

Margherita Pirotto

## La trascendenza in Hanya Holm

### La formazione in Germania e l'attività professionale negli Stati Uniti

Nel 1921 a Dresda Hanya Holm (1893-1992) assiste ad uno spettacolo di Mary Wigman e ne rimane talmente colpita da «capire che quella era la strada da seguire»<sup>1</sup>. Da quel momento studia e lavora con lei per dieci anni, partecipando all'elaborazione del pensiero e della pratica pedagogica della sua insegnante, dirigendo alcuni corsi nella Wigman Schule di Dresda, danzando nella compagnia e diventando ben presto assistente della coreografa nella creazione dei suoi lavori. Si tratta di un vero e proprio apprendistato, durante il quale acquisisce svariate competenze, comprese quelle di ideatrice di costumi, di scenografie e di illuminazione. Sono anni fortemente innovativi non solo per la Holm, ma anche per la Wigman e per le altre danzatrici del suo gruppo, poiché insieme cercano una via inedita nell'ambito della danza contribuendo a creare un nuovo linguaggio. Si provano metodi inusuali incentrati sull'improvvisazione e centrale è l'idea secondo la quale l'attività di insegnamento può aiutare il docente ad imparare<sup>2</sup>.

Fra il 1923 e il 1924 Hanya Holm lavora intensamente come danzatrice ad alcune coreografie corali quali *Tanzdrama*, *Das Dreieck*, *Der Kreis*, *Die Wanderung*, *Das Chaos*, secondo un processo creativo collettivo basato sull'improvvisazione, che le offre l'opportunità di stimolare e manifestare la sua inventiva.

Nello stesso periodo la scuola della Wigman diventa un centro importante di formazione. Come spiega Walter Sorell, vi arrivano allievi da parti diverse dell'Europa: dall'Ungheria, dalla Polonia, dalla Cecoslovacchia e dalla Danimarca, dalla Norvegia e dalla Svezia<sup>3</sup>. In più Mary Wigman fonda «una rete di istituti a Berlino, a Chemnitz, Erfurt, Francoforte,

---

<sup>1</sup> *Pro Music-Miss Hanya Holm*, p. 3. Il documento contiene 5 fogli dattiloscritti numerati, intitolati *Pro Music-Miss Hanya Holm* e conservati nel *folder Radio Scripts, 1934-1956*, coll.: HHP (S) \* MGZMD 136, 591, Jerome Robbins Dance Division, New York Public Library Performing Art (d'ora in poi: JRDD, NYPL-PA). Il dattiloscritto reca la data 16 novembre 1936 e riguarda la versione scritta di un'intervista radiofonica alla Holm a Denver durante il primo *tour* della compagnia della coreografa tedesca. Da qui in avanti le traduzioni in italiano dall'inglese e dal francese sono della scrivente.

<sup>2</sup> Cfr. W. Sorell, *Hanya Holm. The Biography of an Artist*, Middletown, Wesleyan University Press, 1969, p. 16.

<sup>3</sup> Cfr. *ivi*, p. 23.

Friburgo, Amburgo, Lipsia, Magdeburgo, Monaco e Riesa»<sup>4</sup>. Nel 1929 Hanya Holm assume un incarico estremamente importante: diventa co-direttrice della scuola di Dresda. Due lettere datate rispettivamente 29 aprile e 2 maggio 1929 testimoniano ufficialmente l'evento:

I sottoscritti chiedono a Hanya Holm di assumere la posizione di Will Goetze nella co-amministrazione ufficiale della Wigman School, effettiva dall'1 settembre 1929.

I direttori della Wigman School di Dresda: Mary Wigman, Elizabeth Wigman, Will Goetze.<sup>5</sup>

In riferimento alla vostra lettera del 29 aprile, con la presente vi ringrazio profondamente per la fiducia accordatami e dichiaro volentieri che, con decorrenza dell'1 settembre 1929, accetterò la carica di co-amministratore della Wigman School di Dresda. Sinceramente [copia non firmata, ma di Hanya Holm].<sup>6</sup>

Nell'assumere un ruolo direttivo, la Holm dimostra una grande capacità nella gestione e nel coordinamento delle attività didattiche della scuola e delle persone. Tali doti di direzione si evidenziano anche nell'ambito creativo. «Nelle estati del 1928 e 1929 è invitata a coreografare e dirigere le *Baccanti* di Euripide e una trasposizione drammaturgica del *Fedro* di Platone intitolata *Farewell to His Friend* al teatro all'aperto di Ommen in Olanda»<sup>7</sup>. Inoltre, nel 1929 danza e co-dirige lo spettacolo *Das Totenmal* insieme alla Wigman, ed è anche responsabile del coro di donne e si occupa dei coefficienti della messa in scena, quali le luci.

Tuttavia, il pensiero, le coreografie e la pedagogia della Holm si sviluppano soprattutto negli Stati Uniti in un ampio arco di tempo che va dal suo arrivo a New York nel 1931 fino agli anni Ottanta.

Inizialmente lo scopo del suo trasferimento è di dirigere la New York Wigman School. A maturare l'idea di fondare una sede oltreoceano è Sol Hurok, un importante impresario americano che, dopo aver visto alcuni spettacoli della Wigman durante il *tour* transcontinentale negli Stati Uniti e dopo aver visionato la scuola di Dresda, è talmente colpito dai suoi metodi pedagogici innovativi da proporle di diffonderli nel Nuovo Mondo. Come spiega Sorell, Hurok «vedeva il grande contributo che la scuola avrebbe potuto portare allo sviluppo della danza moderna americana»<sup>8</sup>.

---

<sup>4</sup> T. Randall, *Hanya Holm and an American Tanzgemeinschaft*, in S. Manning, L. Ruprecht (edited by), *New German Dance Studies*, Urbana, University of Illinois Press, 2012, pp. 79-98; citazione p. 84.

<sup>5</sup> C. Gitelman, *Liebe Hanya. Mary Wigman's Letters to Hanya Holm*, Madison, University of Wisconsin Press, 2003, pp. 6-7.

<sup>6</sup> Ivi, p. 7.

<sup>7</sup> W. Sorell, *Hanya Holm. The Biography of an Artist*, cit., p. 25.

<sup>8</sup> Ivi, p. 33.

Della proposta è particolarmente entusiasta la Holm; Mary Wigman ricorda: «Anche Hanya era molto euforica riguardo a questa idea. [...] Sapevo che fra tutti i miei allievi era l'unica della quale avrei avuto fiducia come supervisore della New York School ed è questo il motivo per cui Hanya è andata in America»<sup>9</sup>. A spingerla verso una strada nuova in un mondo completamente estraneo, non è soltanto lo slancio a divulgare le idee della sua insegnante e la fiducia accordatale: in lei si accende anche il desiderio di misurarsi con ciò che è nuovo.

Come spiega Sorell, il primo anno della scuola è positivo: Hurok sostiene economicamente l'istituto, Mary Wigman riscontra nuovamente successo in un secondo *tour* americano e molti danzatori frequentano i corsi tenuti dalla Holm. Il secondo anno si dimostra, invece, più difficile. Hurok abbandona l'incarico di responsabile amministrativo e Hanya Holm si trova sola con un numero inferiore di allievi e con diverse difficoltà economiche da affrontare<sup>10</sup>. Nell'estate del '32 torna in Germania, non con l'intenzione di abbandonare l'impresa newyorkese a causa dei problemi emersi, bensì con l'idea di ritornare negli Stati Uniti e di stabilirvisi definitivamente. Sorell spiega:

Hanya è andata in Germania [...] per mutare il visto da visitatore americano in un visto di immigrazione, una formalità necessaria per ottenere la cittadinanza. Aveva deciso allora di diventare americana.<sup>11</sup>

Nonostante la perdita fondamentale dell'appoggio di Hurok, la Holm è convinta della strada intrapresa e vi vede la possibilità di una crescita personale. Persuasa dell'apporto che può dare alla danza in un territorio in pieno sviluppo, l'artista spiega:

Per dimostrare ciò che avrei potuto fare dovevo mostrarlo. Ho voluto creare un piccolo gruppo, non con grandi scopi artistici, ma solo una compagnia che esibisse il lavoro in atto e la prima cosa che feci fu di lavorare su un *demonstration program* di danza.<sup>12</sup>

Fra il 1932 e il 1934 la coreografa sviluppa e divulga le sue idee attraverso lezioni dimostrative e conferenze con il neo-fondato Dance Group, formato da alcune allieve. Nel '34 è invitata a insegnare ai corsi estivi di danza del Bennington College insieme a Martha Graham, Charles Weidman e Doris Humphrey e in altri *colleges* americani, quali il Perry Mainsfield, il Mills e il Rocky Mountain. A colpirla particolarmente sono i viaggi che compie per

---

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> Cfr. *ivi*, p. 35.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 36.

<sup>12</sup> *Ivi*.

insegnare: «le montagne del Colorado, la libertà delle pianure infinite»<sup>13</sup>. Hanya Holm racconta dei suoi percorsi come itinerari di continue scoperte:

Sono andata a New Orleans e Boston. Sono stata in Iowa, meravigliata, nei campi vasti su cui corrono i maiali e mi sono sorpresa della mentalità completamente diversa della gente rispetto a quella di San Francisco influenzata dall'Oriente benché sia probabilmente, nello stesso tempo, la città più europea degli Stati Uniti<sup>14</sup>.

Quelli compiuti dalla Holm negli Stati Uniti sono veri e propri viaggi esplorativi che stimolano in lei la curiosità a confrontarsi con quanto la circonda. Tale tensione continua anche quando è a New York. Sorell riporta alcune notizie sulle sue passeggiate nella città di giorno e di notte e spiega che «aveva l'abitudine di camminare lungo Broadway in modo da sentire il battito pulsante della metropoli»<sup>15</sup>.

Man mano che trascorre il tempo, la Holm elabora una visione teorica e pedagogica sempre più personale, influenzata anche dal contatto con l'ambiente americano che osserva. Un evento significativo, che segna emblematicamente il distacco completo dalla Wigman, riguarda il mutamento di nome della scuola: la Wigman School diventa Hanya Holm School. Le ragioni scatenanti sono inerenti alla questione politica: l'avvento del nazismo in Germania e la forte opposizione a distanza dell'America al regime, con cui Mary Wigman sembra intrattenere qualche rapporto. Agli occhi degli americani la Wigman è una tedesca che vive e lavora nella Germania nazista e la scuola della Holm porta il suo nome. Non essendo allineata al totalitarismo tedesco e maturando un percorso artistico sempre più indipendente, nel 1936 ella dichiara pubblicamente la sua separazione dalla scuola di Dresda:

Il circolo degli artisti americani mi ha contattata con la richiesta di fare una dichiarazione aperta sulle mie convinzioni politiche. Questa scuola, che Mary Wigman ha fondato e che io ho creato, ha come base la sua filosofia, ma è sempre stata un'istituzione indipendente. Le visite di Mary Wigman negli anni 1931 e 1932, in qualità di consulente, erano artisticamente e pedagogicamente di grande valore, ma il tempo e la distanza hanno automaticamente portato a una completa separazione. Quando ho assunto la direzione della scuola, la premessa era che la tolleranza e la libertà creativa dovessero essere i prerequisiti dell'artista. Con piena convinzione aderisco ancora a tale idea. Le questioni razziale o politica non sono mai esistite e mai esisteranno nella mia scuola. A mio parere, non c'è spazio per la politica nell'arte. Con la massima enfasi rifiuto di identificarmi con un qualsiasi credo politico che soffochi lo sviluppo libero dell'arte, a prescindere dal fatto che queste camicie di forza siano importate dall'Europa o create qui. Colgo questa occasione per annunciare pubblicamente che la scuola che sto dirigendo

---

<sup>13</sup> Ivi, p. 37.

