborò anche con lo psicoterapeuta Fritz Perls, fondatore della Gestalt Therapy, contribuì terapeuticamente e sistematizzò il metodo, osservando ciò che sua madre faceva intuitivamente»³².

Il grande contributo di Daria Halprin al “Life/Art process” si evince nel suo *The Expressive Body in Life, Art and Therapy*.

In questo testo, la figlia di Anna Halprin effettua due tipi di operazioni: evidenzia e concettualizza i legami tra il lavoro di Anna e la storia della danza-terapia e della psicoterapia – mettendo in valore le connessioni tra il lavoro di sua madre e la ricerca di figure come Fritz Perls e Moshe Feldenkrais, tra gli altri.

30 Janice Ross *Anna Halprin. Experience as dance*. cit., p. 315

31 Intervista con Laura Colomban, cit.

32 *ivi*

In questo modo, Daria Halprin iscrive ufficialmente il metodo “Life/Art Process” all'interno della storia della psicologia e della psicoterapia. Inoltre, essa sistematizza il lavoro del “Life/Art Process”. Questo processo non fu affatto neutro, e comportò diverse scelte che modificarono negli anni la direzione della formazione nel Tamalpa Institute.

La prima edizione della formazione nel 1978 (a differenza di quella attuale, come abbiamo visto composta da tre livelli) era costituita come un corso di formazione di venti settimane, dieci in primavera, dieci in inverno. La struttura era piuttosto flessibile ed a delle classi pianificate in anticipo, potevano alternarsi delle esperienze completamente improvvisate.

Inoltre, come mi raccontò Jamie McHugh in un'intervista, Anna Halprin gestiva contemporaneamente la formazione ed i suoi progetti di insegnamento personali con i malati di cancro e di AIDS. Ciò comportava a volte dei momenti in cui i partecipanti della formazione erano lasciati a loro stessi con dei compiti assegnati dalla coreografa, che essi dovevano eseguire autonomamente, con dei risultati a volte piuttosto sconcertanti – come quando Anna lasciò ai partecipanti il compito di “eseguire un rituale in cui rivelavano un segreto che non avevano mai rivelato a nessuno” ed una partecipante con dei problemi psicologici propose di attaccare fisicamente un altro partecipante.

Nella casa/laboratorio di Anna e Lawrence alcuni partecipanti inoltre vivevano e dormivano, generando una grande confusione tra la loro vita personale e la ricerca artistica.

Durante gli anni, e non senza innumerevoli conflitti, la direzione del Tamalpa Institute passò progressivamente da Anna a sua figlia Daria.

Schematizzando, ho distinto due grandi “epoche” del Tamalpa Institute:

1978/1991 : Anna Halprin alla direzione del Tamalpa Institute

1991/oggi : Daria Halprin alla direzione del Tamalpa Institute

Attraverso alcune interviste con Ken Otter³³ e Jamie McHugh, i principali collaboratori dell'epoca di Anna Halprin, ho identificato altri importanti eventi:

1981: Ken Otter segue la formazione del Tamalpa Institute

1984: Ken Otter inizia ad insegnare nella formazione del Tamalpa Institute

³³ Ken Otter, dopo aver conseguito due master ed aver seguito la formazione presso il Tamalpa Institute, diventa dottore in filosofia in sviluppo delle organizzazioni e lavora in diversi contesti come insegnante e facilitatore, tra gli altri presso l'istituto per il Deep Ecology, presso il California institute of Integral Studies, presso il Saint Mary's College.

1986: Jamie McHugh inizia ad insegnare nella formazione

1987: Ken Otter abbandona l'insegnamento

1991: Ken Otter ritorna ad insegnare al Tamalpa Institute con il ritorno di Daria Halprin

2000/ oggi : seconda ondata di insegnanti, tra cui Joy Cosculella³⁴, Dohee Lee³⁵, Adriana Marchione³⁶, Taira Restar³⁷, Rosario Sanmartino³⁸.

2008: Tamalpa apre delle scuole internazionali (in Canada, Corea, Germania, Francia).

2010: Esce il documentario "Breathe Made Visible" che attira diversi nuovi studenti

2010: Tamalpa riporta il lavoro Anna nel training in maniera più consistente.

I due filoni di formazione, artistico e terapeutico, furono in costante tensione a partire dalla fondazione dell'Istituto. Il filone terapeutico dominò a partire dal momento in cui Daria Halprin assunse la direzione di Tamalpa, e permise alla formazione una maggiore strutturazione garantendo la sicurezza dei partecipanti; modificando dunque la natura delle sperimentazioni artistiche, limitando tutto ciò che poteva mettere emotivamente a rischio i partecipanti.

Durante questo processo, come Jamie McHugh mi disse, tuttavia si modificò anche l'accento posto su alcune pratiche; le pratiche somatiche e nella natura, in particolare furono considerevolmente ridotte, a profitto del lavoro psicoterapeutico.

Jamie McHugh descrive la Tamalpa Foundation come una struttura basata su un albero madre, composto da Lawrence e Anna Halprin: «all'inizio funzionò molto bene perché lei (Anna) portava un lato più intuitivo, mentre Lawrence era più strutturato. Ma poi questo è venuto meno e le cose sono cambiate, e a quel punto le persone che dovevano insegnare stavano cambiando la formazione.

34 Joy Cosculella è un'artista performativa ed un'educatrice somatica; crea rituali e nuove storie per svegliare, guarire ed immaginare delle relazioni con il sé, gli altri e la terra. Joy ha performato con Anna Halprin in diverse situazioni e collabora con il Wayfinding Performance Group nella Bay Area.

35 Dohee Lee è un'insegnante di musica e danza tradizionale coreana e fu immersa in forme di performance contemporanea. Fin dalla sua emigrazione ad Oakland nel 2002 crea una forma rituale di performance combinando a sua formazione in pratiche sciamaniche rituali, la performance postmoderna e la musica elettronica. Ha lavorato a stretto contatto con Anna Halprin per numerosi anni. Ha danzato nelle sue produzioni ed insegna presso il Tamalpa Institute fino ad oggi. Lavora su forme performative in collaborazione con delle comunità di migranti e di rifugiati.

36 Adriana Marchione è un'arte-terapeuta ed educatrice del movimento. Dopo la sua formazione al Tamalpa Institute si specializza in un lavoro sulla dipendenza ed il trauma. Per molti anni fu una facilitatrice di gruppo presso l'istituto per i disordini alimentari La Ventana. Adriana è anche poeta e creatrice di film.

37 Taira Restar, dopo la sua formazione presso il Tamalpa Institute, si specializza nel lavoro creativo con i bambini, oltre a collaborare con il Tamalpa in quanto formatrice durante vent'anni nell'ambito dell'arteterapia e della danzaterapia.

38 Dopo essersi diplomata al Tamalpa Institute, Rosario Sanmartino insegna presso la Meridian University e il California Institute of Integral Studies. Insegna anche al Saint Mary's College, lo Scripps College ed presenta il suo lavoro in diverse conferenze nazionali ed internazionali, che includono l'International Expressive Arts Association e l'International Somatic Movement Association. Il suo ambito di insegnamento è l'arte espressiva, la psicoterapia somatica, il lavoro sul trauma e il counseling multiculturale.

[...] La parte somatica, per esempio, è stata iniziata da Norma Leistiko, che era un'insegnante di Feldenkrais. Poi Daria ha introdotto e imposto il lato terapeutico. All'inizio si trattava principalmente di un lavoro intorno al movimento»³⁹.

A partire dal 1991, Daria Halprin e gli insegnanti dell'epoca modellarono la formazione del Tamalpa Institute in maniera personale, ed Anna Halprin, che inizialmente era uno dei direttori artistici e formatori, in seguito si ritirò per apparire solo come insegnante e poi come *visiting professor*.

Ken Otter parla del fatto che all'inizio del 2000 la formazione consisteva principalmente nel lavoro di Daria Halprin e degli altri insegnanti, ispirati da Anna Halprin ma fortemente guidati da Daria. Quando il documentario “Breath made visible” uscì, esso attirò una generazione di danzatori che volevano esplorare il lavoro di Anna; questo diede luogo ad un ulteriore rimaneggiamento della formazione, questa volta per includere nuovamente la ricerca della coreografa, in tutte le sue sfaccettature. Fu questa sintesi che diede origine alla formazione attualmente proposta.

Come abbiamo visto, molte tensioni attraversarono la formazione - alcune delle quali esistono ancora. Anna Halprin fu infatti da sempre focalizzata sul movimento e sull'esperienza, mentre Daria Halprin maggiormente interessata all'aspetto psicoterapeutico del “Life/Art process”, largamente influenzato dalla terapia della Gestalt.

Questi due “filoni” di ricerca generarono negli anni diverse tipologie di allievi interessati alla formazione del Tamalpa Institute: alcuni maggiormente interessati al lavoro su sé stessi ed al lavoro terapeutico – essi spesso integrano poi la pratica alla loro pratica terapeutica e somatica, personale o professionale; altri, principalmente artisti e danzatori, interessati all'apprendimento del metodo di lavoro e dell'eredità di Anna Halprin – essi portano poi i principi del “Life/Art process” nelle loro classi e nei loro progetti artistici, spesso a sfondo sociale.

Degli insegnanti di “Life/Art process” si trovano in entrambe le categorie, che non sono per di più mutualmente esclusive: dei terapeuti possono decidere di praticare un'arte e di integrarla al loro percorso (tuttavia, in nessun caso di mia conoscenza qualcuno ha iniziato una carriera scenica professionale in seguito alla formazione); e dei danzatori possono intraprendere una riconversione professionale in una direzione terapeutica.

L'eredità del “Life/Art process” resta dunque multidisciplinare e multiforme. Una caratteristica che emerse in maniera costante durante la mia ricerca è che diversi collaboratori affermarono la frequente appropriazione delle loro pratiche all'interno del “Life/Art process” - con lo spiacevole risvolto della mancanza di riconoscimento di questi contributi nel discorso ufficiale sulla

³⁹ Intervista con Jamie McHugh, cit.

formazione. Come la metafora della digestione di ispirazione Gestaltista, utilizzata nel processo di costruzione del *Self-Portrait*, sembra che la formazione stessa “digerisca” e inglobi al suo interno il contributo dei partecipanti e dei collaboratori .

Questo processo, nonostante abbia i suoi risvolti negativi, si riflette tuttavia in una formazione che invita i partecipanti ad applicare il metodo incorporandolo al loro lavoro. Gli insegnanti stessi provengono da background diversi e non sono solo formati al “Life/Art process” ma sono anche psicoterapeuti (Daria Halprin, Adriana Marchione), sciamani (Dohe Lee), artisti e improvvisatori (Soto Hoffman), insegnanti di meditazione e di pratiche somatiche (Jamie McHugh). Il contributo di queste figure, citato o meno, si rispecchia nella formazione e nel percorso scelto dagli allievi stessi, che sono a loro volta spesso professionisti in altri ambiti. Come Stephane Vernier, co-direttore di Tamalpa France, osteopata e attore, che decise di seguire una formazione in metodo Stanislavsky e di integrare Life/Art Process e recitazione; Marie Motais, danzatrice co-direttrice di Tamalpa France, formata anche alla Danza dei Cinque Ritmi e ad alcune pratiche sciamaniche; Laura Colomban, danzatrice e ricercatrice universitaria.

Il sincretismo presente nella formazione si riflette dunque nel sincretismo dell'applicazione del metodo “Life/Art Process” nel lavoro terapeutico o artistico dei suoi allievi.

Attraverso l'approfondimento dell'approccio del “Life/Art process” ed esaminando la storia della sua creazione e del suo sviluppo, ho potuto tracciare delle linee di trasmissione di una certa eredità di Anna Halprin, modellata dall'intervento di sua figlia Daria. Non sono entrata nello specifico di un'analisi del lavoro di terapeuti che applicano il metodo “Life/Art process”, analisi che potrebbe essere effettuata in una ricerca ulteriore.

Specificando il sincretismo che caratterizza la formazione Tamalpa (ed il lavoro di Halprin in genere) ho iniziato a delineare delle tipologie di terapeuti, di artisti e di artisti/terapeuti influenzati dal “Life/Art process”; spesso essi sono esperti in diverse altre pratiche a cui integrano il metodo. Questo avviene sia nel caso degli allievi del Tamalpa Institute, che, come vedremo nel prossimo capitolo, nel caso di artisti influenzati dal lavoro di Halprin.

SESTO CAPITOLO

L'eredità di Anna Halprin nella creazione coreografica.

L'approccio di Anna Halprin costituisce un'ispirazione nell'ambito della danza-terapia, delle pratiche somatiche e anche in campo coreografico - a volte principalmente dal punto di vista teorico, a volte da un punto di vista metodologico; in alcuni casi da entrambi i punti di vista. Considero inoltre che la stessa coreografa non sia esclusivamente maestra di un metodo artistico, ma con il suo eclettismo costituisce il modello di un certo tipo di approccio all'arte in quanto artista. Negli esempi che descrivo il rituale è convocato a più riprese, in quanto costituisce un punto di raccordo tra il polo artistico ed il polo terapeutico.

L'influenza della coreografa nel campo coreografico può facilmente sfuggire ad una forma di storiografia che si occuperebbe di tracciarne le origini. Gli allievi e le allieve di Halprin, nell'arco dei suoi ottant'anni di carriera, sono innumerevoli. Tra di loro, molti insegnano o insegnavano a loro volta; oppure si tratta di coreografi o danzatori che lavorano attivamente con altre persone. Alcuni si stanziarono anch'essi in California, altri si spostarono in altri paesi. Gli allievi di Halprin sono dunque sparsi in tutto il mondo - grazie in parte ai viaggi che alcuni di essi fecero in California, in parte grazie all'attività di insegnamento di Halprin che ad un certo punto si espanse anche in Europa, in Asia e in Medioriente, in parte grazie alla diffusione mondiale della *Planetary Dance*.

Ci sono dunque "filiazioni" della trasmissione di primo, secondo, terzo grado; per non parlare di tutti gli artisti che furono ispirati dalla filosofia di Halprin leggendo i suoi libri o studiando i documentari ed i film prodotti durante tutta la sua carriera.

L'influenza di Halprin sembra tanto più diffusa tanto più che spesso essa non è nominata esplicitamente; risulta dunque estremamente lungo e complesso tracciarne le origini e la geografia.

Per questo motivo, nell'ambito della mia ricerca dottorale, mi sono limitata a trattare della diffusione del lavoro di Halprin attraverso degli esempi facilmente rintracciabili. Mi limito inoltre all'area Francia-Italia, vicina a me geograficamente. Questi esempi non costituiscono in alcun modo

dei casi studio esemplificativi di tutte le modalità di trasmissione delle pratiche e della filosofia di Halprin; né di modelli da applicare come categorie. Si tratta per me invece di constatare piuttosto a che punto l'ispirazione che il lavoro di Halprin offre sia variegata, a seconda del contesto e del bagaglio dei singoli coreografi – tuttavia con delle caratteristiche ricorrenti.

Gli esempi che analizzo sono dei creatori coreografi, allievi diretti di Halprin, oppure rivendicanti un'esplicita filiazione artistica nel lavoro della stessa. Non ho preso in considerazione il criterio della notorietà del loro lavoro – anche perché spesso, come vedremo, il lavoro delle persone che sono ispirate dal lavoro di Halprin si sviluppa in delle aree interdisciplinari, spesso difficilmente classificabili e al di fuori dei circuiti tradizionali di diffusione delle opere. Ho inoltre tenuto in conto il parametro “luogo”, scegliendo di trattare di alcuni coreografi che lavorano in ambito scenico ed in luoghi pubblici all'aperto.

Procedendo per cerchi concentrici, a partire dalla diffusione della *Planetary Dance*, rituale concepito da Anna e Lawrence Halprin stessi, tratto in seguito: del lavoro coreografico di Marie Motais, allieva di lunga data di Halprin e co-fondatrice dell'Istituto Tamalpa France, del lavoro di Laura Colombari, allieva dell'istituto Tamalpa dal 2011 al 2015, della “Trek Dance” ideata da Robin Decourcy, collaboratore di diversi artisti che hanno lavorato con Halprin. Ed infine, delle riprese dei lavori di Halprin degli anni Sessanta effettuate dalla coreografa francese Anne Collod, che rivendica una forma di distanza creativa (malgrado si tratti in questo caso di vere e proprie rievocazioni del lavoro, basate sulla trasmissione orale e sulle partiture dell'epoca).

1 La diffusione della *Planetary Dance*.

La diffusione della *Planetary Dance* in molti paesi del mondo fu generata dal suo *score*, esplicitamente creato dagli Halprin affinché il rituale fosse diffuso in tutto il mondo. Anna Halprin definì la *Planetary Dance* come la sua eredità.

Nell'intervista che ebbi l'occasione di fare alla coreografa nel 2015, Halprin sottolineò l'importanza che aveva per lei questa danza:

considero la *Planetary Dance* come la mia eredità più importante. Perché ha toccato molte persone, è stata realizzata in ventisette paesi, e ho potuto farla in Israele con un gruppo di Palestinesi e di ebrei, ed è stata molto importante per me. È molto importante per me, il modo in cui la danza può essere

utilizzata per creare la pace. Cos'altro c'è, se non abbiamo la pace? La pace tra di noi, nelle nostre relazioni, con il pianeta? E la *Planetary Dance* per me è simbolica, ha toccato talmente tante persone, ed è una danza di pace. Pace non soltanto con sé stessi, ma pace con le altre persone¹.

La *Planetary Dance* fu ed è tuttora eseguita in contesti estremamente differenti, con grandi diversità di esecuzione. La sola volta in cui ho potuto partecipare alla *Planetary Dance* è stata a Kentfield, sul palco della coreografa, al termine di un workshop guidato dalla coreografa stessa.

La partitura della *Planetary Dance* e la mia esperienza con essa è dettagliata nel quarto capitolo²: qui di seguito approfondisco specificamente le implicazioni della trasmissione della danza in diversi contesti, a partire da materiali video. Prendo in considerazione quattro realizzazioni della *Planetary Dance*: una del Tamalpa Institute stesso, realizzata nel 2018; una creata a Parigi dal CDC Paris Réseau, una rete di luoghi istituzionali adibiti alla trasmissione della danza nel 2012; una condotta a Rennes da Marie Motais, allieva di lunga data di Anna Halprin nel 2014; ed una versione online, realizzata durante il lockdown del 2020. Questa versione della *Planetary Dance* era guidata dalla figlia di Anna Halprin, Daria – direttrice del Tamalpa Institute – e diffusa su facebook.



Fig. 1: *Planetary Dance* in Santos Meadow, Monte Tamalpa

1 Intervista con Anna Halprin, Kentfield, 26 dicembre 2015

2 Vedi p.118

1.1 *Le Planetary Dance: una pluralità di realizzazioni.*

La *Planetary Dance* realizzata dal Tamalpa Institute il 3 giugno del 2018 con la partecipazione di Anna Halprin³ ha luogo, come ogni anno negli ultimi dieci anni, al Santos Meadow, sul Monte Tamalpa. Anna, allora di 96 anni, è tra i partecipanti, accompagnata da due collaboratori, ed è seduta tra i percussionisti.

Il pubblico è numeroso e variegato. Ci sono donne e uomini di ogni età, alcuni con bambini. La maggioranza dei partecipanti è caucasica – come nella maggior parte dei corsi di Halprin.

Il rituale viene aperto da Jahan Khalighi, nipote di Anna Halprin e figlio di Daria.

Jahan Khalighi spiega che una delle cose che rende il rituale potente è che ogni persona formula un'intenzione, dedicata a qualcuno o qualcosa per cui si vuole correre. Egli dice che si può correre per una persona, oppure per una questione legata ad un'ingiustizia sociale; o per un gruppo di persone con le quali il partecipante sente di essere in solidarietà.

Egli spiega una parte del rituale, con l'aiuto dello *score* impresso su un enorme foglio posto dietro le spalle. Jahan indica le azioni da eseguire, malgrado il fatto che – sottolinea - «molte cose seguiranno e non tutto può essere spiegato»⁴.

I partecipanti sono tutti in cerchio. Uno alla volta, iniziano a correre dopo aver gridato la propria intenzione verso il centro del cerchio («I run for...»). Le persone che camminano lo fanno in maniera molto diversa gli uni dagli altri. Nessuna indicazione è data riguardo alla maniera di muoversi durante il video. La corsa è effettuata da alcuni in un modo che potrei definire più “quotidiano”, mentre per altri la camminata diventa quasi una danza, aggiungendo dei movimenti delle braccia.

Intorno al cerchio dei musicisti, che è al centro dello spazio della corsa, ci sono delle persone che restano ferme oppure danzano al ritmo dei tamburi.

Durante lo scorrere del rituale, il ritmo dei tamburi accelera sempre di più, fino ad arrivare ad un climax e poi a rallentare fino a fermarsi.

Alla fine del suono dei tamburi segue un silenzio. Anna invita le persone a sedersi, schiena contro schiena, con gli occhi chiusi. Un musicista suona una melodia con il flauto. Un cambiamento completo di atmosfera sorge; se prima l'atmosfera era gioiosa, attiva, energetica, ora tutto si calma e i partecipanti sembrano entrare in una modalità più “meditativa”, statica.

3 <https://www.youtube.com/watch?v=UXShRQolnwU&t=11s>

4 <https://www.youtube.com/watch?v=UXShRQolnwU&t=11s>

Un tamburo suona un ritmo lento. Dopo una melodia suonata da un flauto, un uomo intona fischiando la canzone *Somewhere over the rainbow* di Judy Garland. Si è trattato per me di un momento quasi imbarazzante da guardare; ed allo stesso tempo toccante. Esso colpisce in quanto in contrasto con la solennità delle persone sedute schiena contro schiena in postura meditativa, ed in contrasto con la musica del flauto che precedeva questo momento. L'ingenuità della canzone sembra amplificata dall'atto di fischiare tutto il brano e dalla figura della persona che lo fischia, un anziano signore⁵. I partecipanti sembrano in parte coscienti di questo contrasto, alcuni sorridono. Tutti restano tuttavia in uno stato di ascolto, tuttavia meno solenne che in precedenza. La canzone modifica visibilmente l'atmosfera di tutta l'assemblea. Alla fine della canzone, tutti applaudono; alcuni esclamano « wow ».

Nella sezione seguente del video, vediamo i partecipanti suddivisi in due linee, poste una di fronte all'altra. In mezzo alle due linee, una o due persone per volta passano per uscire da Santos Meadow, correndo verso l'uscita del campo. Correndo, saltando con delle esclamazioni di gioia, alcune corrono da sole, altre si tengono per mano. Ad un certo punto anche un gruppo intero di persone passa in mezzo alle due linee; fino a quando tutti quanti escono e non c'è più nessuno sulle due linee. In questa atmosfera festiva, per ultima esce Anna, accompagnata da due assistenti.

In questa *Planetary Dance*, come in quella effettuata via zoom nel 2020, la famiglia di Anna Halprin, in particolare sua figlia e suo nipote, sono sempre presenti. Come vedremo in modo ancora più evidente nella versione online del 2020, la *Planetary Dance* organizzata dal Tamalpa Institute negli ultimi anni diventa un vero e proprio omaggio alla coreografa.

Questo rituale guidato dai collaboratori di lunga data di Halprin diventa dal mio punto di vista una sorta di trasmissione familiare, che si aggiunge alla dimensione sociale e spirituale del rituale. Gli allievi e le allieve diretti più stretti trasmettono la tradizione che l'antenata gli ha affidato.

Diversa è l'atmosfera quando si tratta di una riattivazione del rituale da parte di danzatori più distanti dal lavoro di Halprin, sebbene il nucleo del rituale resti intatto.

Nel 2012 una *Planetary Dance* fu prodotta nell'ambito di un progetto del CDC Paris Réseau (*Atelier de Paris-Carolyn Carlson, L'étoile du Nord, micadanses-ADDP* e lo studio *Le Regard du*

⁵ Questo tipo di sensazione, mista di imbarazzo e meraviglia, si avvicina a ciò di cui parla Michael Houseman nella sua ricerca sul sentimento di imbarazzo suscitato dal *kitsch* dei rituali neo-pagani. Egli sostiene che questo stato affettivo sia deliberatamente provocato, al fine di creare uno spaesamento che consenta al partecipante del rituale di fare un'esperienza riflessiva e paradossale di sé: ovvero, di sperimentarsi allo stesso tempo come sé "quotidiano" e sé "rituale". La strega neopagana Starhawk parla di questo tipo di momenti nei suoi rituali come di un modo efficace per evitare di « prendersi troppo sul serio », il che avrebbe un effetto deleterio sul gruppo e sua magia stessa. Houseman, Michael *Comment comprendre l'esthétique affectée des cérémonies New Age et néopaiennes?*, Archives de sciences sociales des religions [En ligne], 174 | Avril-Juin 2016, mis en ligne le 01 avril 2018, consulté le 10 février 2017, p.4 URL : <http://assr.revues.org/27807>

Cygne-AMD XXe) su iniziativa dello studio *Le Regard du Cygne* e sostenuto dall'intero *Réseau National des CDC*, in collaborazione con la *Maison des pratiques artistiques amateurs (MPAA)*, il Festival *Entrez dans la danse* e il *CDC du Val-de-Marne, La Briqueterie*.

I “trasmettitori” (così nominati nel sito internet in cui il rituale è descritto)⁶ del *CDC Paris Réseau* erano Fabrice Dugied (direttore dello studio *Le Regard du Cygne*), Isabelle Dufau, Maxence Rey et Philippe Chéhère – danseurs contemporains, accompagnati dai musicisti di Sambacademia. I “trasmettitori” del *CDC du Val-de-Marne, La Briqueterie* erano Julie Galopin - danseuse, Gilles Vérièpe – chorégraphe et danseur. Tutti i trasmettitori erano danzatori, nessuno dei quali conosciuto in quanto collaboratore di Halprin.

In un annuncio trovato su internet, le persone erano invitate a partecipare da uno a quattro incontri preparatori allo “spettacolo” *Planetary Dance*. La partecipazione era libera.

Nel video⁷ della *Planetary Dance* parigina vediamo i “trasmettitori” guidare i partecipanti in due esercizi preparatori, e successivamente un breve estratto della corsa; nel video non vediamo i partecipanti formulare le loro intenzioni all'inizio della corsa.

Malgrado nel rituale la corsa-camminata sia considerata come un'espressione dell'intenzione formulata in direzione di un'altra persona o comunità, non di sé stessi - e dunque, secondo le indicazioni originarie di Halprin, debba essere sprovvista di un'intenzione espressiva individuale, troviamo numerosi adattamenti della corsa da parte di partecipanti, che cambiano il ritmo della corsa nei tre cerchi, aggiungono movimenti⁸.

Questa forma di apertura, da parte di una coreografa che formalizzò in modo estremamente preciso ogni aspetto del suo lavoro, fu a mio avviso in parte deliberato: se la mancanza di precisione nel movimento riduce a volte l'aderenza alla forma presente nel rituale di origine, essa permette che la danza sia trasmessa più ampiamente e che le diverse comunità possano appropriarsene e realizzarne la loro versione.

Nella *Planetary Dance* condotta a Rennes nel 2014 da Marie Motais e da Dominique Jégou, il gruppo di partecipanti è più ridotto e la danza è realizzata in maniera precisa e sobria⁹.

La particolarità di questa realizzazione è che essa è eseguita in una piazza del centro città. A differenza della *Planetary Dance* californiana e di quella parigina, entrambe realizzate in dei campi

6 <https://entrezdansladanse.fr/compagnie2012/cdc-paris-reseau-planetary-dance/>

7 <https://vimeo.com/44445902>

8 La trasmissione della partitura in forma scritta ed il suo riadattamento creano dei risultati a volte molto distanti rispetto al rituale di origine, nonostante la partitura di base resti intatta. Questo tipo di cambiamento progressivo delle forme dei rituali di Halprin mi fu sottolineato anche da Jamie McHugh nell'intervista che feci con lui il 08/03/2021 a proposito del *Movement Ritual* ideato da Halprin nel 1980; che egli dichiarava non riconoscere più in alcune delle versioni recenti.

9 <https://www.dailymotion.com/video/x21gk5h>

all'aperto senza la presenza di esseri umani al di là dei partecipanti, l'integrazione del rituale in un contesto urbano crea immediatamente degli "spettatori" casuali. In questo caso, gli spettatori si fermano, assistono al rituale, alcuni fanno dei video e delle foto. Una donna con un carrello della spesa ad un certo punto si integra nel rituale, camminando all'interno del cerchio. Questa partecipazione spontanea è tanto sorprendente che ricorre in delle performance improvvisate, come scrive Emilie Deschamps parlando del lavoro di Robin Decourcy:

Lasciando spazio all'imprevisto, lo spettatore-partecipante non si trova nella stessa postura: non è nella postura di uno spettatore, come potrebbe essere un visitatore di una galleria d'arte. Sono in una posizione proteiforme, che si evolve durante l'evento, partecipando o meno a seconda del loro desiderio. Inoltre, le emozioni provate sono ancora più forti perché legate all'effetto sorpresa¹⁰.

La *Planetary Dance* è effettuata in diversi formati, tra cui una *Planetary Dance* in forma meditativa, concepita per tutte le persone che non hanno a disposizione uno spazio sufficiente per effettuare la corsa. Durante il lockdown causato dal Covid-19 nel 2020, la *Planetary Dance* fu effettuata persino via zoom¹¹. Non ho partecipato al rituale, ma ho potuto studiare il video tuttora presente su facebook.

Durante i primi dieci minuti di video, i partecipanti arrivano progressivamente davanti alla loro videocamera. Alcuni sono a casa, altri all'aperto, altri ancora all'aperto con un gruppo di persone. Possiamo vedere alternativamente tutti i partecipanti, perché lo schermo è diviso in piccoli rettangoli, ciascuno aperto su uno spazio differente, con il nome della persona che partecipa. Un uomo chiamato Angel Perales, che si occupa dell'organizzazione, anticipa che nella *Planetary Dance 2020* ci saranno venticinque relatori, centottanta partecipanti e venti persone su facebook live. Una delle partecipanti, Suki Mansell, una donna di mezza età, descrive gli altri partecipanti, nomina alcuni degli amici e allievi che vede sul suo schermo, che vengono da tutto il mondo.

Al minuto 10:31 spariscono i rettangoli con le diverse persone, ed appare sullo schermo uno sfondo con il monte Tamalpa e l'indicazione «welcome, we will begin in 2:30 minutes» ed un conto alla rovescia. Solo Daria Halprin è ancora visibile sullo schermo, in una finestrella in alto a destra.

Alla fine del conto alla rovescia, appare subito un video a schermo pieno, con dei musicisti, in maggioranza afroamericani, che cantano un rap per il movimento Black Lives Matter.

10 «En laissant cette place à l'imprévu, le spectateur-participant ne se tient pas dans la même posture : il ne se trouve pas dans une posture de regardeur, comme pourrait l'être un visiteur d'une galerie d'art. Il se trouve dans une posture protéiforme, évolutive au cours de l'événement, participative ou non selon son envie. De plus, les émotions ressenties sont d'autant plus fortes qu'elles sont liées à l'effet de surprise». Emilie Deschamps *Danser dans la nature. Gestes et mouvements in situ, pour une médiation renouvelée à l'environnement*. Sous la direction de Anne Pellus, mention médiation scientifique, technique et patrimoniale, parcours art & communication, année 2020-2021

11 https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=2651150995108628

Dopo questa introduzione, Daria Halprin appare sullo schermo e indica ad i partecipanti di concentrarsi e di lasciare questa canzone “depositarsi”: « è un messaggio potente » dice. Poi dà il benvenuto a tutti i seicento partecipanti e li ringrazia di unirsi alla celebrazione del compleanno di Anna, che è presente (anche se noi non possiamo vederla sullo schermo). Poi introduce la *Planetary Dance*, spiegando che essa è nata quarant'anni fa come un rituale di guarigione, rivolto verso una minaccia comune. Nel 2020 Daria propone di «unificarsi, mentre ci confrontiamo al covid ed al razzismo sistemico. Questa bella canzone, registrata sul Monte Tamalpa, è dedicata a Black Lives Matter. Due anni fa abbiamo iniziato la *Planetary Dance* con questa canzone». Daria omaggia sua madre Anna, che diceva che «ogni passo è una preghiera» e dichiara di onorare con profondo rispetto Anna, il suo lavoro ed il modo in cui lei ha sempre preso posizione per la giustizia, per le persone di colore e per la pace tra tutte le persone.

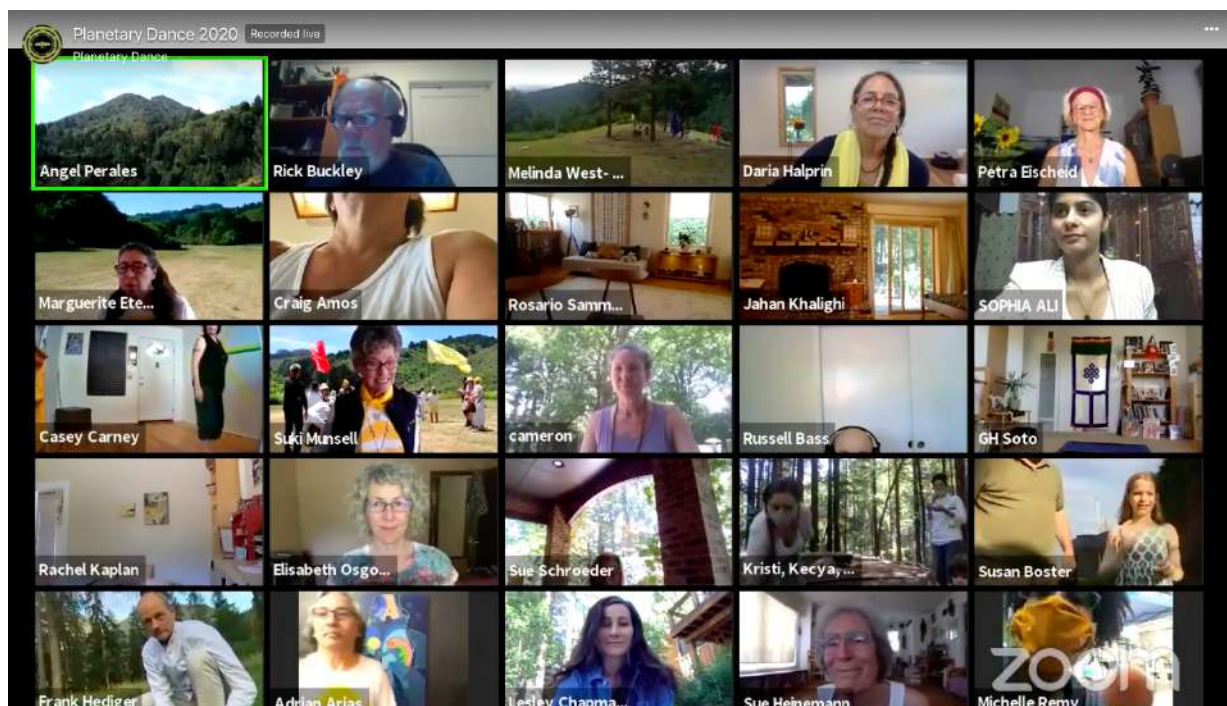


Fig.2: *Planetary Dance 2020*

Daria poi presenta le collaborazioni (chiamate offerte) video che si succederanno prima del rituale e li ringrazia per il loro contributo : Jasper Redrobe, Mika Vassau, Claudia Coentes, Dohe Lee, Barbara Borden, Miles Lassi, Randal Alfino.

