

L'Orfeo di Trisha Brown: il mito tra danza pura ed eloquenza mimica

Aline Nari

1. Nel centro, nell'occhio, nel cuore della storia

Giorno, una stanza luminosa, un pavimento chiaro, lampade bianche a stelo, luci tremule come un battito d'ali. Trisha Brown, in *tailleur* pantalone nero e tacchi, parla muovendosi in equilibrio precario sui cavi neri che disegnano onde ordinate a terra. “Ora che ho affrontato Monteverdi e l'Orfeo sono entrata a testa bassa nel centro, nell'occhio, nel cuore della storia. Ho guardato all'emozione, alla psicologia, all'esperienza” – una breve pausa di silenzio, poi Brown interrompe questo incedere accorto sul filo e, mentre segna un cambio di direzione spostandosi velocemente a destra, afferma: “questo fa sì che io non possa più tornare all'astrazione”.¹

Questa dichiarazione del 1999, resa nell'ambito di un'intervista che potremmo definire performativa, in cui il senso delle parole è chiarito dall'uso dello spazio, da gesti minimali e da silenzi eloquenti, è il punto di partenza della nostra lettura de *L'Orfeo* (1998) volta a evidenziare il ruolo cardine del progetto all'interno del percorso artistico di Trisha Brown, nonché misurare tale svolta sul lavoro compiuto con i cantanti. Nel 1998, nello stesso anno in cui Luca Ronconi debutta al Teatro Goldoni di Firenze con una regia del capolavoro di Claudio Monteverdi, Brown propone infatti presso il Théâtre Royal de la Monnaie a Bruxelles una personale lettura de *L'Orfeo*.² Grazie all'ardito invito di Bernard Foccroulle, allora

¹ Tescari 1999. Il documentario offre un'intervista a Trisha Brown la quale, alternandosi alle riprese di alcuni momenti di spettacolo e di prosa tratti dall'*Orfeo* di C. Monteverdi e da *Musikalisches Opfer* di J. S. Bach, si sofferma su aspetti riguardanti il proprio processo creativo.

² *L'Orfeo* di Trisha Brown debutta il 13 maggio 1998 presso il Théâtre Royal de la Monnaie a Bruxelles. Regia e coreografia di Trisha Brown; direzione orchestrale di René Jacobs; scene e costumi di Roland Aeschlimann; luci dello stesso Aeschlimann e di Gerd Meier. Interpreti: Simon Keenlyside (Orfeo); Juanita Lascarro (Euridice, La musica, Eco); Graciela Oddone (La Messaggiera); Martina Dike (Proserpina); Stephen Wallace (La Speranza, Pastore); Tomas Tómasson, (Plutone); Paul Gérimon (Caronte, Pastore); Mauro Uzzetti

direttore artistico del teatro della capitale belga, la coreografa ha l'opportunità di esporre la propria esperienza di innovatrice al confronto con un mito fondante della cultura occidentale e con la celebre partitura barocca di Monteverdi, pietra miliare della storia del teatro europeo.³ Un'impresa che, al pari del viaggio del protagonista che “servo fe' l'inferno a sue preghiere” (Monteverdi 1609, 1), è una discesa nell'Ade, un luogo da cui non si torna se non a patto di accogliere la trasformazione.⁴

L'impresa registica di Brown si sviluppa seguendo il libretto di Alessandro Striggio (composto da un prologo e cinque atti, inizialmente pubblicato senza la partitura musicale con il titolo *La favola di Orfeo* nel 1607) e la versione edita nel 1609 da Monteverdi con il titolo *L'Orfeo* nella quale era previsto un finale diverso dall'antecedente. È infatti nella conclusione del quinto atto che la drammaturgia di Brown manifesta un tratto di significativa distanza rispetto agli originali. Di fronte alla scelta fra i due finali, Brown intreccia il libretto di Striggio, che prevedeva per Orfeo una fine tragica e una morte fuori scena, con quello della variante di Monteverdi che si conclude invece con una beatificazione del protagonista. Nell'intento di sottolineare il carattere sociale dell'atto di morire e di lasciare allo spettato-

(Apollo); Anne Cambier (Ninfa); Yann Beuron, John Bowen, René Linnenbank (Pastori, Spiriti); Trisha Brown Dance Company, Collegium Vocale di Gent e Concerto Vocale. Altre rappresentazioni: Theatre de Champs Elysees, Parigi, 14-17 aprile 1999; Covert Garden/ Barbican Center, Londra, 3-6 giugno 1999; Palais de l'Ancien Archeveche, Aix-en-Provence, 14-19 luglio 1999; Théâtre Royal de la Monnaie, Bruxelles, 14 aprile- -12 maggio 2002; Festival d'Art Lyrique, Théâtre de l'Archevêché, Aix-en-Provence, 6, 8, 11, 12, 14, 15 luglio 2007. Nel 1999 l'opera ha ricevuto tre candidature per i *Laurence Olivier Awards* come migliore produzione d'Opera, nonché in quanto eccellenza nell'Opera e nella danza. Dall'Orfeo Brown estrapolerà inoltre alcuni momenti rimontandoli nella coreografia *Canto/Pianto* (1998).

³ *L'Orfeo*, opera di Claudio Monteverdi composta su libretto di Alessandro Striggio, viene rappresentato per la prima volta il 24 febbraio 1607, presso il Palazzo Ducale di Mantova. Nello stesso anno viene pubblicato il libretto (Striggio 1607) mentre l'opera completa appare con il titolo attuale e una variante finale due anni dopo. “Favola in musica”, recita il sottotitolo della pubblicazione del 1609, *Orfeo* inaugura l'inizio della tradizione teatrale occidentale e del dramma cantato. L'opera, costituita da un prologo e cinque atti, narra l'antico mito del cantore Orfeo e della sua sposa Euridice basandosi sul racconto tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio. La partitura di Monteverdi include anche due sezioni per la danza, un balletto a cinque voci nel primo atto e una moresca conclusiva. Per un approfondimento sulle danze di *Orfeo* si rinvia a: Lamothé 2008, 533-46.