<sup>14</sup> Ivi, pp. 37-38.

<sup>15</sup> Ivi, p. 38.

porterà d'ora in poi il mio nome. Tale decisione si è resa necessaria per evitare malintesi, anche se il mio rispetto e la mia ammirazione per l'artista Mary Wigman è oggi lo stesso di sempre.<sup>16</sup>

Annunciando di cambiare significativamente il nome della scuola, la Holm si sgancia da qualsiasi ambiguità e, nello stesso tempo, afferma la sua totale indipendenza di pensiero e di pratica artistica.

Oltre a dirigere l'Hanya Holm School of the Dance, che negli anni Quaranta diverrà Hanya Holm Studio, l'artista diffonde i suoi insegnamenti anche in molti *colleges* e *high schools* dislocati nel vasto territorio americano, dimostrando un forte interesse a collegare la ricerca in atto al di fuori dei confini della metropoli e della sua scuola di danza 'professionale' per approdare a istituzioni educative di più ampio respiro. E a partire dal 1941 istituisce e gestisce per quarantatré anni il dipartimento di danza e le *summer classes* del Colorado College, che diventa un ulteriore centro propulsore per la formazione dei danzatori. Nel documentario *Hanya. Portrait of a pioneer*<sup>17</sup> vediamo una Holm novantenne che ancora insegna in una sala piena di giovani allievi, mostrando in tal modo l'abnegazione nella didattica, la centralità d'essa nella sua esperienza artistica e il contributo fondamentale a creare generazioni di futuri artisti.

Parallelamente all'insegnamento, la Holm sviluppa un peculiare pensiero sulla danza e crea coreografie importanti. Nell'agosto del 1936 debutta al Bennington college con il suo primo programma di *concert dances*, composto da una serie di pezzi brevi a cui sono associati anche dimostrazioni e conferenze. In novembre organizza la prima *tournee* americana del suo gruppo, l'Hanya Holm Company, a Chicago, Denver, Colorado Springs e Boulder. Il debutto del *tour* avviene il 20 novembre del 1936 al Broadway Theater di Denver e il programma prevede diversi assolo della Holm e alcune coreografie di gruppo, fra cui *Primitive Rhythm*, *Festive Rhythm* e *City Nocturne*.

Il primo successo coreografico è *Trend*, che debutta nell'agosto del 1937 al Bennigton college e in quell'occasione riceve il prestigioso premio di miglior coreografia dell'anno dal «New York Times», nella fattispecie da John Martin. In tal modo la Holm è ufficialmente riconosciuta dal mondo della danza americana come una delle voci più autorevoli insieme a Martha Graham, Doris Humphrey e Charles Weidman. Tale riconoscimento determina una forte spinta alla sua carriera sia in qualità di coreografa che

---

<sup>16</sup> *American artists circle*, c. 1r. Il documento contiene un foglio dattiloscritto non numerato, scritto solo sul *recto* e conservato nel *folder Articles and notes on Mary Wigman by Hanya Holm, 1932-1966*, coll.: HHP (S) \* MGZMD 136, 590, JRDD, NYPL-PA. Il dattiloscritto è redatto da Hanya Holm e risale al 1936.

<sup>17</sup> *Hanya: Portrait of a Pioneer*, executive producer M. Cristofori, producer N. Mason Hauser, director J. C. Ittelson, narrative script J. Carroll, Hightstown, Dance Horizons DVD, 2006, dvd.

di pedagoga, tant'è vero che la sua scuola a New York diventa uno fra i più importanti centri di formazione di tutto il paese, influenzando moltissimi danzatori, primo fra tutti Alwin Nikolais, suo allievo già al Bennigton college.

La collaborazione di Hanya Holm con quest'ultima istituzione diventa sempre più intensa: nel 1938 presenta i lavori *Dance of Introduction*, *Etudes*, *Dance Sonata*, *Dance of Work and Play* e *Metropolitan Daily*, mentre nel 1939 vanno in scena *Tragic Exodus* e *They Too Are Exiles*.

Nello stesso anno, alcune parti di *Metropolitan Daily* vengono trasmesse in televisione dalla NBC (National Broadcasting Company), un fatto questo eclatante, essendo la prima coreografia di una forma sperimentale di danza ad apparire sul piccolo schermo per milioni di spettatori americani, determinando quindi una forte diffusione del linguaggio della Holm. *Tragic Exodus* riceve, invece, il premio come miglior coreografia da «Dance Magazine».

Durante tutte le estati al Colorado college e a New York Hanya Holm con la sua compagnia crea negli anni Quaranta, Cinquanta e Sessanta moltissimi lavori includendo anche gli allievi più meritevoli e dal 1948 intraprende una brillante carriera nel campo della commedia musicale<sup>18</sup>.

Decisa a sostenere il lavoro coreografico di alcuni suoi allievi e danzatori che si avviano ad un percorso personale ed autonomo nel campo della danza, nel '59 l'artista tedesca presenta in Colorado 'The Young Choreographers' Workshop under the supervision of Hanya Holm'. Si tratta di un festival in cui alcuni artisti emergenti da lei scelti hanno l'opportunità di mostrare i loro lavori; fra questi vi è anche Don Redlich, danzatore e collaboratore della Holm. Ma non è il solo a formare un proprio gruppo con il quale elaborare le idee della sua insegnante. Molti dei giovani artisti formati con lei creano le loro compagnie; fra questi, Alwin Nikolais, che nello stesso periodo «stava approfondendo e riformulando le teorie della Holm presso l'Henry Street Playhouse a New York»<sup>19</sup>, oppure, Nancy Hauser, creatrice di un suo *ensemble* a Minneapolis. Negli anni Settanta e Ottanta Hanya Holm concepisce diverse coreografie per la Don Redlich Company – *Rota* (1975), *Cantata Profana* (1981), *Ratatat* (1982), *Jocose* (1983), *Capers* (1985) – e insegna nella Nikolais-Louis Foundation a New York, ossia nella scuola di Alwin Nikolais e Murray Louis.

### Verso il metafisico

---

<sup>18</sup> Il primo *musical* creato da Hanya Holm per Broadway è *Ballet Ballads* (1948), la cui regia è di Jerome Moross e i testi scritti da John LaTouche. Per le coreografie sono scelte la Holm e Katherine Litz, una danzatrice della Humphrey-Weidman Dance Company.

<sup>19</sup> C. Gitelman, *Dancing with Principle. Hanya Holm in Colorado, 1941-1983*, Boulder, University Press of Colorado, 2001, p. 77.

Accanto all'attività di coreografa e di insegnante Hanya Holm si applica in modo costante all'elaborazione di un pensiero esposto in *notebooks*, manoscritti, diari personali, interviste, appunti e trascrizioni di lezioni per lo più inediti. Gran parte di tali materiali, scritti fra gli anni Trenta e Sessanta, sono conservati nel consistente fondo Hanya Holm Papers presso il Jerome Robbins Dance Division della New York Public Library, dove abbiamo svolto una parte consistente della ricerca.

Dall'analisi di tali materiali si è ricostruita la poetica della Holm, non ancora chiaramente evidenziata dalla critica, e si sono tracciate così alcune linee interpretative finora insondate. La letteratura sull'artista, peraltro piuttosto scarsa, delinea, infatti, un quadro storico del suo lavoro a partire dalla pedagogia, per poi affrontare alcuni aspetti del linguaggio motorio e coreografico, senza, però, considerare i presupposti teorici ed estetici alla base della ricerca da lei effettuata, aspetto questo, della teoria, da ritenersi non meno importante dell'attività didattica e creativa. Isa Partsch-Bergsohn<sup>20</sup> e Walter Sorell<sup>21</sup>, per esempio, spiegano che nei primi quattro/cinque anni di permanenza della Holm a New York l'artista è impegnata ad insegnare<sup>22</sup> «adattando il metodo della Wigman ai bisogni degli allievi americani»<sup>23</sup>, e ad «osservare l'ambiente nuovo»<sup>24</sup> in cui si trova. Ciò che essi sottolineano, secondo un'idea già avanzata in precedenza dal critico John Martin<sup>25</sup>, è, da un lato, una sorta di processo di americanizzazione<sup>26</sup> dell'artista tedesca, che all'arrivo negli USA avrebbe «percepito immediatamente l'atmosfera di vitalità della scena americana»<sup>27</sup> impostando l'insegnamento sulla base delle necessità degli studenti e, da un altro lato, essi valutano preminente l'attività didattica, senza esplicitare chiaramente le motivazioni teoriche sottese al suo operare. Eppure, dall'analisi dell'archivio Holm - la maggior parte dei cui testi inediti ed editi relativi al suo pensiero si concentra nel periodo iniziale della carriera - emerge un dato significativo finora poco esplorato: l'importanza attribuita dalla Holm alla teoria e l'originarsi e l'evolversi fin dai primi anni americani di una peculiare ed innovativa poetica che condiziona tutti gli aspetti del suo agire.

---

<sup>20</sup> I. Partsch-Bergsohn, *Hanya Holm: a Missing Link Between German and American Modern Dance* in «Ballett International» vol. XVI, n. 3, March 1993, pp. 14-17.

<sup>21</sup> W. Sorell, *Hanya Holm. The Biography of an Artist*, cit.

<sup>22</sup> Cfr. *ivi*, pp. 34-52 e cfr. I. Partsch-Bergsohn, *Hanya Holm: a Missing Link Between German and American Modern Dance*, cit., p. 15.

<sup>23</sup> I. Partsch-Bergsohn, *Hanya Holm: a Missing Link Between German and American Modern Dance*, cit., p. 15.

<sup>24</sup> *Ivi*.

<sup>25</sup> Cfr. J. Martin, *Introduction to the Dance*, New York, W. W. Norton, 1939, pp. 266-267.

<sup>26</sup> Cfr. W. Sorell, *Hanya Holm. The Biography of an Artist*, cit., p. 39.