Dopodiché, spiega la struttura dello *score* affinché successivamente sia più agevole eseguirlo immediatamente, e poter quindi

fluire attraverso esso: dopo le offerte vi aiuterò per far montare l'energia per la danza. (...) all'inizio, in

pie di, rimbalzate (piegando le ginocchia ritmicamente) e poi expandete le vostre braccia, portatele verso l'alto ed esprimete la vostra intenzione: I'm running for my mother who's turning 100 years old and for the love and respect for all elders. Poi iniziate a correre o a camminare in senso antiorario. I tamburi ci aiuteranno. Una volta che è il ritmo si è stabilizzato, non esitate ad esprimervi, ad aggiungere la vostra voce. Si può passare da una corsa in senso anti-orario al senso orario. Quando i tamburi iniziano a scemare, passiamo alla seconda parte del rituale, ed infine ci sarà una parte di celebrazione dedicata ad Anna. Ciascuno prenderà un momento con le mani sul petto per connettersi alla propria intenzione e con alle offerte della *Planetary Dance*.

Una serie di video è quindi proiettata. Nella prima offerta vediamo un paesaggio naturale con un braciere da cui esce fuori fumo, e delle parole: «we dance for peace and justice for all».

La seconda offerta è una canzone. Nella terza offerta, vediamo un video con sullo sfondo un paesaggio ed un sole che sorge, ed un racconto che parla dell'interconnessione tra essere umani, del fatto che siamo solo un filo della rete, e che bisogna insegnare ai bambini che la terra è la nostra madre.

Nella quarta offerta Claudia Coentes canta in spagnolo una canzone probabilmente legata alla tradizione delle *curandere*, ed effettua una danza con dei ventagli costituiti da rami e foglie, agitandoli in maniera composta da un lato all'altro ed in cerchio. L'ultima offerta è di Dohe Lee, che ha una trombetta. Dohee suona la trombetta prima di fronte, poi si gira verso la destra, di spalle, verso la sinistra, in senso orario ed antiorario; ed infine si sposta dall'alto verso il basso.

Dopo questo video, Daria annuncia che Dohee ha “chiamato le quattro direzioni”, che i danzatori hanno benedetto la danza e che è il momento di danzare e di correre.

Daria propone di

scuotersi, di lasciare la propria energia muoversi attraverso il corpo, con la voce, lasciare l'energia scorrere, ruotare un po' la testa, stirarsi se ce n'è bisogno, far salire l'energia. Prendere un momento per picchiare sulla superficie degli arti superiori, fino alle gambe ed ai piedi e di nuovo verso l'alto. Ci connettiamo con la nostra dedizione, mettiamo un palmo della mano al centro del petto, l'altro sulla pancia. Sentite il vostro respiro, immaginate di nuovo la vostra intenzione, sussurratela tra voi e voi stessi per prepararvi a gridarla. Quando i tamburi iniziano dite “io dedico la mia danza a...”.

I tamburi sono pre-registrati in un video che vediamo in primo piano, i partecipanti non hanno suono attivo, dunque non ascoltiamo le loro dediche. I tamburi iniziano a battere un ritmo che si accelera progressivamente. Tutti i partecipanti iniziano a correre. Il rituale continua per un'ora, fino a quando il ritmo dei tamburi decelera e va progressivamente ad estinguersi. Dopo un'ora e dieci

minuti, Daria indica alla persona che si occupa della tecnica dello streaming di interrompere il video, e un suono di flauto comincia a suonare.

Daria indica ai partecipanti di mantenere la pulsazione:

fate risuonare il battito del vostro cuore, mettete una mano sul petto. Sentite che state piantando la vostra dedica nel terreno. La preziosità del respiro, il respiro della vita. Potete includere il ricordo delle persone che sono importanti per voi, le madri, le nonne, gli antenati, le persone che vi hanno ispirato. Prendiamo un minuto per focalizzare questa dedica, e piantare nel terreno dei semi che facciano crescere giustizia per le persone di colore e per la pace tra tutte le persone. Sentite i vostri amici e la vostra famiglia con voi.

Avvicinatevi per assistere all'ultima dedica.

Conclude la *Planetary Dance* il poema di Jahan Khalighi, *We should Dance*:

Dovremmo danzare

Come se la danza fosse un simbolo di pace

come se le braccia che girano e i piedi che fluttuano

fossero i veri segni di protesta di un movimento contro la guerra

dovremmo danzare come se fossimo in un cerchio di capoeiristi

come se le donne zapatiste avessero appena rovesciato il governo degli Stati Uniti

e avessero deciso di piantare i semi di alberi medicinali nella terra

di tutti i nostri sogni biosferici dislocati

dovremmo danzare per scuoterci e svegliarci dal torpore compiacente

per i protettori indigeni dell'acqua che pregano in prima linea per il nostro futuro

dovremmo danzare come se fossimo di nuovo bambini

un persistente battito primordiale che pompa

nei nostri petti come se nelle pieghe della nostra carne fossero iscritte le scritture di antichi testi

fossero scritture di testi antichi e che solo attraverso la danza questa saggezza nascosta potesse essere espressa

dovremmo danzare come per fare dei nostri corpi dei santuari

per accogliere lo straniero

quando sono dovuti fuggire

nessuno è illegale

il movimento delle persone è antico come le radici di un albero

dovremmo danzare

come se un migliaio di rose nascesse da una primavera araba, come se le risposte fossero meno importanti delle canzoni infuocate che cantiamo.

Dovremmo ballare come se fosse il Sudafrica dell'apartheid
e Mandela fosse appena uscito da dietro le sbarre di metallo
come se la terra sottostante fosse in realtà il cielo notturno di un altro mondo
e i nostri piedi che sgambettano fossero le loro stelle brillanti
dovremmo danzare per celebrare il sole
la terra viva e pulsante come un tamburo la terra un sogno
e il movimento ci rende lucidi
i nostri pensieri scollegati, i nostri cuori acustici i nostri corpi modellati e fatti per fare musica
dovremmo danzare come se nessuno ci guardasse, come se la nonna stesse cucinando, come se ci
stessimo liberando della nostra pelle.
dovremmo danzare dovremmo danzare dovremmo danzare dovremmo danzare¹².

Daria indica a tutti l'ultima parte del rituale: lanciando le braccia in aria, esclamare «AH!». Questo

12 «We should dance

As if Dance were a symbol of Peace
as if gyrating arms and fluctuating feet
were the true protest signs of an anti-war movement
we should dance as if we were standing in a circle of capoeiristas
as if the women of the zapatista
just overthrew the united states government
and decided to plant the seeds of medicinal trees in the soil
of all our dislocated biospheric dreams
we should dance to shake and wake ourselves from complacent stupor
for indigenous water protectors praying on the frontlines of our future
we should dance as if we were kids again
a persistent primordial pulse pumping
within our chests as if inscribed inside the folds of our flesh
were scriptures of ancient texts and it was only through dancing that this hidden wisdom could be expressed
we should dance as if to make sanctuaries of our bodies
to welcome in the stranger
when they have had to flee
no one is illegal
the movement of people is ancient as the roots of a tree
we should dance
as if a thousand bursting roses rising from an arab spring as if the answers were less important than the burning
songs we sing
we should dance as if it were apartheid south africa
and Mandela just got released from behind metal bars
as if the earth below were actually the night sky of another world
and our scurrying feet were their shining stars
we should dance to celebrate the sun
the earth alive and pulsing like a drum the ground a dream
and movement makes us lucid
our thoughts unplugged our hearts gone
acoustic our bodies shaped and made from making music
we should dance as if no one were looking as if grandma was cooking as if shedding shedding shedding our skins
we should dance we should dance we should dance». Planetary Dance 2020

gesto indica la restituzione dell'energia generata durante il rituale (e la propria intenzione) nel mondo.

Una volta concluso il rituale, Daria annuncia che Anna è lì e sta ascoltando. La *Planetary Dance* nel 2020 è dedicata ad Anna, realizzata il giorno del suo novantanovesimo compleanno. Daria dice «Anna, this Planetary Dance was for you » visibilmente commossa. Tutti partecipanti attivano i microfoni e cantano in coro «happy birthday to you » per Anna. Viene proiettato il video della coreografia *The Bed* creata da Anna Halprin nel 1957.

Infine, Daria ringrazia ancora tutti i partecipanti e le persone che hanno aiutato alla realizzazione della *Planetary Dance*.

Le *Planetary Dance* che ho descritto mostrano quanto siano diversi i contesti e le modalità di realizzazione di questo rituale. La varietà si situa a livello delle intenzioni (come abbiamo visto, ogni *Planetary Dance* può essere dedicata ad una tematica più specifica di quella generale della pace) numero e della tipologia dei partecipanti, del luogo, delle indicazioni verbali fornite, dell'esperienza dei partecipanti (in alcuni casi vecchi collaboratori di Halprin, familiari alla *Planetary Dance* ed alla pratica della coreografia; in altri, delle persone che seguono un workshop di soli tre giorni prima della realizzazione del rituale). Il luogo determina inoltre la presenza o l'assenza di spettatori casuali, per un risultato relazionale completamente differente.

Lo *score*, tuttavia, abbraccia tutte queste realizzazioni in un'unica matrice; esso costituisce una bussola, più che partitura rigida. Rituale contemporaneo, come nel caso dei rituali neopagani - con cui esso presenta delle affinità - si considera che l'attitudine del partecipante sia più importante dell'esecuzione precisa delle azioni indicate.

2 Delle eredità del lavoro di Anna Halprin.

Al di là della *Planetary Dance*, rituale designato da Halprin stessa come «la sua eredità», molte altre eredità di Halprin si delineano nel mondo della danza e della coreografia contemporanea. Da allievi diretti della coreografa, a coreografi e creatori che rivendicano un'ispirazione nella stessa, l'orizzonte della trasmissione di Halprin è vasto e difficilmente riassumibile.

L'interesse crescente da parte della critica e del mondo accademico europeo¹³ nei confronti della

¹³ Vedere per esempio il numero speciale dedicato ad Anna Halprin da Repères, cahier de danse nel 2020. *Anna Halprin, un siècle de danse*. Repères, cahier de danse, 2020/2 n° 45. La Briqueterie, CDC du Val-de-Marne

ricerca di Anna Halprin, in precedenza in parte ignorato, testimonia una forma di riconoscimento dell'importanza del lavoro di questa coreografa e della sua attualità, dal punto di vista processuale e interdisciplinare; in un contesto liberale e individualista, di profonda crisi sociale e climatica, in cui la dimensione comunitaria e sociale delle pratiche artistiche risulta sempre più urgente.

Approfondisco di seguito una serie di pratiche proposte da coreografi italiani e francesi, senza pretese di esaustività per quanto riguarda un'analisi metodologica e critica del lavoro di questi artisti, che richiederebbe un lavoro di ricerca molto più lungo e al di fuori dell'oggetto di questa tesi. Mi limito a tracciare delle linee di trasmissione tra le pratiche e le filosofie¹⁴ di lavoro di questi artisti e le pratiche e la filosofia sviluppata da Halprin.



Fig.3: *Planetary Dance* menée par Marie Motais à Auray

2.1 *Marie Motais ed Anna Halprin.*

Marie Motais è una delle artiste francesi maggiormente legate ad Anna Halprin¹⁵. Danzatrice di

14 Ho scelto di parlare di filosofia nel senso di «una forma di sapere che, pur nella grande varietà delle sue espressioni, presenta quali note pressoché costanti due vocazioni: una all'universalità e una alla prescrizione di una saggezza» (dizionario treccani voce: filosofia) piuttosto che di teoria. Nella visione pragmatista Nordamericana di cui Halprin è un esempio, è difficile distinguere una teoria staccata da un'applicazione pratica, come è il caso di alcune pratiche artistiche e culturali europee. Se si osserva il lavoro di Halprin, si può constatare come i principi enunciati corrispondano a delle pratiche, e siano in una relazione bidirezionale e fluida, gli uni influenzando le altre e viceversa. A questo proposito, vedere cap. 1 per quanto riguarda la visione di John Dewey dell'arte come processo di apprendimento.

15 Quando chiesi ad Anna Halprin se ci fosse un'artista francese che si ispirasse al suo lavoro e con cui dovessi entrare in contatto, Marie Motais fu il nome che essa stessa mi diede.

formazione¹⁶, insegnante di danza di lunga data, fin dall'inizio della sua carriera Marie Motais sostiene di voler «portare la danza dove non c'era, portarla ai bambini, alle persone che non avevano possibilità, all'epoca, di accedere alla danza»¹⁷.

Una prima similitudine tra Marie Motais e Anna Halprin è che, parallelamente al suo impegno personale e professionale nella danza, Motais si formava come assistente sociale, con l'obiettivo di unire la sua passione per la danza e l'arte con il suo impulso al lavoro sociale.

Marie Motais parla del suo incontro con Anna Halprin nel 2007 come di un incontro rivoluzionario. La danzatrice, che già in precedenza si era allontanata dai riconoscimenti artistici per abbracciare una danza organica e sperimentale, al di fuori delle etichette, in relazione «con l'ambiente, la natura e la terra»¹⁸, trova che l'incontro con Halprin - avvenuto nell'ambito di un progetto di ricerca sul legame tra danza e natura - sia una conferma del suo percorso. Anna Halprin lavorò con Motais e con tutta la sua compagnia, Motais seguì la formazione Tamalpa e fu in seguito tra i fondatori della sezione francese dell'Istituto Tamalpa.

Marie Motais si definisce come un'artista “ricercatrice” appassionata dell'umano e del vivente, del nostro legame con la terra e dell'intelligenza collettiva. La sua danza, sostiene, è nutrita da un sentimento di appartenenza alla natura, gli stati modificati di coscienza e la sottile percezione del vivente.

Come quasi tutti gli artisti allievi di Anna Halprin, Marie Motais è artista e pedagoga. Nella sua pratica artistica si incontrano delle tematiche eco-femministe ed eco-psicologiche¹⁹. Motais è inoltre praticante certificata di *Danza dei 5 Ritmi*, ideata da Gabrielle Roth nello stesso istituto Esalen che ospitò Anna (ed ospita tuttora gli insegnamenti di Daria Halprin).

Marie Motais è stata fondatrice della compagnia di danza Alluna Danse²⁰, con cui creava degli

16 Marie Motais studia con Dominique Dupuy, Elsa Wollaston, Augusto Boal, Odile Rouquet, Ella Fatoumi, Hervé Diasnas, Carlota Ikeda, Kajo Tsuboĭ, Patricia Kuypers, Joseph Nadj, François Verret, Simone Forti, Gabrielle Roth tra gli altri.

17 www.allunadanse.com

18 *ivi*

19 L'ecopsicologia è un campo interdisciplinare e transdisciplinare che si concentra sulla sintesi di ecologia e psicologia e sulla promozione della sostenibilità. Si distingue dalla psicologia convenzionale in quanto si concentra sullo studio del legame emotivo tra gli esseri umani e la Terra. Invece di esaminare il dolore personale solo nel contesto della patologia individuale o familiare, viene analizzato nella sua connessione più ampia con il mondo non solo umano. L'ecopsicologia cerca di espandere e porre rimedio alla connessione emotiva tra gli esseri umani e la natura, trattando le persone psicologicamente attraverso un avvicinamento alla natura. All'inizio degli anni Sessanta lo psicologo Robert Greenway iniziò a ricercare e sviluppare un concetto che descrisse come un matrimonio tra psicologia ed ecologia: la psicoecologia. Uno degli studenti di Greenway fondò un gruppo di studio sulla psicoecologia all'Università della California, Berkeley, a cui si unì Theodore Roszak negli anni '90. Theodore Roszak coniò il termine “ecopsicologia” nel suo libro del 1992 *La voce della terra*, anche se un gruppo di psicologi e ambientalisti, tra cui Mary Gomes e Allen Kanner, usavano il termine in modo indipendente nello stesso periodo.

20 Come Motais afferma «la parola *alluna* è un nome Kogi che significa “ciò che rimane”. I Kogi vivono in Amazzonia e sono uno dei popoli “radice”. Sono gli eredi di una delle più brillanti società precolombiane del Sud America. La compagnia era composta da cittadini-artisti europei, danzatori, musicisti, artisti visivi, cantanti e attori, ognuno dei quali aveva un percorso artistico singolare dovuto al fatto di avere un “altro lavoro” oltre a quello di danzatore. I

spettacoli, dei rituali e delle danze partecipative in spazi pubblici urbani o in mezzo alla natura, laboratori per persone in specifici contesti di vita.

Nel 2011 Anna Halprin invitò la compagnia a una residenza creativa nella sua casa negli Stati Uniti per tre settimane. Durante questa residenza Anna trasmise alla compagnia una sequenza di movimenti ispirati a *Spirit of Place*, la sua ultima opera creata con il marito Lawrence Halprin. Secondo Marie «si trattava di un'opera importante per lei, perché riprendeva tutte le dimensioni della sua ricerca e in particolare quella del legame dell'essere umano con la natura»²¹. Marie ed Anna, a partire da *Spirit of Place* co-crearono insieme *Humantra*, un canovaccio di danza meditativa.

Humantra fu ulteriormente elaborato da Marie, per dare origine al progetto *A time for Everything/ Empreintes*, che non ebbe diffusione a causa della mancanza di produttori.

Dopo questa battuta d'arresto e la morte del marito, con cui Marie aveva fondato la compagnia, la compagnia *Alluna* fu sciolta nel 2013. La compagnia si ricostituì nel 2019, riunendosi in delle occasioni specifiche, per degli interventi e a dei progetti più saltuari.

progetti della compagnia si sono quindi nutriti di questa diversità di percorsi umani e artistici, che hanno costituito altrettante fonti di ispirazione e forza per esplorare e creare secondo la “poetica del cerchio”.

Il lavoro con questa compagnia era basato su sette pilastri:

- L'intenzione di mettersi al servizio della transizione ecologica attuale e futura, di danzare per la terra e con i suoi abitanti, di impegnarsi significativamente e politicamente al servizio del vivente in tutte le sue forme. Desidero/desideriamo accompagnare, attraverso l'esperienza della danza, le questioni sociali che si presentano, come le migrazioni politiche e climatiche o il passaggio da un paradigma in cui il vivente è estraneo e confinato allo status di oggetto a una connessione sensibile, animistica e interiore con la natura.

- Un approccio alla danza che percepisce il corpo umano come governato dalle stesse leggi della natura.

- Il desiderio di creare e improvvisare al di fuori di studi di danza o teatri, nella natura (integrando il più possibile la natura come partner nel nostro lavoro e nel processo di creazione) o in istituzioni sociali, mediche ed educative, e proponendo eventi di danza partecipativa (questo è in particolare il caso della Danza Planetaria e delle Danze Mandala);

- L'esplorazione di una forma di creazione artistica in cui il “pubblico” è parte in causa nella creazione, incontrando le persone nel loro luogo di vita, di lavoro e di autentica bellezza. Facendo eco ad “ogni uomo è un artista” di Joseph Beuys, sono convinta che l'arte sia alla portata di tutti, che l'arte e la vita si alimentino a vicenda, che l'atto di creare sia un processo in cui questo “artista umano” si avventura per imparare, per imparare da se stesso, dagli altri, e per partecipare attivamente a “scrivere il libro della sua vita”;

- La danza come vettore di trasformazione sociale, attraverso progetti di interventi artistici nelle organizzazioni o una presenza artistica interattiva nella città sotto forma di *impromptus*;

- L'assenza di confini tra arte, vita e riti di passaggio. Fin dall'alba dei tempi gli esseri umani hanno danzato, disegnato, cantato, raccontato storie per onorare ogni evento della loro vita quotidiana: nascita, morte, guarigione, celebrazioni nuziali, raccolto, fertilità... cercando il legame vivente con la natura, individualmente e collettivamente, vivendo il quotidiano come sacro, incarnandolo nel ciclo della vita e delle stagioni. Con il tempo abbiamo perso questa semplicità e queste pratiche artistiche quotidiane. Il mio desiderio è proprio quello di condividere la Danza in questo modo e di proporci, in ogni momento, di ricordare che non c'è confine tra Arte e Vita ma un incessante processo di apprendimento che intreccia ogni momento.

- L'integrazione di pratiche eco-responsabili nella vita della compagnia (che potrebbero concretizzarsi, ad esempio, in una ristorazione locale, biologica e solidale e nell'incoraggiamento dell'imprenditoria locale durante le residenze di trasporto collettivo dei membri, nella produzione di scenografie naturali che ritornano alla terra, in spettacoli all'aperto che non richiedono illuminazione artificiale, in interventi fuori parete nella natura, ecc.)

- L'economia sociale solidale: prestiamo particolare attenzione alla dimensione sociale delle creazioni, alla sua governance e all'economia delle creazioni (mutualizzazione, cooperazione con le reti, sostenibilità economica del progetto e della compagnia alluna).» <https://www.allunadanse.com>

21 ivi

2.1.1 *Le ramificazioni della ricerca di Marie Motais ed il suo legame con Halprin.*

Marie Motais propone attualmente la formazione Tamalpa, di cui era fino a poco tempo fa anche la direttrice per quanto riguarda la sezione Francese; e la *Danza dei 5 Ritmi*. Entrambe queste pratiche, di cui ho parlato in precedenza, sono nate nella stessa zona geografica dell'Istituto Esalen in California. Entrambe trovano un'ispirazione nello sciamanesimo nordamericano, come la ricerca artistica di Marie Motais. Infatti, nonostante l'origine bretone di Marie - che dice di essersi riavvicinata successivamente alla cultura celtica - l'apprendimento di un certo numero di saperi rituali e spirituali avviene per lei attraverso la cultura nordamericana:

Le sincronicità mi hanno portato a seguire durante dei periodi più o meno lunghi gli insegnamenti di sciamani e guaritori come Wallace e Jeffrey Black Elk (tradizione Lakota), Lynn Andrews (Sisterhood of the Shields), Michel Laurent Dioptaz (TransArt), Gabrielle Roth (5Rhythms), Beautiful Painted Arrow et Sahn Ashena (peuple Diné-Navajo - Institute of Indigenous Arts). Attraverso gli insegnamenti amerindiani ho riscoperto le mie radici e la mia tradizione celtica. L'incontro con un guaritore irlandese, Mark O'crongaile e la condivisione al quotidiano di questa saggezza celtica durante quasi dieci anni mi ha permesso di "ricordarmi" e di riconoscermi pienamente²².

L'aspetto che trovo interessante in questo racconto è la maniera in cui l'apprendimento ha luogo: Marie studia infatti in primo luogo con degli sciamani amerindiani, e dice di essersi riavvicinata alle sue radici celtiche attraverso l'insegnamento di un guaritore irlandese. Come in alcuni racconti di Anna Halprin, le radici, le origini sembrano essere in parte immaginarie. Esse si legano ad un lignaggio, ad una tradizione che le precede e che continuerà dopo di sé; e come spesso accade, questi antenati sono in parte reali, in parte modificati dall'immaginario degli artisti.

Il percorso di Marie Motais sembra intrecciarsi in maniera sostanziale con i principi e la filosofia di Anna Halprin: dalla centralità della relazione al mondo naturale, alla questione del rituale, al legame tra arte e vita²³. Inoltre Marie condivide e insegna la *Planetary Dance* in aderenza con la

²² ivi

²³ Marie Motais scrive «creare artisticamente è allo stesso tempo creare la propria vita, in un incessante interscambio. Per me è lo stesso flusso, lo stesso respiro, non c'è una parentesi, non c'è un momento in cui "danzo", non c'è un momento in cui "non danzo". La mia testa, il mio cuore, i miei pensieri, la mia visione della vita sono fatti di questa danza incessante, interrogativa e nutriente. Questo è il mio modo di vivere, di creare, di insegnare, di accompagnare. Semplicemente. Con la massima autenticità del momento e la mia passione per il vivere e il suo divenire... Mi nutro

trasmissione Halpriniana.

In affinità con la *Planetary Dance* Marie Motais crea inoltre con la compagnia Alluna la *Mandala Dance* nel 2006. Essa è, secondo le parole di Motais stessa «una danza interattiva con il pubblico. Chiunque può entrare nel cerchio e danzare i propri desideri, intenzioni o preghiere, o scriverli su pezzi di carta, che saranno poi danzati dai danzatori della compagnia nel Mandala²⁴».

Ad una più grande libertà gestuale (nella *Mandala Dance* il partecipante può danzare e non più solo correre o camminare) si accompagna un modo operativo sostanzialmente identico: formulare un'intenzione, una preghiera e poi “danzarla” - con un'apertura all'interpretazione soggettiva riguarda alla maniera in cui questa preghiera possa essere danzata. La *Mandala Dance* sembra costituire una pratica complementare alla *Planetary Dance*: infatti, se nella *Planetary Dance* le intenzioni devono essere sempre formulate all'indirizzo di un'altra persona o di una comunità, mai per sé stessi, la *Mandala Danse* permette di danzare i propri desideri e le proprie preghiere.



Fig.4: *Mandala de Sable, compagnie Alluna*

Nell'ambito della trasmissione, Marie Motais propone inoltre dei *Cercles de femmes*, pratica di origine celtica. Marie, in collaborazione con le sue figlie Elise e Yonàh, e Hélène Larrode, effettua

di questi spazi di creatività spontanea, di creazione e di improvvisazione, nella natura; basta essere lì, far parte di... e rendere visibile ciò che mi attraversa nella danza che emerge... da sola o in collaborazione con altri artisti. Ho anche una passione per la trasmissione, l'insegnamento, l'accompagnamento delle persone, i rituali contemporanei che danno significato alla nostra vita.» www.allunadanse.com

24 www.allunadanse.com

regolarmente dei ritiri di *Cercles de femmes* nella foresta di Broceliande in Bretagna. Queste pratiche sono descritte nell'intervista/documentario *Soeurcières* realizzato in Francia da Camille Ducellier nel 2010²⁵. I *Cercles de femmes* sono dei rituali concepiti esclusivamente per le donne, per condividere alcuni saperi intorno alla relazione tra la natura ed il corpo femminile. Essi sono centrati su dei saperi intorno alla sessualità, i cicli, il parto, che secondo Marie sono diventati talmente tabù da non essere più trasmessi come un tempo. L'obiettivo dei cerchi di donne è di permettere alle partecipanti di riconoscere e riappropriarsi della loro potenza di donne, sia dal punto di vista spirituale che mentale e fisico: «se, come esseri umani, ci riappropriamo fisicamente e concretamente della comprensione del potenziale di guarigione dei cicli della natura e della potenza “magica” della vita, noi possiamo essere portatrici di un equilibrio rinnovato, e di benessere per la terra e per tutti i suoi abitanti»²⁶.

Marie Motais sostiene che il suo approccio, in cui la natura è l'insegnante principale, è plasmato ed influenzato dai “saperi celtici”, la cultura “magica” della Bretagna – a cui, come abbiamo visto, Marie accede attraverso gli insegnamenti di sciamani prima nordamericani e poi irlandesi, ed in seguito attraverso la sua propria sperimentazione e ricerca personale.

Marie Motais è dunque vicina ad Halprin per quanto riguarda un aspetto meno evidente ad un primo sguardo: quello dell'ecletticità delle sue proposte, che includono una pluralità di metodi e di approcci: l'eco-femminismo, la saggezza celtica, la danza dei 5ritmi, diverse pratiche di guarigione. Come Halprin, il suo lavoro si costruisce al di fuori del circuito ufficiale della danza contemporanea, e l'aspetto performativo del suo lavoro assume un ruolo marginale e atipico: convogli per la pace, improvvisazioni all'aperto, rituali.

Al di là delle forme metodologiche del suo lavoro, in questo caso Marie Motais sembra modellare, come Halprin, una figura di coreografa e di artista il cui lavoro si sviluppa al di fuori del mondo culturale “riconosciuto” della danza, e le cui forme di intervento sono in larga parte pedagogiche, sociali e rituali. Potremmo osare definirle come artiste/sciamane²⁷.

L'ispirazione sciamanica ritorna nel lavoro di ricerca di Robin Decourcy, che non ha un legame

25 Il documentario *Sorcières, mes soeurs* è associato al libro Camille Ducellier *Le guide pratique du féminisme divinatoire*. Cambourakis, Paris, 2018 L'intervista *Soeurcières* è consultabile su Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=iZD5AglQF0c&t=32s>

26 www.allunadanse.com

27 Durante due giorni di esplorazione per la ricostituzione della compagnia Alluna, a cui ho partecipato nel 2019, ho avuto modo di incontrare e di fare l'esperienza in prima persona della forte personalità di Marie Motais, e della sinergia tra diverse pratiche che costituisce il suo lavoro di ricerca. Durante i due giorni di esplorazione, ho avuto modo di passare attraverso la Danza dei 5Ritmi; fare improvvisazioni danzate, che attingevano in parte alle pratiche dell'improvvisazione in danza contemporanea, alle pratiche somatiche e alla danzaterapia; ho fatto delle esplorazioni collettive nei boschi, che seguivano la metodologia del *Life/Art Process*.

diretto con Anna Halprin, ma rivendica una forma di filiazione «attraverso diverse fonti»²⁸. Prenderò come esempio una pratica del coreografo chiamata “Trek Danse”.

2.2 Robin Decourcy e la “Trek Danse”.

Robin Decourcy è un coreografo ed artista francese, impegnato in diverse pratiche che mirano ad ibridare le discipline artistiche. Il suo lavoro presuppone un approccio ecologico e sociale²⁹. Robin Decourcy riconosce una filiazione con la coreografa Anna Halprin, a cui si sente legato sotto numerosi punti di vista³⁰.

Il lavoro di Anna e di Lawrence Halprin come «artisti dell'ambiente e dell'erranza» è citato nella presentazione della sua *Trek Danse*.

La *Trek Danse* è presentata come

una pratica dell'escursione, che si nutre di giochi sviluppati in diverse correnti provenienti dalla *post-modern dance*: la Contact Improvisation, la composizione istantanea o performance, e nuove partiture create a partire da riti più antichi. Ispirato direttamente da ricerche iniziate dalla danza Butoh e il movimento Fluxus, da artisti dell'ambiente, dello spostamento e dell'erranza (tra cui sono annoverati Anna e Lawrence Halprin), e dalla storia della *transe* e del nomadismo, questa pratica ha l'ambizione di trasporre delle azioni poetiche nel corpo emotivo e nel corpo di gruppo. Questa pratica è sviluppata da dieci anni, attraverso delle performance immersive in cui il pubblico è coinvolto in uno scenario incantato, dove il reale e la finzione si trovano stranamente mescolati. L'atmosfera è rispettosa e benevolente, aperta alle questioni di genere, alla nostra animalità, alle nostre pulsioni, a diversi stati di coscienza e corporei³¹.

28 Email di Robin Decourcy, 25/08/2018

29 Come scrive Guillaume Mansart nella sua presentazione del lavoro di Decourcy, questo artista non può essere definito all'interno dei confini di un genere artistico. Uno dei suoi progetti, per esempio, prevede di attraversare per mesi la Spagna con un asino; in un altro lavoro, installa dei rovi secchi in una galleria. Secondo Mansart, ciò che caratterizza l'opera di Decourcy è il «rapporto (che si potrebbe definire intimo) che l'artista intrattiene con i suoi soggetti. L'individuo è al centro, che sia attraverso il trauma, lo stereotipo o l'identità, e si mostra nella sua complessità». http://www.documentsdartistes.org/cgi-bin/site/affiche_art_web.cgi?&ACT=2&ID=499

30 Durante un'intervista con l'artista, egli specificò di non aver mai incontrato personalmente la Halprin, e che dunque la sua filiazione si situava su un piano in parte immaginario, alimentato dalla lettura dei testi della coreografa e dalla visione dei documentari. Tra gli elementi che legano Decourcy e Halprin vi è la creazione di rituale a partire da traumi, l'atto di allontanarsi dalla danza in senso scenico pur continuando a lavorare all'interno di essa creativamente; e la ricerca di una forma di integrità e di coerenza tra i propri obiettivi e gli strumenti utilizzati. Intervista con Robin Decourcy, 26.07.2022

31 «Le Trek Danse est le nom donné à un ensemble d'expériences collectives et participatives qui se modifie à chacune

La *Trek Danse* si situa in un ambito ibrido, tra performance, workshop e rituale. I partecipanti/performer sono chiamati a partecipare attraverso degli annunci pubblicati su internet dalle organizzazioni o dai teatri che la accolgono. La *Trek Danse* è aperta a tutti e non sono a dei danzatori professionisti. A volte la partecipazione è gratuita, in altri casi pagante. La *Trek Danse* può durare diversi giorni come un trekking, oppure un solo giorno. Effettuata in luoghi pubblici, sia all'aperto che al chiuso³², sia in spazi urbani che in boschi e in paesaggi rurali, in essa si trovano dei momenti meditativi, delle improvvisazioni strutturate, dei momenti “pedagogici” intorno al movimento³³. In alcuni momenti, i partecipanti guardano il paesaggio urbano, immaginando una forma di narrazione che include i passanti ed altri elementi del paesaggio. La realtà assume delle caratteristiche poetiche e surreali. Spesso la *Trek Danse* (ed i suoi partecipanti) si mescola a degli eventi che stanno già avvenendo in quel momento in un luogo pubblico; essa si confonde ed influenza la vita del luogo in cui è accolta. Ogni *Trek Danse* ha un sottotitolo diverso, come *Au risque du réel*, *Dent dure joli nuage*, *Les infernets*; titoli tanto suggestivi quanto poetici.