⁴ Vale in proposito rammentare che per la preparazione del lavoro, Trisha Brown chiese allo studioso Guillaume Bernardi (ora regista e professore di studi teatrali presso la York University di Toronto) di affiancarla nell'analisi del libretto e della struttura musicale dell'opera. La testimonianza di questa collaborazione si può leggere in: Bernardi, 2008, 286-92.

re un'interpretazione aperta e soggettiva del mito, Brown sceglie quindi di mettere in scena un doppio finale. Assistiamo dunque dapprima al duetto tra Orfeo e Apollo (che prelude all'ascesa di Orfeo al cielo), ma successivamente, anziché seguire il padre e poter infine contemplare Euridice dal firmamento, il protagonista viene catturato dalle baccanti e muore sul palcoscenico avviluppato nella complessità della danza sulle note di una moresca.⁵

Grazie anche al raffronto con 'altri Orfei', vale a dire con analoghe esperienze coreografiche contemporanee di rilettura di questo mito, quali *Orpheus und Eurydike* di Gluck di Pina Bausch e *l'Orfeo* di Monteverdi di Sasha Waltz, si analizza dunque il transito di Brown nel mondo dell'opera barocca come momento di verifica della propria poetica precedente. Una prospettiva di osservazione utile alla valutazione complessiva della poetica della coreografa, ma che ci appare ulteriormente interessante se contestualizzato all'interno delle dichiarazioni giovanili di Brown e al primo ritratto offerto da Sally Banes nel suo fondamentale *Terpsichore in Sneakers: Post-modern Dance*.⁶ Per la Brown, artista connotata da un approccio concettuale alla composizione coreografica, *l'Orfeo* fu infatti un'opportunità per approfondire la riflessione sul rapporto tra narrazione e astrazione, nonché una possibilità per sperimentare la propria cifra coreutica nella sfida imposta dal dialogo con la complessità della musica e della stratificazione culturale offerta della tradizione. Soffermarci oggi su questo particolare frangente della produzione artistica di Brown ci sembra interessante di per sé, ma anche in considerazione di una valutazione retrospettiva sulla *post-modern dance*, sulla sua eredità storica e sulle questioni ancora generative legate alla grande sperimentazione sul corpo e sulla scrittura del gesto del ventennio compreso fra gli anni Sessanta e Ottanta.

Oltre all'opportunità di dialogo tra la propria coreologia e la ricchezza della partitura di Monteverdi, nella brillante direzione di René Jacobs, *Orfeo* segna per Brown una presa in carico totale della regia, vale a dire non solo un'azione limitata alle parti scritte per il ballo, ma un vero ingresso nell'Ade delle consuetudini del melodramma e delle necessità specifiche dei cantanti.

Il primo approccio al mondo del teatro d'opera avviene per Brown nel 1986 con la firma delle coreografie della *Carmen* di G. Bizet, per la regia di

⁵ Riguardo alla questione del doppio finale si rinvia a: Phelan 2008, 236-37; Mazzaglia 2007, 144-45.

⁶ Banes 1980. Da ora in poi faremo tuttavia riferimento all'edizione italiana: Banes 1993.

L. Wertmuller, e dopo *L'Orfeo*, il confronto prosegue con *Luci mie traditrici* su musica di S. Sciarrino (nel 2001) e *Winterreise* di F. Schubert (nel 2003), *Da gelo a gelo* sempre di Sciarrino (nel 2006), esperienze che – annota correttamente Mazzaglia - non sono evidentemente da interpretarsi all'interno della secolare tradizione del balletto d'opera, quanto da leggersi all'interno del desiderio di partecipare alla sfida impegnativa, che coinvolge coreografi europei americani soprattutto verso la fine del Novecento, a favore dello svecchiamento dello spettacolo lirico. In questo senso, *Orfeo* di Brown da un lato si inserisce a pieno titolo nel novero delle produzioni d'opera affidate a registi contemporanei e innovativi, ma dall'altro riconosce alla coreografa un ruolo autoriale nell'ambito di un contesto in cui da secoli le professionalità sono ordinate gerarchicamente.⁷ Brown partecipa quindi a un processo mirato al progressivo smarcamento del teatro d'opera da alcuni *cliché* tardo ottocenteschi e alla rivalutazione della figura del regista, inaugurato fin dal 1947 con le regie di Giorgio Strehler e Luchino Visconti (Guadagnolo 1998, Visconti 1979).

Considerando invece il *corpus* della produzione artistica di Brown, osserviamo inoltre che l'immersione nella musica classica che caratterizza l'intervallo 1986-2006 segue il periodo di continuativa sperimentazione in silenzio che aveva caratterizzato la sua ricerca tra il 1961 e il 1980. Nella teatrografia di Brown si evidenzia infatti l'utilizzo esclusivo di suoni d'ambiente e improvvisazioni verbali eseguite dal vivo a partire dall'iniziale *Structured Improvisation with Simone Forti and Dick Levine* (1961) fino a *Opal Loop/ Cloud Installation* (1980), mentre la relazione con la musica viene inaugurata a partire dal 1981 con *Son of Gone Fishin'* parallelamente ad uno spostamento delle creazioni da spazi non convenzionali al teatro.⁸

Infine *Orfeo* di Brown, opera matura e compiuta, appare anche oggi stimolante in merito all'osservazione del rapporto fra movimento e vocalità/ fisicità del cantante lirico, sollevando interrogativi che, vinta una certa diffidenza del gusto contemporaneo verso pratiche e impostazioni tradizionali, forniscono nuove prospettive di analisi del gesto danzato in relazione alla sua componente formale, espressiva e somatica.

Per sviluppare il discorso presentato in questo articolo, abbiamo visionato le registrazioni integrali degli spettacoli in esame e attinto a materiali

⁷ “A Bruxelles, il più grande successo della Brown è stato probabilmente di aver mantenuto tenacemente la sua identità artistica e di avere opposto resistenza, prima al sistema imperante di produzione dell'opera, e poi alla sua imperante drammaturgia” (Guillaume Bernardi), in Mazzaglia 2007, 141-42.