<sup>27</sup> I. Partsch-Bergsohn, *Modern Dance in Germany and the United States. Crosscurrents and Influences*, New York, Routledge, 2011, p. 77.

Tresa Randall, opponendosi all'idea che la coreografa si sia 'americanizzata', considera l'attività iniziale dell'artista tedesca (1931-1936) come il tentativo di instaurare una forma di *Gemeinschaft* secondo l'idea wigmaniana di comunità danzante e, sulla base di questa tesi, per la Randall Hanya Holm avrebbe poi impostato tutta l'attività didattica<sup>28</sup>; la Bergsohn sottolinea, invece, che, nonostante «la priorità principale della Holm non sia stata di esercitare un impatto personale come *performer*, ma di instaurare la tradizione Laban-Wigman nel Nuovo Mondo»<sup>29</sup>, nel farlo, avrebbe «evitato le esagerazioni espressionistiche e il suo approccio più razionale» avrebbe «cambiato il colore dell'*Ausdruckstanz* della Wigman»<sup>30</sup>. Per la Bergsohn, la Holm avrebbe «accentuato nell'insegnamento l'oggettività della forma, un approccio in armonia con la predilezione per la chiarezza delle figure»<sup>31</sup> in movimento. Se attraverso tale via la studiosa americana suggerisce alcune linee teoriche interessanti, senza tuttavia approfondirle, dall'analisi dei diversi materiali d'archivio e da un continuo confronto di fonti dirette e indirette appare chiaro che il nucleo fondante il pensiero della Holm<sup>32</sup> è assai più originale di quanto finora si sia ritenuto. In un frammento audio della registrazione di una lezione al Colorado College nel 1964, rivolgendosi agli allievi, la Holm sostiene che per «essere un danzatore» occorre «compiere una costante ricerca di sé e andare oltre l'ego»<sup>33</sup>. Emerge qui un primo dato interessante sulla visione della Holm: il superamento dell'*ego* quale presupposto imprescindibile per il *performer*. La questione è già affrontata in uno scritto degli anni Trenta della coreografa intitolato *I Remember Mary Wigman*. Parlando della sua insegnante e riportandone il pensiero, l'artista sottolinea l'importanza di trascendere la dimensione psicologica quale fattore determinante per il linguaggio motorio e per il processo coreografico. Non solo. In un altro scritto degli

<sup>28</sup> T. Randall, *Hanya Holm and an American Tanzgemeinschaft*, cit., pp. 83-85.

<sup>29</sup> I. Partsch-Bergsohn, *Modern Dance in Germany and the United States. Crosscurrents and Influences*, cit., p. 77.

<sup>30</sup> Ivi, p. 86.

<sup>31</sup> Ivi, p. 108.

<sup>32</sup> Oltre agli scritti sin qui citati, la letteratura sulla Holm offre alcune recensioni di suoi spettacoli e un paio di studi storico-critici su due periodi precisi: del quinquennio 1931-1936 si occupa la tesi di Tresa M. Randall, che propone un'analisi della New York Wigman School of the Dance (T. Randall, *Hanya Holm in America, 1931-1936: Dance, Culture and Community*, Ann Arbor, UMI, 2008), mentre dell'epoca 1941-1983 tratta il volume di Claudia Gitelman, che delinea le varie fasi della carriera di Hanya Holm al Colorado College (C. Gitelman, *Dancing with Principle. Hanya Holm in Colorado, 1941-1983*, cit.). Abbiamo poi qualche numero monografico di rivista che pubblica testimonianze di suoi allievi e danzatori e articoli sulla pedagogia della Holm; in particolare, *Hanya Holm: A pioneer in American dance* in «Choreography and Dance», vol. II, part 2, 1992; *Hanya Holm the Life and Legacy* in «The Journal of the Stage Directors and Choreographers Foundation», vol. VII, n. 1, Spring/Summer 1993.

<sup>33</sup> H. Holm, *Movement theory and technique classes, audio file 6, sound recording, 1964*, collocazione: \*MGZTO 7-3030, JRDD, NYPL-PA.



stessi anni intitolato *A Most Personal Credo*, Hanya Holm spiega che «l'intero orientamento della danza di Mary Wigman è verso la creazione di una relazione fra l'uomo e l'universo»<sup>34</sup>, in cui «il piccolo ego» dell'uomo «è contrapposto, in contrappunto, al grande ego dell'umanità, oppure è fuso con lui in un'entità»<sup>35</sup>. Da quanto espresso, ciò a cui aspirerebbe la Wigman elaborando la sua concezione della danza sarebbe il contatto dell'uomo con una sfera più alta dell'esistenza umana. Il *piccolo ego* dell'individuo dovrebbe incontrare il *grande ego* dell'umanità, ossia una dimensione universale. Mary Wigman delinea due vie secondo le quali risolvere tale incontro: porsi in contrasto con ciò che è più grande o fondersi. Ad essere rilevante è la seconda soluzione, laddove la fusione con qualcosa di 'più grande' presuppone il superamento della soggettività da parte dell'essere umano. Secondo Hanya Holm, oltre a condizionare gli elementi peculiari della danza della sua insegnante («è questa tendenza filosofica ad influenzare gli aspetti emozionali, spaziali e funzionali del suo danzare»<sup>36</sup>), l'idea del superamento dell'*ego* rappresenta uno dei preziosi lasciti che la

---

<sup>34</sup> *A Most Personal Credo*, p. 21. Il documento contiene 11 fogli dattiloscritti numerati (le pagine sono numerate nel seguente modo: la prima reca il numero 1, dalla seconda all'ultima la numerazione va da 16 a 25; nonostante il sistema di numerare le carte non sia consecutivo, il contenuto lo è), intitolati *A Most Personal Credo* e conservati nel *folder Book Proposal, 1948*, collocazione: HHP (S) \* MGZMD 136, 591, JRDD, NYPL-PA. Poiché il titolo del dattiloscritto è menzionato in un altro foglio dattiloscritto contenuto nello stesso *folder* e intitolato *Suggestion for a book on the dance*, si tratta di uno degli scritti che doveva essere incluso nel libro ideato e mai terminato dalla coreografa tedesca sulla sua attività professionale. Il dattiloscritto non reca la data, ma alcune sue parti sono state pubblicate nel 1935 in H. Holm, *The German Dance in the American Scene*, in V. Stewart and M. Armitage (compiled by), *The Modern Dance*, New York, E. Weyhe, 1935, e riedito nel 1970 in H. Holm, *The German Dance in the American Scene*, in V. Stewart and M. Armitage (compiled by), *The Modern Dance*, New York, Dance Horizon, 1970, pp. 127-134. Alcune parti del dattiloscritto *A Most Personal Credo* (in particolare, l'inizio e la fine) non si ritrovano nel testo pubblicato. *A Most Personal Credo* può risalire al periodo precedente a quello del volume curato dalla Stewart e dalla Armitage e, quindi, ad un arco temporale compreso fra il 1931 e il 1935.

Mescolate alle parti di *A Most Personal Credo*, il testo edito *The German Dance in the American Scene* contiene anche porzioni identiche al lavoro inedito della Holm intitolato *German Dance and The American Spirit*. Questo documento contiene 8 carte dattiloscritte non numerate, intitolate *German Dance and The American Spirit* e conservate nel *folder Artcles, 1935*, collocazione: HHP (S) \* MGZMD 136, 589 A, JRDD, NYPL-PA. Il dattiloscritto è certamente redatto dalla Holm e, come anticipato, alcune sue parti rifluiscono nello scritto pubblicato nel 1935: H. Holm, *The German Dance in the American Scene*, cit., in cui si scoprono, dunque, alcune sezioni unite insieme dei due differenti documenti non pubblicati. Alcune parti del dattiloscritto *German Dance and The American Spirit* non si ritrovano nel testo edito, sicché il dattiloscritto, come del resto suggerisce anche il fatto che venga amalgamato con *A Most Personal Credo*, potrebbe essere una versione preparatoria a quello definitivo destinato ad essere dato alle stampe. Benché sia senza data, si può supporre risalga dunque al periodo precedente a quello del volume curato dalla Stewart e dalla Armitage e, quindi, ad un arco temporale compreso fra il 1931 e il 1935.

<sup>35</sup> *Ivi*.

<sup>36</sup> *Ivi*.

Wigman le consegna: «essi erano parte della mia eredità artistica quando venni in questo paese»<sup>37</sup>, ossia negli Stati Uniti. A tale eredità la Holm non è disposta a rinunciare quando sperimenta un linguaggio personale. È rilevante, infatti, la sua insistenza sul concetto di trascendenza sia negli scritti sia durante le lezioni, una constatazione che evidenzia chiaramente come questo tema sia un nucleo fondante della sua teoresi e un fattore determinante della sua formazione. Occorre capire, allora, cosa intenda Mary Wigman per «trascendenza dell'ego».

In uno scritto del 1934 intitolato *The Scope of Contemporary Dance*, osservando che «nella danza il privilegio di ogni artista sincero è mantenere il suo ruolo come medium universale di comunicazione artistica invece che come medium del suo io personale»<sup>38</sup>, Hanya Holm insiste sull'idea che il danzatore deve rinunciare a esibire la sua persona per parlare una lingua 'altra', per esprimere idee e sentimenti comuni trascendendo quelli più legati all'io. La danza e il corpo devono essere strumento di trasmissione del battito universale che collega tutti gli individui e non il riflesso del piccolo io personale. Il *performer* ideale è, dunque, considerato un ponte fra sé e qualcos'altro. Se normalmente i suoi gesti sono legati al suo carattere e ai suoi desideri, per tramutarsi nel mezzo attraverso cui si manifesta l'universale, egli deve operare un processo interiore di superamento dell'ego.

Riportando le parole di Mary Wigman, Hanya Holm sottolinea chiaramente l'importanza di tale trasformazione e cosa comporta:

Guai al danzatore che perde la pazienza! [...] Non troverà mai la via verso l'essenza, le risorse e il motivo più profondo della danza. Rimarrà l'Ego-Danzatore egocentrico il cui linguaggio è masturbazione. Non potrà mai diventare un corpo di espressione di tutte quelle cose che, oltre il suo stesso ego, arricchiscono, abbracciano e muovono le altre persone.<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> Ivi.

<sup>38</sup> *The Scope of Contemporary Dance by Hanya Holm*, p. 5. Il documento contiene 8 fogli dattiloscritti numerati, intitolati *The Scope of Contemporary Dance by Hanya Holm* e conservati nel *folder Radio Scripts, 1934-1956*, collocazione: HHP (S) \* MGZMD 136, 595, JRDD, NYPL-PA. Oltre al titolo, il dattiloscritto reca la dicitura: «Presented over WEVD. Wednesday, May 2<sup>nd</sup>, 1934». Si tratta di un discorso di Hanya Holm alla radio.