Nel suo testo *L'Autre Danse*³⁴, Robin Decourcy approfondisce delle tematiche care ad Anna Halprin, come la *transe* ed il rituale. Il coreografo, tuttavia, tratta di queste questioni con un approccio peculiare, che incorpora diverse fonti di ispirazione nell'ambito della filosofia e della poesia. Citando Octavio Paz e «la forma del rito, in prospettiva di una storia della poesia»³⁵, egli nomina il ritmo come «una successione di colpi e di pause, che rivela un'intenzionalità, una direzione. Il ritmo provoca un'aspettativa, una sorta di sospensione [...] esso ci situa in una forma di attesa. E ritmo è un modo di misurare il tempo. Il tempo non è al di fuori di noi, non è qualcosa che

des immersions proposées par Robin Decourcy. Son processus est une nouvelle pratique de la randonnée qui se nourrit de jeux développés dans plusieurs courants issus de la danse post-moderne = le Contact Improvisation, la Composition Instantanée ou la Performance, ainsi que de nouvelles partitions créées à partir de rites plus antiques Inspiré indirectement des recherches initiées par la danse Butō et le mouvement Fluxus, par des artistes de l'environnement, du déplacement et de l'errance*, et enfin par l'histoire de la transe et du nomadisme, cette pratique ambitieuse, de manière plus large, de transposer des actions poétiques dans le corps émotionnel et le corps groupal. Ainsi elle s'est développée depuis 10 ans vers des performances immersives dans lesquels le public est pris dans un scénario enchanté où le réel et la fiction se trouvent étrangement mêlés. L'ambiance y est respectueuse et bienveillante, ouverte aux questions du genre, à notre animalité, à nos pulsions, aux états variés de conscience et corps». https://trekdanse.blogspot.com/p/blog-page_201.html

32 Au Centre choregraphique de Normandie a Caen in città, nel Vexin in un castello, in montagna per il CDCN Le Pacifique per esempio.

33 Per esempio, nella *Trek Danse* effettuata in collaborazione con il CCNC Normandie, all'inizio del video troviamo un vero e proprio momento pedagogico in cui un performer porta alla consapevolezza il modo in cui i partecipanti/performer camminano :«quando camminiamo, creiamo un otto, possiamo sperimentare il fatto che creiamo un infinito con il corpo. Camminiamo in doppia ellissi in relazione alla terra».

<https://vimeo.com/694032113>

34 <https://trekdanse.blogspot.com/p/paroles-words.html>

35 <https://trekdanse.blogspot.com/p/paroles-words.html>

accade davanti ai nostri occhi, come le lancette di un orologio: noi siamo il tempo e non sono gli anni che passano, ma noi. [...] La danza è un ritmo e tutti i ritmi sono una danza. La danza è già il ritmo. Il rituale e i racconti mitici ci mostrano che è impossibile dissociare il ritmo dal suo senso. Il ritmo fu un procedimento magico con finalità immediata: segnare la fine di un tempo e l'inizio di un altro»³⁶.

In questo testo, il coreografo e artista afferma che attraverso la danza, la musica e la poesia si può entrare in uno stato di coscienza modificato, una forma di superamento del tempo. Attraverso i sogni lucidi e la *transe*, l'uomo poteva indovinare, grazie alla logica istintiva e deduttiva delle formule algebriche, il suo futuro e le cause precedenti del suo presente.

Questa visione magica e poetica del reale si ritrova nella *Trek Danse*, in cui i performer/partecipanti sono allo stesso tempo performer e studenti; guidati da Robin Decourcy e da un gruppo di performer variabile, essi sono a volte generatori di azioni ma non conoscono lo *score* dell'esperienza in anticipo – proprio come dei partecipanti “non iniziati” di un rituale.

In dialogo con Mathias Poisson³⁷ (che collaborò anche con Anne Collod nel processo di *scoring* delle opere di Anna Halprin), la *Trek Danse* presenta delle affinità dal punto di vista performativo con i rituali collettivi in luogo pubblico concepiti da Halprin, come la *CityDance*. In entrambi i casi le performance, con delle qualità rituali, re-incantano lo spazio pubblico, creando inoltre dei pubblici casuali, i passanti. La grande differenza tra la *City Dance* e la *Trek Danse* si situa a livello dello *score*. Mentre nella *City Dance* tutti i partecipanti sono informati della struttura dello *score*, nella *Trek Danse* solo i collaboratori/artisti lo sono, creando una gerarchia di informazioni che situa i partecipanti/performer su un piano che si potrebbe definire “iniziatico”. Gli artisti creano una confusione percettiva nei partecipanti - che dovrebbe permettere ad essi di rapportarsi in maniera diversa al reale. Parlando con Decourcy, egli tracciò un parallelo tra la *Trek Danse* e le cerimonie di iniziazione, in cui si crea una comunità dai legami molto forti, tuttavia limitata ad un'esperienza di qualche giorno. Il coreografo osservava, durante le *Trek Danse*, delle trasformazioni visibili nei partecipanti; in particolare alcuni di essi «arrivavano come degli adulti, e sembravano diventare dei bambini durante l'esperienza, ricominciare a divertirsi, a giocare. Il gioco, il piacere, la confusione, tipici delle pratiche sciamaniche³⁸, aprono una porta verso uno stato percettivo modificato che

36 <https://trekdanse.blogspot.com/p/paroles-words.html>

37 Come artista visivo e performer, la ricerca teorica e artistica di Mathias Poisson ruota attorno alle pratiche del camminare urbano. Autore di una guida turistica sperimentale, disegnatore di mappe sensibili, guida di visite pubbliche e avventurose, si interroga sulle modalità di rappresentazione del cammino tanto con la scrittura e l'immagine quanto con la performance. Invita le persone a fare una passeggiata oziosa e attenta in tutte le forme possibili. Propone passeggiate sensibili in luoghi sorprendenti, dove l'esperienza del visitatore è al centro della ricerca.

38 Abbiamo già osservato come il ridicolo sia considerato come un elemento che crea il rituale nel neo-paganesimo, ma anche in alcuni momenti della *Planetary Dance*, p.118

permette una diversa osservazione dell'ambiente che ci circonda e per avvicinare nuovamente l'umano ed il mondo animale e vegetale»³⁹; poiché la *Trek Danse* vuole proporsi come una pratica ecologica e socialmente consapevole del momento di crisi climatica e della biodiversità che attraversiamo. In questo senso la ricerca di Decourcy si avvicina a quella di Halprin in relazione ad un altro aspetto; entrambi, sebbene con diversi approcci, vogliono avvicinare l'uomo alla natura, o meglio permettere all'uomo di riconoscersi come parte della natura, in cui di fatto esso è già compreso.



Fig.5: *Trek Danse*

2.3 Laura Colomban e il Mobius Devices.

Se potessimo tracciare un diagramma con un polo “sciamanico/rituale” ed un polo “artistico/coreografico” per quanto riguarda il tipo di eredità lasciata da Anna Halprin al mondo della danza, Laura Colomban si troverebbe, a differenza di Robin Decourcy e di Marie Motais, maggiormente orientata verso il polo artistico/coreografico.

Laura Colomban⁴⁰ è stata allieva del *Tamalpa Institute*, di cui seguì la formazione *Art/Life Process*

³⁹ Intervista con Robin Decourcy, cit.

⁴⁰ Laura Colomban è una Terapista Somatica del Movimento ed Educatrice registrata (ISMETA Institute of Somatic Embodied Therapy Association). Le sue metodologie e il suo approccio al corpo sono radicati nel Tamalpa Life /

dal 2011 al 2015. Come molti tra gli allievi e le allieve dell'istituto Tamalpa provenienti da un ambito performativo, la sua attività si divide tra pratica artistica e pratica pedagogica.

La sua filosofia di lavoro rispecchia in larga misura i principi della stessa Halprin. Come Colomban scrive:

Esiste una connessione essenziale tra arte e vita che può facilitare la guarigione e il cambiamento. Sono interessata a una nuova estetica che rifletta il “qui e ora” delle esperienze di vita autentiche delle persone, piuttosto che la bellezza di una specifica forma o tecnica di danza. Sono le esperienze nella nostra vita reale che alimentano la nostra arte, e la nostra arte che informa la nostra vita. Credo che il movimento e la danza siano un modo per tutte le persone di vivere una vita più incarnata e creativa, che favorisca la guarigione e la trasformazione sociale. Il movimento e la danza sono modi per esprimere l'intera gamma delle emozioni umane e per connettersi, in modo profondo e autentico, al nostro sé più vero. Questo processo si basa sui seguenti principi:

1. Esiste una relazione e un'interazione tra il corpo fisico, le emozioni e il regno mentale/immaginario;
2. Le sensazioni del corpo, le posture e i gesti riflettono la nostra storia, la nostra cultura e i nostri attuali modi di essere;
3. Quando ci impegniamo nel movimento espressivo, nella danza e nelle arti espressive, vengono rivelati i temi e gli schemi della nostra vita;
4. Quando lavoriamo alla nostra arte (una danza, un disegno, una poesia, una canzone o una performance), stiamo anche lavorando su qualcosa della nostra vita;
5. I simboli che creiamo nella nostra arte contengono messaggi preziosi che parlano delle circostanze della nostra vita;
6. I modi in cui lavoriamo come artisti ci insegnano a relazionarci con noi stessi, con gli altri e con il mondo.
7. Quando realizziamo visioni positive attraverso la nostra arte, creiamo immagini e modelli che possono diventare forze guida nella nostra vita;
8. È nella nostra arte che troviamo espressione per ciò che ci disturba e per ciò che vogliamo celebrare;
9. Quando impariamo a lavorare con i principi della creatività e della pratica artistica, siamo in grado di applicare ciò che impariamo a tutti gli aspetti della nostra vita⁴¹.

Art Process® e nell'Atem-Tonus-Ton, che pratica come terapeuta dal 2012 in sessioni di gruppo e individuali. Produttrice e cofondatrice del podcast DanceOutsideDance, si è laureata con lode al Master of Fine Arts, Creative Dance Practice del Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance di Londra, dove ha portato avanti la sua ricerca su soma, suono e pratiche performative tecnologicamente mediate. È appassionata di processi collaborativi, creazione e apprendimento collettivi, con l'intento di creare una metodologia didattica inclusiva in dialogo con la politica della vita quotidiana.

41 <https://inhabitingthebody.org/eng/>

Questa visione della pratica artistica corrisponde in maniera sostanziale alla visione sviluppata presso il *Tamalpa Institute* da Daria Halprin e da tutto il corpo docente dell'Istituto, a partire dalle sperimentazioni che Anna aveva portato avanti durante i decenni precedenti.

In un'intervista, Colomban mi parlò del fatto che il percorso di formazione presso il *Tamalpa Institute* cambiò la sua vita artistica: in particolare, in rapporto alla relazione tra la sua danza e la sua emotività in quanto essere umano, che non aveva mai precedentemente considerato in quanto danzatrice; e rispetto alla considerazione della danza come un'attività ordinaria, quotidiana⁴².

Laura mi parlò del fatto che a suo avviso il lavoro personale, terapeutico o spirituale, modifica il proprio sé, dunque necessariamente la propria danza.

Il progetto più recente di Laura Colomban si chiama *Möbius Devices* ed è una pratica performativa ed una ricerca sviluppata attraverso il MFA Creative Practice del Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance; essa interroga «le tensioni tra processi somatici, sonori e ciclici in uno spazio di mediazione collaborativa con dispositivi tecnologici»⁴³.

Il *Möbius Devices* è una ricerca articolata in una parte performativa ed una parte pedagogica attraverso dei workshop partecipativi. «La ricerca esplora la potenziale dissoluzione dei confini attraverso esperienze di ascolto amplificato, per coltivare l'interconnettività, la prossimità e l'intimità in un'arena performativa»⁴⁴.

Laura Colomban integra in questa ricerca performativa un approccio alla voce concepito da Ilse Middendorf (1910-2009), che ha dedicato la sua vita a sviluppare il processo di respirazione noto come Atem Tonus Ton⁴⁵:

42 Alessandro Pontremoli parla della questione della danza in quanto attività quotidiana, sviluppata a partire da Halprin e successivamente negli anni 60 e 70 nella *post-modern* Newyorkese: «secondo Pontremoli, a New York, negli anni che precedono la rivoluzione del 1968, Halprin aveva creato delle danze che facevano riferimento al mito del corpo naturale, prima ancora della nascita della *post-modern dance*. Un'idea spesso attribuita alla generazione successiva. Si tratta dell'idea secondo la quale, oltre al corpo allenato, esiste anche il mito di un corpo non professionale, quotidiano, che può danzare. A questo proposito, Pontremoli sottolinea che si tratta di un mito, poiché non esiste un corpo naturale, ogni corpo è una costruzione culturale». (Sebbene nel caso di Laura Colomban vi sia chiaramente la consapevolezza di lavorare a partire da un corpo allenato, spesso le sue danze, come nel caso della *post-modern dance*, sono caratterizzate da azioni quotidiane, come camminare, correre, rotolarsi sul suolo). Gaia Clotilde Chernetich *En quiete d'oxygene: Alessandro Pontremoli à la rencontre d'Anna Halprin*. La Briqueterie / CDC du Val-de-Marne, Repères, cahier de danse 2020/2 n° 45, pp. 25-47

43 <https://inhabitingthebody.org/eng/>

44 <https://inhabitingthebody.org/eng/>

45 Atem Tonus Ton: traduzione letterale dal tedesco: Atem: Respiro, Tonus: Tonicità Ton. Atem Tonus Ton, letteralmente Respiro-Tono-Suono, è una metodologia pedagogica finalizzata alla conoscenza della corporeità della voce e del suono e al suo utilizzo in campo terapeutico, artistico (come le arti drammatiche e musicali), della didattica musicale e di tutte le professioni che fanno largo uso della voce. Fu sviluppata da Maria Hoeller-Zangenfeind sul fondamento del Respiro Percepibile di Ilse Middendorf con l'intento di costruire un ponte tra il respiro come esperienza di raccoglimento e di conoscenza di sé e il lavoro col corpo in direzione di un'espressione vocale e musicale fortemente incarnata.

In questo corso ci si approprierà dello sviluppo del respiro e del suono per la voce, il canto e la musica strumentale. Verranno affrontati temi quali: gli appoggi, le direzioni, il peso, il movimento e l'improvvisazione come materie prime del suono, integrando le esperienze personali con le lezioni teoriche. <https://www.atem-tonus-ton.com/en/112/milano-1-b18b0d95.html>

per tre anni ho appreso il suo approccio al respiro e all'incarnazione della voce, comprendendo come percepire la vibrazione della voce e il tono del corpo in cui il respiro trova sostegno e spazio. Nella mia esperienza, dare voce e ascoltare i luoghi più intimi e nascosti è un modo per tornare a casa, per trovare il centro, per scoprire le pieghe nascoste del sé⁴⁶.

La coreografa desidera portare gli spettatori in uno stato di coscienza amplificato; sostenendo inoltre che nella sua pratica personale si era resa conto che più era in contatto con il suo mondo sonoro interno, più riusciva a mettersi in contatto con il mondo esterno⁴⁷. Seguendo questa osservazione personale, Laura desidera dunque creare una forma di comunità intorno al progetto, promuovendo l'ascolto e la comunicazione tra tutti gli esseri umani⁴⁸. Al centro di questo lavoro la coreografa mette la meraviglia, l'atto di «essere sorpresi e di porsi delle domande»⁴⁹.

Attraverso il lavoro sulla voce, visto da Laura come un luogo in cui si esprimono delle tracce culturali e personali, si ascolta la storia di un corpo. Utilizzando l'amplificazione, l'ascolto in cuffia, i microfoni e i sistemi di *looping*, Colomban vuole effettuare un'esplorazione interiore – in risonanza con le pratiche somatiche.

Questa coreografa persegue un lavoro di ricerca attraverso degli assoli, con un approccio che integra la voce, la danza e le pratiche somatiche. Osservando gli spettacoli della coreografa, gran parte dei quali sono creati utilizzando gli *RSVP cycles*, ho avuto l'impressione di essere testimone di una lunga serie di *Self Portraits*.

Al di là degli evidenti accostamenti tra la sua pratica performativa e quella di Halprin, degli

46 <https://inhabitingthebody.org/eng/>

47 «L'iperconsapevolezza verso l'interno apriva stranamente le cose. Nel corso della ricerca ho notato che, ingrandendo e amplificando le sfumature di sé, queste diventavano udibili. L'intenzione è stata quella di ingrandire i dettagli dello stato interiore, di evidenziare gli angoli del sé mentre il sé si esponeva sincronicamente all'altro: mentre ero in contatto con la mia vulnerabilità, ero sonoramente testimoniato, da me stesso e dagli altri.

La pratica dell'ascolto in cuffia mi ha rivelato che l'atto di ascoltare il respiro amplificato e l'ambiente circostante amplificato ha creato una percezione insolita del sé, modificando il senso di prossimità dello spazio, mentre il loop ha agito sulla percezione del tempo, creando destabilizzazione e confusione che poi permettevano e aprivano la porta a una qualità del movimento non preoccupata dall'estetica». <https://inhabitingthebody.org/eng/>

48 La questione della creazione di una forma di comunità a partire dall'ascolto intimo di sé è un postulato da mettere in dubbio. Nonostante vi sia la possibilità che gli spettatori pratichino una forma di ascolto maggiore una volta rientrati nella loro quotidianità, la creazione di una comunità non si evince osservando questa performance in video. Un altro esempio di questo tipo di presenza privilegiante un intimo ascolto di sé piuttosto che un ascolto dell'altro e dell'ambiente circostante è la ripresa di *Circle the Earth* di Anna Halprin da parte di Jamie McHugh nel 2008. In queste due realizzazioni, è lampante la differenza di focus dei partecipanti, nel caso di Halprin maggiormente comunitaria, nel caso di McHugh più intima. Nel caso di McHugh, i partecipanti portano uno sguardo maggiormente verso l'interno, con delle ripercussioni energetiche evidenti all'osservazione: i movimenti degli arti sono meno estesi verso l'esterno, i gesti passano da una persona all'altra in maniera più formale, le azioni sono più ordinate; per un'impressione globale di un maggiore ascolto di sé da parte dei performer ma di un inferiore livello di comunicazione verso l'esterno.

49 *ibid*

interessi comuni tra cui la creazione di comunità, l'interdisciplinarietà e il lavoro artistico in quanto ricerca; Colomban sembra maggiormente focalizzata (come nell'iperfocalizzazione interna dell'ascolto della propria respirazione nel *Mobius Devices*) sull'aspetto intimo e personale della dimensione creativa, sull'ascolto e sulla reinvenzione di sé. Questo aspetto intimo primeggia sull'aspetto comunitario, che arriva in un secondo momento come una conseguenza dell'ascolto di sé.

La coreografa, attraverso l'uso di formati differenti (la danza, la scrittura, la voce, il video) esplora la sua autobiografia, l'impatto che hanno sul suo corpo degli eventi traumatici, il suo respiro, l'interazione tra sé stessa ed il suono dell'ambiente. Attraverso questi "self portraits" essa approfondisce i legami alla sua storia, alla sua casa, e ad alcune questioni che la attraversano come il rapporto tra l'ascolto, il respiro e la persona. Il suo lavoro resta prettamente peculiare e singolare, non include altri danzatori ed anche nel dispositivo *Mobius Device*, dove lo spettatore è incluso attraverso il suono, esso assume comunque un ruolo relativamente passivo, non è chiamato ad effettuare alcuna azione particolare.

In *Fratture*, realizzato a Traiart a Sorbolo Mezzani, con la consulenza libanese di Yalda Aoukar⁵⁰ la performer entra in un flusso di movimento che ricorda il movimento autentico,⁵¹ lasciando il proprio corpo rispondere artisticamente ad un «momento di frattura e di crisi: un corpo connesso a delle fratture collettive. La pandemia, l'esplosione a Beirut. Il 20 agosto 2020, una grande quantità di ammonio nitrato conservato nel porto della città di Beirut, la capitale del Libano, esplose, causando almeno 210 morti e 7500 feriti. La traccia sonora è costituita dalle voci registrate dopo l'esplosione»⁵².

Il suo movimento ripetitivo, tra la camminata e la corsa sul posto, si trasforma progressivamente ed organicamente in un movimento energetico: la mano a pugno, ad ogni espiro Laura Colomban porta il pugno verso fuori, in un atto combattivo.

50 <https://www.youtube.com/watch?v=9UDMJ52UnCg>

51 Il Movimento Autentico è una pratica contemplativa, incarnata, di esplorazione del proprio sé, attraverso il movimento corporeo, sviluppata negli Stati Uniti da Mary Stark Whitehouse (negli anni '60) ampliata e approfondita dal lavoro e dagli studi di Joan Chodorow e Janet Adler. Tre elementi base creano il tessuto di questa pratica: Muoversi – Colei che si muove – Testimoniare- Colei che osserva- e la relazione tra le due.

Le origini della pratica appartengono al bisogno naturale dell'essere umano di essere visto e sostenuto con amore dal momento della nascita. Anche da adulti manteniamo un desiderio di essere visti per ciò che siamo in relazione ad un altro amorevole, compassionevole e non giudicante.

Nella pratica continua nel corso del tempo, all'interno dello spazio sacro della pratica stessa, colei che si muove arriva a percepire la connessione con tutte le dimensioni della vita al di là della percezione del suo sé personale allargando così il suo stato di coscienza ad una realtà più ampia.

Il Movimento Autentico, con le sue radici nella Danza Movimento Terapia, è utilizzato nella DMT, in setting in clinici psicoterapeutici, nella formazione di terapeuti, nella supervisione, in ambito educativo e creativo, e nella pratica di crescita spirituale. Dai suoi inizi negli Stati Uniti, è ora insegnato e praticato in diverse parti del mondo.

52 <https://www.youtube.com/watch?v=vOp8m-KdBk>

In *Still Pouring Sand*⁵³ realizzato nel 2021, la coreografa parla della propria esperienza della traumatica Alta Marea che ha investito Venezia il 12 novembre 2019, con filmati personali e degli antichi materiali dell'Istituto Luce.

È una testimonianza, un'esperienza personale che si rivela attraverso il processo creativo.

La principale ispirazione che Laura Colomban rivendica esplicitamente per quanto riguarda il pensiero e la pratica di Anna Halprin risiede negli *RSVP cycles*, come testimonia il suo articolo, pubblicato nel 2017⁵⁴. Laura Colomban descrive il ciclo RSVP come un metodo fondato su una pratica di

creazione inclusiva e collaborativa che abbraccia l'aspetto artistico, architettonico, biologico, sociale, psicologico ed economico a livello individuale e collettivo. Lo *score* è formato dalle seguenti sezioni: Tema, Intenzione, Tempo, Partecipanti, Risorse, Azioni. Possono farne parte azioni di qualsiasi tipo che si svolgono all'interno di un procedimento che prevede un cambiamento di stato (dalla lista della spesa, a un compleanno, a una ricetta, a una lezione, a un'attività casalinga, per citare solo alcuni esempi).

Riprendendo la logica dell'ecosistema, Lawrence descrive lo score nei termini di un *ecoscore*: un modo di definire, attraverso la notazione, lo sviluppo di una data configurazione dell'ambiente naturale in un determinato periodo di tempo. Anna prende consapevolezza della propria concezione del coreografo che, come ricorda in una lezione del 14 ottobre 2012, diventa ora *scoreographer*; il suo compito non è quello di determinare la linea d'azione dei *performers*, non il “come”, né il “dove”, ma solo il “perché”. È questo dialogo tra danzatore, coreografo, *performers* e pubblico a creare la danza⁵⁵.

La coreografa e ricercatrice sembra riprendere questo approccio di tipo processuale – diffuso nella danza post-moderna - nei suoi soli; approccio messo in evidenza dai formati di tipo colloquiale e dalla mancanza di spettacolarità delle sue performance. Come lei stessa sottolinea, il polo performance del ciclo RSVP costituisce solo un polo, non è in alcun modo il punto conclusivo del processo.

53 *ivi*

54 Laura Colomban *Anna e Lawrence Halprin: il Ciclo RSVP** «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», anno IX, numero 9, 2017. https://inhabitingthebody.org/lauracolomban/wp-content/uploads/2021/04/Anna_and_LawrenceH_The_Cycle_RSVP.pdf

55 https://inhabitingthebody.org/lauracolomban/wp-content/uploads/2021/04/Anna_and_LawrenceH_The_Cycle_RSVP.pdf

2.4 La diffusione del lavoro coreografico di Anna Halprin in Francia attraverso le figure di Alain Buffard e di Anne Collod.

Un tipo di relazione artistica ancora differente è quella tra Anna Halprin ed Anne Collod.

Nel 2003 infatti, la coreografa Anne Collod, di formazione labaniana e precedentemente membro del Quatuor Albrecht Knust⁵⁶, decide di effettuare delle rievocazioni del lavoro di Halprin.

L'interesse della coreografa Anne Collod rispetto al lavoro di Halprin, peculiare rispetto ad altri artisti e terapeuti, si situa in un ambito prettamente coreografico che non include un aspetto di “crescita personale”. La scelta del repertorio delle riprese che Collod effettua, non include i tardi lavori di Halprin, in cui l'aspetto rituale primeggia, ma principalmente i lavori concepiti negli anni sessanta: in particolare, *Parades and Changes* e *Blank Placard Dance*.



Fig.6: Parades and Changes

Anne Collod si reca dunque in California per incontrare Anna Halprin, segue i suoi corsi di danza e ottiene libero accesso agli archivi della coreografa per la sua ripresa di *Parades and Changes*. Halprin la invita inoltre a partecipare come danzatrice per la riattivazione di *Parades and Changes* nel 2004, diretta dalla Halprin stessa. Soltanto nel 2008 Anne Collod realizzerà infine *Parades and*

⁵⁶ Collettivo fondato nel 1993 da Dominique Brun, Anne Collod, Simon Hecquet e Christophe Wavelet per riattivare dei lavori storici attraverso gli archivi e la notazione Laban.

Changes:Replays.

L'intenzione di Anne Collod - tra artistica e storiografica - era quella di «far circolare e far conoscere il lavoro di questa pioniera della *post-modern dance* in Francia e in Europa, e di imparare personalmente da questa artista, facendo della sua opera il luogo di un'esperienza di riaggiornamento e riattualizzazione».⁵⁷ La peculiarità della posizione artistica che Collod assume nei confronti del lavoro di Halprin fa sì che essa mantenga una distanza rispetto alla ripresa stessa, e rispetto alle proposizioni artistiche più recenti di Halprin. Collod cita la sua scelta di non includere nella sua ripresa dei danzatori dell'entourage immediato di Halprin nella prima realizzazione di *Parades and Changes: Replays* (all'eccezione di Boaz K.Barkan)⁵⁸. FONTE Scegliendo dei danzatori molto conosciuti in Francia, alcuni di origine straniera: Alain Buffard – che intratteneva una relazione professionale con Halprin dal 1995⁵⁹, Vera Mantero, Nuno Bizzarro, DD Dorvilliers. Collod cita anche le numerose tensioni che avevano attraversato il processo di lavoro. Fin dall'inizio Anna Halprin si dichiarava poco interessata alla ripresa di vecchi lavori, che per lei costituivano delle forme vecchie, mentre lei era interessata a continuare il proprio lavoro artistico presente. Successivamente Halprin, nonostante avesse incoraggiato Collod ad inserire dei nuovi elementi nella ricreazione, non fu d'accordo con il tipo di elementi che Collod propose⁶⁰. Infine, la definizione dei ruoli rispetto alla ricreazione fu esso stesso un processo, il cui risultato fu che Anna

57 Judith Abensour Réactivations du geste. Le Gac Press 2011, p.136

58 Nelle riprese successive del lavoro il gruppo cambia, includendo dei danzatori che hanno collaborato per anni con Halprin come Sherwood Chen. Tuttavia, la continuità delle scelte di Collod è presente dal punto di vista professionale, essa sceglie sempre dei danzatori professionisti e con un'esperienza scenica, collaboratori di diversi coreografi e non solo di Halprin.

59 «Alain Buffard ha incontrato per la prima volta Anna Halprin nel 1995 durante un workshop a Friburgo. L'anno successivo, attraverso il programma Villa Médicis - Hors les murs, parte per la California per un workshop presso il Sea Ranch Collective. I legami tra loro non si sono mai interrotti da quando, nel 1998, l'artista le ha dedicato un ritratto sulla rivista *Mouvement* e si è adoperato per invitarla al *Festival d'Automne*, prima di dedicarle un film nel 2006, in concomitanza con la mostra di Jacqueline Caux. Tutto questo movimento e questo interesse per l'opera di Anna Halprin solleva più di una domanda: cosa hanno trovato gli artisti e i ricercatori francesi nel suo lavoro in quel preciso momento?

Quando Alain Buffard incontrò per la prima volta Anna Halprin, non danzava più dal 1991. [...] La cosa che lo interessa è il modo in cui la coreografa mette insieme l'arte e la vita. L'incontro con Anna Halprin è per Alain Buffard sinonimo di riconciliazione con il corpo, come egli stesso ammette alla fine del suo film. Dopo la diagnosi di sieropositività, non ha più potuto mantenere lo stesso rapporto con la danza e ha dovuto sospendere la sua carriera. L'incontro con Anna Halprin lo invita a creare in modo diverso. Elizabeth Lebovici, nelle pagine che dedica a *Good Boy* di Alain Buffard in *Ce que le sida m'a fait*, analizza in che misura questo assolo sia influenzato dalla concezione della performance di Anna Halprin. Con questo pezzo del 1998, l'artista ripropone ciò che ha imparato dalle sue conferenze e dai suoi workshop. Non si può parlare di lezione nel senso classico del termine, perché il rapporto è così orizzontale, ma questo dialogo e questa pedagogia manifestano l'arrivo di un pensiero rinnovato della danza in Francia, una possibilità di “danzare la propria vita” che i contemporanei di Alain Buffard hanno ben compreso». Henri Guette *Quand l'enseignement d'Anna Halprin arrive en France*. « Repères, cahier de danse », La Briqueterie, CDC du Val-de-Marne, 2020/2 n° 45, p. 10-11

60 Questo tipo di selettività è visibile nel documentario *My lunch with Anna*. Paris, CNC, 2005 in cui Buffard propone ad Halprin un'improvvisazione che lei rifiuta di effettuare. Situò questo rifiuto nel senso del rigore di Halprin, dopo la sua esperienza del cancro, rispetto all'intenzione che deve motivare il gesto. Per la coreografa essa non può situarsi su un piano estetico o stilistico, ma partire da un'esigenza personale che vada al di là della sperimentazione estetica fine a sé stessa.

Collod fu definita come creatrice, e lo spettacolo “concepito in concertazione con” Anna Halprin e Morton Subotnik, musicista creatore dello *score* musicale di *Parades and Changes* e non citato come creatore nella sua prima versione.

Come per Laura Colomban, Collod trova di interesse artistico rispetto al processo l'utilizzazione dello *score*. Un valore politico, nel senso che « lo scopo dello *score* è anche quello di creare comunità artistiche intorno a un progetto oggettivo la cui legislazione non può essere appropriata da alcun potere personale o dominio narcisistico. Quello che chiamiamo “programma di attività non implica una preferenza stilistica che sarebbe legata alla scelta qualitativa di una sola persona”»⁶¹. Il processo di lavoro di Anne Collod testimonia di quanto questo tipo di processo sia lungi dall'essere semplice e fluido, nel caso in cui esso include una personalità artisticamente molto forte come quella di Halprin.

La ripresa di Collod rientra in un interesse storico rispetto a questa coreografa, definita come pioniera della *post-modern dance*. In questo senso, essa diverge da altre forme di appropriazione e di elaborazione del lavoro di Halprin.



Fig.7: *Parades and Changes: Replays*

61 «Le propos du *score* est aussi de créer des communautés artistiques autour d'un projet objectif dont aucun pouvoir personnel, aucune domination narcissique ne peuvent s'appropriier la législation. Ce que nous appelons le “programme d'activités n'implique pas de préférence stylistique qui serait reliée au choix qualitatif d'un seul”». Anne Collod *Le Projet Halprin*. Archives du CND

Anne Collod elabora il suo lavoro a partire da una postura di ricercatrice/coreografa. La ripresa di *Parades and changes: Replay* e di *Blank Placard Dance* si situano nell'ambito di un desiderio di diffusione di questi lavori nell'ambito culturalmente e istituzionalmente riconosciuto della danza francese; dal punto di vista della programmazione, del discorso ed al pubblico a cui questo discorso è indirizzato, non si tratta più di un lavoro di ricerca nel senso di un'esplorazione indisciplinata – come poteva essere la creazione di Halprin negli anni Sessanta. Piuttosto, di un lavoro posteriore di integrazione e di riconoscimento della stessa in un ambito ufficiale.

Malgrado non si consideri come una ripresa “museale” del lavoro di Halprin, questo lavoro si situa sicuramente maggiormente su un polo di riattivazione piuttosto che un polo creativo, in cui le metodologie e le pratiche costituiscono una fonte di ispirazione; per essere integrate in un approccio di ricerca rispetto ad un “archivio”.

Paradossalmente, la coreografa Anne Collod, che rivendica una distanza artistica dalla Halprin, è allo stesso tempo l'artista che riprende in maniera più fedele le “forme” coreografiche della stessa; a differenza dei coreografi precedentemente citati, che rivendicano esplicitamente una forma di filiazione e di prossimità con la coreografa stessa, nonostante essi propongano delle forme a volte molto distanti dalle coreografie Halpriniane.

L'influenza che la ricerca di Anna Halprin esercita nel mondo della coreografia è dunque multiforme e profondo.

Si potrebbe esaminare in un'ulteriore ricerca l'impatto di questa influenza, seguendo sul campo in maniera più dettagliata i processi di lavoro dei coreografi scelti, ed effettuando una ricerca specificamente mirata a tracciare una cartografia della diffusione del lavoro di Halprin.