⁸ Sulle fasi di questo avvicinamento alla musica si rinvia a Mazzaglia 2007, 129-40.

eterogenei quali interviste e articoli, notizie desunte dai siti delle compagnie (Trisha Brown Dance Company *in primis*) e da pubblicazioni scientifiche italiane, inglesi e statunitensi.⁹ In aggiunta a tali fonti, questo studio si nutre di interessi e annotazioni derivanti dalla nostra esperienza nella coreografia d'opera, nella formazione dei cantanti, nella ricerca sul rapporto voce-corpo-gesto in relazione alla vocalità di impostazione barocca e lirica.¹⁰ Attraverso tali elementi di decodifica, ci è parso utile riproporre una riflessione su cosa accade quando la libertà del nuovo accoglie il confronto con la tradizione teatrale e le sue convenzioni. Si è cercato quindi di collocare tale osservazione in una prospettiva mirata a fugare la tentazione modernista, essenzialmente fondata sulla contrapposizione tra vecchio e nuovo, e ad avvalorare piuttosto posizioni postmoderne in senso aggiornato, capaci cioè di orientarsi all'essenzialità considerando le necessità peculiari di altri contesti spettacolari, altri linguaggi e soprattutto altri corpi.

2. Tre donne a confronto con il mito

Incentrato sulla *catabasi* del protagonista, sul suo amore perduto per Euridice, sul potere della musica e del canto, *Orfeo* non sembrerebbe certo uno stimolo in grado di attrarre la curiosità di artisti della danza dell'ultimo tratto del Novecento; tuttavia, per ragioni differenti e con modalità diverse, tre regine della danza contemporanea quali Pina Bausch, Trisha Brown e Sasha Waltz si sono confrontate con questo mito e con le importanti partiture da esso ispirate. Infatti, sebbene la vicenda di Orfeo sia stata oggetto di altre rivisitazioni novecentesche,¹¹ in questa sede il confronto

⁹ Per *Orpheus und Eurydike* di Bausch, che abbiamo avuto occasione di vedere anche dal vivo (Genova, Teatro Carlo Felice, 1994), la registrazione esaminata è quella attualmente disponibile online ai links <https://www.youtube.com/watch?v=Istl2NSMs54&t=1785s> e https://www.youtube.com/watch?v=F_HV6tc2qxU&t=1788s. Per *L'Orfeo* di Brown: <https://www.youtube.com/watch?v=Gai38YfzC1c>. Abbiamo potuto invece visionare la riproduzione integrale dell'*Orfeo* di Waltz per gentile concessione della Compagnia Sasha Waltz & Guests grazie alla cortese mediazione di Mihal Mulan, danzatrice e assistente della coreografa.

¹⁰ Grazie a diverse collaborazioni artistiche nel teatro d'opera a livello internazionale tra il 2005 e il 2012 (accanto al regista polacco Michal Znaniecki), chi scrive ha infatti potuto osservare, e talvolta accompagnare, il lavoro di interpreti di grande rilievo. Inoltre, la relazione tra eloquenza del gesto e coerenza del respiro nel canto costituisce anche oggi un tema di nostro interesse e alimenta il percorso artistico condiviso con Marco Mustaro, tenore e docente di canto (metodo funzionale della voce).

¹¹ Ricordiamo tra queste: *Orpheus un Eurydike* di Émile Jaques Dalcroze (1912) su musica di Christoph W. Gluck; *Orpheus* di George Balanchine (1948) su musica di Igor Stravinskij. Più

più utile per meglio comprendere e contestualizzare l'operazione compiuta da Brown è quello con *Orpheus und Eurydike* (1975)¹² di Pina Bausch su musica di Christoph Willibald Gluck, e con il più recente *Orfeo* (2014)¹³ di Sasha Waltz su musica di Claudio Monteverdi. Creazioni coreografiche molto diverse fra loro per contesto produttivo, intenti artistici ed esiti formali, riguardo alle quali interessa ora innanzitutto evidenziare la diversa collocazione che esse occupano nel percorso delle tre coreografe. Di tre anni anteriore al debutto di *Café Muller*, *Orpheus und Eurydike*, pur nella sua indiscutibile rilevanza e inalterato fascino, è infatti una creazione iniziale, un ispirato e felice transito verso l'elaborazione di un proprio linguaggio distintivo. Nel caso di Sasha Waltz e ancor più di Trisha Brown, il cimento con la musica di Monteverdi e con il mito di Orfeo si colloca invece in un momento di maturità anagrafica e artistica delle due coreografe. Nel 1975 Bausch ha infatti 35 anni, nel 2014 Waltz ha compiuto 51 anni, mentre al momento del debutto di *Orfeo* Brown ha 62 anni. I dati biografici appaiono significativi in quanto l'incontro con la tradizione (rappresentato dall'*Orfeo*) avviene per Brown e Waltz in un momento in cui le due artiste sono in grado di riflettere retrospettivamente sul proprio lavoro. Senza poter ora approfondire il confronto fra le diverse versioni in rapporto al trattamento della partitura musicale e della *fabula*, interessa qui evidenziare soprattutto le differenze nel lavoro con i cantanti, piano sul quale a nostro avviso si può discutere sia il vero confronto con il modello del melodramma sia con la coreografia postmoderna.

Orpheus und Eurydike di Bausch è una *tanzoper*, un lavoro in cui, con la complicità delle intenzioni di Gluck (il quale si proponeva di semplificare al massimo l'azione drammatica in favore di un rinnovato equilibrio tra musica e parola), il linguaggio della danza è scenicamente totalizzante.¹⁴

recenti sono invece *Orphée* di José Montalvo e Dominique Hervieu (2010) su musiche varie (Claudio Monteverdi, Christoph W. Gluck, Philip Glass e altri), *Orfeo ed Euridice* di Karole Armitage (2015) ancora su musica di Gluck.

¹² *Orpheus un Eurydike* di Pina Bausch ha debuttato il 23 maggio 1975 presso l'Opernhaus di Wuppertal, con la direzione musicale di János Kulka, la collaboration di Hans Pop, la scenografia e i costumi di Rolf Borzik. Da un punto di vista cronologico l'opera si colloca dopo *Iphigenie auf Tauris* (1974), sempre su musica di Gluck, e debutta pochi mesi dopo *Frühlingsopfer* su musica di Stravinskij.