<sup>39</sup> *I remember Mary Wigman*, pp. 8-9. Il documento contiene 13 fogli dattiloscritti numerati, intitolati *I remember Mary Wigman* e conservati nel *folder Book Proposal, 1948*, collocazione: HHP (S) \* MGZMD 136, 591, JRDD, NYPL-PA. Poiché il titolo del dattiloscritto è menzionato in un altro foglio dattiloscritto contenuto nello stesso *folder* e intitolato *Suggestion for a book on the dance*, si tratta di uno degli scritti che doveva essere incluso nel libro ideato e mai terminato dalla coreografa tedesca sulla sua attività professionale. Il dattiloscritto non reca la data. I bibliotecari della New York Public Library datano questo dattiloscritto 1948 senza tuttavia giustificare tale indicazione. Da un confronto del contenuto del documento con alcuni scritti editi della Holm degli anni Trenta, è presumibile che il dattiloscritto sia stato redatto fra il 1931 e gli anni Quaranta.

Chi resti legato all'io trasmette attraverso la danza la psicologia individuale e il proprio carattere personale, approdando in tal modo ad un linguaggio artistico che risulta semplice manifestazione narcisistica di sé. Sotto questa prospettiva, il gesto non dovrebbe costituire un atto autograticante e autoreferenziale, ma dovrebbe comunicare «quelle cose che [...] arricchiscono, abbracciano e muovono le altre persone»<sup>40</sup>. Hanya Holm chiarisce quali siano le 'cose' da esprimere attraverso il movimento in grado di unire gli uomini: «il credo» di Mary Wigman «è che l'artista deve assorbire gli elementi primordiali della vita durante il processo di creazione, deve perdere sé stesso in qualcosa che è più grande di sé»<sup>41</sup>. E precisa che con il termine 'universo' la sua insegnante intende «l'immediata, indivisibile essenza di vita»<sup>42</sup>. Per lei, il danzatore, entrando in contatto con tale essenza, «è ricompensato dal dono singolare della sua partecipazione nell'onnicomprendente, in accadimenti universali»<sup>43</sup>. Compito, dunque, della danza è scoprire e manifestare quanto risiede profondamente in ogni uomo e non in uno in particolare, che sia comune alle persone e all'intero creato. Il fine ultimo pare, dunque, quello di un linguaggio motorio che conduca a una «perdita di sé» e a «qualcosa di più grande». La perdita di sé è vista qui come unione con quanto la Wigman chiama «indivisibile». Rinunciando all'ego, si raggiungerebbe una dimensione di partecipazione con «l'onnicomprendente», o, in altri termini, ci si unirebbe al filo rosso che abbraccia e collega ogni cosa.

### **La gabbia dell'io e il processo di trascendenza**

Gli scritti di Hanya Holm compresi fra gli anni Trenta e Quaranta rivelano alcune problematiche di attuazione pratica. A tal proposito è significativo un passo del 1932 in cui la Holm, parlando della differenza fra danza tedesca e americana, muove delle critiche presumibilmente alla sua maestra, accusata di non essere in grado di superare l'ego. Evidenziando la centralità nell'arte wigmaniana della dimensione interiore quale fattore scatenante il linguaggio motorio («la danza tedesca è principalmente soggettiva»<sup>44</sup>), Hanya Holm ne evidenzia alcuni rischi: «c'è il pericolo intrinseco della perdita della forma, dell'oscurità e il conseguente danno della mera espressione di sé»<sup>45</sup>. La Holm sottolinea, così, una difficoltà nella concreta messa in atto del pensiero teorico della Wigman. In alcuni momenti la Wigman pare intuire la via verso la trascendenza; per esempio, quando spiega che, girando sul proprio asse, «gradualmente uno perde sé

---

<sup>40</sup> Ivi, p. 9.

<sup>41</sup> Ivi, p. 1.

<sup>42</sup> Ivi.

<sup>43</sup> Ivi.

<sup>44</sup> *A Most Personal Credo*, cit., p. 21.

<sup>45</sup> Ivi, p. 22.

stesso»<sup>46</sup>. Tuttavia, ciò che Hanya Holm denuncia della sua insegnante è una manifestazione a volte troppo accesa della parte emotiva in cui l'assenza consistente di consapevolezza rischia di trasmettere, attraverso il gesto, emozioni, immagini, pulsioni, sentimenti fortemente soggettivi oscurando l'assoluto e fallendo il raggiungimento di una chiarezza espressiva. Nelle parole della Holm, sembra che nella Wigman lo spettro dell'*ego*, almeno nella prassi coreografica, sia in agguato.

In particolare, Hanya Holm osserva: «questo approccio soggettivo ed emozionale colora più sottilmente l'uso tipico dello spazio del danzatore tedesco. [...] L'uso dello spazio come un elemento emotivo»<sup>47</sup>. E aggiunge: «Mary Wigman illustra perfettamente il sentimento intimo per lo spazio»<sup>48</sup>.

La questione ritorna in un altro scritto del 1932, in cui, riferendosi al metodo educativo della sua insegnante e sottolineando l'importanza fondamentale della dimensione spaziale<sup>49</sup>, Hanya Holm puntualizza che «il danzatore non può solo proiettare i suoi gesti nello spazio, ma anche l'emozione può irradiare in spazi lontani, oltre l'attuale raggio fisico»<sup>50</sup>.

Pare, dunque, che la trascendenza dell'*ego* sia un'aspirazione teorica della Wigman che nella pratica non trova sempre attuazione, ma solo in alcuni momenti, poiché nel rapporto fra il danzatore e l'ambiente circostante interviene a volte l'aspetto emotivo e psicologico. O, quanto meno, questo è il parere, peraltro condivisibile, di Hanya Holm.

In *I remember Mary Wigman*, la Holm spiega che ad essere sperimentata per prima nella prassi della Wigman è «l'espressione inconscia della forza creativa del danzatore con il suo istintivo andare a tastoni a prescindere dalla forma o dal contenuto»<sup>51</sup>, e che poi Mary Wigman, «mentre forgia e modella la sua esperienza interiore, prova a purificare ciò che è più personale rendendolo impersonale e valido per chiunque»<sup>52</sup>. Poiché il suo approccio si basa inizialmente sulla liberazione di pulsioni inconse, tali pulsioni prenderebbero a volte il sopravvento e quindi porterebbero con sé tratti troppo emozionali o tipici del carattere della persona che danza. In

---

<sup>46</sup> M. Wigman, *The Language of Dance*, Middletown (CT), Wesleyan University Press, 1966, p. 39.

<sup>47</sup> *German Dance and The American Spirit*, cit., c. 6r.

<sup>48</sup> Ivi, c. 7r.

<sup>49</sup> Hanya Holm spiega: «Consideriamo lo spazio in alcune delle sue molte relazioni con il danzatore: nelle possibilità emotive tanto quanto in quelle puramente fisiche». *An Educational Approach to the Dance of Mary Wigman by Hanya Holm*, p. 12. Il documento contiene 17 fogli dattiloscritti numerati, intitolati *An Educational Approach to the Dance of Mary Wigman by Hanya Holm* e conservati nel folder *Articles and notes on Mary Wigman by Hanya Holm, 1932-1966*, collocazione: HHP (S) \* MGZMD 136, 590, JRDD, NYPL-PA. Il dattiloscritto reca la data gennaio 1932 e costituisce il testo di una conferenza della Holm presso la New School of Social Research.

<sup>50</sup> Ivi.

<sup>51</sup> *I remember Mary Wigman*, cit., p. 9.

<sup>52</sup> Ivi, pp. 3-4.

altri termini, se inizialmente il *performer* s'immerge in zone inconscie dell'essere umano per scoprire lo slancio espressivo individuale, lo sforzo poi sarebbe quello di smorzare ciò che è più strettamente personale. Il vissuto andrebbe depurato dalle componenti più soggettive e psicologiche. Ma da quanto sostenuto dalla Holm, nella Wigman ciò non sempre accade. Invece di costituire una tappa della fase di trascendenza, il disvelamento delle zone oscure dell'essere umano, con i suoi demoni e il piacere della libera espressione della personalità, corre il rischio, secondo Hanya Holm, di diventare un momento al quale si resta ancorati. Il pericolo è di trasmettere al corpo scoppi irrazionali, frenesia emotiva, agitazione interiore dovuti a spinte eccessivamente passionali.

Negli scritti di Hanya Holm che vanno dal 1934 in poi, non compare più il nome della sua insegnante e il termine 'emozione' sparisce. Ciò coincide con una sempre maggiore chiarezza nel definire il concetto di trascendenza. Si legga un passo da *Notes on the Demonstration which may be used in stories about it* (1936-1939):

Il movimento di danza è proiettato attraverso lo spazio, nello spazio e con lo spazio. Non si ferma con il danzatore. Non si ferma con il pubblico. Va oltre. Va tanto lontano quanto l'intensità del danzatore lo invia. [...] Le dimensioni del movimento si espandono in piani, viaggiano attraverso livelli di spazio ed è questa estensione che ti tocca col suo passaggio. Tale contatto ha un significato universale, non personale<sup>53</sup>.

Il passo sottolinea il tentativo di superamento della soggettività attraverso l'area circostante, che non è più intesa quale luogo in cui esprimere i sentimenti, ma come porta attraverso cui raggiungere l'universale.

Quando nel 1941 Hanya Holm pubblica *The Attainment of Conscious, Controlled Movement*, parlando dello spazio quale elemento fondante il linguaggio motorio, a differenza che nello scritto del 1932, ancora influenzato dal pensiero della Wigman, la coreografa tedesca non si riferisce più all'intervento dell'emozione, poiché spiega soltanto: «il secondo problema è l'uso dello spazio. Questo comporta direzione, dimensioni e livelli, che diventano strumenti privilegiati ed essenziali»<sup>54</sup>.

---

<sup>53</sup> *Notes on the demonstration which may be used in stories about it*, c. 1r. 1 carta dattiloscritta non numerata scritta solo sul *recto*, intitolata *Notes on the demonstration which may be used in stories about it* e conservata nel *folder Announcements*, collocazione: HHP (S) \* MGZMD 136, 413 A, JRDD, NYPL-PA. Il dattiloscritto non reca la data, ma presumibilmente risale al periodo dei *demonstration programs*, tra il 1936 e il 1939. Probabilmente è stato scritto da Hanya Holm. La scelta di usare la terza persona, come se qualcun altro descrivesse il suo lavoro, è motivata dal fatto che verosimilmente queste carte venivano date alla stampa, ai critici o al pubblico per spiegare il pensiero della coreografa riguardo alle dimostrazioni improvvisate. I *demonstration programs* erano serate nelle quali Hanya Holm mostrava al pubblico il processo creativo, a partire dagli esercizi improvvisati.