La mia osservazione, basata su materiali di archivio, su delle interviste e su alcuni incontri che mi hanno permesso di attraversare delle esperienze della danza in prima persona (con la coreografa Marie Motais), mi ha tuttavia permesso di iniziare a tracciare una via di comprensione e una visione del potenziale dell'impatto delle metodologie, della personalità e della concezione del rituale da parte di Halprin nel mondo artistico del XXI secolo.

CONCLUSIONE

È impossibile riassumere in maniera comprensiva il percorso artistico che Anna Halprin fece in ottant'anni di carriera. In questa tesi non ho dunque preteso di esplorarne le innumerevoli diramazioni e complessità, ma ho scelto di indirizzare la mia ricerca sul rituale come ponte tra arte e terapia. In relazione al rituale, mi sono poi soffermata su quelle che ho chiamato “le eredità” di Anna Halprin.

Mi sono interessata al rituale come concetto e come pratica che si sviluppa in modi differenti, sempre rispettando la concezione di Halprin, ovvero senza mai cadere nel decorativo o nel dimostrativo. Nel lavoro della coreografa, il rituale è legato al presente ed alla vita delle persone, come esemplificato nella sua intervista con Richard Schechner *Anna Halprin : a life in a ritual*¹.

Ho analizzato la maniera in cui il concetto e la pratica del rituale nel lavoro di Anna Halprin prese forma, si sviluppò e diventò fonte di ispirazione per terapeuti e coreografi/danzatori di generazioni successive. A questo proposito ho messo in evidenza come la sua attitudine, il ruolo che essa assumeva durante i rituali, e la sua personalità abbiano anch'esse influenzato artisti e terapeuti.

All'inizio della tesi ho approfondito le ispirazioni di Anna Halprin, mettendo il *focus* sulle fonti che influenzarono la coreografa nella sua elaborazione del rituale.

Halprin era danzatrice di formazione ed aveva studiato sin da piccola danza moderna nello stile di Isadora Duncan e di Doris Humphrey. Successivamente essa danzò nella compagnia di Doris Humphrey, che (come la sua maestra Ruth Saint Denis) traeva ispirazione da pratiche liturgiche e rituali per creare i suoi lavori. Mi sono soffermata in particolare sulla coreografia di Humphrey *The Shakers*, ispirata al rituale degli Shakers. La prova del fatto che per Halprin questa ispirazione restava viva e presente è che la coreografia degli *Shakers* continuava ad essere trasmessa durante i suoi workshop – come nel workshop invernale del 2015 a cui presi parte.

¹ Richard Schechner e Anna Halprin *A life in Ritual. An interview*. TDR (1988-), Vol 33 No.2 [67-73], estate 1989

Ann Halprin proseguì il suo percorso artistico studiando all'Università del Wisconsin con Margaret H'Doubler; i principi di ricerca sul movimento che l'insegnante trasmetteva erano ispirati al concetto di arte come esperienza di John Dewey. Inserendosi in questo filone, Halprin proponeva una danza libera, ancorata a dei principi di movimento che H'Doubler chiamava “naturali”. Secondo questi principi, il movimento doveva essere sviluppato a partire dalle leggi fisiche come la gravità, l'anatomia, il principio di contrazione – rilassamento alla base del ritmo. E fu proprio a partire da questi principi che Ann Halprin creò il *task*, che rivoluzionò il mondo della danza americana. Il *task*, creato da Halprin negli anni Sessanta e ripreso dalla *post-modern dance*, è esemplificato da azioni fisiche quotidiane (ad esempio camminare, sedersi, portare un oggetto) effettuate con una coscienza del corpo in movimento, dello spazio, del ritmo durante l'azione stessa. Il semplice fatto di rendere il movimento consapevole dava a queste azioni un valore differente e le trasformava in danza. Al di là dell'interesse artistico e compositivo di questa pratica, esso per Halprin fu la base su cui essa sviluppò successivamente la sua concezione di rituale come principio di lavoro sulle tematiche di vita; tematiche che tutte le persone attraversano.

Mi sono occupata di prendere inoltre in considerazione un'influenza che considero fondamentale e molto poco studiata, cruciale nel pensiero della coreografa e delle sue pratiche rituali; ovvero quella dell'ebraismo, trasmesso attraverso la famiglia di origine di Anna Halprin e condivisa con suo marito Lawrence Halprin. Ann Halprin, infatti, durante tutti i suoi studi, non assorbì solo gli insegnamenti di Margaret H' Doubler, ma anche quelli del rabbino Max Kadushin, e in quel periodo creò una serie di danze ispirate alle tematiche dell'ebraismo. Anna Halprin frequentava la Hillel Foundation, e intitolò poi la sua tesi di laurea *Hebrews: A Dancing People*. Ho osservato che la concezione del rituale come pratica da integrare alla vita quotidiana è profondamente ancorata nella filosofia ebraica. Inoltre, un altro aspetto che si può ricondurre al lavoro della coreografa – come osservato in precedenza dalla studiosa Janice Ross - è il principio del *mitzvah*, che si può tradurre come l'esecuzione di atti che uniscono le persone (letteralmente tradotto come “buone azioni”).² Ho descritto un rituale che consisteva in una preparazione del pranzo, seguita da danze e cerimonie, che effettuai durante un workshop diretto dalla coreografa nel 2015.

In conclusione del primo capitolo ho esaminato l'influenza del marito di Anna, Lawrence Halprin e dei suoi interessi nell'ambito dell'architettura del paesaggio in relazione alla vita delle persone ed al cambiamento sociale sulla ricerca della coreografa.

2 «The Hasidic Masters discerned a relationship between the Hebrew Mizwah and a similar Aramaic word that meant together. Thus a *Mitzwah* can be thought of as an act that unites people, and that unites people with God». Anita Diamant *Living a Jewish Life*. Harper Collins, New York 2009

Dal famoso *Dance Deck* progettato dall'architetto - che cambiò in maniera profonda e radicale il corso della ricerca di Anna Halprin - alle numerose collaborazioni in diversi progetti artistici interdisciplinari, Anna e Lawrence costituirono per anni un binomio inseparabile in cui uno arricchiva la ricerca dell'altra e viceversa. Tra le loro ricerche comuni possiamo annoverare *Research for Living Myths in the Environment*, che culminò nella realizzazione del rituale *In and On the Mountain* – la cui evoluzione fu la *Planetary Dance*, che la coreografa considerava come la sua eredità più importante.

Proseguendo cronologicamente, ho esaminato la ricerca di Anna Halprin negli anni Sessanta e Settanta, mettendola in relazione con il più ampio contesto politico e sociale. In particolare, in ambito teatrale, l'interesse nei confronti delle pratiche rituali fu particolarmente pronunciato nella ricerca di gruppi come il Living Theater e Jerzy Grotowski, che furono a più riprese in contatto con Anna Halprin – all'epoca la coreografa si sentiva più vicina al mondo del teatro che a quello della danza, più rigido in termini di forme e di metodologie. Questi gruppi cercavano dei modi di rivoluzionare la società e proponevano, come Halprin, delle forme innovative che suscitava a volte grandi scandali. Tuttavia, la coreografa ha spesso sottolineato come il suo lavoro, malgrado fosse fortemente centrato sulla sperimentazione e volesse integrare l'arte e la vita, fosse meno politico che quello di questi artisti – e le provocazioni che esso suscitava erano spesso involontarie.

Il lavoro di Halprin fece inoltre parte del filone di ricerca del *Movimento del Potenziale Umano*, che aveva come obiettivo quello di sviluppare le cosiddette potenzialità latenti nell'uomo (ciò che Aldous Huxley chiamava per l'appunto “potenziale umano”). Il movimento si sviluppò presso l'Istituto Esalen, istituto in cui Anna Halprin intervenne regolarmente a partire dagli anni Settanta ed in cui si incrociarono i principali antesignani di diversi metodi terapeutici e di guarigione nell'ambito del *New Age* - tra cui Baba Ram Dass, Aldous Huxley, Timothy Leary, Ralph Metzner, Abraham Maslow, Michael Harner, Ida P. Rolf, Starhawk, Alan Watts, Stanislav Grof, Fritjof Capra e Fritz Perls (che arrivò ad Esalen nel 1959). Senza entrare nello specifico di ognuna di queste figure e dei metodi di guarigione o dei rituali che ognuna di esse creò, ho osservato le numerose corrispondenze tra le diverse ricerche che ebbero origine ad Esalen – dal punto di vista filosofico, metodologico ed a volte anche formale. Esalen fu un luogo in cui diversi ricercatori si incrociarono e le ispirazioni reciproche spesso non sono cartografate.

Tuttavia la collaborazione tra Fritz Perls, inventore della *Gestalt-terapia*, ed Anna Halprin è risaputa ed ampiamente documentata. Con Perls, Anna Halprin intraprese una collaborazione e la

terapia della Gestalt divenne guida ed ispiratrice di una lunga serie di esperimenti performativi. Perls lavorò per lunghi anni con la compagnia di Halprin e la loro collaborazione diede luogo ad una trasformazione del lavoro della coreografa; da un lavoro di tipo puramente sperimentale - focalizzato sulle leggi fondamentali del movimento in relazione ai *task* e agli *score* - ad un lavoro maggiormente centrato sulla vita delle persone.

A partire da *Apartment 6* (1965) che in questi ho definito come una “performance gestaltista”, in cui le azioni performate da Ann e dai suoi collaboratori di lunga data John Graham e AA Leath permettevano agli spettatori di entrare nella loro intimità relazionale, tutti i lavori di Halprin furono influenzati dalla *Gestalt-terapia*.

Il rituale nel lavoro di Halprin non avrebbe assunto la forma che esso prese a partire da *Dancing My Cancer* senza l'apporto della Gestalt-terapia alla sua ricerca. Il lavoro sul *self-portrait*, in cui la persona che lo pratica realizza un autoritratto simbolico di sé stessa, e poi danza diversi elementi del ritratto, richiama fortemente l'utilizzo del disegno nella Gestalt; in questo metodo terapeutico, al paziente viene chiesto di disegnare un sogno e successivamente di “dare una voce” ad ogni personaggio ed elemento del sogno – assumendo che ogni parte rappresenti una parte della propria personalità.

La storia del *self-portrait* è cruciale nello studio dell'evoluzione del lavoro della coreografa. Attraverso un *self-portrait* Anna Halprin diagnosticò nel 1973 il suo stesso cancro. L'esperienza del cancro e della sua guarigione attraverso l'autoritratto e il rituale che scaturì da esso (chiamato *Dancing My Cancer*), costituì una vera cesura nella vita artistica di Halprin. Come la stessa coreografa ribadisce in diverse occasioni: «prima di avere il cancro, vivevo la mia vita al servizio della danza, e dopo, ho danzato al servizio della vita».³

Inoltre, il metodo del *self-portrait* include degli aspetti assimilabili a dei rituali di possessione.

Nel terzo capitolo mi sono dunque occupata di individuare degli elementi caratteristici del *self-portrait*: ovvero il processo di *feedback* tra la parola, l'immaginario e l'azione durante la danza; lo **sdoppiamento**, per cui il danzatore è contemporaneamente sé stesso e non sé stesso, mimetizzandosi a volte in alcuni elementi simbolici del disegno⁴; la presenza di **simboli** nel

3 Libby Worth, Hellen Poynor *Anna Halprin*. Routledge, London, 2018, p. 34

4 Il meccanismo dello sdoppiamento è in particolare trattato da Michael Houseman, che lo associa ai rituali *new age*; essi, secondo Houseman, permettono di poter fare l'esperienza di sé stessi come un Altro e come se stesso, come il proprio sé quotidiano ed un sé “straordinario”, come «uno sciamano capace di percepire e di comandare gli spiriti

disegno, che a volte prendono ispirazione da diverse culture, anche religiose; la **partecipazione** dei testimoni, che diventano parte integrante del rituale.

Dopo la sua guarigione dal cancro, Anna Halprin fonda nel 1978 l'Istituto Tamalpa in collaborazione con sua figlia Daria, che aveva nel frattempo intrapreso una carriera in psicologia ed in danzaterapia. Da allora, il Tamalpa Institute offre dei programmi di formazione al metodo chiamato *Life/Art Process*, un'arte espressiva basata sul movimento, che integra la danza, le arti visive, la performance e le pratiche terapeutiche⁵.

Uno degli apporti più importanti di Anna Halprin alla formazione fu la concezione del processo chiamato “Cinque tappe della guarigione” (“Five stages of Healing”) nel quale formalizzò ciò che lei aveva sperimentato su se stessa durante la sua malattia affinché altre persone potessero attraversare lo stesso processo. Le cinque tappe sono le seguenti:

1. tappa dell'identificazione: la persona identifica la problematica da risolvere;
2. tappa del *confronto*: essa confronta il suo lato oscuro;
3. tappa del *rilassamento*: una volta che la persona ha affrontato il suo lato oscuro o antagonista, segue la catarsi e il rilassamento;
4. tappa dell'*integrazione*, in cui i cambiamenti sono integrati nel corpo;
5. tappa dell'*assimilazione*, il ritorno alla comunità⁶.

A partire dalla fine degli anni Settanta e fino alla sua morte, Halprin si dedicò al lavoro pedagogico e alla ricerca con delle comunità specifiche affette da cancro e successivamente da AIDS. In questo periodo il suo lavoro performativo si fece molto rado e sporadico, all'eccezione della performance *Citydance*, realizzata per la città di San Francisco nel 1977, che coniugava le ricerche urbanistiche di Lawrence Halprin alla dimensione artistica rituale di Anna.

Gli anni Ottanta furono un periodo cruciale nella ricerca della coreografa. Essa infatti, scrive Janice Ross «trovò un equilibrio tra l'efficacia e l'intrattenimento, la diade critica a cui si riferisce

ausiliari e [...] come un funzionario alla fine della propria carriera, con una preferenza per i dolci». Michael Houseman *Comment comprendre l'esthétique affectée des cérémonies New Age et néopaiennes?*, Archives de sciences sociales des religions [En ligne], 174 | Avril-Juin 2016. URL : <http://assr.revues.org/27807>

⁵ www.tamalpa.org

⁶ Le Cinque tappe della guarigione fornirono un modello, oltre che al *self-portrait*, a diversi rituali come per esempio “Circle the Earth”.

Schechner, come la polarità su cui il rituale e le arti performative sono costituite»⁷. In questo periodo la coreografa introdusse il ruolo del “testimone”, arrivando a considerare il pubblico non più come spettatore, ma come partecipante attivo.

Negli anni Ottanta, la coreografa creò il rituale che essa stessa considerò come la sua «eredità più importante»⁸: la *Planetary Dance*.

Nel 1980, Anna e Lawrence Halprin iniziarono un progetto chiamato *Ricerca di miti e riti viventi attraverso la danza e l'ambiente* a Marin. Il loro obiettivo, attraverso questo workshop di sei mesi, al quale parteciparono centinaia di persone, era quello di scoprire quale fosse il mito della comunità di Marin County. I partecipanti al workshop condotto da Anna e Lawrence Halprin erano invitati, tra altre attività, a disegnare il Monte Tamalpa. Il monte era chiuso al pubblico in quel momento, a causa di un assassino che aveva ucciso diverse donne e che non era ancora stato arrestato.

Per gli abitanti di Marin County la montagna si rivelò essere non un semplice luogo, ma un luogo sacro, in cui andare in raccoglimento; un simbolo spirituale. Anna e Lawrence decisero (o forse avevano già deciso, considerando il fatto che nel programma del workshop, una sessione sulla montagna era già indicata) che l'atto di reclamare l'accesso alla montagna avrebbe costituito il mito degli abitanti di Marin County.

Da questa performance rituale, chiamata *In and On the Mountain* (1981) nacquero le successive *Thanksgiving* (1982), *Return to the Mountain* (1983), *Run to the Mountain* (1984), *Circle the Mountain* (1985), *Circle the Earth* (1986, '87, '88). Quest'ultimo rituale non aveva solo lo scopo di purificare la montagna, ma quello di ottenere la pace nel mondo.

Dopo l'ultima realizzazione di *Circle the Earth* il rituale continuò a viaggiare nel mondo come *Planetary Dance*, performance rituale estratta dalla sezione *Earth Run* di *Circle the Earth*.

La *Planetary Dance* costituisce un'importante realizzazione; Anna Halprin, unica artista al mondo ad effettuare un lavoro simile, riuscì infatti a creare uno *score* che permettesse alla danza di viaggiare autonomamente e di essere realizzata in diversi paesi. Quando intervistai Anna, mi disse che la *Planetary Dance* «è la mia eredità più importante. [...] È stata realizzata in ventisette paesi e ho potuto realizzarla in Israele con un gruppo di palestinesi ed ebrei, e questo era importante per me. Per me è molto importante, come la danza possa essere usata per creare pace. Cos'altro c'è, se non la pace? Pace con noi stessi, nelle nostre relazioni, con il pianeta? E la *Planetary Dance* per me è simbolica, ha toccato così tante persone, ed è una danza di pace. Pace non solo con se stessi, ma

⁷ Ross, Janice *Anna Halprin. Experience as dance*. cit., p.322

⁸ Intervista con Anna Halprin, Kentfield, dicembre 2015

anche con gli altri»⁹.

Tra gli anni Ottanta e gli anni Novanta Anna Halprin ritornò alla scena con dei lavori che, per la prima volta, non suscitavano più incomprensione da parte del pubblico e dei critici: la coreografa era riuscita a sintetizzare l'aspetto rituale e quello spettacolare del suo lavoro, ed attraverso la sua grande persistenza, ad affermare progressivamente la sua ricerca.

Nel 1988 il *Cancer Support and Education Center* di Menlo Park, dove Anna Halprin lavorava con i malati di cancro, sviluppò il programma *Moving toward life*. Anna Halprin fu invitata a lavorare con un gruppo di uomini e donne malati di AIDS, esperienza che portò alla formazione del gruppo STEPS, poi denominato *Positive Motion*, composto da uomini omosessuali sieropositivi. Lo spettacolo creato con il gruppo *Positive Motion* fu presentato nel 1990 al Teatro Artaud di San Francisco, con il titolo *Carry me home*.

In questo lavoro, Halprin applicò le “5 tappe della guarigione” al gruppo di danzatori sieropositivi. Visionando la ripresa integrale dello spettacolo presso la New York Library for the Performing Arts, ne rimasi profondamente toccata. Durante lo spettacolo - che la coreografa descriveva come uno *score* in cui i partecipanti effettuavano un percorso dal suolo fino all'aria - i danzatori sono all'inizio a terra, e progressivamente raggiungono la verticalità, fino a sollevarsi gli uni gli altri. Per il gruppo quest'ultima azione richiama un atto simbolico, il “ritorno a casa”, con un riferimento più o meno esplicito alla morte.

Durante tutto lo *score*, il tatto assume un ruolo fondamentale. Da sdraiati, i danzatori erano invitati a muoversi sul suolo come se fossero in una sostanza liquida ed entravano in contatto in maniera fluida; essi si spingevano, si abbracciavano, si portavano durante tutto il percorso. Ciò che mi colpì guardando il video fu la qualità di abbandono dei danzatori che lasciavano completamente il loro peso agli altri; una qualità di movimento che raramente ho osservato in danzatori professionisti e che probabilmente rispecchiava il tipo di fiducia completa riposta nel gruppo dai partecipanti, a rischio continuo di ospedalizzazione e di morte.

La Halprin sottolineava quanto le persone malate di AIDS, all'annuncio della propria diagnosi, sperimentassero improvvisamente una mancanza di tatto da parte della società, ed un isolamento profondo. Questo lavoro sembrava voler in parte creare delle soluzioni rispetto a questa situazione. In *Positive Motion*, i danzatori trovavano un gruppo di pari, una comunità, un luogo dove sperimentare il tocco, dove essere confortati, dove poter esprimere il proprio dolore e la propria rabbia. Halprin affermò che in questo gruppo, trovò qualcosa che non aveva mai trovato in un gruppo di danzatori: un impegno al 100 %.

⁹ Ivi

In questa prima parte della tesi ho dunque tracciato un percorso, che va dall'identificazione delle influenze storiche sulla ricerca di Halprin - in particolare in riferimento al concetto ed alla pratica del rituale - all'evoluzione del lavoro della coreografa a partire dagli anni Quaranta fino ad oggi; focalizzandomi sul suo uso del rituale come concetto e pratica ponte tra il polo artistico ed il polo terapeutico della ricerca.

Nella seconda parte della tesi, mi sono occupata di iniziare a definire ciò che chiamo “le eredità” di Anna Halprin, dal punto di vista terapeutico ed artistico.

Nel quinto capitolo, ho parlato della storia dell'Istituto Tamalpa. Come abbiamo visto, la creazione dell'Istituto Tamalpa fu un passo importante dopo la guarigione dal cancro di Anna Halprin; esso fu creato per trasmettere il suo lavoro formalizzato con il nome di *Life/Art Process*. L'istituto permise la formalizzazione del lavoro sperimentale di Halprin in un metodo coesivo, attraverso il lavoro collettivo di un gruppo di collaboratori provenienti dal campo della terapia, dell'educazione, della danza e delle pratiche somatiche.

Il ruolo della figlia Daria in questo senso fu determinante e orientò fortemente l'orientamento dell'istituto dal punto di vista pedagogico; fino al passaggio di direzione dell'Istituto Tamalpa da Daria ad Anna nel 1991. Questo passaggio

fu carico di tensioni. Esso fu preceduto da anni di conflitti tra i due filoni di formazione, quello principalmente artistico (portato avanti da Anna) e quello terapeutico (sostenuto principalmente da Daria).

Daria Halprin, di formazione psicoterapeuta, indirizzò infine progressivamente la formazione dell'istituto in una direzione principalmente terapeutica. Daria strutturò in maniera rigorosa la formazione, garantendo la sicurezza dei partecipanti - eliminando gran parte delle sperimentazioni artistiche che potevano mettere emotivamente a rischio i partecipanti. In particolare si concentrò sull'importanza della chiusura della Gestalt nelle esplorazioni; per non lasciare delle zone pericolosamente incompiute che potessero avere un effetto distruttivo sulla vita delle persone. Con il passare degli anni, anche il tempo dedicato all'approfondimento delle pratiche somatiche e sul lavoro in natura diminuì; esso fu considerevolmente ridotto, a profitto del lavoro psicoterapeutico. Una volta che la metodologia fu chiaramente strutturata, fu anche esportata all'estero: con la costituzione di sezioni internazionali: il Tamalpa France, Korea, United Kingdom, Germany. Durante il mio lavoro sul campo ho incontrato il lavoro di due dei direttori di Tamalpa France,

Stephane Vernier e Marie Motais – l'uno di formazione originariamente terapeutica e l'altra di formazione danzatrice.

La tipologia dei partecipanti alla formazione resta tuttora varia; gli studenti sono danzatori, artisti, terapeuti, praticanti di pratiche somatiche o di discipline orientali, oppure un insieme di tutte queste cose.

Ho voluto sottolineare come il *Life/Art Process* sia costituito da un sincretismo di diversi approcci, di cui a volte le fonti non sono citate esplicitamente (dalla Gestalt al Feldenkrais, alla comunicazione non violenta).

Anche ciò sembra essere di ispirazione per gli allievi, che sono spesso a loro volta professionisti in altri ambiti e che integrano il lavoro del *Life/Art Process* con altri metodi e pratiche. Stephane Vernier, co-direttore di *Tamalpa France*, osteopata e attore, decise di seguire una formazione in metodo Stanislavsky e di integrare *Life/Art Process* e recitazione; Marie Motais, danzatrice co-direttrice di *Tamalpa France*, formata anche alla *Danza dei Cinque Ritmi* e ad alcune pratiche sciamaniche che integra nel lavoro di formazione; Laura Colombari, insegnante del *Life/Art Process*, ma anche danzatrice e ricercatrice universitaria. Esempi simili sono numerosi.

Il sincretismo presente nella formazione si riflette dunque nel sincretismo dell'applicazione del metodo *Life/Art Process* al lavoro terapeutico o artistico degli allievi. Questa è per me una delle “eredità” di Halprin.

Nell'ultimo capitolo ho delineato le influenze che la ricerca di Halprin ha esercitato nell'ambito della danza contemporanea. Il lavoro di Halprin si diffuse in tutto il mondo grazie alla trasmissione dei suoi collaboratori (per esempio, Soto Hoffmann e Jamie McHugh hanno effettuato regolarmente dei workshop e delle collaborazioni artistiche in Europa); grazie ai viaggi che i coreografi effettuarono in California; grazie alla stessa mobilità di Anna Halprin, che fu invitata in diverse occasioni a presentare il proprio lavoro e a tenere workshop in diversi paesi del mondo; e grazie al lavoro documentario, videografico, e delle diverse biografie scritte sul lavoro della coreografa.

Le “filiazioni” sono dunque di primo, di secondo, di terzo grado; per non parlare di tutti gli artisti che furono ispirati dalla filosofia di Halprin leggendo i suoi libri o studiando i documentari ed i film prodotti durante tutta la sua carriera.

Ho rilevato che l'influenza di Halprin va ben al di là di ciò che è esplicitamente rivendicato come tale; risulta dunque estremamente lungo e complesso tracciarne le origini e la geografia. Nella tesi

ho dunque deciso di analizzare dei casi studio singoli - Robin Decourcy, Marie Motais, Anne Collod, Laura Colombari - a volte trattando della ricerca di un coreografo nel suo insieme, a volte focalizzandomi su un lavoro in particolare.

Gli esempi che ho analizzato non costituiscono dei casi studio esemplificativi di tutte le possibili trasmissioni delle pratiche e della filosofia di Halprin; né vogliono rappresentare dei modelli ideali della trasmissione del lavoro della coreografa, da applicare come categorie ad altri lavori.

Si è trattato invece invece per me di testimoniare della varietà e della profondità dell'influenza della ricerca di Anna Halprin nell'ambito della coreografia contemporanea – con un particolare riferimento al concetto di rituale come ponte tra l'arte e la vita.

L'impatto della figura e del lavoro di Anna Halprin si situa inoltre a mio avviso nell'influenza che esso esercita sulla creazione di una nuova figura di artista, il cui operato non è più limitato ad un campo disciplinare ristretto, non più limitato a delle forme spettacolari convenzionali, al luogo teatrale, alla collaborazione esclusiva con danzatori professionisti. Non più ristretto alla ricerca di un riconoscimento professionale che segua delle vie “tradizionali”.

Anna Halprin modella la figura di un'artista-ricercatrice, un'artista-sciamana, un'artista-pedagoga, che attraverso l'esplorazione di diversi formati, metodologie, luoghi, relazioni e pubblici, si occupi di definire un'arte che sia al servizio della vita delle persone, che abbia un impatto positivo sulla loro salute fisica, mentale e spirituale.

Una *scoreografa* che costruisce delle *score* da attraversare, per creare delle danze in cui le informazioni siano condivise da tutti per dare forma ad un'intelligenza collettiva, in cui l'impatto del gruppo sia più della somma delle parti.

Un'artista creatrice di comunità e di collettività, che lavora con l'obiettivo di far uscire le persone dal proprio isolamento.

Osservando l'impatto della ricerca di Anna Halprin sotto questo prisma, possiamo constatare che il suo approccio rivoluzionario dell'arte coreografica, della terapia, del rituale (e la sua ricerca in collaborazione con il marito Lawrence) costituisce una fonte di ispirazione incredibilmente feconda e può fornire degli importanti strumenti metodologici e filosofici in un'epoca individualista e frammentata come la nostra.

Si potrebbe successivamente continuare ad approfondire questo impatto e le sue potenzialità di sviluppo, esaminando più da vicino ed in dettaglio le ricerche di creatori contemporanei che si

inserirsi in questo filone, dal punto di vista teorico e pratico.

Si potrebbe inoltre osservare come il ritorno ad un'arte che si occupi della vita delle persone, in associazione al rituale, al recupero di pratiche sciamaniche, di liturgie neo-pagane, di pratiche somatiche e terapeutiche si inserisca in un contesto post-coloniale occidentale più ampio, in cui emerge una figura di artista che opera attraverso le discipline; i confini si sfumano, non solo tra le discipline artistiche, ma tra le discipline artistiche e quelle somatiche, quelle scientifiche e le pratiche di guarigione e di “cura”.

BIBLIOGRAFIA

HALPRIN

Andrien, Baptiste et Corin, Florence De l'une à l'autre. Composer, apprendre et partager en mouvement. Bruxelles, Contredanse, 2010

Banes, Sally Terpsicore en baskets. Post-modern dance. Paris, CND, 2002

Banes, Sally Reinventing dance in the 1960s : everything was possible. Madison : University of Wisconsin Press, 2003

Barbiani, Cristina The process is the purpose. Notazione dello spazio e creatività collettiva. Il caso di Anna e Laurence Halprin. Tesi di dottorato, Università di Ca' Foscari Venezia, Università IUAV di Venezia. Fondazione Scuola Studi avanzati di Venezia, 2008

Bennahum, Ninotchka, Perron, Wendy et Robertson, Bruce Radical bodies : Anna Halprin, Simone Forti, and Yvonne Rainer in California and New York, 1955-1972. Oakland, CA : University of California Press, 2017

Collod, Anne et Hequet, Simon (dossier documentaire) Biographie; Parades and changes, replays (2006): Projet d'explorations et expérimentations artistiques à partir de la pièce d'Anna Halprin de 1965. Eéfros Project, 2002-2004/2006-2008

Courtney, Amanda Anna Halprin's Ceremony of Us: Pedagogy for Collective Movement and Embodiment. USC GRADUATE SCHOOL UNIVERSITY OF SOUTHERN CALIFORNIA In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree MASTER OF ARTS. 2014

Forti, Simone Handbook in motion. Halifax : Press of the Nova Scotia College of Art and Design ; New York : New York University Press, 1974

Halprin, Anna Anna Halprin's papers. Anna Halprin's archive, 1940-2008

Halprin, Anna Circle the earth manual : a guide for dancing peace with the planet / by Anna Halprin, Allan Stinson and peacemakers around the world. Kentfield CA, The author, 1987

Halprin, Anna Movement Ritual. An organization of structural movement to encourage creative exploration. California, Tamalpa Institute, 1979

Halprin, Anna Moving toward life. Five decades of transformational dance. Middletown, Wesleyan University Press, 1995

Halprin, Anna Returning to health. With dance, movement and imagery. Mendocino, LifeRythm, 2002

- Halprin, Anna and Kaplan, Rachel Making dances that matter. Resources for community creativity. Middletown, Wesleyan, 2019
- Halprin, Daria La force expressive du corps. Guérir par l'art et le mouvement. Gap, Le souffle d'or, 2014
- Halprin, Lawrence Taking part: a workshop approach to collective creativity by Lawrence Halprin and Jim Burns. With contributions by Anna Halprin and Paul Baum. Cambridge, MIT Press, 1974
- Paese Luna Usage(s) du rituel dans le travail d'Anna Halprin. Une biographie de la chorégraphe revisitée a travers la notion de rite. Sous la direction de Mahalia Lassibile. Université Paris 8, master 2 Arts, mention Musique, spécialité danse, 2016
- Ross, Janice Anna Halprin – Experience as dance. Los Angeles, Berkley, University of California Press, 2007
- Wittmann, Gabrielle Anna Halprin. Dance, Process, Form. New York, Jessica Kingsley Publishers, 2014
- Worth, Libby, Helen, Poynor Anna Halprin. New York, Routledge, 2008

VIDEOGRAFIA

- Andrien, Baptiste et Corin, Florence Dancing life/ Danser la vie. Bruxelles, Condredanse, 2014
- Beeson, Constance Exorcism of cancer [VHS]. Anna Halprin catalogue, Dance Heritage Coalition's Project to Preserve American Dance, 1971
- Buffard, Alain My lunch with Anna. Paris, CNC, 2005
- Caux, Jacqueline Who says I have to dance in a theatre... Paris, Images de la culture, 2007
- Forbord, Austin and Trott, Shelley Artists in Exile. A story of modern dance in San Francisco. Oakland, Rapt productions, 2000
- Gerber, Rudi Le souffle de la danse. Paris, Bois-Colombes, Les films du paradoxe, 2010
- Halprin, Anna Anna Halprin at 85 [VHS]. Gift to the Performing arts Library in New York, 2006
- Halprin, Anna Anna Halprin at the Redwoods [VHS]. Gift to the Performing arts Library in New York, 2004
- Halprin, Anna Anna Halprin :Unused and raw interview footage from Intensive Care. Anna Halprin's Gift to New York Performing Arts Library. Kentfield, 2003
- Halprin, Anna Anna Halprin cancer workshop [DVD] Mountain Home Studio in Kentfield, California, 1992
- Halprin, Anna Be with. Choreography and performance by Eiko and Koma and Anna Halprin. Gift of Ellen Jacobs Associates. 2001

Halprin, Anna, Stinson, Allan Carry Me Home [VHS] 1990

Halprin, Anna Circle the Earth. Dancing with Life on the line. Media Arts West and Tamalpa Institute, California, 1989

Halprin, Anna Circle the Earth. Rough edit [VHS]. Anna Halprin's gift to the Performing Arts Library, 1991

Halprin, Anna Circle the Earth : documentary [VHS]. Anna Halprin's gift to the Performing Arts Library, 1990

Halprin, Anna Dancing Life / Danser la vie [DVD]. Bruxelles, Edition Contredanse, 2014

Halprin, Anna Intensive care [videorecording] : reflections on death and dying. Rapt Productions, 2003

Halprin, Anna Interview with Anna Halprin. [videorecording] Kentfield, California, 1991

Halprin, Anna Interview with Anna Halprin. [sound disc] Spoken Word, 1971

Halprin, Anna Nature of healing through movement : Toweling. [VHS] Gift to the Library of Performing Arts in New York. San Francisco, 1993

Halprin, Anna Planetary Dance [VHS]. Anna Halprin's catalogue. Kentfield, 1999

Halprin, Anna Samuel H Scripps/ American Dance Festival Award. Page Auditorium, Duke University, Durham, 1997

Halprin, Anna, Beeson, Constance Anna Halprin, a living legend. [videorecording] Television, 197-

Halprin, Anna – H'Doubler, Margaret [VHS] A conversation with Anna Halprin and Margaret H'Doubler. Anna Halprin catalogue, Dance Heritage Coalition's Project to Preserve American Dance, 1980

Halprin, Ann, San Francisco Dancers' Workshop The Bust (Motion Picture). KQED-TV, San Francisco, September, 1969.