¹³ *Orfeo* di Sasha Waltz è il risultato della collaborazione tra la compagnia Sasha Waltz & Guests e la Dutch National Opera and Ballet. Ha debuttato all'inizio di settembre 2014 presso il Muziektheater di Amsterdam, con le scene di Alexander Schwarz, i costumi di Beate Borrmann.

¹⁴ Vale infatti la pena ricordare che le coreografie del primo allestimento dell'opera (Vienna,

Infatti nonostante qualche essenziale ed efficace elemento scenografico, la scrittura coreografica e l'espressività dei corpi danzanti dialogano, senza interruzione né compromessi, con la partitura musicale in totale adesione cinetica ed emotiva. Confinato il coro dietro alle quinte, Bausch compie una scelta coerente e suggestiva, attribuendo ai ballerini il compito di veicolare l'anima dei cantanti, restituendo così plasticità e dinamismo alla sobria presenza dei personaggi principali.

Nel confrontarsi con il mito, vent'anni dopo *Orpheus un Eurydike* di Bausch, Brown accoglie invece completamente la sfida offerta dal contesto spettacolare. La proposta di Brown è infatti altrettanto radicale e compiuta, ma la coreografa americana accetta di 'sporcarsi le mani' con la tradizione, accogliendo come stimolo il limite fornito dalla compresenza di corpi e codici diversi. In una visione sostanzialmente pacificata e democratica, Brown estende infatti la continuità dell'azione danzata a tutti gli elementi (umani e scenografici) dell'allestimento. La danza, al pari della musica, è qui il collante indispensabile che unisce spazialmente e drammaturgicamente il coro, i solisti, i danzatori della compagnia della Brown e Orfeo stesso.¹⁵

Riguardo al trattamento del mito, nella sua *tanzoper* Bausch sembra partecipare visceralmente alla vicenda restituendoci, con la fulgida liricità del suo linguaggio, tutta l'emozione e il mistero dell'amore perduto. Mentre Bausch recupera il mito come archetipo, rendendolo coinvolgente e attuale anche per lo spettatore contemporaneo, l'interpretazione di Brown si configura invece come una fiaba elegante e colorata. La vicenda di Orfeo vive in un'atmosfera caratterizzata da leggerezza e fluidità, affidata nella prima parte ai corpi indifferenziati di danzatori e coristi (vestiti in lineari completi bianchi), alla luminosità delle scene e ai vivaci toni pastello dei costumi dei ruoli principali. E se dunque prevalgono l'ammirazione per il rigore progettuale, la musicalità evocativa di alcune soluzioni coreografiche (come la bellissima scena in cui una danzatrice pare muoversi fluttuando

5 ottobre 1762) furono curate da Gasparo Angiolini e successivamente l'ottica riformista di Gluck indusse il compositore ad ampliare ulteriormente le parti dedicate al ballo: ne deriva quindi che lo spettacolo della Bausch, in cui la danza si configura come il linguaggio prevalente, si potrebbe leggere anche come interpretazione radicale e aggiornata delle intenzioni del compositore.

¹⁵ A proposito dell'interesse di Brown per la musica classica, già a fine degli anni Settanta Brown afferma: "Ho iniziato a lavorare con la musica perché sentivo che la danza era abbastanza forte da essere indipendente e che le due cose potevano accadere simultaneamente mentre il pubblico si rilassava". Brunel 1979; citato anche da Phelan 2008, 218.

nello spazio grazie al supporto di danzatori vestiti di nero), la restituzione del *pathos* del mito è affidata soprattutto al lavoro con il protagonista, interpretato dal baritono inglese Simon Keenlyside,¹⁶ il cui coinvolgimento entusiasta appare sostanziale per la riuscita dell'operazione.

Anche Sasha Waltz nel suo *Orfeo* chiede ai cantanti la completa disponibilità a unirsi all'azione scenica e ciò accade in modo senz'altro più orizzontale rispetto a Bausch e persino a Brown. Per esempio, nell'atmosfera della festa con cui si apre il primo quadro, Orfeo, il coro e i solisti danzano moltissimo confondendosi con i danzatori grazie ai costumi identici (smoking nero e camicia bianca per gli uomini, abito lungo per le donne) e a una presenza fisica quasi omogenea. Qui i cantanti, pur impegnati in alcune sequenze di una certa difficoltà, sembrano autorizzati ad aderire alla musicalità personale e a una gestualità connessa all'uso della voce che non si sottrae ad accenti e pose più convenzionali. Godiamo dunque di spostamenti veloci, scivolate a terra, inclinazioni del busto, contatti vincolanti benché lievi, ma ciò avviene senza costrizioni e accenni di compiaciuto virtuosismo, quanto piuttosto all'insegna della fluidità del movimento e della continuità fra i linguaggi scenici. Nell'allestimento di Waltz, le preoccupazioni linguistiche di Brown, di cui parleremo più diffusamente nell'ultimo paragrafo, appaiono infatti inesistenti e neppure per contro assistiamo allo spostamento tutto a favore della danza di Bausch.

I tre spettacoli rispondono quindi in modo diverso alle sollecitazioni offerte dal confronto con la tradizione teatrale e musicale, con la cinesi-

¹⁶ Il ruolo di Orfeo, scritto per castrato secondo la consuetudine del tempo, è normalmente affidato a un tenore, ma in questo caso è stata preferita una vocalità più scura. Simon Keenlyside e Carlo Vincenzo Allemanno (tenore) si alternarono nel ruolo di Orfeo; tuttavia dell'interpretazione del primo esiste un'efficace ripresa video (pubblicata anche in DVD da Harmonia Mundi) grazie alla quale si può apprezzare appieno la performatività dell'artista. Nel 2003 Keenlyside ha inoltre invitato Brown ad allestire il già menzionato *Winterreise*, su musica di F. Schubert, al Lincoln Center di New York. In quell'occasione Allan Kozinn scrive per il New York Times: "Il contributo della signora Brown è consistito nel creare per il signor Keenlyside e tre ballerini della sua compagnia una coreografia geroglifica [...]. Il signor Keenlyside e i ballerini adottano un linguaggio fisico dominato dai gesti delle mani e delle braccia. [...] A volte i gesti delle braccia della signora Brown suggeriscono alberi, corvi e altre immagini nella poesia di Müller; altrove sono più astratti. Spesso, il signor Keenlyside diventa parte della configurazione affiatata di due o tre ballerini, tutti con le braccia in posizioni diverse e mutevoli. E mentre quell'effetto occasionalmente suggerisce idee ben al di fuori del regno del *Winterreise* - antichi egizi, alieni spaziali e insetti che si dimenano, per esempio - la maggior parte delle volte il movimento crea un effetto ultraterreno che sembra suggerire lo stato emotivo del vagabondo, in un modo che rispecchia ciò che c'è nella musica e va oltre ciò che c'è nel testo» (Kozinn 2003).