<sup>54</sup> H. Holm, *The Attainment of Conscious, Controlled Movement*, in Frederick Rand Rogers (edited by), *Dance: a Basic Education Technique a Functional Approach to the Use of Rhythmics &*

Negli Stati Uniti Hanya Holm pare realizzare meglio sul piano pratico la concezione teorica sin qui discussa. Ella elimina gli interventi emotivamente troppo intensi nella creazione e nell'esecuzione di una danza e trova un sistema più efficace per trascendere la psicologia individuale. Sul processo concepito a tal fine, di natura prettamente fisica, torneremo più avanti. Per ora, limitiamoci ad osservare che esso intende indurre nel *performer* uno stato interiore pacato, sereno ed equilibrato, in cui gli impulsi emotivi più esasperati, agitati, violenti si dissolvono. Solo così si perverrebbe ad un superamento della sfera psicologica, ci si calerebbe in uno stadio più antico, per così dire 'pre-psicologico', in cui l'io è ancora in contatto con il cosmo e a cui si approda con pazienza e forza di volontà, dandosi il tempo di attraversare quanto accade e di star dentro le cose senza fretta<sup>55</sup>. Per lei, tecnica del corpo e disvelamento dell'interiorità più profonda (pre-psicologica) devono essere da subito uniti insieme<sup>56</sup>. Vediamo, a questo punto, come la teoria si applichi nella pratica, cominciando da un'osservazione della Holm:

Il passo nell'evoluzione che ha segnato la comparsa dell'essere umano è stato ciò che ne ha determinato la posizione eretta e la trasformazione in un animale verticale. Quando la figura umana sta diritta, c'è una centralizzazione sull'asse verticale, seguendo la direzione dell'asse che va dalla testa ai piedi. Però, è impossibile mantenere tale posizione senza un'energia che controbilanci la spinta della gravità. Senza l'energia che tiene il corpo insieme in un'estensione verticale, si può cadere.<sup>57</sup>

L'attenzione della Holm si rivolge, anzitutto, alla verticalità dell'uomo, considerandola il segno che lo ha distinto dagli animali. Qui e in molti scritti, la coreografa esprime la necessità di fondare il linguaggio della danza su principi motori naturali, insistendo sul profondo collegamento che il danzatore deve stabilire fra corpo, spazio ed energia, nel senso che il gesto dovrebbe travalicare i confini corporei, espandersi, proiettandosi «attraverso lo spazio, nello spazio e con lo spazio»<sup>58</sup>. Si tratta, dunque, di penetrarlo e di fondervisi, come provano alcune osservazioni; per esempio, quella in cui Hanya Holm, parlando del salto, osserva che il danzatore deve avvertire l'aria e diventare egli stesso aria<sup>59</sup>. Allora, il luogo in cui è posto il *performer* è inteso anche come mezzo per trascendere sé stesso.

---

*Dance as Prime Methods of Body Development & Control, and Transformation of Moral & Social Behavior*, New York, Dance Horizons, 1980, pp. 298-303; citazione p. 301. Ristampa integrale della prima edizione (New York, Macmillian Company, 1941).

<sup>55</sup> Hanya: *Portrait of a Pioneer*, cit.

<sup>56</sup> Cfr. H. Holm, *The Attainment of Conscious, Controlled Movement*, cit., p. 299.

<sup>57</sup> Cfr. *ivi*.

<sup>58</sup> *Notes on the demonstration which may be used in stories about it*, cit., c. 1r.

<sup>59</sup> Cfr. Hanya: *Portrait of a pioneer*, cit.

A partire, dunque, dal suo interesse per l'asse verticale, per le leggi naturali e per la forte relazione con lo spazio, condivisa con Laban, la coreografa tedesca individua il fulcro dei movimenti nel continuo sbilanciamento del danzatore rispetto all'asse centrale del corpo (salvo poi, ovviamente, recuperare l'equilibrio per ri-perderlo subito dopo e così di seguito). Dai frammenti video contenuti in *Hanya, Portrait of a Pioneer*<sup>60</sup>, si nota come le rotazioni circolari, i salti e gli spostamenti comportino lo sbilanciamento e il riassetto relativi all'asse verticale proiettando i movimenti nello spazio secondo direzioni, volumi e traiettorie diversi quali slanciarsi verso l'alto, cadere a destra, a sinistra o indietro, dando vita a curve e linee. In questo gioco verso l'esterno, ad essere avvertita è, dunque, l'energia che usa la forza di gravità per una continua modifica della collocazione del peso del corpo.

La reiterata 'fuoriuscita' dall'asse permette, secondo la Holm, il superamento dell'io e lo stato di trascendenza. Detto altrimenti, il processo sarebbe un modo per superare i confini del proprio corpo, consentendo all'io del danzatore di scavalcare sé stesso per fondersi con 'altro'.

Se, dunque, l'espressione *modern dance* è usata da Hanya Holm per chiamare il proprio lavoro, ed è impiegata dai critici (John Martin *in primis*) per definire anzitutto l'arte di coreografe come Martha Graham, ma anche, più in generale, la tipologia di danza di Hanya Holm o di Mary Wigman, possiamo affermare che con una stessa locuzione si identificano due correnti almeno parzialmente diverse e di grande rilievo: da un lato, il binario di cui Martha Graham è l'esponente principale pensa alla danza come ad un'arte che consente lo scavo nella psicologia individuale e la manifestazione sincera dell'io, dall'altro lato, la corrente che inizia con la Holm ambisce al superamento del soggetto per raggiungere l'universale. Curiosamente, tuttavia, entrambe le artiste ritengono di arrivare agli archetipi, ma se per la Graham li possiamo trovare *dentro* l'io, che quindi va sondato o, meglio ancora, psicoanalizzato, per la Holm, questi sono avvicinabili solo nel momento in cui si mettano da parte l'*ego*, la psicologia, l'individuo.

### **Un caso particolare: la circolarità e la perdita di sé**

Hanya Holm sperimenta il movimento rotatorio sia nell'insegnamento che in alcune coreografie. Fin dagli anni Trenta e Quaranta tale elemento viene praticato ed approfondito da lei e dai suoi danzatori, divenendo un *Leitmotiv* del suo vocabolario gestuale. Per esempio, un allievo racconta di sessioni di lavoro in cui «l'azione di girare poteva essere studiata per un'intera lezione [...] e così si sperimentava il cuore della sensazione del *turning*»<sup>61</sup>.

---

<sup>60</sup> Ivi.

<sup>61</sup> Hanya Holm: *A pioneer in American Dance*, cit., p. 56.

Il movimento circolare veniva ripetuto a lungo suscitando in tal modo nel danzatore uno stato alterato delle facoltà sensoriali. Sospesa la volontà, egli si sarebbe talmente connesso con la forza centrifuga e centripeta da 'diventare un tutt'uno' con l'energia rotante. Questa tipologia di lavoro lo avrebbe stimolato a percepire il momento in cui il corpo stanco e in una sorta di *trance* per la ripetizione continua del gesto, si sarebbe svuotato dell'*ego* e, abbandonando ogni resistenza fisica e mentale, avrebbe fatto scaturire spontaneamente la qualità del *motion*. Ma non solo.

Per comprendere meglio lo sviluppo e il significato della rotazione in Hanya Holm prendiamo in esame *Two Dances*, un lavoro creato nel 1978, che, seppur tardo, mostra le concezioni di molto precedenti da cui la Holm prende spunto per elaborare l'elemento della circolarità. Da una ripresa video<sup>62</sup> della coreografia in questione è possibile descrivere quanto accade.

In principio una danzatrice è sola in scena, posizionata a terra. Mentre si alza, con le braccia delinea forme curvilinee ed inizia a ruotare su se stessa nel silenzio. Dopo qualche istante inizia una musica, la danzatrice esce e ne entra un'altra, che comincia a roteare su se stessa. Mentre compie questo movimento, si unisce a lei una seconda e insieme girano; poi una esce e l'altra rimane sola sempre ruotando. Poco dopo ne entra un'altra e via così. Le danzatrici sono cinque ed escono ed entrano eseguendo giri su se stesse. A questa tipologia di movimento aggiungono momenti in cui compiono camminate circolari seguendo nello spazio traiettorie diverse, intersecandosi, avvicinandosi e allontanandosi. Quando qualcuna gira su se stessa, altre camminano circolarmente variando il loro numero in scena e componendo quindi assolo, duetti, terzetti. Ai giri e alle rotazioni le danzatrici aggiungono movimenti con le braccia che salgono e scendono. Le danzatrici sono vestite con ampie gonne che enfatizzano i movimenti circolari. Ad un certo punto si ritrovano insieme in scena e, componendo un cerchio, corrono intorno per poi disperdersi e cadere a terra. Si rialzano formando un quadrato con una di loro al centro e, lentamente, camminano in diagonale spostando il peso da un piede all'altro, dando l'idea di dondolare. Riprendono quindi la danza circolare e la concludono con corse che delincono cerchi, entrando e uscendo fino a scomparire.

Il tema del cerchio elaborato da Hanya Holm nell'evento spettacolare emerge a partire dalle influenze ricevute da Mary Wigman, che a sua volta trae da Rudolf Laban. I due artisti sperimentano nel loro linguaggio forme rotatorie, le quali conducono ai concetti di estasi, di perdita di sé e di

---

<sup>62</sup> Hanya Holm Dance Ensemble concert [videorecording] / [presented by] the Colorado College Summer Program in the Arts; [performance] directed by Hanya Holm, Oliver Kostock and Nancy Hauser, collocazione: \*MGZIC 9-4924, JRDD, NYPL-PA, dvd, 20 min. L'evento è stato registrato nell'agosto del 1978 presso l'Armstrong Theater al Colorado College (Colorado Springs, Colorado) e fa parte del 38<sup>th</sup> Annual Hanya Holm Dance Concert. Abbiamo visionato il video presso il Jerome Robbins Dance Division della New York Public Library Performing Art.



*trance*, punti fondamentali delle loro teorie e della danza primonovecentesca in stato di incoscienza di Madeleine G. Per comprendere, dunque, l'uso e il significato della rotazione da parte di Hanya Holm e il concetto di estasi, che deriva dalla pratica di girare, è necessario spiegare in che modo li intendano i due artisti tedeschi.