Mishlove, Jeffrey The power of ritual (interview) [VHS] Thinking allowed, San Rafael, 1987

STEPS theatre company The Psychokinetic Visual Process with Anna Halprin. Producer and director David Karp. Gift to the Library of performing Arts in New York. San Francisco, 1988

Movement Research A workshop with Anna Halprin. Does Dance makes a difference? New York, 2010

Wilson, Andy Abrahams Positive motion. Challenging AIDS through dance and ritual. Los Angeles, The center for visual Anthropology, 1991

Wilson, Andy Abrahams Embracing Earth. Sausalito, Open Eye Pictures, 1995

RIVISTE

Barret, Sondra Dance as Healing Communication - an inner view with Anna Halprin. Healing Health Care Communications, 1993

Doat, Laetitia et Glon, Marie Parades and Changes, replays, d'Anne Collod. D'après Parades and Changes d'Anna Halprin (1965). Repères Cahier de danse, aprile 2008

Hahn, Thomas Community dance (danse communautaire) ? IN Cassandre n° 95, ottobre-dicembre 2013

Halprin, Anna Planetary Dance. TDR (1988-), Vol. 33 No. 2 [pp. 51-66], estate 1989

Halprin, Anna Rituals of Space. JAE, Vol. 29 No. 1, Humanist Issues in Architecture [pp. 26-27], settembre 1975

Halprin, Anna et Kaplan, Rachel Moving toward Life: Five Decades of Transformational Dance. TDR Vol. 42 No. 4 [pp. 165-166], inverno 1998

Jean, Norma et Deák, František Anna Halprin's Theatre and Therapy Workshop. The Drama Review: TDR, Vol. 20 No. 1, Theatre and Therapy [pp. 50-54], marzo 1976

Levey, Amanda Video Self Portrait: A Tangible Artifact of the Movement Arts. ANZJAT Vol 3. No 1, ottobre 2008

McHugh, Jamie Elemental motion : dancing myths and rituals in nature. Contact quarterly. Northampton v.14, no.2 [pp.9-13]. Spring/Summer 1989

Ross, Janice Anna Halprin's urban rituals. TDR Vol. 48 No. 2 [pp. 49-67], estate 2004

Ross, Janice Bay ways: A climate for free spirits. Dance magazine. New York [pp 78-85] Jan 1980

Schechner, Richard et Halprin, Anna A life in Ritual. An Interview. TDR (1988-), Vol. 33 No.2 [67-73], estate 1989

Turner, Diane Mary Anna Halprin : an artist and an influence. Dance : current selected research. New York : AMS Press. v.1. 1989, p.97-113

Worth, Libby et Poynor, Helen Anna Halprin: Experience as Dance by Janice Ross. Dance Research Journal Vol. 40 No. 2 [pp. 91-94], inverno 2008

SITI INTERNET

Adair Lara Anna Halprin The dance of life, 2002 www.sfgate.com/living/article/PROFILE-Anna-Halprin-The-dance-of-life-Anna-2742440.php

Baas, Jacqueline Life as Art: Anna Halprin interviewed by Jacqueline Baas, 2011

blook.bampfa.berkeley.edu/2013/02/life-as-art-anna-halprin-interviewed-by-jacquelynnbaas.html

Halprin, Anna et Munk, Erika Ceremony of Us. An interview with Anna Halprin, 1968

www.amherst.edu/system/files/media/0169/Ceremony_of_US_Halprin_Interview.PDF

Ken Dytchwald interviews Anna Halprin www.youtube.com/watch?v=SiUE0-NveZo

www.annahalprin.org

www.planetarydance.org

www.tamalpa.org

<http://www.somaticexpression.com>

Circle the Earth remade by Jamie McHugh (2016) <https://www.youtube.com/watch?v=Ky5GesRySfl>

Circle the Earth <https://www.youtube.com/watch?v=Q0as8-reIMY>

Circle the Mountain 1985 https://www.youtube.com/watch?v=KoSf_dkXPJ4

Planetary Dance 2009 <https://www.youtube.com/watch?v=MKxVpJZ-Hh4>

Planetary Dance 2018 <https://www.youtube.com/watch?v=UXShRQolnwU>

Planetary Dance 2008 <https://www.youtube.com/watch?v=D2HL9X6kr2s>

Planetary Dance 2017 https://www.youtube.com/watch?v=3ONury-sALg&feature=emb_logo

Interview with Daria Halprin <https://www.voiceamerica.com/episode/112805/e47-daria-halprin-ii-40-years-of-giving-the-movement-back>

MATERIALI ONLINE

Hurd Nixon, James Planetary Philosophy : An Essay. January 1, 2013

Laura Colomban Il Ciclo RSVP. «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», anno IX, numero 9, 2017 danzaericerca.unibo.it DOI: [10.6092/issn.2036-1599/7709](https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/7709)

APPORTI ANTROPOLOGICI E DEI PERFORMANCE STUDIES SUL RITO E IL RITUALE

Artaud, Antonin *Le théâtre et son double*. Paris, Gallimard, 1985

Bell, Catherine *Ritual theory, ritual practice*. New York, Oxford University Press, 1992

Descola, Philippe *Par-delà nature et culture*. Paris, Gallimard, 2005

Favret-Saada, Jeanne *Desorceler*. Paris, Éditions de l'Olivier penser/rêver, 2009

Gobin Emma, Vanhoenacker Maxime *De l'initiation aux ritualités New Age*. Entretien avec Michael Houseman. *Ethnographiques.org*, N.3– Retours aux rituels[en ligne] <https://www.ethnographiques.org/2016/Gobin-Vanhoenacker2> - consulté le 23.12.2018

Houseman, Michael *Des rituels contemporains de premières règles*. Presses Universitaires de France, *Ethnologie française* 2010/1 Vol. 30, pp.57-66

Goffmann, *La mise en scène de la vie quotidienne*. Tome 1 : la présentation de soi. Paris, Les

éditions de minuit, 1973

Grau, Andrée, Wierre-Gore Georgiana, *Anthropologie de la danse : genèse et construction d'une discipline*. Pantin, Centre national de la danse, 2005

Grau, Andrée « Danse : une approche anthropologique », *Les arts au XXIe siècle : chemins et défis*. Andorra: Govern d'Andorra. Ministeri d'Educació i Ensenyament Superior. Universitat d'Estiu d'Andorra, 2015, p. 33-55

Houseman, Michael, Di Bosco, Marie Mazella, Thibault, Emmanuel *Renaître à soi-même. Pratiques de danses rituelles en Occident contemporain*. Terrain : revue d'ethnologie de l'Europe, Ministère de la culture, Sous-direction ARCHETIS-DAPA. 2016, Renaître, pp.63-85

Houseman, Michael et Severi, Carlo *Naven ou Le donner à voir. Essai d'interprétation de l'action rituelle*. Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme & CNRS Éditions, 2009

Houseman, Michael *Comment comprendre l'esthétique affectée des cérémonies New Age et néopaïennes?*, *Archives de sciences sociales des religions* [En ligne], 174 | Avril-Juin 2016, mis en ligne le 01 avril 2018, consulté le 10 février 2017. URL : <http://assr.revues.org/27807>

Izard, Michel ; Bonte, Pierre *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Paris, Presses universitaires de France, 1991

Klaepper, Adrienne *Interpreting ritual as performance and theory*. Association for social anthropology in Oceania, Smithsonian Institution, 2010

Novack, Cynthia *Sharing the dance. Contact Improvisation and American culture*. Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1990

Phelan, Peggy *Unmarked : the politics of performance*. London, New York, Routledge, 1993

Rappaport, Roy *Ritual and religion in the making of humanity*. Cambridge University Press, 1999

Schechner, Richard *Performance Studies. An introduction: third edition*. London/New York, Routledge, 2013

Schechner, Richard *Between theater & anthropology*. University of Pennsylvania Press, 1985

Schechner, Richard *The future of Ritual: Writings on culture and performance*. New York, 1993, Routledge

Severi, Carlo *La memoria rituale. Follia e immagine del Bianco in una tradizione sciamanica amerindiana*. Firenze, La nuova Italia, 1993

Taylor, Diana *The Archive and the Repertoire. Performing memory in the Americas*. Duke University Press. Durham and London, 2003

Turner, Victor *From ritual to theater. The human seriousness of play*. New York, Performing Arts Journal Publications, 1982

ISPIRAZIONI E PREDECESSORI

Dewey, John *Art as experience*. London, Penguin Books, 1980

Elsworth Todd, Mabel *Le corps pensant*. Bruxelles, Edition Contredanse, 2012

H'Doubler, Margaret *Danse. Une expérience artistique créative*. Rome, Gremese, 2015

Perls, Fritz *Manuel de Gestalt-Thérapie*. Paris, ESF éditeur, 2003

Starhawk *The Spiral Dance. A rebirth of the ancient religion of the great goddess*. New York, Harper Collins, 1979

Volume 9: Doris Humphrey: *The Shakers - Dance of the Chosen*. University of Washington Chamber Dance Company Documentary Collection, Maggio 2020

<https://www.youtube.com/watch?v=jABOAEHG86M>

TESI DI LAUREA E DI DOTTORATO

Cristina Barbiani *The process is the purpose. Notazione dello spazio e creatività collettiva. Il caso di Anna e Lawrence Halprin*. Università IUAV di Venezia. Dottorato di ricerca in Storia dell'architettura e della città, scienze delle arti, restauro 20° ciclo. Con la direzione di Marco De Michelis, 2007-2008

Emilie Deschamps *Danser dans la nature. Gestes et mouvements in situ, pour une médiation renouvelée à l'environnement*. Sous la direction de Anne Pellus, mention médiation scientifique, technique et patrimoniale, parcours art & communication, année 2020-2021

SOMMARIO

Résumé.....	6
Abstract.....	7
INTRODUZIONE.....	9
PRIMO CAPITOLO	20
Le prime influenze artistiche, filosofiche e culturali di Anna Halprin.....	20
1 Ann Schumann : dalla nascita alla scoperta della danza	21
2 Doris Humphrey e gli Shakers.....	23
3 Margaret H'Doubler: la danza tra arte e scienza.....	27
3.1 La lezione di Margaret H'Doubler.....	27
3.2 Un approccio filosofico e politico al movimento.....	28
3.3 Margaret H'Doubler e Ann Halprin : una conversazione.	29
4 L'ebraismo hassidico.....	31
5 L'influenza di Lawrence Halprin sul lavoro di Anna Halprin. Osservazione e analisi delle collaborazioni tra Anna e Lawrence.	34
5.1 L'incontro tra Ann e Lawrence Halprin.....	35
5.1.1 Storia del Dance Deck	36
5.1.2 La struttura della casa e del Dance Deck di Anna e Lawrence Halprin.....	37
5.2 Gli Experiments in the Environment negli anni Sessanta.....	40
5.3 Gli RSVP Cycles.....	44
6 Situare il lavoro di Anna Halprin nel suo contesto storico/artistico.....	47
SECONDO CAPITOLO.....	48
Il rituale come desiderio comunitario negli anni Sessanta e Settanta.	48
1 L' incontro con Fritz Perls e la Gestalt-Therapy.....	49
1.1 Come Frederick S. Perls arrivò all'Esalen Institute.....	49
1.1.1 I principi della Gestalt-Therapy.....	51
1.2 L' Istituto Esalen e il movimento del potenziale umano.....	53
1.2.1 L'incontro tra Anna Halprin e Fritz Perls.....	57
1.2.2 Il passaggio dalla task al rituale: il rapporto con la Gestalt.....	59
1.2.3 “Apartment 6” come performance Gestaltista.....	60

2	Gli anni Sessanta: il ruolo dello spettatore e il rituale nell'arte.....	62
2.1	Ten Myths, la prima coreografia concepita per e con il pubblico : descrizione ed analisi. 66	
2.1.1	Osservazioni su Ten Myths.....	71
3	I movimenti politici degli anni Sessanta : punti di contatto con il lavoro performativo di Anna Halprin.....	73
3.1	Ceremony of Us: un'utopia dell'incontro.....	74
4	Sviluppi del rituale.....	79
CAPITOLO TERZO.....		81
L'Autoritratto come strumento rituale per il cambiamento di sé.....		81
1	Storia della pratica del Self-portrait.	82
1.1	La danza e il disegno.....	82
1.2	Il Self-portrait e l'inconscio.....	85
2	Dancing My Cancer.....	87
2.1	Descrizione del rituale.....	88
2.2	Il rito in “Dancing My Cancer”.	91
3	L'Art/Life Process del Tamalpa Institute.	93
3.1	Il Self-portrait nella formazione del Tamalpa Institute.....	94
3.2	Descrizione del self-portrait di Tomoko.....	95
3.2.1	Elementi di rituale.....	98
3.3	La mia esperienza del Self-portrait.....	101
3.3.1	Una descrizione della pratica del Self-portrait.....	102
3.3.2	Specchio, incorporazione, trasformazione.	105
QUARTO CAPITOLO		106
La creazione di una collettività come esperienza di guarigione rituale.....		106
1	Dopo Dancing My Cancer.....	107
1.1	Citydance come lavoro della comunità nello spazio urbano.....	107
2	Rituale e performance collettiva.	111
2.1	In and On the Mountain.	113
2.1.1	Il workshop “Search for Living Myths and Rituals through Dance and the Environment” e la realizzazione di “In and On the Mountain”.	113
2.2	Da Circle the Mountain a Circle the Earth	117
2.2.1	Lo score.....	118
2.2.2	Circle the Mountain: un'osservazione.....	119

2.2.2.1 Lo spazio.....	119
2.2.2.2 Gli interpreti.....	121
2.2.2.3 La musica.....	122
2.2.2.4 Dettaglio della danza nello score.....	122
2.2.3 Il rituale e Circle the Mountain.....	126
2.3 Da Circle the Earth alla Planetary Dance.....	127
2.4 Tra rito e danza: obiettivi, ruoli e definizioni in evoluzione.....	131
2.4.1 Un esempio di trasmissione nella ripresa di Circle the Earth: cosa resta?.....	132
3 Tra terapia, arte e rituale.	135
3.1.1 Positive Motion.....	137
3.2 Il ritorno alla scena.....	140
QUINTO CAPITOLO.....	142
La trasmissione del Metodo Life/Art Process attraverso il lavoro collettivo del Tamalpa Institute: un percorso rituale?.....	142
1 L'Istituto Tamalpa come strumento di trasmissione del Life/Art Process.....	143
1.1 Livelli di formazione nel “Life/Art Process”.....	144
1.1.1 La struttura del primo livello: l'importanza del “Self-portrait”.....	145
1.1.2 Il secondo livello e la leadership.....	148
1.1.3 Il terzo livello: il ritorno al mondo.....	149
1.2 Il corpo nel “Life/Art Process”.....	151
1.3 Le componenti del Life/Art Process: le Pratiche.....	155
1.3.1 Il processo di immaginazione psico-cinestetica.....	155
1.3.2 Esplorazioni nella natura.....	156
1.3.2.1 Un esempio di pratica nella natura.	158
1.3.3 L'esplorazione somatica delle diverse parti del corpo.....	160
1.4 Metodi integrati nel “Life/Art Process”.....	160
1.4.1 La comunicazione non violenta.	161
1.4.2 Gli RSVP cycles.....	162
2 Le “cinque tappe della guarigione”.....	163
3 L'evoluzione del Tamalpa Institute e la sua eredità.....	164
SESTO CAPITOLO.....	170
L'eredità di Anna Halprin nella creazione coreografica.....	170
1 La diffusione della Planetary Dance.....	171

1.1 Le Planetary Dance: una pluralità di realizzazioni.	173
2 Delle eredità del lavoro di Anna Halprin.	181
2.1 Marie Motais ed Anna Halprin.....	182
2.1.1 Le ramificazioni della ricerca di Marie Motais ed il suo legame con Halprin.....	185
2.2 Robin Decourcy e la “Trek Danse”.	188
2.3 Laura Colomban e il Mobius Devices.....	191
2.4 La diffusione del lavoro coreografico di Anna Halprin in Francia attraverso le figure di Alain Buffard e di Anne Collod.....	197
CONCLUSIONE.....	201
BIBLIOGRAFIA.....	213
ALLEGATO 1.....	224
ALLEGATO 2.....	227
ALLEGATO 3.....	229
ALLEGATO 4.....	236
ALLEGATO 5.....	239
Résumé substantiel de la thèse	
« Le rituel dans le travail chorégraphique d'Anna Halprin et ses héritages ».....	243

ALLEGATO 1

Intervista con Anna Halprin – 30/12/2015

LP: La mia ricerca riguarda il rituale nel suo lavoro e trovo che ci siano parti che sono più documentate di altre. Con questa intervista intendo quindi colmare alcune lacune informative e chiarire alcuni aspetti.

AH: Capisco.

LP: Nei primi pezzi che ha creato in California con il suo gruppo di ricerca, ha introdotto il principio del task che, come ha detto nei giorni scorsi, ha permesso di rivelare la danza in ogni gesto quotidiano. Qual era il rapporto tra questo principio del task e il rituale per lei in quel momento? Le due cose erano in qualche modo collegate?

AH: No, quello è arrivato dopo. Quando ho iniziato a vedere che il movimento poteva essere oggettivato piuttosto che personalizzato, si sono aperte nuove possibilità: c'è qualcosa di estrinseco in tutti noi. Ho dovuto esplorare l'idea di eseguire compiti quotidiani per oggettivare il movimento e ho dovuto studiare la dissezione umana per ottenere informazioni più oggettive.

Da qui ho iniziato a capire come il movimento fosse collegato alla vita reale. Ho iniziato a vedere che nella vita reale si hanno dei problemi e ho iniziato a pensare a come affrontarli e a come creare danze che avessero uno scopo nella vita reale: questi erano i rituali. Ad esempio, l'autoritratto è un rituale. L'autoritratto riguarda il rapporto con chi sei, i luoghi della tua vita a cui vuoi prestare attenzione e come puoi farlo. E quando si danza l'autoritratto, non è qualcosa che si fa per un pubblico, ma qualcosa che si fa tra di noi, con persone che si sono evolute insieme. Sono rituali, sono rituali e performance. Sono spettacoli, ma sono spettacoli rituali fatti con uno scopo. Creare il cambiamento.

LP : E in questo caso specifico, c'è una relazione con la guarigione...

AH: Sì, si possono fare rituali con obiettivi diversi. Per la guarigione, per il cambiamento sociale, per attirare l'attenzione su un problema, potrebbe essere fatto per la pioggia. Voglio dire, tutte le popolazioni indigene hanno dei rituali, se vogliono che il grano cresca fanno una danza del grano, se vogliono che la caccia abbia successo fanno una danza per la caccia, tutte le popolazioni indigene hanno ballato danze rituali, quindi è dall'inizio dei tempi che la danza si è sviluppata così. La danza ha iniziato a cambiare quando il balletto è stato introdotto nella società, quando gli aristocratici bianchi volevano separarsi dai contadini. Non mi piace, per il semplice motivo che è contrario alla

mia filosofia.

LP: Non è inclusivo. AH: Sì.

LP: E che tipo di rapporto avete con la tribù di nativi americani, i Pomos, che vivono nell'area di Kentfield e che possedevano questa terra?

AH: Il soggiorno al piano inferiore è stato progettato da un nativo americano, perché mi trovo in territorio indiano. E vado regolarmente a Sea Ranch, dalla tribù dei Pomo, per ballare con loro. Li porto nella mia proprietà dove possono pescare, sono in stretto contatto con loro. E mia figlia è sposata con un indiano di Chennai!

LP : Quindi è molto vicino. E avete partecipato a qualche rito e danza, come parte dei loro rituali?

AH : Le loro danze sono sempre rituali. E quando vedono che stanno perdendo le loro radici, fanno subito in modo che i bambini vengano alla Casa Rotonda per imparare le danze. È così che mantengono la loro cultura. E gli indiani che si sono trasferiti in città e hanno perso il legame con la tribù sono diventati alcolisti gravi. Davvero. Hanno perso tutto. Hanno perso le loro tradizioni, le loro danze, la loro cultura, la loro identità, e quando perdono la loro identità sono persi, e si rivolgono all'alcol.

LP: E pensa che manchi anche a noi un'identità? È per questo che crea dei rituali?

AH : No, vado nelle comunità perché la danza serve a questo. Perché no? Perché non portare la danza alle persone affette da AIDS quando nessun altro le toccherebbe, perché no? La danza ha questo potere. Perché non usarlo? È molto semplice. Ha questo potere.

LP: La sua eredità membro della comunità ebraica l'ha influenzata in questo senso?

AH : Sì, profondamente. Ho sperimentato l'antisemitismo durante la mia infanzia e ho capito cosa significa pregiudizio. Inoltre, il mio legame con l'ebraismo mi ha dato una grande fiducia, perché è un'esperienza di ascesa sociale, essere ebreo non è solo un desiderio, ha a che fare con la giustizia sociale. Quindi mi ha dato una grande forza. L'esperienza della persecuzione e ciò che ha significato per loro fuggire e costruire una nuova vita qui. Mio padre non è mai andato a scuola perché non gli era permesso, quindi non aveva un'istruzione, ma era diventato una persona sicura. Tutte le persone qui presenti, sono sicuro, sono state colpite dalle loro famiglie in un modo o nell'altro!

LP : Lei dice di essere un ebreo laico, ma c'è una forma di spiritualità nel suo lavoro, piuttosto che una religione?

AH : No.

LP : Per voi è molto concreto.

AH : Sì.

LP: OK.

Membro del workshop: Perché sarebbe una terribile imposizione? Posso fare una domanda?

LP: Nessun problema.

AH: È utile per la sua tesi?

LP: Sì, potrebbe essere.

AH: Poiché penso che ognuno debba trovare la propria spiritualità, per me personalmente è il mio legame con la natura: io sono la natura e tutto ciò che riguarda il pianeta riguarda me. E se perdiamo il pianeta, sono perso anch'io. E se perdiamo il pianeta, i miei figli sono perduti. Quindi credo che spetti a ciascuno trovare ciò che è spirituale per lui. Chi sono io per imporre a qualcuno la propria spiritualità? Mi piace molto questo Papa, penso che sia il migliore che ci sia mai stato, quando gli hanno chiesto cosa pensasse del matrimonio gay, ha detto “Chi sono io per decidere questo?” Non è fantastico?

LP: Un'ultima domanda. Ho letto della Danza Planetaria, questo rituale all'interno della performance, una performance che diventa rituale...

AH : Sì, e potete usarlo nel vostro libro. Considero la Danza Planetaria la mia eredità più importante. Perché c'è una cosa molto importante, ha toccato molte persone, è stato fatto in 27 paesi, e sono riuscito a farlo in Israele con un gruppo di palestinesi ed ebrei insieme, e questo è stato importante per me. Per me è molto importante come la danza possa essere usata per creare pace. Cos'altro c'è, se non la pace? Pace con noi stessi, nelle nostre relazioni, con il pianeta? E la Danza Planetaria per me è simbolica, ha toccato così tante persone, ed è una danza di pace. Pace non solo con se stessi, ma anche con gli altri.

LP: E come diventa un rituale nella vostra vita reale? Abbiamo parlato molto del trasporto della flebo. Come si fa?

AH: Credo che le persone che studiano questo approccio comincino a integrarlo in se stesse, nelle loro relazioni e nelle loro famiglie.

LP: E formulate anche delle intenzioni, ad esempio nella Danza Planetaria.

AH : Sì, e quando portate la Danza Planetaria nella vostra comunità, la portate nella vostra stessa vita e si ripercuote su tutti quelli con cui venite in contatto.

ALLEGATO 2

Circle The Earth



"Dancing
with
Life on
the Line"
directed by
Anna Halprin

Story of The Dance

A Wind brought us here.
(The Feather Runs)

A Sound awakened us.
(Rising and Falling)

We gathered together.
(Going back into the rocks)

And made this place our home.
(The Vortex Dance)

A Killer came between us.
(The Wake-up Call)

We went down into the darkness,
Deep into the darkness,
And chased the Killer out.
(The Mask Dance)

We cleansed our wounds with water.
(The Restoration)
And Crossed over to the light.
(The Bridge)
We thanked the Earth and all of life.
(The Earth Run)

And told our story back to the Wind.
(The Spiral)

Allan Stinson

Collaborators

Anna Halprin - Artistic Creator
 Allan Stinson - Narration and poetry
 Jerry De Jong - Production Manager
 Jamie McHugh - Workshop Leader
 Music - Frank Ekeh
 Brian Hand
 Sons of Orpheus
 Daniel Lauter
 Lighting - Impact Lighting
 David Nelson - Volunteer Manager

Eeo Stubblefield - Costumes
 Carol Swan - Vocalizing
 Marsha Paludan - Vocalizing
 Jason Serinus - Whistler
 Joseph Stubblefield - Set Design
 Chip Stubblefield - Assistant

HIV and Cancer Self-Help Groups:
 Members of Positive Motion
 Members of Moving Toward Life
 Members of Women With Wings

Dancers

Most importantly our special thanks to the 122 men and women who perform this dance. Many of the performers are challenging HIV disease and cancer, and along with their supporters and friends have given this dance it's collective spirit and vision.

Credits

Ticket printing donated by Copy Desk Printers, and special thanks to the Sons of Orpheus for their drumming magic.

Other Important Information

After the performance informational tables will be set up outside the gymnasium. Please help support Circle The Earth and the AIDS and cancer programs of Tamalpa by joining our mailing list, purchasing T-shirts, sweat-shirts or posters.

Donations are tax deductible and will be gratefully accepted to help support our healing arts programs.

Tamalpa Institute offers on-going weekly classes in the healing arts in San Francisco and Marin.

We also offer intensive training programs leading to certifications and degrees. Our summer session runs July 8 - August 1, 1991 and our Fall Training runs September 30 - December 10, 1991. Please write for further information.

In order to continue this annual ritual, Tamalpa Institute is seeking producers and sponsors. Please contact Jerry De Jong at our office.

We welcome your responses and comments, please call or write us at Tamalpa Institute/P.O. Box 794/Kentfield, CA 94914/(415) 461-9479.

Thank you for witnessing and supporting us as we dance a prayer for healing.

Circle The Earth is sponsored in part by the California Arts Council, Marin Arts Council, National Endowment for the Arts and Tamalpa Institute.

ALLEGATO 3

Testimonianza di Ken Otter.

Ken Otter : I started studying with Anna in 1981 so it's almost 40 years and I started teaching at Tamalpa (1984 I was an apprentice) and I left the institute in 1987 and came back in 1993, and I'm still there, kind of.

So much of my perspective is my lived perspective, my observation; as I worked quite closely with Daria from '85 to '88, even when she left the training in '85 she started her own training and I worked with her and then we did the summer workshops together. So I've been a witness of the evolution. Tamalpa institute was formally started in '78 and I think that there was teaching going on with the group that did the training even before, but that was more the formal time. It was very unclear what was taking place, in the Reach Out program there were a lot of non-dancers and performers that would become performers and Soto would be one of those, he was an athlete and then became a performer and a dancer. Anna always taught to her performers, so that they would be able to perform with her, whether that was conscious or not. She told me she started teaching to adults because she needed people to work with, so people needed to understand her work. She has always been teaching and I think in the '70s it became clear that it wasn't just for performers, after her cancer diagnosis, and then she did Citydance . She realized that the work she did had value for a lot of people and then she worked with Larry who had architects and designer, therapists. There was always the sense that it wasn't only for artists but I think her commitment was always in the healing arts, in community arts.

The education was a part of it. When I was there she taught two days a week and she run the training from '78 /early 90s, I wasn't there when Daria took it over. But Daria has always been important in the evolution of the training, even when Anna was the main director. Other people did other things, Daria was more interested in the therapeutic side and how the work changed the life of people. Anna wasn't that focused on that, she knew that it changed people but all the reflective process of how you bring the work in your life came a lot later.

So it's a part of Life/Art but it wasn't that developed until the Institute matured, and the people who started to come were less artists than it used to be; and there were people not just interested in healing or therapy o art but in growing themselves of course, but also applying the work in other kinds of professions, not just therapeutic or arts.

The educational focus had a lot to do with that and Daria moved more from therapeutic to

educational as well, whether she would have done this by herself or not.

I am an educator and when I went into Tamalpa I was interested in personal healing and to relate it to social change, relate the personal growth to social change and I was on my way to become more focused on healing. I went to study naturopathy but I right away became an educator during my Tamalpa time, I started the teaching right after the training, that became my focus and I realize that this has not been taken up in any serious way at all, even if it has been practiced it had never been articulated, so you're not going to find any readings about it, and I'm hoping to fill that gap.

Those who trained with Anna, everything we do is variation of what Anna does, but I wouldn't include Daria in that, because she grew up in the work of Anna as an artist family and she did her own variation of her mothers work. But because they were so much connected in so many ways sharing the Institute and her mother/daughter life it's hard to tell what is the Life Art Process that comes from Anna, or what was picked up from the Institute and shaped by Daria, so for many years the work of Daria wasn't as broad as Anna's, it was more in depth, in certain areas, more therapeutic, but in the last ten years has broaden to cover the entire Halprin body of work because she's the director. As she is the director she focuses on certain things and decides what part of the work gets attention, and it's different than what Anna would focus on or what I would focus on, so it's really hard to differentiate, what is taught in Tamalpa and in the different branches is a derivative of Anna's Life Art Process , and different teachers focus on different things, but some areas haven' got the same attention as others as a result of a lot of Daria's decisions. Probably a lot of Daria's decisions were due to the market , but for example people would like more work in nature than what's offered, so this is not the market, just the preference of the Institute for a variety of reasons.

So what the Institute teaches is a variation of Anna's work and she also contributed to the development of it, added input but didn't have the final say about how was organized and she wouldn't be that interested into that. It's hard to say what's the difference between the teachers, because Anna as a teacher is quite unique and the work she did and the choices that she did are quite unique, and I think everybody has taken that aspect: that you have your own unique way of expressing anything you find valuable. But there are some commonalities across and some very clear features of Anna's Life Art/Process that may not show strongly in the training, Daria may disagree with me but I'm talking to you.

For example the ritual, the community ritual and the creation of rituals, Anna would spend time in the training program creating that. That 's not what you will find now, even if Daria would say that

individuals and groups creating ritual is a part of the Life/Art process, it is not something people learn with any substantial engagement.

LP: I had the feeling that working with body parts with those specific metaphors associated is more Daria, in Anna's writing there is no trace about specific metaphors associated to body parts.

KO: This is a Daria signature of work, the body mythology. With Anna we explored body mythology, but without a specific metaphor associated to that. But the idea that there were different body parts to explore and that we put them together in a ritual in performance that was absolutely part of Life/Art; not the idea of metaphors associated to it.

LP: How it evolved for you as a student and then as a teacher? Was the Self Portrait the main theme at the beginning?

KO: No, that came later. The training at the beginning was six months training total. In the fall we did the body parts drawing that would culminate in the Self Portrait, it did link and it was a big part of Daria's work, but there was a loose structure. We did a lot of exploration, I remember for example my feet drawing and then working with Anna on feet in the woods. It was a fine way for her to do her movement awareness work. I don't know if she was doing that much earlier, I don't know what played in the 70s when she was doing that. But I know that that structure was there in the first 10 week of training, not the second part of the training.

A lot of time with Anna was about making rituals, we did a lot of separate male/female rituals, we did lot of work outside of her property. I found my notes from the second part of the training and we did a lot of movement awareness work, of exploration, lot of improvisational work and a lot was not directed for a specific reason, other than being more self aware, cultivating more awareness and group expression, a certain presence into movement and a certain ability to express your life themes through an art process . Soto was there and we did some performance which was basically action theater work, We did Feldenkrais and anatomy. Anna was there twice a week and sometimes it would be work ensemble exploration on certain themes. I talked to Daria and one of the thing that I agree with what she said is that Anna was really good at experimenting and improvise; and not everybody could handle what got raised, so there was a need for Daria to handle that, and I didn't know in which measure she did it, 'cause in my experience Daria triggered things too, she wasn't always the fixer or the healer, for me she was also a provocateur. I took a psychotherapy training after Tamalpa, because I thought that we couldn't keep on provoking people, we needed boundaries and a system. There were some psychological risks and I think Janice Ross talks about it – between the lines, if you read the biography. Not everybody was equipped to look at what Anna's work generated. I don't think she ever changed that, it was other people that picked it up. She was

annoyed that other people needed caretaking or holding and when I come there at the beginning of the 90s I had just to be there and, under Daria's direction, help to contain. I taught communication skill and Anna didn't like it, she didn't like my supervision or Daria's supervision that I was the agent of. But that was necessary, because there would be a time when we did the training in the 80s and went up to Sea Ranch and the group have never met each other. So we would meet in the driveway and everybody gets in the car and start the training up at Sea Ranch, living and eating and sleeping and working together and it was not always good. It was great of course but in term of group stuff it was challenging, 'cause you mess with people food and sleep, it's going to trigger stuff. So on the side of Daria, there was a reluctance to be that exploratory and she became much more focused more on creating boundaries and structures. I don't know why Anna left or what was the conversation when she stepped out. But Daria kept her focus and the other teachers picked up what they felt was the training when Anna was there.

I would do the outdoor work, and the scoring and community building (communication skills), when Jamie was there he would do the outdoor work, and Soto would do the movement awareness and movement ritual. The structure of Tamalpa up until to 2010 was fairly loose. The teachers were responsible for what they were doing and if they would do their work, it was part of the institute. There was the “body mythology” that was a container. Then when the training got smaller in twelve weeks there were some things that couldn't be included, 'cause there was no time. But then in 2010 people wanted to work with Anna, “Breath made visible” came out, an Anna was nowhere to be found. Daria thought that it couldn't be only her work, it was also the responsibility for the Institute to be the legacy of Halprin's work and not just about Daria's work with other teachers. So now she teaches more broadly the spectrum of the work. Around 2008/2010 it became different, it is hard to be very clear because it kept on changing, and then the branches came in too and that was another story...

LP: it's interesting that the structure in the end looks so coherent, and interesting that it developed in this organic way.