ca convenzionale dei cantanti e con il mito. Contrariamente alla musica, verso la quale le tre coreografie manifestano una convinta adesione, il mito viene invece trattato con un diverso coinvolgimento nei tre *Orfeo* in esame: con differente partecipazione da Bausch e Waltz, con qualche enigmatica distanza da Brown. Approcci che testimoniano, a nostro parere, l'inevitabile diversità culturale tra le due coreografe europee e la statunitense Brown.

3. *Sconfinamenti*

L' *Orfeo* di Brown si apre con un omaggio alla leggerezza: la danzatrice Diane Madden, imbragata come negli innovativi *equipment pieces* degli anni Settanta,¹⁷ volteggia davanti alla Luna che occupa l'intero fondale. Sui "dolci accenti" di Musica (Monteverdi 1609, 1), cui è affidato il prologo, cantato fuori scena a voler fin dal principio portare l'attenzione dello spettatore sulla danza, godiamo di capriole e dei movimenti aeriformi degli arti che, enfatizzando l'assenza di peso del corpo sospeso, hanno il potere di introdurci con immediatezza in un mondo immateriale, di spiriti e fiati, in cui le leggi terrestri sono sovvertite. È un volo: l'aspirazione intrinseca e la metafora più iconica della danza, anche nell'immaginario di un'artista d'avanguardia come Brown.

Già un decennio prima, alla domanda di Lise Brunel sulla ragione del suo interesse per l'idea del volo, Brown risponde semplicemente: "I am a dance".¹⁸ Danzo e dunque volo, mi interessa alla qualità del volo e alle leggi che governano la gravità, sembra sentenziare Brown facendo coincidere l'identità dell'essere danzante con l'aspirazione al volo.

Un volo quello che segna l'*incipit* de *L'Orfeo* in cui sono dichiarate almeno due delle componenti caratteristiche del progetto che sottolineano elementi di continuità con la produzione coreografica precedente: la leggerezza e lo sconfinamento dello spazio scenico. Se da un lato l'immagine di apertura evoca uno dei famosi soffitti a soggetto sacro del Correggio o del Tiepolo,¹⁹ dall'altro l'oscillazione permette alla danzatrice sospesa di

¹⁷ Tra il 1968 e il 1973 Brown affida a danzatori che utilizzano corde o imbragature coreografiche (radunate sotto la denominazione *equipment pieces*) in cui la sua sperimentazione si focalizza sulla gravità, sulle possibilità motorie innescate dal confronto con il contesto urbano o museale, sulla percezione da parte dello spettatore.

¹⁸ Burt 2005, 12. Citazione estrapolata da Brunel 1979.

¹⁹ Un'attenta ricostruzione del momento della creazione di questo prologo danzato si trova nel già menzionato Bernardi 2008.

entrare e uscire dalla quintatura, sparendo talvolta dalla vista e ignorando dunque i confini della cornice scenica. Un'idea che non solo esprime la pervasività incontenibile della musica (che appunto non si può limitare alla cornice della quadratura scenica e neppure al suo tempo anagrafico), ma rende elastico, permeabile, il limite tra spazio deputato all'azione e spazio oltre la scena. Una proposta da leggersi nell'orizzonte della problematizzazione dello spazio scenico, e in particolare dei bordi, che fin da *Glacial Decoy* (1979), prima importante creazione per il palcoscenico, costituisce una delle caratteristiche più originali e connotative del lavoro di Brown (Rosemberg 2017). In *Orfeo*, il movimento danzato genera una continuità dinamica fra dentro e fuori, vivificando i confini della scatola teatrale alla pari degli efficaci movimenti delle scenografie di Roland Aeschlimann. Tale lavoro sul limite illusionistico della visione teatrale, inaugurato da Brown a fine anni Settanta in risposta alla necessità di messa in discussione delle convenzioni del teatro e della danza occidentale, risulta qui ulteriormente simbolico in relazione al mito: la discesa agli inferi di Orfeo è infatti leggibile anche all'interno di una costante tensione liminare tra alto-basso, luce-buio, vita-morte.²⁰

Tutti gli interpreti, e non solo l'*ensemble* dei danzatori, contribuiscono a creare il senso di mobilità dello spazio, tanto che se la musica agisce in modo felicemente vincolante sull'idea drammaturgica, la danza (intesa anche come movimento scenico) coniuga tutte le componenti dello spettacolo. Sebbene gli interventi coreografici più complessi avvengano sui pezzi strumentali, i danzatori agiscono sullo stesso piano dei cantanti senza mai porsi quali ipostasi danzanti delle voci, come invece abbiamo rilevato in Bausch. Con la complicità del costume identico, i danzatori quasi si confondono con gli artisti del coro, entrano ed escono dalle geometrie create dalle posizioni e dalle traiettorie dei cantanti, coinvolgono i solisti nella danza, ridefiniscono lo spazio assunto a dispositivo auto-rigenerante di possibilità.

Grazie a questo uso insieme sobrio e brillante del più tradizionale e gerarchico dei luoghi di spettacolo, assistiamo quindi a un incontro pacificato tra l'essenzialità del movimento di Brown, la musica barocca e l'allestimento scenotecnico minimale di Aeschlimann.