Ma partiamo dal fenomeno di Madeleine G. Agli inizi del Novecento in Germania scoppia il fenomeno di questa *Traumtänzerin*, che sotto ipnosi rivela capacità espressive sorprendenti attraverso il movimento del corpo suscitando «l'attenzione di medici e specialisti, poi la curiosità del pubblico e dei giornalisti e la passione di artisti, letterati e uomini di teatro»<sup>63</sup>. Come chiarisce Cristina Grazioli, a destare tanto interesse è la manifestazione di «capacità di espressione artistica»<sup>64</sup> che «giacevano sopite al di sotto della coscienza in stato di veglia, per liberarsi nel momento in cui veniva sprofondata nel sonno e la sua parte conscia veniva messa a tacere»<sup>65</sup>. La studiosa considera in tale sonnambulismo attivo la mancanza di intervento della logica discorsiva presente da svegli e spiega che «la sonnambula traduce in movimento gli stati d'animo suggeriti dalla musica in modo immediato senza l'oppressione di quei fattori che in stato di veglia agiscono in senso inibitorio, come l'autocritica o il timore»<sup>66</sup>. Inoltre, «non sono presenti gli aggiustamenti delle pose [...], sicché l'accordo tra impulsi intellettivi ed emozionali fa apparire il movimento necessario, spontaneo e libero»<sup>67</sup>.

A cadere, dunque, sono le limitazioni imposte dall'educazione e da regole sociali che inibiscono la libertà di espressione. La manifestazione di una sfera profonda, normalmente taciuta nella vita quotidiana, è trovata attraverso la perdita di coscienza in cui i movimenti liberi del corpo, svincolati da tensioni che ne diminuiscono le capacità motorie ed espressive, risultano emanazione diretta degli strati più sotterranei dell'essere suscitati dalla musica.

La questione della perdita di coscienza, dell'oblio di sé e dell'abbandono a stati 'altri' sta al centro del pensiero teorico di Laban. Isabelle Launay spiega che per lui la danza emerge nel momento in cui «il danzatore perde la coscienza della sua apparenza esteriore»<sup>68</sup>, diventando egli stesso, per

---

<sup>63</sup> C. Grazioli, *La marionetta kleistiana nel primo Novecento tedesco: le incarnazioni di un mito*, in U. Artioli, F. Trebbi (a cura di), *Gesto e Parola. Aspetti del teatro europeo fra Ottocento e Novecento*, Padova, Esedra, 1996, pp. 63-99, citazione p. 71.

<sup>64</sup> Ivi.

<sup>65</sup> Ivi, pp. 71-72.

<sup>66</sup> Ivi, p. 72.

<sup>67</sup> Ivi, pp. 72-73.

<sup>68</sup> I. Launay, *À la recherche d'une danse moderne: Rudolf Laban, Mary Wigman*, Paris, Chiron, 1996, p. 92.

esempio, salto o cerchio: «La danza non esisterebbe dunque che a partire da questa perdita di coscienza e da questo dimenticarsi di sé»<sup>69</sup>.

La studiosa francese precisa che per il teorico boemo si deve eliminare ogni movimento determinato «dall'immagine e dalle abitudini dominanti del corpo»<sup>70</sup>. Si tratta di «ricercare uno stato della corporeità [...] prossimo allo stato di sogno»<sup>71</sup>, che «Laban preferisce chiamare stato di estasi: 'nella danza dell'uomo si nasconde uno stato di spirito estatico'»<sup>72</sup>. Isabelle Launay spiega che nella prospettiva labaniana il danzatore deve ricusare l'intenzionalità e la volontà perché «troppo dipendenti da necessità esteriori»<sup>73</sup>. L'artista è tenuto quindi a saper *sentire*, e la Launay chiarisce cosa intenda Laban per *sentire*:

Il saper sentire primordiale è la comprensione profonda dei fattori biologici della vita. Lui [il danzatore] sarà iniziato alla circolazione misteriosa della vita, alla circolazione del sangue, alla mobilità delle sue articolazioni e della sua muscolatura profonda, del suo sistema di gravità, ma anche dell'aria e dell'acqua.<sup>74</sup>

Se in Madeleine G. la perdita di sé avveniva attraverso agenti esterni quali l'ipnosi e la musica, per Laban sono le forme semplici del movimento, il salto o il cerchio, a condurlo in altre zone dell'essere umano, abbandonandosi completamente ad esse, avvertendo fattori dinamici e leggi universali che presiedono il movimento. Ma anche attraverso la relazione con lo spazio in cui il corpo è immerso e con il quale interagisce, si avrebbe, secondo Laban, la sensazione di trasformarsi in altro: in salto o in cerchio. Secondo lui, infatti, è il movimento di danza–o, meglio, un certo movimento di danza–a indurre uno stato d'estasi:

Il movimento di danza conduce al di là della solita sopravvalutazione delle cose che ci circondano. Come un movimento ruotando veloce fa sparire nel vortice gli oggetti attorno a sé e il danzatore sembra solo al mondo nella sua lotta interiore, come su un'isola, così la danza, come il pensare e il sentire, apporta la coscienza di sé. Il fisico del danzatore sparisce, insieme a ciò che lo circonda<sup>75</sup>.

Non solo. Per Laban, nella piena coincidenza di forma e spirito raggiunta, si avrà un'esperienza di tipo mistico in cui, perdendosi momentaneamente, si arriva ad una comprensione altra delle cose. Isabelle Launay puntualizza

---

<sup>69</sup> Ivi.

<sup>70</sup> Ivi.

<sup>71</sup> Ivi.

<sup>72</sup> Ivi.

<sup>73</sup> Ivi.

<sup>74</sup> Ivi, p. 91.

<sup>75</sup> R. Laban, *A Life For Dance. Reminiscences*, New York, McDonald & Evans, 1975, pp. 177-178.

che «il danzatore si astrae dal mondo [...], si assorbe nella natura del movimento [...], si trova preso in un abbandono totale della dinamica del suo movimento»<sup>76</sup>. In questo modo, l'io scompare e in tale sparire e divenire altro, «il danzatore accetta [...] di posizionarsi nella situazione del non sapere»<sup>77</sup>. Una situazione simile al sogno, in cui spazio e tempo si confondono e in cui le immagini delle cose si uniscono e si mescolano.

La perdita di sé apre all'immaginario, spirito e corpo diventano un tutt'uno. La Launay precisa che Laban «si oppone [...] ad un certo discorso psicologico [...] per il quale un dato sentimento provoca un preciso effetto sul corpo. [...] La danza non è l'espressione di un sentimento [...], non si riduce all'emozione»<sup>78</sup>. Laban, insomma, tramite la danza non intende scavare nella psicologia individuale, ma abbandonarla e superarla per raggiungere il contatto con l'universale. La Launay spiega che lui privilegia certe forme quali il cerchio, poiché, per loro tramite, si raggiunge l'unità con il cosmo.

Mary Wigman, allieva di Laban, approfondisce lo studio del movimento circolare. Nel momento in cui avvia una sua ricerca coreografica e apre una scuola a Dresda, sperimenta e propone alle sue studentesse la rotazione attorno al proprio asse con una serie molteplice di varianti<sup>79</sup>. Anche per la Wigman la rotazione conduce ad un'esperienza estatica. In un passo di *The Language of Dance*, si chiarisce cosa avviene:

Fissi nello stesso punto e girando nella monotonia del movimento rotatorio, [...] i giri sembrano staccarsi dal corpo e il mondo attorno inizia a girare. Non girare se stessi, ma essere ruotati, essere il centro, essere l'epicentro sereno nel vortice della rotazione<sup>80</sup>.

Nella ripetizione del gesto rotatorio si attiverebbe l'abbandono di sé in senso labaniano. Tale condizione porterebbe ad uno stato estatico in cui il corpo perderebbe consistenza e scaturirebbe la sensazione di essere stati presi, rapiti improvvisamente da altro. Mary Wigman non parla infatti di girare, ma di essere girati. La danzatrice approderebbe a una condizione di pace e serenità in cui avvertirebbe un'ulteriore percezione: la stasi. In altri termini, nel massimo della forza motrice e dello sforzo fisico lo spirito si rivelerebbe offrendo effetti inattesi. Nel descrivere cosa la Wigman provi durante le rotazioni, la studiosa francese riporta le impressioni di levitazione, sospensione, leggerezza, che sono vissute come «una sorpresa,

---

<sup>76</sup> I. Launay, *À la recherche d'une danse moderne*, cit., pp. 112-113.

<sup>77</sup> Ivi, p. 92.

<sup>78</sup> Ivi, p. 98.

<sup>79</sup> Come spiega Isabelle Launay, «rotazioni dei piedi al suolo, *relevés*, il busto verso l'alto, indietro e in basso, le braccia libere o fissate, su uno o due piedi, verso l'esterno, ecc.». Ivi, p. 192.

<sup>80</sup> M. Wigman, *The Language of Dance*, cit., p. 39.

una forma di regalo inatteso del *motion* che, dominato e voluto, non offrirebbe niente»<sup>81</sup>.

La perdita della soggettività attraverso un percorso in cui si è presi, è un elemento di natura estatica che ritorna nella Wigman durante le rotazioni ed è un fattore che coincide anche con la danza dei dervisci. Essa consiste infatti in un rituale in cui i monaci girano su sé stessi, in senso antiorario. Durante le rotazioni, le braccia sono aperte, con il palmo della mano destra rivolto verso il cielo e quello della mano sinistra verso la terra a simboleggiare il *mevlevî* (il danzatore) in estasi. Nella parte finale della cerimonia la musica e il ritmo si intensificano fino all'ultimo istante, quando poi rimane solo il silenzio che accompagna il fruscio degli abiti bianchi aperti a forma di cerchi perfetti<sup>82</sup>. Sul significato simbolico di questa danza Alberto Ambrosio precisa: «il derviscio danzante crea un movimento circolare che rappresenta questo continuo viaggio di ritorno verso l'Unità divina»<sup>83</sup>. Tale rituale mirerebbe dunque ad affermare l'Unicità divina e l'Unità con Dio. Inoltre, la forma del cerchio e del punto fisso attorno a cui si gira simboleggerebbe l'esistenza<sup>84</sup>. I diversi elementi della coreografia *Two Parts* della Holm, di cui abbiamo parlato all'inizio—quali la rotazione su se stessi, la ripetizione dello stesso gesto, il movimento delle ampie gonne bianche—rimandano al rituale estatico appena descritto. Non sappiamo se la coreografa tedesca conoscesse la danza sufi, ma è presumibile che negli Stati Uniti Hanya Holm abbia visto, quanto meno, *Mevlevî Dervisch* (1929), coreografia di Ted Shawn ispirata ai monaci rotanti.

Tanto Mary Wigman quanto Hanya Holm sembrano condividere alcune convinzioni e alcune prassi fin qui proposte. Fra queste, l'idea (di tutti i mistici) che il raggiungimento della condizione estatica, che comporta la perdita di sé e l'unione all'Uno sia il più alto gradino concesso all'uomo. Per arrivare a questo stadio, è possibile seguire una via che va dal movimento del corpo alla sfera 'spirituale', via che presenta punti in comune significativi con la danza dei dervisci: l'estasi sarebbe infatti acquisibile mediante la ripetizione ossessiva di movimenti elementari come quello di girare su se stessi. Attraverso l'elemento motorio della rotazione, che ricorda dunque un evento rituale, si attua un processo in cui il danzatore scende nelle profondità del suo essere e lì perde l'io e si confonde con lo spazio e con gli altri esseri.