KO: Yes there was a lot of improvisation. I would say two things, one is that we trust the human being to make things sensible, and so there are ways in which people have done that for themselves. And I think Tamalpa's gotten better in helping making that coherence happen. Mostly in level 1, less in the level 2. There is an attempt to make it more coherent and I have my thoughts for why. I think that in level 1 the “body mythology” helps to make it coherent, but I would do other things myself because I think that level 1 doesn't prepare people well for level 2 and 3 yet.

LP: It looks like that every aspect, not only the self-portrait but all the other elements come

together, looks very complex but in the end everything comes together.

KO: Yes and it is because it uses the body not only metaphorically but the whole premise is also analogical to what a person is. I've seen the most moving touching performances and it's not by artists.

LP: Can you explain what you teach?

KO: I teach in the level 2 . I work with a day of creating group ensemble, communication skill, different modalities of creating group, including working on interpersonal issues that may arise during the work and try to do it artistically and through the body. I teach the scoring and I help build the bridge from the studio to life. And then outdoors, the beach and sometimes the forest. Then when the training got shorter I still taught the scoring and a bit of outdoors.

But I think that I felt I had more strength for the level 2 and I worked on what creates the good learning environment and that's internal to the person, a way in which we need to be in relationship with ourselves and to each other and the relationship to what it is that we seek in our lives. The relationship to the outside world, and the future. Meanwhile I did two masters and a Phd and they were all focused on human development and learning and change, and the other thing I was interested into was collective creativity, because for me it's the ultimate Tamalpa Experience as it requires everything. But what it would do is that it would reveal the inability of people to collaborate and to navigate their own distress in dealing with others, and I think Daria didn't like me generate that, so we stopped doing it cause not everybody was capable. What I am doing now is that I still teach the basics of what it takes to generate collective creativity, scoring as how we design activities and learning, and I work a lot with presence, developing the sensitivity, the attention to refresh our habits. What's interesting for me in Life/Art process is to be present and conscious of form patterns we develop that doesn't serve anymore and by listening in a loving, compassionate, affirmative way as art does I think, we can release it and go into another form. So we can create forms that are more adapted to the world in a much more skillful, artful way. Refreshing the habits (for example with the "four golden position") and then look at relational habits and then we go into leadership; this is my focus as I studied leadership, but my approach of leadership is that it is collective creativity. When groups get together to create their own destiny they are enacting leadership. Generally what I do is to refresh own humanness to deal with the environment in ways that are more adaptive and to do that in a kind, loving, affirmative, fun, playful way. Because it's hard work, and it's scary when we let go of our form.

LP: I see, I imagine, I feel....? Is this a part of communication skills?

KO: Yes, this is my contribution to the/Life Art Process. I don't know if it's mentioned. Then I and

Anna created a series of scores on the Art of communication. Because it's a self awareness and a self expression practice, I taught it also at university. I taught it was a good way of commenting on other people's art and I connected it with the communication skills. I think the memory of who introduced it got lost but I know it was me, because I got frustrated Soto and Daria didn't know how to do it. There is also the fact that when we were teaching, we didn't go to the classes of others. I have my own story at Tamalpa, Soto has his own story but Daria is the author of everyone's story at Tamalpa. All the teachers of Tamalpa have their own story but we were not in each others courses, I did see Daria's work and it has been written down and documented, so the communication skills are part of self awareness so it is the extension and Anna knew how to work with communication skills but group life is deeper than that. It's one part of that but it is deeper than that, and I have been teaching that at the University.

The Life/Art process is one of the few works that is so comprehensive because it is body based, it starts there. In our world we are so far away from the sources of our experiences, our felt participatory belonging to a living world, it is all around us all the time, so much of what we know is so far from us, even if it is all around us we don't know how much we dwell in that. Tamalpa builds the bridge to source of being an embodied in the embedded being in a living world. Being surprised by what we see of ourselves that we live in. [...] We make visible the participation in our own life.

Stephane: the complexity echoes with the sSelf portrait . Some moments you need to address the parts of the work, speak to the parts and sometimes you weave into the big picture, sometimes you see the big picture but you understand it is really complex and you need to address the single part. It seems simple but it attends to the complexity of what it is to be human.

LP: I think about the five stages of healing and it fits into the whole process of Tamalpa...

KO : Anything that helps people to see it as a process and gives them a trail without it becoming reality is ok. It's a way to get into certain dimensions of experience, that's informed by a lot of traditions, some form of arc or path is informed by many traditions, so I use them as maps but I don't get attached to them. But it makes a lot of sense and my work is to break down distinctions between art, healing, education, therapy, ritual. Those words are helpful but they intersect so much. I have loved to see ways in which we ritualize our work in education, we give it sacred attention. What it is to be human? That is for me the way we link the everyday and the spiritual, is by giving it a precious attention and a great form, without getting attached to that form. I learned it from Anna, I experienced rituals in other cultures but they didn't make sense for me as a westerner. She brought

the process of ritual making in a way that felt open and alive and relevant. That was really helpful for me. And I participated in her research for “Living Myths in Ritual and the Environment”.

ALLEGATO 4

Intervista con Stéphane Vernier.

L: Puoi chiarificarmi quali sono gli elementi del Life/Art Process appartenenti ad Anna e quali a Daria Halprin?

S: È complicato separare le due ricerche, ma posso dire che per Daria le storie di vita che si raccontano attraverso il corpo creano una mitologia personale. Daria viene da una formazione di terapeuta, effettuava anche del lavoro individuale come psicoterapeuta con alcune persone, per esempio Soto Hoffman assolutamente no. Soto (come Anna) restava di più nel movimento, nella sensazione del momento. Però l'obiettivo è lo stesso, la trasformazione dell'individuo attraverso le arti.

Nel lavoro di Daria sulle parti del corpo si scivola verso uno spazio metaforico, di danza espressiva. La testa rappresenta le maschere che portiamo. Le tematiche di vita proprie a ciascun partecipante si rivelano attraverso il movimento esterno, il disegno o gli scritti. E durante la formazione presso il Tamalpa Institute l'addome è l'ultima parte su cui lavoriamo, in quanto è la zona di assimilazione e di digestione, anche metaforica.

L: Come si articolava il percorso sul Self-portrait all'interno del primo anno di formazione presso il Tamalpa Institute?

S: Dopo un anno di lavoro sulle parti del corpo prese separatamente, ci veniva consegnato uno *score* in cui il compito era passare in rassegna tutti gli autoritratti precedentemente realizzati e trovare un filo rosso, una tematica ricorrente che li legasse. Quindi scegliere gli elementi più interessanti e riportarli nel grande *Self-portrait* finale.

L: Com'è strutturato il secondo anno di formazione?

S: Il secondo anno è chiamato “Embodied Leadership”. Osserviamo i temi che ci abitano, se sono cosciente dei miti che mi abitano divento più disponibile verso gli altri, perché capisco quando i miei miti sono “attivati”. C'erano anche degli altri interventi come quelli di Daria, di Soto ed altri insegnanti che mostravano come avevano integrato il Life/Art nella propria pratica terapeutica o nella propria arte.

L: E come integri il Life/Art Process al tuo lavoro pedagogico ed artistico?

S: In questo momento sto seguendo un corso di teatro di metodo Stanislavsky e mi sembra che ci

siano dei punti di contatto con il Life/Art Process, nel senso che si osserva come funzionano gli uomini. E quello cerco è uno spazio in cui le persone sentano che possono condividere tutto, ciò che viviamo nella nostra intimità, nella nostra vulnerabilità, che non è qualcosa di minaccioso. Voglio aprire uno spazio di libertà, di autenticità, di relazioni sane, non condizionate. È questo l'aspetto del Life/Art process che porto con me.

ALLEGATO 5

Testimonianza di Jules Beckman.

Nel 1990 ho incontrato Anna Halprin per caso. Norman Rutherford e io stavamo provando musica al Mariposa Studio, la casa del nostro gruppo “Contraband” guidato da Sara Shelton Mann, e John LeFan del gruppo di contact improvisation “Mangrove”. Qualcuno aveva bussato alla porta. Quando abbiamo aperto la porta, una donna con i capelli grigi e gli occhi chiari, accompagnata da un gruppo di uomini chiaramente omosessuali, era lì ad aspettare. Anna ci aveva detto: “Ora dobbiamo fare le prove. Abbiamo lo spazio.” Le abbiamo detto che avevamo prenotato e le abbiamo mostrato il programma. Ha detto che era stato un errore, perché ora aveva lo spazio. Abbiamo cercato di essere gentili e di negoziare, finché lei ha detto: “Sentite, noi dobbiamo restare. Abbiamo del lavoro da fare. Se volete, potete restare a suonare”.

Non era possibile dire di no ad Anna. Stava andando avanti con uno scopo, portando in studio la sua band, i *Positive Motion*, composta da uomini sieropositivi in diversi stadi della malattia.

Quell'incontro è stato l'inizio di un rapporto di 7-8 anni di accompagnamento di Anna con la musica in contesti educativi, performativi e rituali.

Norman e io abbiamo suonato per *Positive Motion* per alcuni mesi prima che il processo culminasse in una performance intitolata Carry Me Home.

Durante le sessioni, ogni settimana Anna invitava gli uomini a condividere storie, usando le loro voci e i loro movimenti. Insisteva affinché si impegnassero al 100%. Riteneva che la rabbia bloccata fosse tossica per il corpo, quindi li faceva urlare e battere i piedi sul pavimento per esprimere la rabbia. Li incoraggiava a fingere, credendo che se si inizia a urlare, anche se all'inizio sembra falso, a un certo punto si toccheranno delle emozioni reali e si scatenerà una liberazione. Ricordo che dopo una seduta, mentre camminava verso la macchina, mi disse: “merda, nessuno ha pianto”. La catarsi era importante per lei nel processo, era un segno che un movimento profondo era in corso. Voleva che i “suoi” ragazzi lottassero. Voleva eliminare tutti i blocchi profondi che potevano inibire l'orgoglio necessario per lottare. Questo prima che fossero disponibili i farmaci antiretrovirali. A San Francisco molte persone, soprattutto uomini gay, stavano morendo. Alcuni uomini erano morti pochi mesi dopo il processo Carry Me Home.

Durante questo periodo con Anna (così come con Sara Shelton Mann/Contraband, Keith Hennessy

e Jack Davis, Fakir Musafar, Starhawk/Reclaiming e Corona Family [gruppi di San Francisco]) ho imparato a supportare il rituale con la musica. È un pò nel mio sangue, ma c'è anche molto da imparare e lo si sente quando si fallisce. Noi dicevamo “le bacchette sono fiammiferi”: si può davvero accendere un fuoco, che può essere buono o terribile. Quando rallentare e fermarsi? Quando accelerare? Quando affettare? Quando ammorbidire? Bisogna essere crudeli per essere gentili. Per liberare il nucleo dell'involucro, bisogna colpire e colpire. Poi setacciate la polvere con gesti delicati. Ritmo e melodia.

Con Anna e *Positive Motion* la posta in gioco era alta. Anna e Sara erano entrambe maestre, hanno incorporato il Guerriero Spirituale. La danza era un modo per aprire confini, creare frontiere, salutare “fantasmi buoni”, scacciare energie obsolete e fare interventi psichici. Anna ha dichiarato in più occasioni di essere guarita dal cancro. Era vero? Quando suonavo la batteria per questi uomini che lottavano per la loro vita, non c'era spazio per lo scetticismo. Si può sentire quando si ha il tempo giusto, il tono giusto, l'intensità giusta nel momento giusto. Quando ci si collega ad una corrente più potente, come un piccolo fiume che si unisce a un fiume grande e potente. Succede un'altra cosa ed è come essere su un elefante più che suonare uno strumento. È esaltante, ti rende umile e può essere spaventoso. C'è un grande movimento dietro a quello che stai facendo e preghi di stare al suo fianco, di rispettarlo abbastanza da poterlo smuovere, di essere al servizio della situazione. Ma non si tratta solo dell'elefante, bensì del gruppo e di Anna. Poteva darci indicazioni o meno. Le redini erano condivise, allentate o tenute con forza a seconda del momento. Spesso non riuscivo a credere che avesse settant'anni. Si comportava come una giovane rock'n'roller, sempre desiderosa di spingersi un po' più in là. Gli uomini che gridavano e battevano i piedi non erano sufficienti, voleva che i loro volti fossero bagnati dalle lacrime.

Versione inglese.

In 1990 I met Anna Halprin by accident. Norman Rutherford and I were rehearsing music at Mariposa Studios, the home of our group, Sara Shelton Mann's Contraband, and of John LeFan of the then-defunct seminal CI group, Mangrove. There was a knock at the door. When we opened, a grey-haired, bight-eyed woman and a bunch of (clearly gay) men stood there expectantly. Anna said, “We're rehearsing here now. We have the space.” We told her that we had it and showed her the schedule. She said there must have been a mistake, because *she had the space now*. We politely went back and forth a bit, until she said, “Look, we're coming in. We have work to do. You can stay and play music if you want.”

You could not say no to Anna. She walked with purpose, leading her group, Positive Motion — seropositive men, in various states health and illness — into the studio.

This began a 7- or 8-year relationship of accompanying Anna musically in pedagogical, ritual and performance settings.

Norman and I played for Positive Motion for a few months before the process culminated in a performance called, *Carry Me Home*.

During the weekly sessions Anna would get the men sharing stories, using their voices and moving. She continually insisted that they show up 100%. Because she felt that blocked anger was so toxic for the body, she often pushed them to yell and stomp and express their rage. She even encourage them to *fake it til you make it* believing that if you start yelling, even if it feels contrived at first, it will touch on some real held emotion and trigger a release. I remember after one session walking to her car she said to me, “Shit, no one cried.” Catharsis was important to her in the process of a sign that deep movement happening. She wanted her guys to fight back. She wanted to excavate any deep-seated blockages that might inhibit the fierceness required to do battle. This was before anti-retroviral drugs aka triple- cocktails, were readily-available. In San Francisco, a lot of people, mostly gay men, were dying. A few of the men in the group died during or in period after the process of *Carry Me Home*.

During this period with Anna (as well as with Sara Shelton Mann/Contraband, Keith Hennessy and Jack Davis, Fakir Musafar, Starhawk/Reclaiming and Corona Family) I was learning how to musically support ritual. It’s kinda in my blood but there is so much to learn and you feel it when you fail. We used to say *Drumsticks are matchsticks* — you can really start a fire, which can be great or terrible. When to slow and steady? When to pump it up? When to slice through? When to sooth and salve? You gotta be cruel to be kind. To free the kernel from the husk you must pound and pound. Then sift the powder with gentlest of gestures. Beat and melody.

With Anna and Positive Motion the stakes were high. In terms of women I’ve worked with Anna and Sara were both masters of embodying the Spiritual Warrior. Dance was a way to open borders, create boundaries, greet good ghosts, banish obsolete energies and do psychic surgery. Anna claimed she’d healed herself from cancer. She said it often in various contexts. Could this be true? When I was drumming for these men who were fighting for their lives, there was no space for skepticism. You can feel when you’ve locked into the right tempo, the right tone, the right intensity at the right time. What your doing dovetails with a much more powerful current, like a smaller stream joining a deep, wide river. A third thing happens and it feels like a riding an elephant more

than playing an instrument. It's exhilarating, humbling and can be scary. A massive movement is happening under what you're doing and you pray to stay with it, respect it enough to be able to stir it to serve the situation. But there's not just the elephant, there's the group, and there's Anna. She might give us musicians signs, but not necessarily. The reins were shared, loosely grasped or firmly held depending on the given moment. Often I couldn't believe she was 70. She acted like a young rock 'n' roller, always wanting to push a little further, to break on through to the other side. Men yelling and stomping was not enough, on top of that she wanted their faces wet with tears.

Thought she never spoke it this way, sometimes now when I'm teaching, I'll say "Dance until we can see how your internal organs function, I want your skin to be transparent and for us all to understand something new about anatomy and spirit. Make the walls disappear." This message was also Anna's, and Sara's and also the spirit of those wild times in San Francisco when we brought a do-or-die attitude to crosspollination.

It would still be a few years before we used the term *interdisciplinary*. We were still giving birth to it. We used to say *all time spent together is profitable* and stayed up all night to become rich with that proclamation. Together. To Get Her. Her, the goddess. Collision was a primary mode of creation, bodes on bodies, bodies on walls, on asphalt, ideas crashing into ideas, we looked like punks but acted like hungry rowdy hippies. Street theater rear-ending ritual, CI blindsiding moshpit, paint banging into sweat, silly songs smacking head-on into direct action, psychedelics slicing into grief, sex We chanted Devo/ke the apocalypse/Evoke epoxy lips/it's a permanent kiss.

Résumé substantiel de la thèse

« Le rituel dans le travail chorégraphique d'Anna Halprin et ses héritages ».

Ma recherche doctorale porte sur le rôle du rituel dans le travail d'Anna Halprin¹, en examinant ses influences et ce que j'appelle les « héritages » de sa recherche dans les domaines artistique et thérapeutique.

Anna Halprin, née en 1920 à Wilmette (Illinois) et pionnière de la danse post-moderne, est une chorégraphe aux multiples facettes. Avec une carrière de quatre-vingts ans, son travail a traversé différents territoires et des problématiques hétérogènes. Son parcours artistique est si long et complexe que le résumer comporte un risque de simplification et de réduction de sa poétique : les centres d'intérêt de la chorégraphe ont évolué au fil des années, avec des ruptures et des transformations plus ou moins importantes. Cela signifie que son héritage est également complexe et multiforme. Cependant, le rituel, en tant que concept et en tant que pratique, joue un rôle clé ; un pont entre les âmes artistiques et thérapeutiques du travail de Halprin.

Anna Halprin a fait référence aux concepts de rite et de rituel² tout au long de sa vie, variant leur signification en fonction de la période historique dans laquelle elle travaillait. Si le thème du rituel est ancien dans la danse, ce que la chorégraphe américaine apporte comme nouveauté au rituel est que dans sa recherche, le rituel n'est pas une représentation exotique ou une source d'inspiration (comme ce fut le cas pour de nombreux représentants de la danse moderne, de Ruth Saint-Denis et Ted Shawn à Martha Graham et Doris Humphrey, ou du ballet moderne comme Vaslav Nijinsky), mais un instrument de changement individuel, relationnel et collectif.

Dans la conception d'Anna Halprin, les danses rituelles ont « un but dans la vie réelle », c'est-à-dire

1 Anna Halprin est née en 1920 à Wilmette (Illinois, USA) et est décédée à Kentfield (Californie, USA) le 24 mai 2021. Elle a été une pionnière de la danse postmoderne. Rejetant le rôle dominant du maître, du chorégraphe qui dirige sa compagnie en imposant son style et sa technique, Halprin a fondé en 1949 un atelier de danse démocratique appelé Dance Cooperative (plus tard San Francisco Dancers' Workshop). Elle est la créatrice de la pratique de la tâche, qui a révolutionné le monde de la danse postmoderne. Parmi ses élèves figurent Trisha Brown, Yvonne Rainer, Meredith Monk, Simone Forti et Robert Morris. Ses recherches ont eu une grande influence sur la danse, les performances, les happenings, les arts visuels, la musique expérimentale et la thérapie par la danse.

2 Luna Paese *Entretien avec Anna Halprin*. Kentfield, 26 décembre 2015

qu'elles ne sont pas faites pour un public, mais sont de véritables performances « exécutées avec une finalité. Pour créer du changement »³.

Mon intérêt pour le travail d'Anna Halprin et son usage du rituel remonte à 2014 et mon mémoire de master en 2016 a été consacré à ce sujet⁴.

J'y avais identifié quatre fonctions du rituel dans le travail de la chorégraphe, différentes selon la période historique : le rituel comme rupture chorégraphique, le rituel comme utopie communautaire, le rituel comme outil de guérison et le rituel comme héritage.

Des recherches plus approfondies m'ont permis de dépasser ces classifications, pour finalement me concentrer sur le rituel comme pont entre le domaine artistique et le domaine thérapeutique dans le travail de la chorégraphe ; et sur les influences et les répercussions de sa recherche dans les deux sphères.

S'agissant ici d'une recherche qui convoque le rituel, je me suis tournée vers le domaine de l'anthropologie et des études sur la performance pour trouver des définitions qui m'aideraient à mieux comprendre la pratique et la théorie du rituel⁴.

Par ailleurs, d'un point de vue méthodologique, je me suis référée à des outils de recherche de terrain issus du champ anthropologique⁵, ainsi qu'à des méthodes de recherche issues du champ de la danse⁶. Cependant, la synthèse entre les différentes méthodes de recherche n'a pas toujours été

3 Ibid.

4 Il est clair que ma recherche ne vise pas à parvenir à une définition du rituel, qui, comme le souligne l'anthropologue de la danse Adrienne Klaepper, est « un concept qui échappe et nécessite des recherches et des mises au point supplémentaires ». Une connaissance des études anthropologiques et sociologiques autour du rituel a été nécessaire pour comprendre ses facettes et ses modes de fonctionnement. En ce qui concerne le lien entre la danse et l'anthropologie sur le thème du rituel en particulier, la littérature existante comprend des études de chercheurs tels qu'Adrienne Klaepper (2010) et Andrée Grau (2005), qui discutent de l'importance des mouvements corporels dans les rituels. Catherine Bell (1992), dans son livre *Ritual theory, ritual practice* parle de la « restructuration des corps » opérée par les actions réalisées dans le cadre très structuré du rituel. Cynthia Novack, avec sa thèse en anthropologie sur le contact improvisation aux États-Unis (2010), a souligné la possibilité de faire des recherches sur des danses qui nous sont proches, pas nécessairement exotiques. Les chercheurs Houseman, Thibault, Di Bosco ont fait des recherches sur les rituels dans la médecine de la danse en France, considérés comme des pratiques cérémonielles : « ils font en fait intervenir les deux principaux traits constitutifs des pratiques rituelles. D'une part, elles peuvent être qualifiées de "stipulées" (Humphrey & Laidlaw 1994), au sens où les conditions ordinaires de l'intentionnalité sont atténuées au profit d'activités issues d'injonctions et censées avoir une valeur et une efficacité intrinsèques. D'autre part, comme nous le verrons, les activités en question sont organisées de telle sorte que leur saillance s'accompagne d'une incertitude sur la nature des expériences invisibles de soi auxquelles elles donnent accès ». Michael Houseman, Marie Mazella Di Bosco, Emmanuel Thibault *Renâitre à soi-même. Pratiques de danses rituelles en Occident contemporain*. Terrain : revue d'ethnologie de l'Europe, Ministère de la culture, Sous-direction ARCHETIS-DAPA. 2016, Renâitre. p. 66

5 Je fais référence en particulier à la méthode de la participation énoncée par l'anthropologue Jeanne Favret-Saada : « de tous les pièges qui menacent notre travail, il en est deux que nous avons appris à éviter comme la peste : accepter de participer au discours indigène, succomber à la tentation de la subjectivité. Non seulement il m'était impossible de les éviter, mais c'est par ces moyens que j'ai développé l'essentiel de mon ethnographie ». Favret-Saada, Jeanne, *Désorceler*. Paris, Éditions de l'Olivier penser/rêver, 2009

6 Pour analyser les pièces, je m'appuie principalement sur les méthodes d'analyse du mouvement dans le domaine de

habile.

J'ai été enfin amenée à utiliser des méthodes de recherche de terrain pour la première étape de mon travail, au cours de laquelle j'ai suivi le travail de formation des enseignants de l'Institut Tamalpa en France et aux États-Unis - en participant à des ateliers et à des rencontres avec Stéphane Vernier, Marie Motais, Daria Halprin.

Quant à mes recherches d'archives en Europe, elles ont été principalement conduites au CND/Centre national de la danse à Pantin, et à New York, à la New York Public Library for the Performing Arts. Pour analyser les vidéos et les spectacles je me suis appuyée sur une méthodologie d'analyse issue du champ de la recherche en danse dans sa dimension phénoménologique ; j'ai ensuite réalisé des entretiens avec les collaborateurs de Halprin, afin de combler certaines lacunes d'archives.

Au cours de la rédaction de la thèse, je me suis également occupée de mettre la figure de Halprin en perspective, en prenant soin de replacer le travail de Halprin dans son contexte culturel et artistique ; faisant ainsi référence à des recherches anthropologiques et à des études sur la performance pour certains concepts clés du rituel contemporain. J'essaie ici de tracer les lignes de l'œuvre et de l'héritage de Halprin, en tenant compte du fait que la vie de la chorégraphe et sa production artistique sont tellement liées qu'il est impossible de savoir où finit la première et où commence la seconde.

Mon corpus comprend des matériaux de nature différente, en raison de la diversité des sources.

Il a été pratiquement impossible de trouver des vidéos intégrales du travail d'Anna Halprin ; j'ai surtout trouvé des extraits vidéo de performances dans des documentaires. Cependant, au cours de mes recherches, j'ai pu visionner quelques rares séquences intégrales des performances d'Anna Halprin à la bibliothèque publique de New York pour les arts du spectacle⁷.

La seule pièce à laquelle j'ai assisté est la recreation de *Parades and Changes* par la chorégraphe Anne Collod, intitulée *Parades And Changes : Replays*. J'ai assisté à cette pièce à deux reprises, une fois en extérieur, lors du festival *Plastique Danse Flore* à Versailles, en 2015 ; une seconde fois lors du colloque *Danse et Rituel* organisé au Centre national de la danse à Pantin en 2021.

Les sources examinées comprennent également de nombreuses interviews d'Halprin elle-même, que

la danse ; en particulier, l'analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé, qui trouve son origine dans la phénoménologie de la perception et dans laquelle la dimension de l'observateur est activement prise en compte.

⁷ Les archives personnelles d'Anna Halprin ont été données par elle, en partie à la Performing Arts Library de New York, en partie au Museum of Performance + Design de San Francisco, que je n'ai pas pu visiter en raison du covid-19.

l'on trouve dans ses biographies ainsi que dans des magazines : dans la biographie *Anna Halprin Moving toward life : Five decades of transformational dance* ; dans le livre de Janice Ross, *Anna Halprin : Experience as Dance*⁸, l'une des biographies les plus importantes et les plus complètes de la chorégraphe ; *Ceremony of Us* d'Erika Munk, *un entretien avec Anna Halprin, 1968*⁹ ; *Life as Art : un entretien avec Jacqueline Baas, 2011*¹⁰ ; l'entretien de Richard Schechner¹¹ ; et des entretiens vidéo tels que celui avec Kevin Dytchwald¹².

J'ai également pu réaliser personnellement des entretiens avec des collaborateurs historiques d'Halprin, comme Ken Otter, Jamie McHugh, et des étudiants comme Laura Colomban et Stéphane Vernier ; ainsi qu'un entretien avec Anna Halprin elle-même en 2015, lors de ma participation à l'atelier d'hiver de cinq jours chez Halprin en Californie, avec un groupe de vingt-cinq personnes. Pendant l'atelier, j'ai également pu découvrir son travail pédagogique et observer sa façon de structurer l'enseignement.

Toutes les traductions des œuvres et des entretiens ont été réalisées par mes soins, sauf indication contraire.

Ma recherche peut être structurée en deux grandes sections, la seconde se développant à partir de la première de manière organique :

Dans les quatre premiers chapitres, je trace, dans un ordre chronologique et thématique, le parcours de la carrière et des recherches de Halprin. Je me concentre également sur le concept de rituel, qui est lié à la danse depuis la nuit des temps. Contrairement à un certain discours autour du rituel dans l'oeuvre d'Anna Halprin qui semble vouloir réitérer son caractère exceptionnel, j'ai voulu aussi souligner sa continuité avec la danse moderne. Sans aucun doute, depuis des temps immémoriaux, les humains ont dansé pour célébrer la vie, la mort, les rites de passage, pour se soigner et pour dialoguer avec la nature. Mais même dans la danse moderne, le rituel est un thème très présent : Nijnsky a chorégraphié *Le Sacre du Printemps* pour les Ballets Russes de Diaghilev en 1913. Ce rite païen, dans lequel des vieillards sages, assis en cercle, observent la danse du sacrifice d'une jeune femme, immolée pour obtenir les faveurs du dieu du printemps. Ruth Saint Denis et Isadora Duncan ont souvent trouvé dans le rituel une source d'inspiration pour créer et interpréter leurs danses. Dans le théâtre contemporain, de nombreux artistes et groupes proches de Halprin, tels que

8 Janice Ross *Anna Halprin. Experience as dance*. Los Angeles, Berkeley, University of California Press, 2007

9 www.amherst.edu/system/files/media/0169/Ceremony_of_US_Halprin_Interview.PDF

10 blook.bampfa.berkeley.edu/2013/02/life-as-art-anna-halprin-interviewed-by-jacquelynn-bass.html

11 *Richard Schechner et Anna Halprin A life in Ritual. An Interview*. TDR (1988-), Vol 33 No.33 (67-73), estate 1989

12 www.youtube.com/watch?v=SiUE0-NveZo 10/06/2022

le Living Theatre et Jerzy Grotowski, ont exploré dans leur théâtre communautaire des rituels aux connotations fortement politiques et révolutionnaires. Comme nous l'avons vu, la spécificité de l'œuvre de Halprin réside dans le fait que le rituel n'y est pas seulement une performance ou une source d'inspiration, mais qu'il est censé être un facteur de changement dans la vie des gens.

Dans un premier temps, je m'attache à situer le rituel dans une dimension historique qui tient compte de la formation artistique de Halprin, de son contexte culturel et de son orientation religieuse liée au judaïsme. Je considère que la révolution culturelle dans le travail du Living Theatre, de Jerzy Grotowski et du Mouvement du potentiel humain à Esalen a joué un rôle crucial dans la formation des intérêts de la chorégraphe. Par la suite, j'étudie l'autoportrait (*Self Portrait*) en tant que pratique rituelle emblématique dans l'œuvre de Halprin ; et enfin, je souligne le rôle du rituel dans le domaine de sa création. En particulier, j'avance l'idée, déjà esquissée par Janice Ross, que dans la recherche de Halprin, le rituel lui permet de dépasser le dualisme entre arts du spectacle et thérapie.

Dans les deux derniers chapitres, je traite de l'héritage d'Anna Halprin, que je synthétise en deux grandes familles. L'une, plus axée sur le pôle thérapeutique et transmise principalement par les enseignements de l'Institut Tamalpa ; et une autre, plus oblique, principalement artistique et transmise par une pluralité de formes, entre enseignement direct et transmission indirecte.

En entrant dans les détails de la recherche, je présente ci-dessous les sujets traités dans les différents chapitres et les sources examinées.

Dans le premier chapitre, j'explore le rôle des premières influences artistiques et conceptuelles sur le travail d'Anna Halprin, à travers lesquelles la chorégraphe développa sa conception et son utilisation du rituel.

Anna Halprin a suivi une éducation avant-gardiste dès son plus jeune âge. Les écoles que la jeune Anna fréquentait suivaient le Winnetka Plan créé par l'éducateur Carlton Washburne, aussi nommé *Individualized Learning*¹³, et l'orientation d'avant-garde de Washburne fut la même qu'Anna trouva par la suite dans les enseignements de Margaret H'Doubler. Toutefois, malgré cette éducation progressiste, Anna fut exclue et marginalisée à cause de ses origines juives – et nomma par la suite cette exclusion comme l'élément qui la conduisit à amener son travail dans une direction inclusive et transformatrice. Cette exclusion, comme celle des cours de danse classique où la petite Anna fut

13 Le plan Winnetka considérait l'éducation et la pédagogie comme un moyen de promouvoir le changement personnel et de créer une réforme sociale, dans la tradition philosophique de Stanley Hall, John Dewey et Edward L. Thorndike.

moquée à cause de son énergie exubérante et de ses cheveux roux et frisés, fut aussi d'une certaine façon une influence dans le développement de son travail – indiquant le genre de pensées ou de pratiques que la chorégraphe rejetait.

Anna Halprin fréquenta par la suite l'Université de Wisconsin-Madison, où enseignait Margaret H'Doubler. Les recherches menées à partir des années 1930 par Margaret H'Doubler, qui traitaient le corps comme une entité biologique et proposait une transmission de la danse non pas comme un style de mouvement, mais comme une méthode d'exploration des possibilités de chaque corps, ouvrirent à la chorégraphe une énorme liberté de recherche. La vision philosophique et culturelle de l'art en tant qu'outil d'apprentissage, promue par le philosophe John Dewey dès les années 1930¹⁴ et partagée par H'Doubler dans le domaine de la danse, a été le terrain sur lequel le travail de Halprin est né et s'est développé. Outre les textes de référence écrits par Dewey et H'Doubler elle-même, pour étudier la relation entre la recherche de H'Doubler et celle de Halprin, j'examine le dialogue entre Anna Halprin et Margaret H'Doubler filmé par Constance Beeson en 1980¹⁵.

La formation d'Halprin, qui traversait l'étude de toutes les grandes techniques de la danse moderne et sa participation en tant que danseuse au spectacle de Broadway *Sing Out, Sweet Land !* de la compagnie Humphrey-Weidman en 1944, situe ensuite de facto l'intérêt d'Halprin pour le rituel dans l'histoire de la danse moderne américaine¹⁶.

À ce propos je souligne qu'Halprin a continué à transmettre dans ses propres ateliers jusqu'à la fin de sa vie des éléments de la chorégraphie *The Shakers* de Doris Humphrey, qui représente le rituel religieux des « shakers ». J'aborde l'analyse de cette chorégraphie à travers des sources telles que l'interview de Megan Brunsvold donnée lors de la recréation de la chorégraphie pour la Chamber Dance Company de l'Université de Washington, la vidéo de la recréation, et ma propre expérience de la chorégraphie apprise lors de l'atelier donné par Anna Halprin en décembre 2015.

La question du judaïsme a été partiellement abordée par Janice Ross dans sa biographie de la chorégraphe. Pour l'explorer davantage, je m'appuie sur son texte, sur les travaux du rabbin Max Kadushin – avec lequel Halprin étudiait pendant son séjour à l'université du Wisconsin – et sur le texte d'Anita Diamant intitulé *Living a Jewish Life*¹⁷.