Leggerezza, approdo raffinato dell'esperienza, è concetto chiave nell'estetica di Brown tanto che già Sally Banes nel 1980 intitolava il capito-

²⁰ Per un'interessante lettura incentrata sul mito, sul tema della morte e del femminile si veda ancora Phelan 2008, 217-37.

lo dedicato alla coreografa *Trisha Brown: Gravity and Levity*.²¹ In quelle pagine, che costituiscono una prima analisi del lavoro di Brown da *Trillium* (1962) a *Water Motor* (1978), Banes presenta Brown come una rigorosa artista concettuale, devota alla ricerca formale, e crea per lei la fortunata definizione di “danza pura” Definizione che si rivelerà tuttavia fin da subito restrittiva in quanto persino nella descrizione del pezzo solista *Water Motor*, che chiude il capitolo su Brown, Banes stessa coglie un’apertura nello “squisito disordine” della coreografa verso una possibilità di relazione emotiva con lo spettatore (Banes 1993, 106).

Come giustamente chiosa Burt, poiché per Banes la nozione di danza pura, derivata direttamente da quella di movimento puro, scevro cioè di ogni istanza narrativa, era centrale per enucleare la concezione innovativa della danza degli anni Sessanta e Settanta, la studiosa finisce con l’assecondare una posizione sostanzialmente ideologica che la ostacola nel riconoscere pienamente i prodromi di declinazioni future della ricerca di Brown la quale si rivelerà in grado di coniugare astrazione, narrazione e emozione (Burt 2005, 12-13). Emozione che in Orfeo è affidata all’intero impianto coreografico e scenotecnico, al musicalissimo *understatement* con cui i danzatori eseguono le fluide concatenazioni di gruppo, ma certamente sorretta dall’accurato lavoro con i cantanti.

4. *Mimima eloquenza ed eloquenza mimica*

“In realtà sto progettando di sviluppare il vocabolario da fonti emotive – gioia, dolore, qualunque cosa – e vedrò come posso sviluppare una forma che posso accettare. Spero di poter sviluppare un vocabolario in grado di resistere alla potenza dei cantanti” (Rosenberg 2020, 24–25). Fin dalle prime interviste rilasciate da Brown durante la fase di elaborazione, *Orfeo* si configura come un lavoro animato da una duplice progettualità e da qualche preoccupazione. Da un lato Brown, in continuità con i capisaldi della propria ricerca, si propone di ricondurre a una forma personale “fonti emotive” usate come materiale lessicale, dall’altro riconosce l’ardua specificità del contesto e dei corpi che lo abitano.

Il cantante lirico, veicolo totalizzante della musica e della poesia, con la sua fisicità educata alla piena espressione dell’emissione vocale e agli insegnamenti dell’arte drammatica, sembra costituire il centro dell’interesse di Brown, desiderosa di volgere il contesto a una scrittura scenica

²¹ Banes 1993, 95-108 . Il titolo del capitolo riprende quello di un precedente contributo della studiosa: Banes 1978.

contemporanea, ma già stanca dalla fine degli anni Ottanta dello stigma di artista astratta.²² E se Strehler anni prima aveva evidenziato che la fatica del cantante d'opera ad adeguarsi alle richieste dei registi di nuova generazione era superiore a quella di “un bambino che debba imparare a servirsi per la prima volta delle mani” (Mazzaglia 2007, 141), Brown utilizza questa condizione pre-culturale come requisito di base e affida la propria specificità lessicale in gran parte al movimento di mani e braccia. Tenute nel giusto rispetto le esigenze del canto, che richiede un'attenzione sensibilissima alla percezione della funzionalità interna del corpo, il cantante sembra essere per lei una delle tante e possibili tipologie umane incontrate durante le sperimentazioni degli anni Settanta, quando il suo vocabolario coreografico era in divenire. Nel periodo della sua partecipazione a *The Grand Union*, Brown cercava infatti persone con “naturali, ben coordinate, istintive capacità di muoversi” (Brown e Dunn 1976), che a differenza dei danzatori professionisti, fossero in grado di compiere in modo semplice alcuni movimenti. A distanza di vent'anni è ora ai cantanti, e in particolare al ruolo di *Orfeo*, che Brown affida la propria grammatica coreografica essenziale composta da azioni comuni non alterate (come camminare, inclinarsi, correre, cadere e così via); da movimento ‘puro’ delle giunture e degli arti (che la Brown ha descritto come “non funzionale o pantomimico”), da gesti dall'imperscrutabile valenza simbolica legati alla dimensione del sogno o del ricordo (Banes 1993, 106). Una grammatica, che come evidenziava già Banes, non appare esclusivamente tesa alla creazione di elementi minimi per lo sviluppo di un linguaggio autoriale, ma offre al contempo un criterio ermeneutico per l'interpretazione in senso radicale, cioè ontologico, del linguaggio stesso della danza come appare fin dai primi scritti di Brown.²³ La questione proposta in questo articolo non concerne tuttavia la possibilità di verificare anche in *Orfeo* la reputazione di Brown quale appartenente al puro astrattismo in danza (reputazione veicolata dal primo ritratto di Banes), casomai al contrario evidenziare come questa sistemazione sia arrivata in un certo senso troppo presto e osservare il trattamento che la poetica di Brown subisce passando al vaglio del confronto con la tradizione.

Nel complesso la scrittura de *L'Orfeo* (intendendo con questo l'insieme

²² Rosenberg 2020, 8. Brown (1988): “Ero un po' stanca dello stigma dell'arte astratta”, ha detto e “ho iniziato a pensare al carattere, alle differenze tra uomini e donne e a coreografare ruoli specifici di genere”.