---

<sup>81</sup> I. Launay, *À la recherche d'une danse moderne*, cit., p. 199.

<sup>82</sup> Cfr. A. F. Ambrosio, *Dervisci. Storia, antropologia, mistica*, Roma, Carocci, 2011, pp. 142-144.

<sup>83</sup> Ivi, p. 147.

<sup>84</sup> «Ankaravî afferma con la consueta profondità: 'L'esistenza è circolare, nel senso che si può formulare l'ipotesi secondo la quale l'essenza dell'Unicità è come un punto dal quale, prima della creazione del mondo e dell'uomo, deriva una linea, principio del cerchio'. Dio è identificabile, geometricamente parlando, in un punto da cui emana tutta la creazione». Ivi, p. 148.

Ribadiamo la questione in riferimento specificamente alla Holm. Il concentrarsi sulla rotazione in cui si verificano alterazioni della normale percezione, risponderebbe al desiderio di approfondire un certo pensiero che nell'esperienza estatica vede il modo più efficace di connettere corpo e spirito a una dimensione metafisica. Quanto descritto sinora ricorda l'estasi labaniana. Rispetto a Laban, però, Hanya Holm compie uno scarto. Secondo una dichiarazione di Glen Tetley, cioè di uno dei suoi più noti allievi insieme ad Alwin Nikolais,

Hanya all'improvviso tramutava il movimento sorprendente da fisico a metafisico.

Il movimento diventava metafora. Hanya stava spargendo i semi della creatività. Lo spazio si apriva verso fuori. Le porte cominciavano ad aprirsi verso l'interno.<sup>85</sup>

Connettendosi alla dinamica cinetica della macchina anatomica (pensiamo alle rotazioni attorno ad un asse) e seguendo l'impulso senza l'intervento della volontà, il danzatore avvertirebbe sé come un tutt'uno con l'area in cui è immerso. Così, «dal fisico» si approderebbe «al metafisico» e, in tal modo, «il movimento diventa metafora». Con quest'ultima espressione s'intende un processo di superamento dell'ego, che, oltre a far emergere le Idee, è volto all'attivazione di una particolare facoltà umana quale l'immaginazione. Esaminando gli scritti della Holm, la coreografa tedesca pare, infatti, assegnare una certa rilevanza a tale facoltà, che sarebbe accesa dalla condizione di trascendenza, a sua volta innescata da particolari azioni motorie. L'immaginazione favorirebbe poi la creazione di ulteriori forme corporee. Si tratta di idee che distanziano la Holm da Laban.

### **Immaginazione e organico come fattori di trascendenza**

Da taluni scritti della coreografa tedesca e dalle testimonianze di alcuni allievi emerge chiaramente l'importanza assegnata all'immaginazione quale fattore scatenante il processo creativo. Spiegando cosa l'arte debba manifestare, la coreografa tedesca sostiene che essa «non è mai una copia diretta di eventi naturali; è sempre qualcosa di più che una rappresentazione letteraria»<sup>86</sup>. E insiste su un punto in particolare:

---

<sup>85</sup> *Hanya Holm: A pioneer in American Dance*, cit., p. 49.

<sup>86</sup> *Dance Viewpoint [parte I]*, p. 4. Il documento contiene 7 fogli dattiloscritti numerati, inerenti alla prima parte del discorso della Holm del 23 febbraio 1935 presso la Progressive Education Association di Washington, D.C. e conservati nel *folder Speeches, 1935*, collocazione: HHP (S) \* MGZMD 136, 593, JRDD, NYPL-PA. L'incipit è *The history of the modern dance*. Questo dattiloscritto fa parte di uno scritto intitolato *Dance Viewpoint in Progressive Education* conservato nello stesso *folder Speeches, 1935*, collocazione: HHP (S) \* MGZMD 136, 593, JRDD, NYPL-PA. L'intero dattiloscritto si compone di tre parti, ognuna numerata, sicché la prima parte va da p. 1 a p. 7, la seconda da p. 1 a p. 6 e la terza da p. 1 a p. 5. Il primo foglio dell'intero dattiloscritto, oltre a indicare il titolo, reca il nome di Hanya

«essenzialmente, è una comunicazione di esperienza accesa dall'immaginazione e dall'impulso creativo, per mezzo del simbolo e della suggestione»<sup>87</sup>.

Secondo tale prospettiva, l'arte non dev'essere imitazione della natura, né, tanto meno, mera rappresentazione narrativa, ma deve comunicare simboli che evocano l'Ideale. Poiché Hanya Holm considera la danza il *medium* di una dimensione metafisica, la facoltà immaginativa dell'uomo risulterebbe l'elemento di collegamento con il mondo delle Idee, ossia con gli archetipi, che si tradurrebbero in forme simboliche. Se attraverso l'immaginazione e il simbolico si manifesta l'Universale, l'immaginazione a cui fa riferimento Hanya Holm è qualcosa di simile alla Memoria platonica, secondo la quale «conoscere è reminiscenza di quelle realtà che un tempo l'anima nostra scorse quando procedeva insieme con un dio»<sup>88</sup>. Secondo Platone, la reminiscenza porta l'uomo a conoscere le Idee nel proprio intelletto.

La concezione di Hanya Holm sull'immaginazione evoca, sotto alcuni aspetti, quella di Coleridge. Parlando dell'autore romantico inglese, Paola Degli Esposti spiega:

Attraverso un processo per alcuni versi platonico, nell'artista la facoltà immaginativa [...] dà vita a forme che imitano l'universale da cui è stata fecondata; in altri termini, intermediaria tra universale e particolare, costituisce il principio creativo che consente all'ideale di rendersi visibile nell'esperienza contingente<sup>89</sup>.

Come per la Holm, anche per Coleridge la facoltà immaginativa sarebbe il motore indispensabile a produrre forme (nel caso di Coleridge verbali, nel caso della Holm cinetiche) che rendono l'universale.

La coreografa individua nella mente – sfera da non confondere con il razioncinio – il luogo della dimensione immaginifica, poiché parlando del processo creativo spiega: «Se riesco a lasciare andare la mente, questa si espande. Allora arrivano le immagini, e quando arrivano so che sono sulla strada giusta e le lascio scorrere»<sup>90</sup>. Un'allieva della Holm, Margery J. Turner, conferma:

---

Holm, la data 23 febbraio 1935 e precisa che il testo è presentato alla Progressive Education Association, Washington, D.C. Poiché l'*incipit* della prima parte è *The history of the modern dance*, quello della seconda parte è *I would like this afternoon* e quello della terza è *I would like today to speak to you*, pur affrontando temi leggermente diversi, le tre sezioni vanno considerate come parti distinte del medesimo discorso riguardante il punto di vista della Holm sulla danza. Per questo motivo usiamo la dicitura *Dance Viewpoint [parte I]* per distinguere le parti del discorso.

<sup>87</sup> Ivi.

<sup>88</sup> *Fedro*, 249 c. Traduzione italiana: Platone, *Fedro*, Milano, Mondadori 1995, p. 81.

<sup>89</sup> P. Degli Esposti, *La scena tentatrice: Coleridge, Byron, Bailie*, Padova, Esedra, 2008, p. 112.

<sup>90</sup> *Hanya: Portrait of a pioneer*, cit.

Lei consentiva alle idee di incubare nella sua mente finché non avessero trovato la strada verso la superficie in forma di immagini. Appena raggiungevano la consapevolezza cosciente, lei le traduceva intuitivamente in figure e forme motorie e spaziali.<sup>91</sup>

La coreografa aggiunge un dato in più: «l'arte è l'incarnazione della visione attraverso la forma non arbitraria ma veramente organica nell'essenza»<sup>92</sup>. Ma cosa intende Hanya Holm quando parla di 'organico'? Possiamo supporre che faccia riferimento, di nuovo, ad alcune concezioni romantiche, quali quelle di Coleridge<sup>93</sup>.

### **Una fonte d'ispirazione nascosta: Edward Gordon Craig**

Gli studi su Craig evidenziano quanto nella formulazione delle sue teorie sul teatro egli sia stato influenzato dalla danza, in particolare da Isadora Duncan. Eppure, il fatto che alcune tesi sin qui espone presentino affinità con il suo pensiero, che elabora in anni di poco precedenti alle teorizzazioni di Mary Wigman e di Hanya Holm, spinge a un'ulteriore riflessione: la possibilità che le sue idee siano state d'ispirazione per alcuni coreografi. Di qui, una domanda: quanto il teorico inglese possa essere considerato la radice di alcune riflessioni sulla danza formulate dai danzatori, in particolare da quelli appartenenti all'*Ausdruckstanz*.

I dati documentari non attestano incontri fra Craig, la Wigman e la Holm e non ci offrono neppure prove sicure sulla conoscenza da parte delle due coreografe delle formulazioni teoriche crahiane. Anche se le due ariste tedesche possono essere venute in contatto con la visione sul teatro dell'artista inglese attraverso la lettura di *The Art of the Theatre*, testo in cui Craig espone le sue teorie, probabilmente nella versione tedesca *Die Kunst des Theaters*, e tramite le recensioni e i cataloghi delle numerose mostre crahiane nel territorio germanico, non abbiamo notizie certe che la Wigman o la Holm abbiano letto i suoi scritti. Sappiamo tuttavia che Craig soggiorna in Germania fra il 1904 e il 1906, dove si verificano quattro situazioni di rilievo: «il tentativo di entrare in contatto col teatro di regia di Otto Brahm e Max Reinhardt; l'incontro con Isadora Duncan; una intensa attività espositiva; il rapporto col conte Harry Kessler e il suo circolo di

---

<sup>91</sup> Hanya Holm: *A pioneer in American Dance*, cit., p. 67.

<sup>92</sup> *Dance Viewpoint [parte I]*, cit., pp. 4-5.

<sup>93</sup> Paola Degli Esposti offre precise informazioni: «nelle opere romantiche è la facoltà immaginativa a conferire coerenza al tutto, a fondere gli elementi eterogenei in una forma unitaria [...]; la forma organica si concretizza nel momento in cui le singole componenti [...] tendono allo stesso fine, determinato dall'immaginazione». P. Degli Esposti, *La scena tentatrice*, cit., p. 123. E aggiunge: «non solo il poeta ma anche l'attore [...] deve imitare lasciandosi guidare dall'immaginazione, ossia dalla facoltà che connette l'artista con l'universale. La forma organica che così si produce è specchio dell'ideale, pur sotto sembianze 'reali'». Ivi, p. 125.