À travers l'analyse menée, je souligne plusieurs types d'influences du judaïsme sur la vie et le travail

14 John Dewey, *Art as Experience*. Penguin Books, New York 1934

15 Constance Beeson (filmé par) *A conversation with Anna Halprin and Margaret H'Doubler* [videorecording]. Cadeau d'Anna Halprin à la Library of Performing Arts de New York, Kentfield 1980

16 Pour approfondir la question du rituel en danse moderne et contemporaine voir *Le rituel dans le spectacle contemporain: interview avec Anne Decoret* <https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/le-rituel-dans-les-spectacles-contemporains-interview-anne-decoret>

17 Anita Diamant *Living a Jewish Life*. Harper Collins, New York 2009

de Halprin. Plusieurs mythes qui entourent la vie de la chorégraphe – comme le récit du corbeau noir, messenger de mort dans le judaïsme, qui serait rentré dans la pièce où Anna était en train de se reposer suite à son cancer et qui lui aurait fait promettre d'utiliser son art au service de la vie si elle voulait poursuivre la sienne – relèvent d'une forme de récit que je peux définir comme religieux.

Dans ses toutes premières chorégraphies créées à l'Université du Wisconsin-Madison, Anna s'inspirait de récits Bibliques. Sa façon d'envisager le rituel comme un acte quotidien, marquant des passages et des expériences collectives – comme par exemple dans les rituels du repas que Halprin proposait lors de ses ateliers – relève de la culture judaïque.

En conclusion de ce chapitre, je postule que la relation entre Anna et son mari Lawrence Halprin fut cruciale pour façonner la pensée de la chorégraphe et ses pratiques rituelles.

Lawrence Halprin fut une des premières personnes à associer le travail d'Anna au rituel, alors que celle-ci n'utilisait même pas encore ce terme pour se référer à ses créations. À travers l'observation et l'analyse de leurs collaborations, à partir du *Dance Deck* qui fait face à la maison des Halprins, conçu comme un plateau en plein air, qui transforma radicalement la manière de danser et d'envisager le mouvement de la chorégraphe ; jusqu'à *Searching through living myths and the environment* en 1981/1982 (qui amena à la création de la *Planetary Dance*) et les *RSVP Cycles*, j'ai observé l'étendue des croisements entre leurs pensées et leurs recherches.

Les *RSVP Cycles* furent créées par les Halprins en tant que dispositif de création collective. Lawrence Halprin définit le *score* comme un instrument avec un énorme potentiel de création et de construction d'actions collectivement élaborées, sans hiérarchies cachées.

Le *RSVP Cycle* était présenté comme un système pour créer dans n'importe quel domaine.

Le R indique les « ressources » du groupe : elles peuvent constituer des matériaux concrets pour la construction d'un bâtiment par exemple ; ou bien une série de tâches à exécuter.

La S indique le *score* établi à partir des ressources du groupe.

Le V correspond à la *valuation*, terme qui se situe entre l'évaluation et l'action. Elle constitue l'action d'évaluer collectivement le résultat d'un *score*, en le modifiant si nécessaire.

P est la *performance*, l'étape finale du processus. Mais comme il s'agit ici d'un système circulaire et interconnecté, le cycle peut recommencer, par exemple avec une évaluation de la performance réalisée.

Le cycle RSVP a été utilisé par Anna Halprin pour créer dans différents contextes socioculturels, il a été intégré à la méthode d'enseignement de l'Institut Tamalpa et appliqué à la création de rituels. Anna Halprin même commençait à un moment donné à se définir comme une *chorégraphe*.

Le rôle du cycle RSVP au sein de la recherche d'Anna Halprin était plus qu'important, il était fondateur et constituait l'un des éléments de transmission et l'un des "héritages" qu'Halprin transmet aux danseurs, chorégraphes, artistes et thérapeutes qui entrèrent en contact avec son travail.

Dans le deuxième chapitre, je me concentre sur le travail d'Anna Halprin dans les années 1960 et 1970, me focalisant ensuite sur le rôle de la révolution culturelle de cette période dans l'orientation qu'ont pris les recherches de Halprin dans les sphères performatives et rituelles.

C'est à la fin des années 1960, au milieu du développement du Mouvement du potentiel humain à l'Institut Esalen, ainsi que du mouvement des droits civiques et du mouvement hippie, que le travail communautaire d'Anna s'est développé, en étroite collaboration avec Lawrence Halprin. Je me penche sur les points de contact et de divergence entre les courants politiques et culturels de l'époque et les recherches du San Francisco Dancers' Workshop, en explorant dans quelle mesure celles-ci étaient liées aux recherches et aux mouvements de cette période historique : en particulier à la Gestalt Thérapie de Fritz Perls, aux travaux du Living Theatre, de Jerzy Grotowski et de Richard Schechner, et aux courants politiques de contestation.

La rencontre entre Anna Halprin et Fritz Perls fut décisive dans la carrière et la démarche artistique de la chorégraphe. Elle révolutionnait les contenus et les objectifs de son enseignement et de sa pratique artistique ; si auparavant le travail était orienté vers l'expérimentation du corps dans la danse, la rencontre avec Perls permit à Halprin d'orienter son travail davantage en direction des êtres humains qui exécutaient les mouvements ; des êtres humains dans leur entièreté, avec leur histoire de vie et leur psychologie.

Fritz Perls avait créé sa Gestalt-thérapie à partir de sa propre expérience en tant qu'étudiant en neuropsychiatrie, de ses études en psychanalyse, en psychothérapie et en théâtre (il fut assistant de Max Reinhart et travaillait avec le Living Theatre à New York en tant que consultant).

Entre l'approche de la Gestalt Thérapie et le travail de Halprin, j'ai pu observer des nombreuses ressemblances :

La recherche d'une forme d'authenticité des émotions et des actions, dépouillée des rôles sociaux — et la conviction qu'il existe un moi authentique et libre, au-delà des masques sociaux ;

La recherche du conflit et de la confrontation directe, et la croyance que l'expression de la colère est thérapeutique - avec toutes les objections que l'on peut faire à cette conviction et les risques associés à l'expression extrême des émotions pendant le travail créatif ;

La métaphore de la digestion qui s'applique au processus de création : Anna Halprin a eu une approche syncrétique de son travail tout au long de sa vie. Le travail de Halprin combinait des inspirations diverses et nombreuses (et parfois les avait "appropriées", sans citer les sources).

Anna Halprin rencontra Fritz Perls à l'Institut Esalen, qui était à cette époque le centre du *Mouvement du Potentiel Humain*. Le mouvement visait à développer le potentiel dit latent de l'homme, ce qu'Aldous Huxley appelait le "potentiel humain" : selon cette conception, le potentiel pouvait transformer spirituellement l'homme et le guérir de ses maladies. Pour ce faire, le *Mouvement du Potentiel Humain* faisait appel à diverses pratiques - dont certaines d'origine orientale. Le New Age y a puisé beaucoup de ses idées et pratiques et un grand nombre d'éminents représentants du New Age, des pratiques somatiques et du néo-paganisme ont enseigné à Esalen. J'observe qu'il existe peu de récits explicites des rencontres entre ces chercheurs/enseignants, bien qu'Anna Halprin documentait explicitement sa pratique du Rolfing, de *Polarity Therapy*, de Gestalt et de Feldenkrais. Sans m'étendre davantage sur un sujet très complexe et présentant d'énormes lacunes archivistiques, j'ai pu observer, par la pratique de différentes approches au mouvement et à la thérapie issues de chercheurs et chercheuses passés par l'Institut Esalen, qu'il y a des similitudes formelles, philosophiques et méthodologiques entre des pratiques artistiques et pédagogiques dont les relations ne sont pas documentées ; parfois, ce sont les terminologies et le langage qui sont très similaires, malgré le fait que les pratiques divergent – par exemple, au-delà des affinités documentés entre le travail de Halprin et la Gestalt-thérapie, la sorcière neo-païenne Starhawk effectuait une *Spiral Dance* dans les années '80 qui rappelle de près la configuration de *Vortex Dance* dans *Circle the Earth* d'Anna Halprin. Ou bien le rôle du témoin est utilisé aussi en *danse des 5 rythmes*, ainsi que dans d'autres pratiques.

Les thématiques portées par le théâtre expérimental avaient également des affinités avec le travail de Halprin. Le lien entre rituel et théâtre fut théorisé notamment par Richard Schechner, metteur en scène et théoricien, et Victor Turner, anthropologue, avec des publications telles que *Between Theatre and Anthropology*¹⁸ de Schechner et *From Ritual to Theatre : The Human Seriousness of Play*¹⁹ de Turner.

Anna Halprin et Richard Schechner ont tissé une relation pendant de nombreuses années. Schechner a écrit sur le travail de Halprin à de nombreuses reprises, et a également interviewé Anna dans les

18 Richard Schechner, *Between Theatre and Anthropology*. University of Pennsylvania Press, Pennsylvania, 1985.

19 Victor Turner *From Ritual to Theatre : The Human Seriousness of Play*. PAJ Publication Books, University of Michigan, 1982

années 1990. L'approche de Schechner peut être retrouvée dans le discours de Halprin sur le rituel, ce dernier étant compris comme une performance ayant un effet sur la vie des gens : selon le pôle efficacité-divertissement théorisé par Schechner, le rituel était plus proche de l'efficacité et le spectacle pur était proche du pôle " divertissement ".

Comme chez Jerzy Grotowski – dont Anna connaissait les recherches – la question de la position et du rôle du spectateur animait la chorégraphe pendant des années, jusqu'à ce qu'elle décide d'éliminer le spectateur au sens classique du terme pour le remplacer par le "témoin". Le terme de "témoin" en référence au spectateur avait probablement été introduit par Grotowski pour être repris ensuite par Halprin. Mais alors que Grotowski se contentait de déplacer physiquement le public dans l'espace de représentation, Anna Halprin l'avait clairement inclus en tant que participant actif, à commencer par *Ten Myths*. En 1967, lorsque *Parades and Changes* fut présenté à New York avec le groupe reconstitué par Anna après le départ d'AA Leath et de John Graham du San Francisco Dancers' Workshop, Richard Schechner et Joseph Chaikin furent tous deux impressionnés par le travail et Schechner invita Anna à travailler avec sa troupe de théâtre.

J'examine l'entrecroisement du travail de la chorégraphe avec les mouvements de protestation et le mouvement des droits civiques, en citant la chercheuse Rebekah J. Kowal qui établit un parallèle intéressant entre la danse de Halprin et les actions des mouvements de protestation de l'époque, que l'on pourrait qualifier de "performatifs" : l'action du *sit-in*, par exemple, est analogue aux pratiques artistiques de Halprin par deux « aspects cruciaux : leur mode opératoire (occupation et agitation) et leur provocation des spectateurs à réagir. En employant des tactiques comparables de défamiliarisation pour faire émerger l'inattendu, les deux groupes cherchaient à déstabiliser les relations de pouvoir en rendant difficile pour les participants (artistes et spectateurs) le recours à des schémas de pensée et de comportement bien ancrés »²⁰. On peut observer à quel point, lorsque les arts de la scène questionnent les limites de leur propre champ, comme celui de dépasser la scène pour occuper l'espace public de manière non conventionnelle, ils peuvent croiser l'action sociale, en reprenant ses modalités et ses objectifs.

Pour étayer mon analyse des liens entre la recherche de Halprin avec ses mouvements politiques, thérapeutiques et artistiques de l'époque, j'examine dans ce chapitre un certain nombre de pièces et de performances de Halprin.

La pièce *Apartment 6* fut présentée pour la première fois en 1965 au San Francisco Playhouse.

20 Rebekah J. Kowal *How To Do Things with Dance: Performing Change in Postwar America*. University Press of New England, London 2010

Anna Halprin travaillait sur *Apartment 6* en même temps que son spectacle phare *Parades and Changes*, un spectacle qui permit à la compagnie San Francisco Dancers' Workshop d'atteindre un niveau de reconnaissance supérieur (et qui a été repris avec grand succès en 2000 par la compagnie d'Anne Collod en France). *Apartment 6* différait des travaux précédents et, bien que son format de présentation soit classique – dans un théâtre avec une vue frontale et une division claire entre la scène et les spectateurs – il ouvrit la voie à un travail sur le rituel. Les actions exécutées étaient en fait utilisées comme un moyen pour faire entrer les spectateurs dans l'intimité relationnelle des personnes sur scène : Anna et ses collaborateurs de longue date, John Graham et AA Leath. Les artistes effectuaient leurs activités quotidiennes, comme préparer des crêpes, écouter la radio, lire le journal ; ils utilisaient des tâches plutôt restrictives pour exprimer leurs sentiments les uns envers les autres, en improvisant en temps réel. Anna Halprin parlait de ce spectacle comme de deux heures de "vraie vie" sur scène.

En observant *Apartment 6* comme une performance Gestaltiste, je me suis permis de relever les similitudes entre la psychothérapie et cette performance. Les interprètes réalisaient en fait des activités quotidiennes, mais en exagérant leurs caractéristiques de manière à révéler leurs tendances relationnelles.

Ten Myths fut la première chorégraphie expressément conçue par Halprin pour le public. Jouée à partir du 19 octobre 1967, tous les jeudis pendant trois mois au studio du San Francisco Dancers' Workshop sur Divisadero Street à San Francisco, elle était présentée comme un travail « expérimental, exécuté sans répétition et spontané, une expérience de création collective »²¹.

Entre atelier et spectacle, *Ten Myths* fut une expérience pour les danseurs et le public.

Comme le titre l'indique, l'œuvre était divisée en dix épisodes : "Création", "Expiation", "Sentiers", "Totem", "Labyrinthe", "Rêves", "Portage", "Masques", "Récits", "OME".

J'approfondis chaque épisode de *Ten Myths*, chacun accompagné d'un *score*. Je considère *Ten Myths* comme une performance avec des éléments rituels, dont les résultats furent en partie contradictoires. *Ten Myths* pourrait être assimilés à un rite de passage, réalisé pour que les spectateurs passent du statut de "spectateurs" à celui de "témoins" et de "participants". Mais la structure du *score*, ouverte aux propositions des participants au point de bouleverser ou de perturber les danseurs les plus expérimentés – et parfois Halprin elle-même – a créé beaucoup plus d'ambiguïtés relationnelles qu'un rite de passage traditionnel. Une forme de violence pouvait paradoxalement souvent être exercée par les participants inexpérimentés à l'encontre des danseurs,

21 Janice Ross *Anna Halprin. Experience as dance*. cit. p.202

ou d'autres participants. Ceci n'aurait pas pu se produire lors d'un rite de passage, où les participants partagent les mêmes pratiques et la même culture. Dans ce cas, le public jouait un rôle beaucoup plus actif et parfois destructeur. On peut avancer l'idée que le résultat de ce type d'expérience est en fait beaucoup plus controversé que le simple "succès de l'expérience" avec la création d'une nouvelle communauté entre spectateurs et danseurs.

En observant le point de vue des uns et des autres, on constate qu'un point de vue consensuel était loin d'être atteint, et que l'utopie communautaire de Halprin était parfois un écran qui l'empêchait de voir les implications réelles de ses expériences pour tout le monde - parfois moins généreusement communautaires que ne l'aurait souhaité la chorégraphe. Cependant, par son innocence même, l'œuvre de Halprin semblait en quelque sorte orienter les participants dans la direction qu'elle avait imaginée. La performance de Halprin se situe dans une zone de transition entre l'expérimentation performative et la performance participative, avec de forts éléments de ritualisation: comme les manières d'entrer et de sortir de la pièce, toujours à travers une chambre de passage, avec des formes et des règles définies ; l'exécution d'activités plutôt simples, mais souvent répétitives ou prolongées pendant de longues durées, comme l'immobilité dans "Atonement" ; la présence des percussions dans chacun des *Mythes*; la présence d'objets, utilisés non pas dans leur fonction originale et quotidienne, mais pour une utilisation extraordinaire et créative; et la présence de certains objets traditionnellement rituels, comme la bougie dans "Story Telling".

Une pièce qui fut également controversée fut *Ceremony of Us*, née d'un appel de James Woods de Watts, demandant à Anna « si je voulais faire un spectacle au Mark Taper Theater avec ma compagnie. C'était l'époque du soulèvement de Watts en 1967. Son idée était que Watts Studio nous emmène au Mark Taper Forum, qui est un théâtre comme l'Opéra. C'est le grand théâtre au milieu de Los Angeles. Et Watts est dans le ghetto. J'ai dit, "Non, non. Au lieu de m'amener comme un symbole, nous allons travailler sur la question de la discrimination qui est ressentie dans le ghetto, celle de ne pas faire partie de la scène culturelle et sociale dominante »²².

Ainsi, le chorégraphe invitait un groupe de danseurs noirs de Watts et un groupe de danseurs professionnels et non professionnels issus des communautés blanches de classe moyenne du San Francisco Dancers' Workshop, pour un processus de travail d'un an. Au cours de l'année, elle travaillait séparément avec les deux groupes, et les a réunis ensuite pour un atelier de dix jours à San Francisco, qui a abouti à la création de *Ceremony of Us*, présenté au Mark Taper Forum de Los Angeles en 1969. Le fait de se confronter à un sujet tel que le racisme fut à la fois courageux et contradictoire, car il mit en évidence une certaine perception biaisée du conflit (de la part d'une

22 Halprin, Anna *Moving toward Life. Five Decades of Transformational Dance*. Cit., p.152

chorégraphe blanche et de classe moyenne). Halprin dit que cette expérience menait à la création des *cycle RSVP*, pour arriver à une meilleure communication entre personnes provenant de contextes différents – mais la danse de Halprin restait pour des raisons économiques et culturelles, principalement blanche et accessible à des personnes qui possédaient un certain privilège social et économique.

À la fin du chapitre je commence à exposer le rôle du rituel dans la recherche artistique d'Anna Halprin, en tant que pont synthétisant des nombreuses tensions entre les champs disciplinaires qui traversent son travail : en particulier, la tension entre l'art et la thérapie. Cette tension entre les deux domaines est devenue de plus en plus explicite, évoluant au cours des décennies suivantes.

Dans le troisième chapitre, j'explore donc l'évolution du rôle du rituel dans l'œuvre d'Anna Halprin. Comme nous avons observé, durant les premières années de recherche de la chorégraphe, ses œuvres expérimentales étaient souvent reçues de manière ambiguë par certains des spectateurs et des critiques ; il y avait une confusion quant à leur catégorisation, et quant aux critères de jugement que les critiques devaient avoir.

Un événement clé dans la vie et la pratique artistique de Halprin, qui orienta ses recherches beaucoup plus clairement dans la direction du rituel²³ et qui l'éloigna davantage de la performance au sens étroit, fut son expérience du cancer, qui culmina avec la création du rituel *Dancing my cancer* en 1972. De ce rituel, Constance Beeson a réalisé un enregistrement vidéo impressionnant, que j'ai pu visionner dans son intégralité à la New York Library for the Performing Arts – et que j'analyse dans ce chapitre.

Le *Self-Portrait*, une pratique définie comme rituelle par la chorégraphe elle-même, a été le fil rouge qui a guidé le parcours de la chorégraphe à travers son cancer. La pratique du self-portrait, dont l'élaboration avait commencé dès les années 1940, est liée à une conception particulière du corps et de la psyché qui s'inspire de nombreuses pratiques orientales et occidentales.

La chorégraphe découvrit qu'elle avait un cancer pendant une séance de *self-portrait*. Après une rechute de son cancer, elle décida de réaliser une danse rituelle, *Dancing my Cancer*, pour affronter et exprimer rituellement son côté sombre et peut-être éradiquer le cancer lui-même. Elle en parle dans ces termes :

Quand je me suis dessinée pour la première fois, mon image était parfaite. J'étais jeune et de couleur

23 Parfois même de la thérapie, si l'on considère la définition de la santé donnée par l'Organisation mondiale de la santé (OMS), à savoir "un état de complet bien-être physique, mental et social".

vive. Mes cheveux étaient balayés par le vent. J'étais le portrait de la santé et de la vitalité. Lorsque j'ai regardé l'image après l'avoir dessinée, je me suis rendu compte que je ne pouvais même pas commencer à la danser ; je ne me sentais tout simplement pas moi-même. J'ai retourné le papier et j'ai commencé à dessiner furieusement une autre image de moi. Il était noir et anguleux, en colère et violent. Je savais que cette image arrière de moi était la danse que je devais faire. Quand je l'ai fait, j'ai été submergée par la libération de la colère et de la rage. Je n'arrêtais pas de me poignarder et de hurler comme un animal blessé. Des témoins ont dit qu'on aurait dit que je parlais en langues. Je devais avoir des témoins car je savais que si je n'en avais pas, je ne pourrais jamais réussir cette épreuve. Mes témoins étaient ma famille, mes collègues et mes élèves, et ils m'ont poussé à être honnête, à aller plus loin, renforçant mes sons, indiquant les parties du dessin que je devais danser. J'ai dansé jusqu'à l'épuisement, je me suis effondrée et je me suis mise à sangloter de soulagement. J'étais enfin prête à retourner l'image et à danser l'image de guérison de moi-même²⁴.

Dancing My Cancer fut dansé par Halprin en 1975. Halprin avait invité des témoins à participer au rituel : son mari, ses filles et quelques étudiants. Comme le souligne Ross, le nombre de témoins présents était de huit : un *minyan*, le minimum requis pour une séance de prière juive, « le minimum nécessaire pour obtenir l'attention de Dieu »²⁵.

La danse rituelle était divisée en trois parties. Dans les documentaires, la vidéo sélectionnée est toujours la première partie appelée “Danse du côté obscur” ou “Exorcisme”, et elle ne dure que 4'34" sur les vingt minutes de la danse. Heureusement, une vidéo de la danse complète peut être trouvée à la New York Public Library for the Performing Arts.

Après avoir observé cette danse, qui incorpore les *Cinq Etapes de la Guérison* successivement formalisées par Halprin, je détaille des autoportraits que j'ai expérimentés ou observés en participant à des ateliers de *Life-Art Process*, afin de rendre compte de la complexité et de la profondeur de cette pratique. Cette partie du travail de Halprin est en fait celle qui est liée à une dimension explicitement rituelle, et que nous pouvons rapprocher des rites de passage et de possession.

24 «When I first drew myself, I made myself look perfect. I was young and brightly colored. My hair was blowing in the wind. I was the picture of health and vitality. When I looked at the picture after drawing it, I knew I couldn't even begin to dance it; it just didn't feel like me. I turned the paper over and furiously began to draw another image of myself. It was black and angular and angry and violent. I knew that this back side image of me was the dance I had to do. When I did it, I was overwhelmed by the release of rage and anger. I kept stabbing at myself and howling like a wounded animal. Witnesses said it sounded like I spoke in tongues. I had to have witnesses because I knew that unless I did, I would never be able to go through this ordeal. My witnesses were my family, my colleagues and my students, and they kept me honest, urging me to go deeper, reinforcing my sounds, calling out parts of the picture I was to dance. I danced until I was spent, and I collapsed and began to sob with great relief. Now I was ready to turn the picture over and dance the healing image of myself». Anna Halprin *My experience with cancer in Anna Halprin Moving toward life. Five decades of transformational dance.* cit., p. 66

25 Janice Ross *Anna Halprin. Experience as dance.* cit., p.309

Dans le quatrième chapitre, à travers l'étude de documents audiovisuels et de textes écrits sur le travail de Halprin à partir de la fin des années 1970, j'explore l'évolution de la méthodologie du travail d'Anna Halprin et je mets en évidence certaines tensions qui deviennent de plus en plus évidentes. En partie dans la continuité de son travail communautaire des années 1960 et 1970, les recherches de Halprin s'enrichissent ces années-là d'une nouvelle dimension, avec un intérêt croissant pour les aspects thérapeutiques de la création artistique²⁶.

Au cours des années 1990, période de création des rituels *Planetary Dance* et *Circle the Earth*, écrit Janice Ross, Halprin « a trouvé un équilibre entre l'efficacité et le divertissement, la dyade critique à laquelle Schechner fait référence, comme la polarité sur laquelle se constituent le rituel et les arts de la scène »²⁷. Au cours de cette période, le chorégraphe introduit le rôle du "témoin", parvenant à considérer le public non plus comme un spectateur, mais comme un participant actif. En explicitant l'attitude souhaitée des spectateurs (et probablement favorisée par l'évolution du champ chorégraphique et son insistance dans la recherche), la chorégraphe a créé des dispositifs dont les objectifs ont été compris par les critiques et le public. Parmi les œuvres que j'analyse avec de vidéos, de partitions et d'entretiens figurent *Citydance*, *Positive Motion* et *Circle the Earth* - qui conduit à la création de la *Planetary Dance*.

Citydance avait commencé par une série d'ateliers gratuits, organisés en 1976 au *Musée d'art moderne* de San Francisco, et avait été réalisé au cours de l'été 1977. Elle avait eu lieu après l'assassinat à San Francisco du maire Moscone et du superviseur Harvey Milk, et Anna Halprin expliquait que pour elle cette création était un cadeau à la ville, destiné à créer un sentiment de communauté après le traumatisme vécu collectivement. Dans *Citydance*, Anna déclarait qu'elle souhaitait unir la danse à la vie quotidienne de la ville, et faire prendre conscience aux participants de leur appartenance à la même ville – et donc à la même communauté.

La représentation commençait à 5h30 du matin et se terminait à 18h de l'après-midi. Elle se déroulait dans plusieurs lieux sélectionnés de San Francisco et était divisée en neuf sections.

Les participants se ressemblaient au lever du soleil à Twin Peaks pour accueillir le soleil et effectuer des rituels créés pour l'occasion ; ensuite ils se déplaçaient à Woodswalk au Parc Buena Vista. Score pour effectuer une danse. La troisième étape était Dolores et Market Street, où les

26 L'aspect artistique et l'aspect thérapeutique, au cours de ces années de recherche, sont loin de coexister pacifiquement ; la relation entre les deux est traversée de tensions diverses. Les années 1980 et 1990, en particulier, ont été marquées par la divergence d'approche croissante entre Anna et sa fille Daria, psychothérapeute de formation. Les différences ont pris fin lorsque la direction artistique de l'Institut Tamalpa est passée d'Anna à Daria entre 1991 et 1993 (voir chapitre 5).

27 Ross, Janice *Anna Halprin. Experience as dance*. cit., p. 322.

participantes découvraient la sculpture de Teddy Roosevelt à Cuba et improvisaient avec elle. Puis, ils passaient visiter le cimetière de Mission Dolores. Le *score* indique que dans le cimetière de Mission Dolores, l'artiste Mobilus réalisait une performance spectaculaire, portant un costume noir et un masque blanc ; la performance et le lieu, écrit Halprin, créèrent une atmosphère feutrée. Le passage suivant était au Civic Center, où les participants dansaient comme dans une fête, avant de se déplacer en téléphérique le long de Market Street, tout en prenant contact avec des étrangers. À South Park, parc ghetto dans une zone industrielle, Halprin raconte que, bien qu'ils aient prévenu de leur passage, une atmosphère de tension était présente au début. Peu à peu, la tension est retombée lorsque les danseurs ont commencé à jouer au basket avec les enfants et que les musiciens ont commencé à jouer du tambour et à se fondre dans l'environnement. Les deux dernières étapes étaient *Totem* et *Drumm*. Dans ces sections, les participants exploraient la sculpture de trois étages de Louise Nevelson qui se dressait dans une cour de la nouvelle tour Portman. Les participants montaient et descendaient les escaliers, les escalators et faisaient le tour des balcons. La dernière étape *Célébration* était à Embarcadero Plaza en fin d'après-midi. C'était le point culminant des *scores* et des performances sur la vaste place de briques au pied de la rue du marché. Les participants avaient fait un parcours le long de toute la ville de San Francisco. Le chorégraphe déclarait que *Citydance* utilisait le rituel pour créer la conscience d'une forme d'appartenance sociale. La structure de *Citydance* et sa durée extrêmement longue en faisaient une danse particulière, qui probablement inspirait le chorégraphe pour la création de *In and On the Mountain*, rituel conçu dix ans plus tard. Ce format inhabituel selon l'esthétique occidentale de la performance est, en revanche, très courant dans les performances rituelles – dont le Ramlila de Ramnagar, dont Richard Schechner, qui dialoguait avec Halprin à cette époque, parle à de nombreuses reprises²⁸. Cependant, comme dans les représentations précédentes de Halprin, une contradiction est évidente : les habitants de San Francisco qui ne faisaient pas partie de l'atelier, ne partageaient ni le but ni le processus de travail menant à la réalisation du rituel. En ce sens, le passant "ordinaire" devenait un spectateur occasionnel de ce qui se passait, était parfois impliqué de manière impromptue, mais ne participait pas systématiquement et activement au rituel, sauf de manière spontanée et laissée à l'initiative individuelle.

À ce propos, Anna Halprin introduit le rôle du "témoin" : à partir de ce moment, elle n'avait plus de

28 Ce rituel, de durée variable, se déroule en Inde, est itinérant et représente les grands événements mythologiques des sagas des déesses indiennes. Richard Schechner *Between theater and anthropology*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1985

spectateurs dans ses spectacles. Chaque personne devait être informée des objectifs que les participants au rituel voulaient atteindre dans la vie réelle. À mon avis, il s'agit de la grande révolution de la chorégraphe dans le domaine du spectacle ; elle provoqua un changement non seulement dans sa façon de créer, mais surtout dans les filtres d'analyse et d'observation du spectacle lui-même, de la part du public et des critiques.

En reconfigurant les rôles dans la performance, la chorégraphe s'était approprié le pouvoir de redéfinir les valeurs esthétiques de sa création artistique. En continuant à affirmer la qualité artistique de son travail, elle définit l'efficacité performative de ses rituels non pas dans le plaisir esthétique qu'ils pouvaient générer, mais dans le changement qu'ils pouvaient déclencher dans la vie des gens. Dès lors, Halprin ne se souciait guère des critères de valeur des critiques professionnels.

Halprin avait créé ses propres règles en affirmant en diverses circonstances, par sa pratique et son discours, que :

- ses danses étaient des rituels, exécutés pour provoquer un changement dans la vie des participants ;
- que tous les spectateurs étaient des témoins ;
- et que les témoins devaient être conscients des objectifs de la représentation et ne pas observer dans l'espoir d'être divertis ou d'assister à un spectacle intéressant. Ils devaient être des participants.

En observant les performances rituelles et les recherches produites par Halprin au cours de cette période, j'ai trouvé une grande expérimentation dans certains processus performatifs. Dans d'autres cas, la forme théâtrale était relativement traditionnelle, avec une forme de spectacularisation qui était en curieuse contradiction avec sa position sur l'implication rituelle recherchée dans les chorégraphies²⁹.

C'est précisément pour cette raison que je considère l'œuvre de Halprin, loin d'être un bloc statique guidé par une identité univoque et cohérente, comme étant traversée par de multiples tensions.

En particulier, une manière de représenter la recherche de la chorégraphe est comme étant en tension entre un pôle thérapeutique et un pôle artistique, avec la création de la chorégraphe au centre des tensions – et avec des résultats plus ou moins cohérents, selon l'équilibre non seulement entre les deux pôles, mais entre eux et le monde extérieur, l'environnement professionnel (plus ou

29 Par exemple, le rituel *Circle the Mountain* observé en vidéo, est une performance captivante sur un plan purement théâtral. Les séquences vidéo, organisées sous forme documentaire pour être appréciées par un spectateur, présentent une forme de montage qui vise clairement un regard extérieur. La version de *Circle the Earth* réalisée avec le groupe *Positive Motion* dans un théâtre est en ce sens un exemple encore plus fort d'efficacité spectaculaire : les émotions des interprètes exacerbées à l'extrême, l'organisation de l'espace scénique et la présence de la voix d'un narrateur, tout cela relève d'une performance. La seule différence dans ce cas semble se situer au niveau de l'identité des spectateurs et des interprètes, qui font tous partie de la même communauté.

moins approprié à la recherche) dans lequel le travail avait été développé, le contexte et la manière de communiquer sur le travail.

Puisque chaque performance rituelle de Halprin oscillait entre un aspect performatif et un aspect rituel, j'utilise alternativement les termes "témoin" ou "spectateur", et "danseur" ou "interprète" pour décrire les participants des performances rituelles *In and on the Mountain*, *Circle the Earth* et *Planetary Dance*.

In and on the Mountain fut issu de l'atelier "Recherche de mythes et de rituels vivants à travers la danse et l'environnement" dirigé par Anna et Lawrence Halprin. Les participants étaient invités, entre autres activités, à dessiner. Anna raconte que le dessin du mont Tamalpa apparaissait très souvent ; la montagne était alors fermée au public à cause d'un meurtrier qui avait tué plusieurs femmes et n'avait pas encore été arrêté. Pour les habitants du comté de Marin, raconte Halprin³⁰, la montagne se révéla être un lieu sacré ; un symbole spirituel. Anna et Lawrence décidaient alors (ou peut-être avaient-ils déjà décidé, étant donné qu'une session dédiée à la montagne était déjà indiquée dans le programme de l'atelier que j'ai trouvé dans les archives de la chorégraphe) que l'acte de réclamer l'accès à la montagne constituerait le mythe des habitants du comté de Marin.

Les participants à l'atelier créèrent une danse rituelle, intitulée *In and On the Mountain* (1981), par laquelle les habitants du comté de Marin revendiquent l'accès à leur montagne. Le rituel, effectué les 10 et 11 avril 1981, était divisé en deux parties. Dans la première partie, qui avait lieu au College of Marin, les danseurs mettaient en scène les meurtres des femmes sur la montagne. Dans le public se trouvaient, entre autres, des membres des familles des femmes qui avaient été tuées. Cette "mise à mort" symbolique des danseurs était doublement violente, tant par la nature de la mise en scène que par les sentiments et les émotions qu'elle suscitait. La mémoire traumatique a été reproduite et transmise aux spectateurs qui étaient déjà des participants de facto, en tant que membres de la communauté. Le jour suivant, tous les endroits où les assassinats avaient eu lieu étaient traversés par les participants, qui effectuaient des actions dans chacun de ces lieux.

En interprétant cet acte performatif comme un acte rituel de transformation, nous pouvons commencer à comprendre l'importance et le potentiel d'une telle performance. Comme l'affirme la chercheuse Diana Taylor, « en se concentrant sur les conséquences publiques, plutôt que privées, de la violence et des pertes traumatiques, les acteurs sociaux transforment le chagrin personnel en un moteur de changement culturel »³¹.