²³ In particolare in *Pure Movement manifesto* che Brown del 1975, testo originariamente pubblicato in: Livet 1978, 42-55.

della partitura fisico- espressiva senza distinzione tra danze vere e proprie e movimenti scenici) alterna sequenze energiche a momenti di quiete, accumulazioni a rarefazioni del movimento, reitera cellule gestuali delle braccia; il coro tende a confondersi con il corpo di ballo (ora compiendo gesti astratti all'unisono, ora fornendo cornici spaziali alla danza, ora venendo quasi fagocitato dalle dinamiche dei danzatori), ma la complessa originalità della coreografia è più evidente nella relazione con i solisti. Analogamente al coro, anch'essi eseguono infatti gesti lineari ed enigmatici con le mani e le braccia, concepiti per evitare il coinvolgimento del busto e assecondare la scansione del fraseggio cantato, ma la partitura di movimento diviene per i protagonisti più articolata. Alcune azioni sono inoltre eseguite a una velocità marcatamente ridotta o evidentemente accelerata, espedienti che portano costantemente l'attenzione al *continuum* del movimento sottraendolo alla quotidianità e al biografismo. Ciò nonostante, per preservare le necessità dell'espressione vocale, nelle agilità (cioè nelle parti vocalmente più complesse) il corpo si concede a una neutralità immobile, priva di intenzione ed espressione del volto, in cui le braccia cadono pesanti lungo i fianchi a evidenziare un grado zero della presenza.²⁴ È poi sul personaggio di Orfeo che la riflessione di Brown appare compiuta e leggibile. Il gesto sobrio di Brown, appoggiato alla musica di Monteverdi e nutrito dall'emozione veicolata dalla voce, si svuota e si riempie a un tempo stesso di vita grazie alla fortunata disponibilità fisica dell'interprete e al prezioso colore della sua voce. Se da un lato la linearità bidimensionale delle proposte rischia talvolta il geroglifico (come anche segnalato dalla critica per quanto riguarda il successivo *Winterreise*) o la semplificazione robotica,²⁵ il gesto è per lo più significativamente vitale, in transito tra una dimensione inconscia (o pre-culturale) e una sintesi essenziale tra movimento puro e musica, priva di enfasi o commento. Talvolta, come abbiamo avuto modo di osservare direttamente, accade infatti che il cantante d'opera, lasciato libero di assecondare la necessità del canto e di certe abitudini interpretative che legano il testo (e dunque il canto) a una gestualità convenzionale, si conceda a una frontalità ostentata, a una mimica artificiale o a un gesticolare generico delle braccia. Brown è invece raffinata nel proporre un lessico primario che traduce legami enigmatici con il libretto e impegna

²⁴ A proposito della neutralità Brown afferma: "Spesso ritorno in una posizione eretta neutrale tra un movimento e l'altro. Per me è un modo per misurare dove sono stata e dove sto andando" (Livet 1978, 45)

²⁵ Vedi nota 16.

l'interprete senza mai avvilirlo, permettendogli in questo modo di collocarsi anche fisicamente e non solo vocalmente sul piano della musica.

Inoltre, dal punto di vista della restituzione scenica, un breve raffronto con la retorica del gesto nel teatro del Seicento appare utile per evidenziare alcune affinità elettive a nostro parere oggi ben più interessanti del conclamato scarto operato da Brown rispetto alle consuetudini della tradizione operistica ottocentesca. Sebbene, avverte Francesca Gualandri, le testimonianze dirette di quella che doveva essere l'arte scenica del cantante seicentesco non siano sufficienti per tentarne una ricostruzione, i resoconti e gli scritti di compositori e teorici musicali del tempo, non lasciano dubbio sul fatto che essa fosse tenuta in grande considerazione.²⁶ In conseguenza della preminenza del testo grazie all'affermazione del canto monodico su quello polifonico, il musicista venne infatti a coincidere con il recitante e il successo di un'esecuzione cominciò allora ad essere valutato anche in base all'efficacia dei gesti nel 'muovere' gli affetti del pubblico. I movimenti dei cantanti, come si legge in una testimonianza del 1620, miravano ad essere "graziosi, necessari e naturali" e i volti espressivi tanto da poter riconoscere "ch'essi sentivano veramente nel cuore quelle passioni che con la bocca spiegavano".²⁷ Come attesta Perrucci, la postura dell'interprete doveva essere improntata ad una "gravità modesta", i gesti degli arti superiori limitati all'avambraccio affinché le mani non coprissero il volto o non scendessero fino al ventre, l'incedere moderato per non essere di ostacolo all'emissione vocale.²⁸ Dettami che, al pari della danza dell'epoca, restituiscono un universo di segni fortemente regolamentato, ma come abbiamo visto non per questo privo di animata presenza.²⁹ La catalogazione iconologica dei trattati di fine Cinquecento, e poi ripresa nel Seicento,³⁰ congiunta alla dottrina degli affetti (cui Monteverdi stesso

²⁶ Cfr., Gualandri 2001, 151-52.

²⁷ Testimonianza di Filippo Vitali, *Prefazione alla "Aretusa"* (1620) in Gualandri 2001, 152.

²⁸ Passaggio riportato in Gualandri 2001, 164. Il gesuita Andrea Perrucci, drammaturgo e librettista, è autore *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*, trattato sulla rappresentazione e sulla Commedia dell'arte pubblicato a Napoli nel 1699.

²⁹ Virginia Christy Lamothe (Lamothe 2008, 534) nella sua analisi sulle danze della partitura dell'*Orfeo* di Monteverdi, evidenzia la continuità fra il pezzo corale *Lasciate i monti* e le danze documentate da Fabrizio Caroso da Sermoneta e Cesare Negri. Lamothe sottolinea inoltre che erroneamente il brano è stato analizzato dai musicologi come una mera partitura vocale mentre esso è scritto per essere anche ballato.

³⁰ Si veda in merito il fondamentale Cesare Ripa, *Iconologia*, prima edizione illustrata 1603 riproposta a cura di Sonia Maffei (2012). Riguardo invece alle indicazioni da rispettare nelle messe in scena del periodo, oltre al menzionato Andrea Perrucci, si rinvia al trattato anoni-

diede un contributo importante), riconosce infatti il corpo come metafora dell'anima e assegna dunque all'eloquenza mimica del cantante un ruolo tutt'altro che esornativo.