Weimar»<sup>94</sup>. Durante il soggiorno in Germania, più specificatamente fra il 22 aprile e il 4 maggio del 1905, Craig concepisce e scrive il suo primo saggio, *The Art of the Theatre*, e il 3 agosto dello stesso anno il libro viene pubblicato in tedesco con il titolo *Die Kunst des Theaters*<sup>95</sup>. Da quel momento il volume circola in Germania e, in tal modo, le sue idee si diffondono nel paese. Nello stesso periodo il teorico inglese compie una serie di disegni incentrati sui «suoi progetti di spettacolo»<sup>96</sup> e tali lavori sono «esposti in moltissime mostre che toccarono un gran numero di città tedesche»<sup>97</sup>. Mango precisa: «la prima mostra a cui Craig fu invitato si tenne a Weimar nel maggio del 1904. [...] Una seconda mostra si tenne nel dicembre dello stesso anno a Berlino [...], altre nel 1905 a Düsseldorf, Colonia, Weimar, Monaco, Vienna e Dresda»<sup>98</sup>. Numerose furono anche le recensioni delle mostre nei maggiori giornali dell'epoca, per esempio, nel «Leipziger Tageblatt», in «Kunschronik», in «Kunst und Künstler».

Per la notorietà acquisita da Craig in ambito tedesco e la circolazione delle sue idee negli ambienti intellettuali ed artistici grazie alle mostre, ai cataloghi, alle recensioni e alla pubblicazione di *Die Kunst des Theaters*, è dunque probabile che anche la Wigman e la Holm possano essere venute a conoscenza del pensiero craighiano, o nel periodo in cui Craig è attivo in Germania—cosa che vale più per la Wigman, già ventenne, che si trova ad Hannover, mentre la Holm è ancora adolescente—o negli anni Dieci e Venti, quando entrambe si spostano nel territorio tedesco (la Wigman a Hellerau, Monaco e Dresda, la Holm solo in quest'ultima città).

A colpire particolarmente l'attenzione esaminando gli scritti di Craig, della Wigman e della Holm, sono alcune interessanti affinità, e altrettante varianti, fra le posizioni teoriche dell'artista inglese e quelle delle due artiste sin qui analizzate.

Il primo punto in comune riguarda il pensiero secondo cui il *performer* non esprime sé stesso né interpreta una parte, ma è *medium* del metafisico. A tal proposito, una definizione di Craig della *Über-Marionette* è indicativa: «è l'attore più fuoco, meno egoismo: il fuoco degli dei e dei demoni, senza il fumo e il vapore della mortalità»<sup>99</sup>. Significativa è l'idea di un *performer* che

<sup>94</sup> L. Mango, *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, Corazzano, Titivillus, 2015, p. 163.

<sup>95</sup> E. G. Craig, *Die Kunst des Theaters*, Übersetzt und eingeleitet von Maurice Magnus mit einem Vorwort von Harry Graf Kessler, Berlin-Leipzig, Hermann Seemann, 1905. Cfr. E. G. Craig, *Index to the Story of My Days*, London-New York, Cambridge University Press, 1981.

<sup>96</sup> L. Mango, *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, cit., p. 205. Per esempio, nella mostra a Dresda del 1905 «erano esposti i disegni per due delle regie mancate di quegli anni: la *Venezia salvata* e *l'Elektra*». Ivi, p. 206. Alla mostra di Berlino del 1904 «Craig [...] espose trenta disegni di scena che riguardavano il *Masque of Love*, *Acis and Galatea*, *The Vikings*, *Much Ado for Nothing*». Ivi, p. 205.

<sup>97</sup> Ivi.

<sup>98</sup> Ivi, pp. 205-206.

<sup>99</sup> E. G. Craig, *On the Art of the Theatre*, New York, Theatre Art Book, 1956, pp. IX-X.



abbia come tratto costitutivo «il fuoco degli dei e dei demoni»<sup>100</sup> e sia quindi in diretta connessione con una sfera oltre l'umano, superiore, eterna e universale. Per lui «l'attore ideale sarà l'uomo che possederà una natura ampia e una mente potente»<sup>101</sup>. Detto in altri termini, «colui la cui mente concepirebbe e mostrerebbe simboli perfetti di tutto ciò che la sua natura contiene»<sup>102</sup>, ossia «ogni cosa»<sup>103</sup>. La nuova figura d'artista immaginata dal teorico inglese è quella che è in grado di avvertire il collegamento con il Tutto. Così si manifesterebbero archetipi, simboli perfetti appunto. «Ricordando quanto dipenda [...] dall'Emozione»<sup>104</sup>, per Craig l'attore dovrà concedere alla sfera emotiva «minor libertà [...], sapendo quanto sia prezioso il controllo più rigoroso»<sup>105</sup>. Solo in tal modo egli raggiungerà lo scopo prefissato.

Come spiega Paola Degli Esposti, è dunque colui che va «oltre l'umano, lasciandosi alle spalle ogni turbamento emotivo»<sup>106</sup> facendosi «veicolo di una verità universale, impersonale, metafisica»<sup>107</sup> ad incarnare il modello attoriale, laddove *andare oltre l'umanità* sta a significare oltrepassare l'ego, per raggiungere verità universali. Quanto detto si avvicina fortemente a quanto sostengono la Wigman e la Holm, riguardo all'unione con una dimensione metafisica per manifestare non tanto la psicologia o l'emozione, quanto Idee. Poiché come spiega Paola Degli Esposti, per Craig l'artista «deve diventare uno strumento in grado di dare forma e comunicare simboli perfetti»<sup>108</sup>, per lui, «l'attore come è oggi deve sparire e fondersi con qualcos'altro»<sup>109</sup>. La Degli Esposti puntualizza: «fondere non significa eliminare: piuttosto, il teorico sembra affermare che quando gli attori avranno imparato a distaccarsi dalle passioni, scompariranno per fondersi con altre creature, non che saranno eliminati»<sup>110</sup>. Anche per Craig, come per Hanya Holm e per Mary Wigman, è necessario un processo di trasformazione del *performer* per oltrepassare gli impulsi emotivi strettamente personali. Attraverso tale superamento, l'attore o il danzatore potranno avvertire in sé il contatto con una dimensione 'altra'. Si tratta di un processo metamorfico attraverso cui chi sta in scena dovrebbe

---

<sup>100</sup> Ivi, p. X.

<sup>101</sup> Ivi, p. 11.

<sup>102</sup> Ivi.

<sup>103</sup> Ivi.

<sup>104</sup> Ivi.

<sup>105</sup> Ivi.

<sup>106</sup> P. Degli Esposti, *La Über-Marionette e le sue ombre. L'altro attore di Edward Gordon Craig*, Bari, Edizioni di Pagina, 2018, p. 80.

<sup>107</sup> Ivi, p. 81.

<sup>108</sup> Ivi, p. 122.

<sup>109</sup> E. G. Craig, *The Artists of the Theatre of the Future*, in «The Mask», vol. 1, n. 3-4, May-June 1908, pp. 57-70; citazione p. 58.

<sup>110</sup> P. Degli Esposti, *La Über-Marionette e le sue ombre. L'altro attore di Edward Gordon Craig*, cit., p. 123.

«rinascere con una nuova forma, [...] uccidere quotidianamente il vecchio io, in modo da poter rinascere al medesimo tempo come artista»<sup>111</sup>.

Diventare artisti, nel senso di abbandonare ciò che è troppo soggettivo, per mutare sé in fattore universale e generare per questo nuove forme e linguaggi, sono elementi affini al percorso di trasformazione del danzatore della Wigman e della Holm.

Osservando Eleonora Duse, il teorico inglese scrive: «lei è amore personale, coraggio personale, speranza personale e bellezza personale»<sup>112</sup>. Riferendosi dunque all'attrice, vede la manifestazione di sentimenti eccessivamente legati all'individualità e al vissuto. Ciò a cui Craig mira è, invece, uno stato di perfezione che il *performer* raggiunge soltanto attraverso la padronanza e il controllo di sé e dei propri gesti. In Irving, un attore che «non era mai agitato»<sup>113</sup>, egli riscontra tale perfezione. Paola Degli Esposti spiega:

Una volta raggiunto lo stato perfezionato, l'attore ha combinato il «fuoco degli dei e dei demoni» con la freddezza, un tratto necessario per liberarsi del «vapore della mortalità», difetto a tal punto debilitante che l'avrebbe privato della capacità di diventare artista. La freddezza di Irving non era solo il distacco dell'artista nell'affrontare il personaggio: era un'imperturbabilità.<sup>114</sup>

Per Craig i movimenti devono essere misurati: ogni movenza va fissata ed eseguita con estrema precisione. Anche per Hanya Holm i gesti devono essere chiari e precisi. Per lei è fondamentale allenare la macchina anatomica «percorrendo le cose con un controllo»<sup>115</sup> tramite un *training* fisico il cui scopo «è di coordinare e sviluppare le funzioni del corpo [...] fino a un punto in cui esso non sarà più ostacolato nell'esprimere un'idea»<sup>116</sup>. La padronanza non si raggiunge mediante una vigilanza razionale, ma attraverso un lungo lavoro corporeo affinché l'uso delle leggi cinetiche universali diventi abitudine.

---

<sup>111</sup> Ivi, p. 84.

<sup>112</sup> E. G. Craig, *To Madame Eleonora Duse*, in «The Mask», vol. 1, n. 1, March 1908, pp. 12-13; citazione p. 12.

<sup>113</sup> E. G. Craig, *Henry Irving*, London, Dent, 1930, p. 21.

<sup>114</sup> P. Degli Esposti, *La Über-Marionette e le sue ombre. L'altro attore di Edward Gordon Craig*, cit., p. 79.

<sup>115</sup> Hanya Holm: *A pioneer in American Dance*, cit., p. 55.

<sup>116</sup> *The aim of modern dance by Hanya Holm*, p. 3. Il documento della Holm contiene 5 fogli dattiloscritti numerati intitolati *The aim of modern dance by Hanya Holm* e conservati nel *folder Articles, 1932-1959*, coll.: HHP (S) \* MGZMD 136, 589, JRDD, NYPL-PA. Nel dattiloscritto non è riportata la data. I bibliotecari della New York Public Library datano 1932-1959 il dattiloscritto senza motivare la ragione precisa per cui indicano tale datazione. L'analisi del contenuto del testo e il suo confronto con scritti di Hanya Holm editi negli anni Trenta, confermano che il dattiloscritto può effettivamente essere datato in quel periodo. Si tratta di un inedito.

Un punto divergente fra Craig, la Wigman e la Holm, riguarda invece la messa in atto del loro pensiero. Mentre la Wigman e Craig, per motivi diversi, teorizzano il concetto di trascendenza e il modo di renderla nella prassi, ma concretamente l'uno non la realizza e l'altra vi perviene solo in certi casi, Hanya Holm formula un metodo pratico per attuare quanto concepito, e, almeno in apparenza, raggiunge il risultato ambito.