De ce rituel, sur conseil du chamane José Mitsua qui commanda à Halprin d'effectuer le rituel

30 Anna Halprin *Moving toward life. Five Decades of Transformational Dance* cit. p. 232

31 «By emphasizing the public, rather than private, repercussions of traumatic violence and loss, social actors turn personal pain into the engine for cultural change». Diana Taylor *The archive and the repertoire. Performing cultural memory in the Americas*. Duke University Press, Durham 2003 p. 168

pendant encore cinq ans afin de purifier la montagne, sont nés successivement *Circle the Mountain* puis *Circle the Earth*.

Malgré la communication très efficace autour de *Circle the Mountain*, sa structure et l'introduction claire du rôle du témoin, éléments qui en font à mon avis l'un des rituels les plus réussis de Halprin, la performance reste en tout cas hybride, présentant à la fois des éléments rituels et spectaculaires. En particulier, Halprin elle-même affirme que la temporalité de la performance, certes dilatée mais restant dans un délai raisonnable pour une performance, faisait qu'elle ne pouvait être considérée comme un rituel, mais comme une performance ayant des aspects rituels.

Comme nous l'avons vu plus haut, l'utilisation de l'espace et l'acte de reprendre les codes qui font partie de la danse moderne créent une ambiguïté dans la perception, mais aussi dans le langage. Malgré cette ambiguïté, les aspects que nous pouvons observer et qui, à mon avis, font de ce spectacle un rituel, sont les rôles qui apparaissent tout au long de la performance : dans la vidéo que j'ai analysée³², nous voyons des “guerriers”, un officiant qui déclame un texte de manière emphatique (ce qui n'a pas manqué de m'agacer, en raison de sa redondance), une chamane qui pousse les participants à la limite et incite à l'effort. Ces figures apparaissent comme des spectres sur les individus qui effectuent les actions, c'est-à-dire de manière intermittente. Ceci crée exactement cette scission rituelle dont parle Michael Houseman dans le contexte des rituels new age : les personnes participant au rituel font simultanément l'expérience d'être et de ne pas être elles-mêmes, en suivant des prescriptions concernant les prédispositions avec lesquelles elles doivent exécuter leurs actions³³.

En 1986, *Circle the Earth* avait été présenté dans plusieurs endroits du monde. En 1987, Halprin prit la décision de transformer *Circle the Earth* en une danse planétaire – composée de sa section *Earth Run*.

Anna Halprin utilisait l'instrument du *score*, qu'elle avait développé pendant plusieurs années en collaboration avec son mari, pour amener le rituel en divers endroits de la terre. Le *score* était toujours accompagné d'un atelier tenu par la chorégraphe elle-même ou l'un de ses collaborateurs. Il suffisait d'avoir pratiqué une fois la *Planetary Dance*, avec Anna Halprin ou l'un de ses assistants, pour pouvoir la proposer à son tour.

J'ai appris la *Planetary Dance* auprès d'Anna Halprin lors de l'atelier auquel j'ai participé avec la

32 https://www.youtube.com/watch?v=KoSf_dkXPJ4&t=4s

33 « L'injonction faite aux célébrants n'est donc ni de se comporter d'une manière strictement déterminée, ni d'agir simplement en fonction de leurs pensées et sentiments immédiats (ce qui serait la nature de l'interaction quotidienne), mais d'agir en fonction de ce qu'ils pensent et estiment devoir être pensé et ressenti ». Michael Houseman *Comment comprendre l'esthétique affectée des cérémonies New Age et néopaiennes ?* Archives de sciences sociales des religions 174, Avril-Juin 2016

chorégraphe à Kentfield en décembre 2015. Là, lors du dernier jour de l'atelier, la chorégraphe nous avait expliqué la partition avant d'exécuter le rituel pendant une durée d'environ une heure.

Le protocole de danse est une marche/course très simple, et la danse se concentre sur l'expression collective plutôt que sur l'expression individuelle. Au début, les participants sont invités à se lever. En observant la forme d'en haut, ils forment un carré.

Puis, un par un, chaque interprète est invité à dédier sa course à une forme de vie (Anna avait l'habitude d'appeler cette action une "prière", un terme qu'elle n'utilise plus, car elle souhaite que le rituel reste laïc et ouvert aux non-croyants). Chaque participant doit courir pour un être cher, pour un animal, pour la nature, ou pour toute entité autre que lui-même : la formule est "Je cours pour..." Ensuite, le participant commence à courir comme indiqué sur la partition, en cercle et dans le sens inverse des aiguilles d'une montre. En général, les percussionnistes sont au centre du cercle et jouent ; si les participants veulent s'arrêter, ils peuvent rejoindre les musiciens. Dans le *score*, il est indiqué que les participants peuvent s'arrêter au centre dans l'une des quatre directions (nord, sud, est, ouest). Lorsque j'ai participé à la danse, nous étions libres de nous placer où nous voulions, plus librement que ne l'indique le *score*.

Anna Halprin déclare que la course « doit durer suffisamment longtemps pour que les participants développent un sentiment d'effort, de détermination et que le temps semble suspendu »³⁴. Il n'y a donc pas de durée prédéterminée, mais après avoir vécu la danse de l'intérieur, il y a une sorte de sentiment de "bon moment" pour terminer, donné par l'attention et l'effort collectifs des participants. La fin est donnée par la musique. Les participants s'arrêtent avec le dernier son du tambour. Ils « font un geste symbolique en touchant le sol avec une partie de leur corps [...]. Cette étape est suivie de trois minutes de silence, ou de prière personnelle »³⁵.

Anna Halprin définissait la *Planetary Dance* comme son héritage. Conçue alors que la chorégraphe avait déjà soixante-sept ans et s'interrogeait sur sa posture d'artiste, elle s'inspirait du rôle des anciens dans les cultures traditionnelles : « les anciens enseignent aux jeunes, prenaient soin de la terre et transmettaient des rituels et des traditions »³⁶. Anna Halprin avait commencé à vivre la *Planetary Dance* comme une tradition. « Et avec cette transition, de l'expérimentation à la tradition, la scène où la danse a été exécutée s'est ouverte et a changé : de la montagne, nous sommes passés à la scène du temps. Chaque exécution du rituel était liée à sa première exécution et à toutes les exécutions suivantes. Soudain, la toile sur laquelle nous peignons était immense, reliant le passé, le

34 Anna Halprin *The Earth Run from Circle the Earth, to be performed as the Planetary Dance by Peacemakers around the world*. in Anna Halprin *Moving toward life. Five decades of transformational dance*. cit., p. 237-239

35 *ivi*

36 *ivi*

présent et l'avenir »³⁷. Dans ce texte de présentation de la *Planetary Dance*, le chorégraphe donne une autre définition du rituel et s'interroge sur le rôle des rituels contemporains, à la croisée de la tradition et de l'expérimentation.

En ce qui concerne le rôle du témoin dans ces derniers rituels de Halprin, la chercheuse Janice Ross évoque l'expérience d'Anna et Lawrence Halprin avec les rituels amérindiens. En 1971, ils avaient assisté à la Sundance traditionnelle, au cours de laquelle les danseurs étaient suspendus à un arbre avec des crochets dans la poitrine ; ce rituel très douloureux consistait à se libérer des crochets sans utiliser les mains. Après avoir assisté pendant plusieurs heures à ce rituel sanglant, Lawrence s'était évanoui et Anna avait essayé de l'aider, mais une femme l'avait frappée à la jambe et l'avait grondée. En effet, les spectateurs du rituel avaient un rôle fondamental car ils devaient soutenir, par leur attention et leur énergie, l'épreuve que vivaient les jeunes. Aucune distraction n'était possible.

C'est ce genre d'engagement de la part du spectateur qu'Anna voulait obtenir. Au cours de ses rituels, les spectateurs se retrouvaient dans des rôles différents, de plus en plus engagés. Les danses se déroulaient devant un public de personnes informées des objectifs du rituel, les interprètes portant leurs propres thèmes existentiels, urgents et profonds : tels que la vie et la mort, la maladie et la vieillesse. Les participants devenaient les principaux destinataires de la performance, et le public, un public de témoins, était profondément affecté par les actions réalisées par les interprètes. Dans tous les rituels, cependant, une distinction entre les exécutants et les spectateurs continuait à exister - ce qui me permet de désigner les exécutants comme des danseurs et les témoins comme des spectateurs.

À une exception près : dans la *Planetary Dance*, la distinction entre les interprètes et les spectateurs est complètement éliminée. Tout le monde participe, chacun selon ses capacités. On peut courir, marcher, se reposer ou jouer, mais chacun doit avoir l'intention d'entrer dans le rituel. Tous les participants observent ou agissent en fonction du moment, de leur énergie et de leur propre désir, mais il n'y a pas d'observateur extérieur.

Le chorégraphe (re)situe ainsi la danse au sein du rituel. S'inspirant de la « longue tradition de danses rituelles, utilisées pour influencer le monde »³⁸ qui, selon elle, appartenait à de nombreuses cultures, mais pas à la civilisation occidentale, et rappelant une culture ancienne et des cultures traditionnelles non précisées – bien que naturellement influencées par sa proximité avec la communauté indienne Pomo – Anna Halprin semblait évoquer un imaginaire plutôt qu'une réalité. Cet imaginaire lui permettait de se positionner dans le champ de la danse en tant que créatrice, par opposition à un art occidental contemporain « divorcé de la réalité économique, politique et sociale

37 *ivi*

38 Anna Halprin *Moving toward life. Five decades of transformational dance. Cit.*, p. 236

de la plupart des gens »³⁹. Halprin s'est opposée à cette vision pour tenter de toucher tout le monde ; elle ne voyait pas l'artiste comme un être doté de pouvoirs spéciaux, mais comme une personne ayant la capacité d'éveiller la créativité de chacun. Bien que ses collaborateurs la qualifiaient parfois de chamane, elle a toujours évité de se définir comme telle. En réponse aux étiquettes qui lui étaient attribuées, elle revendiquait son rôle de professeur de danse, d'artiste et de chorégraphe.

Le *score* dans la *Planetary Dance* permet un échange basé sur quelque chose de commun : tout le monde a les mêmes indications. Le *score* permet encore à la danse de voyager dans différents endroits et d'être exécutée avec peu de préparation. Anna Halprin a utilisé la partition pour transmettre ce qu'elle considérait comme son héritage. Au cours de notre entretien, elle avait défini son héritage comme la manière dont « la danse peut être utilisée pour créer la paix. Qu'y a-t-il d'autre, si nous n'avons pas la paix ? La paix avec nous-mêmes, dans nos relations, avec la planète ? Et la danse planétaire est pour moi un symbole, elle a touché tant de gens, et c'est une danse de paix. La paix non seulement avec soi-même, mais la paix avec les autres »⁴⁰.

En 1988, le *Cancer Support and Education Center* de Menlo Park, où Anna Halprin travaillait avec des patients atteints de cancer, avait développé le programme *Moving toward life*. Anna Halprin avait été invitée à travailler avec un groupe d'hommes et de femmes souffrant du sida, une expérience qui conduit à la formation du groupe STEPS, appelé plus tard *Positive Motion*, composé d'hommes homosexuels séropositifs ; un groupe de femmes séropositives appelé *Women with wings* avait également été créé. Le spectacle créé avec le groupe *Positive Motion* fut présenté en 1990 au théâtre Artaud de San Francisco, avec le titre *Carry me home*.

Le documentaire d'Andy Abrahams Wilson *Positive Motion. Challenging AIDS through dance and ritual*⁴¹, réalisé en 1991, illustre le processus créatif qui a conduit à la réalisation de cette œuvre. Les participants sont filmés alors qu'ils parlent en cercle, dansent et se soutiennent mutuellement : Wilson nous guide à travers le processus de création de *Carry me home*, jusqu'à la première du spectacle.

Dans le documentaire, Anna Halprin parle de la spécificité du sida en tant que maladie liée aux fluides corporels, à l'intimité et à la sexualité, qui avait pour effet paradoxal de priver les personnes infectées de la possibilité d'entrer en contact et d'avoir une relation intime avec les autres. La maladie plaçait les gens dans un état de grand isolement et d'exclusion. Les personnes infectées n'étaient plus touchées par les personnes saines, car elles avaient peur d'être contaminées.

39 ivi

40 Entretien avec Anna Halprin. Kentfield, Californie, 26 août 2015

41 Andy Abrahams Wilson *Positive motion. Challenging AIDS through dance and ritual*. Los Angeles, The center for visual anthropology, 1991

Dans cette danse, le toucher était central. Dans la vidéo que j'ai utilisé comme support pour mon analyse⁴², il n'y a que quelques moments où les danseurs ne se touchent pas. Au début de la chorégraphie, les danseurs sont allongés sur le sol et bougent doucement, comme s'ils étaient "sous l'eau", indique Anna lors d'une répétition. En contact les uns avec les autres, ils se déplacent avec fluidité sur le sol, s'écoulant les uns sur les autres, comme les parties d'un même courant. Dans les moments suivants, une énergie plus intense est mise en jeu. Les danseurs marchent, prennent contact en se poussant, s'affrontent ; avant de se laisser aller, portés les uns par les autres, comptant sur le groupe pour soutenir leur poids. Le chorégraphe décrivait *Positive Motion* comme une partition dans laquelle les participants font un parcours, du sol à l'air. Allongés sur le sol, ils se soulevaient, puis quittaient le sol, soulevés par d'autres. Pour le groupe, cette action rappelait un acte symbolique, le "retour à la maison". D'où le titre de l'œuvre *Carry me home*, avec une référence plus ou moins explicite à la mort.

Travailler en groupe dans un contexte aussi extrême crée immédiatement des relations très intenses ; une communauté se crée autour de la maladie, de l'isolement des malades du sida et de la mort. Tous les participants étaient confrontés à la réalité de la mort et à l'idée de leur propre mort. Anna Halprin déclarait qu'elle n'avait jamais vu de danseurs aussi engagés dans le processus que ce groupe : l'urgence de faire quelque chose de sa vie quand on a peu de temps poussait les membres de *Positive Motion* à un engagement qu'un groupe de danseurs professionnels n'aurait jamais pu avoir. Anna disait avoir reçu « quelque chose de ces hommes que je n'avais jamais connu auparavant : un engagement à 100 % ». ⁴³

Halprin amenait les danseurs séropositifs à « affronter leur côté sombre », estimant qu'il s'agissait d'une « partie essentielle du processus de guérison » ⁴⁴. Elle les conduisait dans cet état avec force et détermination, les encourageant à s'exprimer, avec toute leur énergie – un processus qui, vu de l'extérieur, pouvait parfois sembler cruel ou du moins très dur.

Positive Motion était un processus d'un an, un atelier qui était également un rituel au sens de Halprin : un « processus artistique par lequel les gens se rassemblent et s'unissent pour faire face aux difficultés de leur existence ». Selon Halprin, le rituel entraînait une transformation, unissait la communauté et mettait en lumière le problème de l'exclusion et de l'isolement des personnes malades dans la société. Le résultat que les danseurs montraient à la fin de l'année était donc *Carry me home*, dont les spectateurs étaient les familles des malades. Ils étaient donc des témoins et des participants actifs du rituel.

42 ivi

43 Janice Ross *Anna Halprin. Experience as dance*. cit., p.325

44 Anna Halprin *Moving toward life. Five decades of transformational dance*. cit., p. 322

En 1991, Anna Halprin réalisait *Circle the Earth : Dancing with life on the line*, une adaptation de *Circle the Earth* avec le groupe *Positive Motion*. L'un des membres du groupe avait déclaré avoir choisi de révéler sa séropositivité et son homosexualité à sa famille pendant le rituel. Ce rituel devenait donc un instrument de changement au sein des familles et des communautés les plus proches des danseurs.

Dans le cinquième chapitre je me plonge dans l'histoire de l'Institut Tamalpa, créé en 1978 par Anna et Daria Halprin. J'examine sa structure, ainsi que l'articulation des différentes pratiques qui y sont proposées. En ce qui concerne la structure je m'appuie sur la consultation de documents présents sur le site web de l'Institut Tamalpa, sur des documents d'archive de la fin des années 1980/début des années 1990 gentiment fournis par Ken Otter et Jamie McHugh, et sur les témoignages de formateurs et d'anciens élèves de l'Institut Tamalpa tels que Stéphane Vernier et Laura Colombar. En particulier, je me concentre sur l'histoire de la création du programme de formation Tamalpa en tant que méthodologie basée sur des contributions de différents auteurs – un processus de créativité collective, dont la transmission favorise la personnalisation de la méthode et son utilisation dans différents contextes. Sans prétendre effectuer une reconstitution complète de l'histoire de la formation, j'identifie les principales périodes en comblant partiellement les lacunes chronologiques grâce à des entretiens avec des collaborateurs de longue date d'Anna Halprin tels que Ken Otter et Jamie McHugh.

Je formule également des hypothèses sur l'expérience du Life/Art Process transmise par l'Institut, observée à travers le prisme du rituel.

Le Tamalpa Institute – qui doit son nom au mont Tamalpa, situé en face de la maison/atelier d'Anna Halprin – se présente comme un institut qui « propose une formation à une méthodologie créative intégrant la psychologie, les thérapies corporelles et l'enseignement de la danse, de l'art et du théâtre pour la guérison et la résolution des conflits sociaux. Les diplômés de l'Institut Tamalpa appliquent le processus Life/Art à l'art-thérapie, aux pratiques somatiques, à l'éducation, à la santé, au développement organisationnel, au service communautaire et à la performance »⁴⁵.

Sur le site web de l'Institut Tamalpa, cette méthodologie est appelée "créativité intégrée".

La création de l'Institut Tamalpa a été une étape importante après la guérison du cancer d'Anna Halprin. L'Institut avait été créé pour transmettre son travail, formalisé sous le nom de "Life/Art Process". Grâce au travail collectif d'un groupe de collaborateurs issus des domaines de la thérapie, de l'éducation, de la danse et des pratiques somatiques, le travail expérimental de la chorégraphie a été méthodiquement structuré.

45 www.tamalpainstitute.org

Dans ce processus, encouragé principalement par la fille de Halprin, Daria, l'accent est progressivement mis sur l'impact de la pratique artistique sur la vie des gens. Une méthode à l'origine essentiellement artistique et intuitive s'est transformée pour inclure des aspects pédagogiques et thérapeutiques, qui ont fini par dominer, non sans revers.

L'Institut Tamalpa a également permis la reconnaissance institutionnelle du processus Life/Art, permettant aux diplômés de s'inscrire à l'Association internationale d'éducation et de thérapie par le mouvement somatique (ISMETA) après l'obtention de leur diplôme. L'Institut Tamalpa est également reconnu comme un organisme de formation officiel par l'Association américaine de psychothérapie corporelle (USABP) et le programme éducatif est approuvé par l'Association internationale de thérapie par les arts expressifs (IEATA).

Le Life/Art Process s'adresse aussi bien aux danseurs qu'aux thérapeutes et aux personnes qui souhaitent simplement faire un voyage intérieur ; il est dispensé par le biais d'une formation, actuellement structurée en trois niveaux.

Les trois niveaux de formation du Life/Art Process sont subdivisés comme suit :

Pendant le premier niveau, les participants travaillent sur eux-mêmes, sur leur propre corps en relation avec leur histoire de vie ;

Pendant le deuxième niveau, ils apprennent les principes du leadership pour diriger des groupes, selon la méthode "Life/Art Process".

Le troisième niveau consiste en une supervision professionnelle sur un projet de leur choix, dans lequel ils appliquent le "Life/Art Process" à un domaine d'intérêt, souvent au sein de leur propre communauté d'origine.

Chaque semaine du premier niveau est consacrée à une partie différente du corps (divisée en : tête, gorge, colonne vertébrale, épaules, bras et mains, cage thoracique, bassin, jambes et pieds, pour finir par l'abdomen, métaphoriquement lié à la digestion et à l'assimilation) ; les participants dessinent un autoportrait de chaque partie du corps : un par semaine. Les explorations de la nature que les élèves effectuent sont toujours liées à la partie du corps à laquelle la semaine est dédiée par des explorations somatiques et performatives.

À la fin de l'année, lorsque chaque partie du corps a été explorée par le dessin et le mouvement, tous les participants disposent d'un temps de travail indépendant, au cours duquel ils dessinent leur propre autoportrait grandeur nature. L'autoportrait du corps entier consiste en une sélection d'éléments issus des dessins des différentes parties du corps, que les participants ont réalisés au cours de l'année. Avant de créer le *Self Portrait* grandeur nature, chaque participant reçoit un *score*

dont la tâche principale est de passer en revue tous les autoportraits qu'il a créés au cours de l'année. L'étudiant doit identifier ce qui constitue le fil conducteur : c'est-à-dire un ou plusieurs thèmes qui relient tous ses autoportraits.

Sur cette base, chaque participant doit choisir les éléments des autoportraits de chaque partie du corps qu'il inclura dans l'autoportrait global ; l'autoportrait final sera dessiné sur une feuille de papier de la taille de son corps.

Le premier niveau se termine par un rituel collectif, au cours duquel chacun danse son "Autoportrait" en présence de tous les autres participants et des formateurs. C'est le point culminant de toute la première partie du cours.

Avec cet acte final, qu'Anna Halprin considérait comme un rituel, je considère que la "nouvelle personne" se présente à travers la danse de l'autoportrait grandeur nature. Elle se présente à sa communauté de pairs – et par extension au monde – comme une nouvelle personne. J'ai rapproché cette performance de la définition de "performance de changement" proposée par Maurice Bloch, pour définir le rituel comme un élément qui solidifie l'expérience devant une communauté choisie de personnes⁴⁶.

La méthodologie "Life/Art Process" exige donc que, pendant le processus de recherche, le corps soit divisé en plusieurs parties. Les différentes zones du corps sont isolées, tant au niveau de la perception sensorielle que de l'histoire associée aux différentes parties du corps. J'ai identifié plusieurs façons dont le corps est divisé pendant ce processus.

La première division proposée est appelée "trois niveaux d'attention et de réponse". Ce sont trois niveaux à partir desquels le corps recevrait des sensations et des informations et réagirait ensuite :

Le premier est le niveau physique, c'est-à-dire le corps physique, les muscles, les os et l'état des organes. Il est représenté dans le bassin.

Le second est un niveau émotionnel, situé vers la poitrine et la zone du cœur. Afin de ressentir leur état émotionnel, il est conseillé aux participants de ressentir les sensations qu'ils éprouvent dans cette partie du corps.

Enfin, il existe un niveau mental, celui de l'imagination et des associations, situé au niveau de la tête.

Le corps est ensuite divisé encore en neuf zones ; celles-ci, dans la pratique de l'autoportrait, sont explorées et dessinées une par une, puis réassemblées en un seul dessin.

⁴⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=mpheSQ80tFw>

Cette différenciation des différentes parties du corps trouve son origine dans le travail d'enseignement d'Anna Halprin à partir des années 1940, une approche dérivée de l'étude anatomique, avec la dissection des parties du corps qu'Anna avait apprise à l'université du Wisconsin auprès de Margaret H'Doubler. Plus tard, sa fille Daria, psychothérapeute Gestalt et collaboratrice de Fritz Perls, introduira des métaphores spécifiques associées à chaque partie du corps.

Les neuf principales parties du corps dans le Life/Art Process, ainsi que les métaphores qui leur sont associées, sont détaillées dans le livre de Daria Halprin, *La Force expressive du corps. Guérir par l'art et le mouvement*⁴⁷.

1. La tête. La tête et le visage selon Daria Halprin correspondent à notre moi social, à nos masques. Le visage est ce que nous présentons au monde. Les improvisations dansées peuvent inclure le thème du masquage et du démasquage, en relation avec nos rôles sociaux ;
2. La gorge. La gorge correspond à la voix, à l'expression de soi ;
3. La colonne vertébrale. La colonne vertébrale et le dos correspondraient à notre "posture" dans la vie. Daria Halprin propose une réflexion sur la façon dont notre posture " parle " de notre humeur : s'ouvrir vers l'extérieur ou se fermer vers le bas informe notre système nerveux dans un processus de rétroaction, la posture peut donc être examinée pour mieux comprendre son état et influencer pour le changer. Daria invite les élèves à s'attarder sur les sensations qu'ils éprouvent en adoptant différentes postures ;
4. Les épaules. Dans le livre de D. Halprin, les épaules sont associées aux "charges" physiques et psychologiques que nous portons, aux responsabilités que nous assumons, par défaut ou, bien plus souvent, par excès ;
5. Les bras et les mains. Les bras et les mains "parlent" de notre relation avec le monde, de la façon dont nous tendons la main au monde pour prendre ce dont nous avons besoin. Dans la conception de la Gestalt, comme nous l'avons vu, c'est à ce niveau que l'être humain développe des névroses, lorsqu'il est incapable d'exprimer ses besoins de manière directe ;
6. La cage thoracique. La poitrine correspond à l'ouverture ou à la fermeture émotionnelle ;
7. L'abdomen. Cette partie est la dernière que les élèves explorent, car selon le Life/Art Process, elle est associée aux fonctions de digestion, d'élimination, d'assimilation des sentiments ;
8. Le pelvis. Il est associé aux fonctions de création et de sexualité ;

⁴⁷ Daria Halprin *La Force Expressive du corps. Guérir par l'art et le mouvement*. Ed. Le Souffle d'Or, Gap 2014

9. Les jambes, les pieds. Les jambes et les pieds forment un ensemble qui correspond à la fonction équilibre/balance dans la vie, jusqu'à la chute. Curieusement, ces parties, qui occupent également une grande partie du corps et comprennent des articulations cruciales comme les chevilles et les genoux, sont considérées comme un tout, ce qui témoigne du fait que les fonctions métaphoriques dans le Life/Art Process priment sur les fonctions physiques et physiologiques.

Le modèle corporel décrit ici sert de guide pour toutes les pratiques du Life/Art Process. Il s'agit d'y explorer individuellement les différentes parties du corps, puis de les mettre en relation.

À la fin de ce chapitre, j'effectue un parallèle entre un processus rituel comme celui des Cinq étapes de la Guérison et la formation de l'Institut Tamalpa.

Deux éléments rapprochent la formation du rituel : un premier correspond au passage de l'élève d'une vie en petit groupe, une *communitas* avec lequel il partage des expériences très intenses, à l'apprentissage successif de comment guider les autres sur le même chemin ; suivi par une intégration de cet apprentissage dans des contextes réels, souvent en retournant à sa communauté d'origine. Un deuxième élément est constitué par la nature même de l'apprentissage effectué au sein de Tamalpa. Un apprentissage qui ne porte pas sur des connaissances spécifiques, mais plutôt sur des expériences. Lorsque les participants apprennent comment guider d'autres personnes, il ne s'agit pas d'apprendre des contenus, mais plutôt d'« incorporer » une forme de *leadership*. Comme dans un rite de passage, les contenus réels de l'apprentissage restent élusifs, pourtant le participant n'est plus le même avant et après la formation, et ayant fait l'expérience de ce nouveau soi, peut guider les autres en direction de la recréation de soi⁴⁸.

Enfin, en relation à la démarche d'Halprin envers la pratique pédagogique/rituelle dans le cadre de son enseignement à l'Institut Tamalpa, j'ai considéré son approche éclectique de recherche, dans laquelle elle appropriait diverses pratiques et poétiques, comme l'un de ces héritages. Si cette attitude a pu être parfois critiquée du point de vue éthique – notamment dans les contextes où la chorégraphe a manqué de citer les noms de ses inspirations – elle a aussi donné la liberté à ses élèves de faire la même chose, c'est-à-dire d'incorporer à leur tour plusieurs autres pratiques au Life-Art Process.

48 « Présenter l'initiation comme un procédé pédagogique est donc trompeur. Il s'agit moins de révéler quelque chose aux novices au cours du rituel que de leur révéler le rituel lui-même d'un point de vue qui leur était jusqu'alors inaccessible. En d'autres termes, l'initiation consiste avant tout en la transmission d'une expérience et non d'un corpus de savoirs. C'est l'expérience initiatique, et non les connaissances que certains individus peuvent en tirer, que les novices partageront désormais avec leurs initiateurs et qui les séparera radicalement des non-initiés ». Michael Houseman *Que nous apprennent les secrets initiatiques ?* Les Grands Dossiers des Sciences Humaines, Editions Sciences Humaines, Paris 2006/12, n.5, p. 13

Dans le sixième et dernier chapitre, j'examine l'influence de la pensée et de la vie artistique de la chorégraphe sur la danse contemporaine, en soulignant combien elle peut facilement échapper à une historisation qui s'attacherait à retracer ses sources. Les élèves et étudiants de Halprin au cours de ses quatre-vingts ans de carrière sont innombrables. Parmi elles et eux, beaucoup enseignaient et enseignent eux-mêmes, ou sont devenus des chorégraphes ou des danseurs travaillant activement avec d'autres. Certains et certaines étaient également basés en Californie, d'autres se sont installés dans d'autres pays. Les élèves de Halprin sont donc dispersés dans le monde entier - en partie grâce aux voyages que certains d'entre eux ont effectués en Californie, en partie grâce aux activités d'enseignement de Halprin qui, à un moment donné, se sont étendues à l'Europe, à l'Asie et au Moyen-Orient, et en partie grâce à la diffusion mondiale de la *Planetary Dance*.

Je constate qu'il existe donc des descendants de sa transmission au premier, deuxième et troisième degré ; et des artistes qui ont été inspirés par la philosophie de Halprin en lisant ses livres ou en étudiant les documentaires et les films produits tout au long de sa carrière.

Je ne retrace donc pas la cartographie complète de la transmission de Halprin, mais me limite à traiter la diffusion de l'œuvre et de la pensée de Halprin à travers des exemples facilement traçables. Je me limite également à la zone France-Italie, proche de moi géographiquement.

Les chorégraphes traités ne constituent pas des études de cas illustrant tous les modes de transmission des pratiques et de la philosophie de Halprin, ni des modèles à appliquer comme des catégories. Il s'agit plutôt pour moi de constater dans quelle mesure l'inspiration qu'offre l'œuvre de Halprin est variée, en fonction du contexte et du parcours de chaque chorégraphe — avec toutefois des caractéristiques récurrentes que je souligne.

Les exemples que j'analyse sont des créateurs chorégraphiques qui sont soit des élèves directs de Halprin, soit des artistes qui revendiquent une filiation artistique explicite dans leur travail. Je n'ai pas pris en compte le critère de la notoriété de leur travail - aussi parce que souvent le travail des personnes qui s'inspirent de l'œuvre de Halprin se développe dans des domaines interdisciplinaires, souvent difficiles à classer et en dehors des circuits traditionnels de diffusion des œuvres.

J'ai également tenu compte du paramètre du "lieu", en choisissant de m'entretenir avec certains chorégraphes qui travaillent dans l'environnement scénique et d'autres qui travaillent principalement dans des lieux publics en plein air.

Je traite d'abord de la recreation de la *Planetary Dance* à travers sa partition ; en observant comment les différentes versions du rituel varient énormément selon les contextes. La réalisation effectuée en plein air sur le Mont Tamalpa par les collaborateurs de Halprin, celle de Marie Motais

réalisée en plein centre de Rennes ou celle effectuée par *Zoom* lors du covid 19 présentent des énormes différences entre elles, et pourtant elles sont issues du même *score*.

J'approfondis ensuite le travail chorégraphique de Marie Motais, élève de longue date de Halprin et cofondatrice de l'Institut Tamalpa France, à travers des textes produits par Motais elle-même, le visionnage du documentaire *Soeurcières* de Camille Ducellier dans lequel les recherches de Marie Motais sont approfondies, et l'observation sur le terrain lors de ma participation aux rencontres organisées par Marie en 2019. Je parle ensuite de Laura Colomban, étudiante à l'Institut Tamalpa de 2011 à 2015, que j'ai eu l'occasion d'interviewer à deux reprises en 2020 et de son travail dont j'ai pu visionner plusieurs enregistrements vidéo. Le troisième processus artistique abordé est la "Trek Dance" conçue par Robin Decourcy, collaborateur de plusieurs artistes liés à Halprin ; j'ai visionné plusieurs vidéos de son travail, ainsi que des textes produits par le chorégraphe. J'ai pu aussi réaliser un entretien avec lui en 2022.

Enfin, j'ai pris en considération les reprises des œuvres de Halprin à partir des années 1960 par la chorégraphe française Anne Collod – dont j'ai pu voir le résultat en direct, et consulter des documents d'archives sur son processus de recréation, qui se trouvent à la bibliothèque du Centre national de la danse.

À travers l'analyse des œuvres de ces chorégraphes, plusieurs "héritages" de la chorégraphe liés au rituel émergent du point de vue de la forme et du contenu ; une forme d'héritage, plus imperceptible, est située au niveau de la création d'un modèle exemplaire d'un artiste atypique en dehors des circuits traditionnels de l'art. Anna Halprin modèle une figure d'artiste-chercheuse, d'artiste-chamane, d'artiste-pédagogue, qui, à travers l'exploration de différents formats, méthodologies, lieux, relations et publics, s'attache à définir un art au service de la vie des gens, qui ait un impact positif sur leur santé physique, mentale et spirituelle.

Une *schorégraphe* qui construit des *scores* à traverser, pour créer des danses où les informations sont partagées par tous, afin de façonner une intelligence collective, où le pouvoir du groupe est plus que la somme de ses parties.

En observant l'impact des recherches d'Anna Halprin sous ce prisme, nous pouvons constater que son approche révolutionnaire de l'art chorégraphique, de la thérapie, du rituel, et ses recherches en collaboration avec son mari Lawrence peuvent fournir des outils méthodologiques et philosophiques importants à notre époque individualiste et fragmentée.

On pourrait ensuite explorer cet impact et son potentiel de développement en examinant de plus

près et plus en détail les recherches des créateurs contemporains qui s'inscrivent dans cet héritage d'un point de vue théorique et pratique.

On peut également observer comment le retour à un art qui traite de la vie des gens, en association avec le rituel, la récupération des pratiques chamaniques, les liturgies néo-païennes, les pratiques somatiques et thérapeutiques, s'inscrit dans un contexte post-colonial occidental plus large. De cela émerge une figure de l'artiste qui travaille à travers les disciplines et où les frontières s'estompent, non seulement entre les disciplines artistiques, mais entre les disciplines artistiques et somatiques, les disciplines scientifiques et les pratiques de soin.