A nostro avviso, nel proporre ai cantanti un vocabolario modellato sulle emozioni, non mimico rispetto al testo, ma puramente astratto in cui anche l'espressione del viso rimane neutrale, Brown compie quindi nei confronti della cinesica nel melodramma delle origini un'operazione di vera reinvenzione linguistica e non di traduzione aggiornata. Il corpo del cantante sembra anche in Brown improntato alla sobria gravità menzionata da Perrucci, ma grazie alla voce, che irrinunciabilmente dialoga con il cuore, il lessico della coreografa si arricchisce di complessità e di fascino. La richiesta che la coreografa fa ad Orfeo è impegnativa e rischiosa: Orfeo salta, canta da sdraiato o mentre risale in piedi, si gira e si volta repentinamente, si offre al disequilibrio, ma sempre dimostrando grande controllo vocale grazie al lungo lavoro di preparazione.³¹ Tuttavia, se l'audacia delle azioni compiute può inizialmente sorprendere e sedurre (e Brown è brava a non rischiare il virtuosismo acrobatico), la capacità di *muovere* gli affetti è affidata a una percezione più sottile che lega corpo e voce, alla quale Brown dedica una cura sensibile. Il respiro del cantante abita il gesto di Brown diversamente da quanto faccia il danzatore, il tessuto muscolare del suo intero corpo, allenato alla trasmissione dell'aria nel canto, sospende la forma, sembra intrattenere un rapporto con l'invisibile, restituendoci per intero (anima e corpo) tutto il *pathos* di un Orfeo, uomo in un mondo di spiriti e ombre.

Infine, se il successo dell'allestimento di *Orfeo* di Trisha Brown è sicuramente dovuto a una molteplicità di fattori (l'intelligenza del progetto registico, l'efficacia delle scene, l'eleganza di luci e costumi, la capacità degli artisti coinvolti) è il corpo il luogo dove senza uno scarto apparente rispetto alle esperienze pregresse si consuma la svolta. L'*Orfeo* è infatti un'enciclopedia nella quale il corpo, che per Brown era stato in passato una riserva di materiale oggettivo per la coreografia,³² veicola ora il passag-

mo (databile tra il 1628 e il 1637) denominato *Il Corago. O vero alcune osservazioni per mettere bene in scena le composizioni drammatiche* (Fabbri e Pompilio 1983).

³¹ Il periodo delle prove fu infatti eccezionalmente lungo rispetto alla consueta tempistica degli allestimenti d'Opera.

³² Rosenberg (2020) sottolinea che Brown, la quale durante tutta la sua carriera aveva insistito su una concezione del corpo come materiale oggettivo per la coreografia, arriva con *L'Orfeo* a superare questa posizione e a verificare invece che il corpo umano non è il miglior luogo in cui ricercare l'oggettività. Si veda in merito ancora Boxberger 1997.

gio ad una dimensione in cui l'età dell'astrattismo apre definitivamente ad una soggettività del corpo fuori dalla storia e pienamente dentro il mito.

Riferimenti

- Banes, Sally. 1978. "Gravity and Levity: Up and Down with Trisha Brown." *Dance Magazine* 52, (march): 60-63.
- Banes, Sally. 1980. *Terpsichore in sneakers. Post-Modern Dance*. Boston: Houghton Mifflin Company.
- Banes, Sally. 1993. *Tersicore in scarpe da tennis. La post-modern dance*. Tradotto da Manuela Collina. Macerata: Ephemeria.
- Bernardi, Guillaume. 2008. "Trisha Brown's L'Orfeo : Postmodern Meets Baroque." *The Opera Quarterly* 24, no. 3-4 (Summer-Autumn): 286-92. <https://doi.org/10.1093/oq/kbp033>.
- Boxberger, Edith. 1997. "Trisha Brown: The Body is Not Objectivity: An Interview with Edith Boxberger." *Ballett International/Tanz Aktuell* 2: 24-25.
- Brown, Trisha, e Douglas Dunn. 1976. "On Dance." *Performing Arts Journal* 1, no. 2 (Autumn): 76-83. <https://doi.org/10.2307/3245041>.
- Brunel, Lise. 1979. *Trisha Brown. Atelier des chorégraphes*. Paris: Édition Bougé.
- Burt, Ramsay. 2005. "Against Expectations: Trisha Brown and the Avant-garde." *Dance Research Journal* 37, no. 1 (summer): 11-36. <https://doi.org/10.1017/S0149767700008330>.
- Fabbri, Paolo e Angelo Pompilio. 1983. *Il Corago. Overo alcune osservazioni per mettere bene in scena le composizioni drammatiche*. Firenze: Olschki.
- Guadagnolo, Pasquale (ed). 1998. *Giorgio Strehler alla Scala. 1947-1997*. Milano: Edizioni del Teatro alla Scala.
- Gualandri, Francesca. 2001. *Affetti, passioni, vizi e virtù. La retorica del gesto nel teatro del '600*. Milano: Peri.
- Kozinn, Allan. 2003. "Mostly Mozart reviews; A Wanderer In Search Of Solace." *New York Times*, July 31, 2003.
- Lamothe, Christy Virginia. 2008. "Dancing at a Wedding: Some Thoughts on Performance Issues in Monteverdi's *Lasciate i monti (Orfeo 1607)*." *Early Music* 36, no. 4 (November): 533-46. <https://doi.org/10.1093/em/can126>.
- Livet, Anne (ed). 1978. *Contemporary Dance: an anthology of lectures, interviews and essays with many of the most important American choreographers, scholars and critics*. New York: Abbeville Press.
- Mazzaglia, Rossella. 2007. *Trisha Brown*. Palermo: L'Epos.
- Monteverdi, Claudio. 1609. *L'Orfeo*. Venezia: Ricciardo Amadino.
- Phelan, Peggy. 2008. "L'Orfeo di Trisha Brown, due ciac su un doppio finale." in *Ricordanze. Memorie in movimento e coreografie della storia*, Franco, Susanne, and Nordera, Marina (ed), 217-37. Torino: UTET.

L'Orfeo di Trisha Brown

- Maffei, Sonia (ed). 2012. *Iconologia*. Torino: Einaudi.
- Rosenberg, Susan. 2016. *Trisha Brown. Choreography and Visual Art*. Middleton (Conn): Wesleyan University Press.
- Rosenberg, Susan. 2020. "Trisha Brown: Between Abstraction and Representation (1966-1998)." *Arts* 9, no 2: 2-1. <https://doi.org/10.3390/arts9020043>.
- Striggio, Alessandro. 1607. *La favola d'Orfeo*. Mantova: Francesco Osanna.
- Tescari, Gianpaolo. 1999. *Bach Brown Monteverdi*. Raisat Cultura.
- Visconti, Luchino. 1979. *Il mio teatro*. Bologna: Cappelli.