



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in
Lettere
Classe L-10

Tesi di Laurea

Il mito e la danza: L'Orfeo di Trisha Brown tra Barocco e Postmoderno

Relatore
Prof. Luigi Marfe'

Laureanda
Matilde Cortivo
n° matr.1150533 / LTLT

Anno Accademico 2020 / 2021

*O vieni e va'. Tu quasi bimba ancora, per un attimo
converti la figura di danza nella pura
costellazione d'uno di quei balli
onde il sordo ordine della Natura*

*vinciamo per breve ora. Che al dono di ascoltare
Orfeo solo la destò col canto.
Da quell'ora lontana a te veniva il movimento
ed il lieve stupore quando un albero tardava*

*ad accordarsi con te in quel ritmo.
Ed ancora sapevi il luogo ove la lira
sonante si levò: il centro inaudito.*

*Per lei tentasti i bei passi sperando
di volgere il cammino ed il volto dell'amico
un giorno, alla pienezza della festa.*

R. M. Rilke, I sonetti a Orfeo, XXVIII.

Indice

Introduzione	7
Capitolo I. Intersezioni tra danza e letteratura, il mito di Orfeo	11
Linguaggio letterario e linguaggio coreutico	11
Teoria della letteratura e <i>dance studies</i>	15
La figura di Orfeo, poeta-amante	21
Le fonti latine: Virgilio e Ovidio	25
Capitolo II. <i>L'Orfeo</i> di Claudio Monteverdi e Alessandro Striggio	31
<i>La fabula e Euridice</i> : prime rappresentazioni del mito	31
Il debutto dell'opera monteverdiana	34
Il libretto di Alessandro Striggio	42
La danza nel teatro barocco	53
Capitolo III. <i>L'Orfeo</i> diretto da Trisha Brown	59
Il percorso artistico di Brown	59
Il postmoderno incontra il barocco	66
Il successo della rappresentazione	74
Bibliografia	79

Introduzione

Al centro di questo studio vi è l'analisi dell'*Orfeo* diretto dalla coreografa americana Trisha Brown, presso il Théâtre Royal de la Monnaie di Bruxelles, nel maggio 1998. Lo spettacolo ha messo in scena l'originaria opera composta da Claudio Monteverdi sul libretto di Alessandro Striggio, la quale debuttò il 24 febbraio 1607, alla corte dei Gonzaga a Mantova, in occasione di una seduta dell'Accademia degli Invaghiti. L'indagine comparata mette in luce l'estetica postmoderna di regia e coreografia di Brown nell'adattamento di un melodramma barocco, assumendo una prospettiva diacronica *inter artes*, tra il linguaggio letterario e quello coreutico. Inoltre esamina la figura del poeta-amante, personificazione del ruolo dell'arte nel binomio amore-morte, in rapporto con la tradizione del mito e delle rappresentazioni che lo vedono protagonista.

La trattazione si propone di indagare le specificità dell'adattamento dell'opera monteverdiana diretto da Trisha Brown, riflettendo dunque sugli elementi di continuità e discontinuità. Affrancando lo spettacolo teatrale dalla retorica dell'effimero che storicamente lo subordina alla letteratura, si offre l'occasione per uno studio intersemiotico che coinvolga più discipline, *in primis* la letteratura e la danza, in uno spazio composito. Evitando di obliare il valore dell'opera drammaturgica, da cui le rappresentazioni hanno origine, si evidenzia come i versi latini, prima le *Georgiche* di Virgilio e poi le *Metamorfosi* di Ovidio, che descrivono la vicenda di Orfeo, costituiscano la principale fonte di Striggio, oltre che aver contribuito alla fortuna del personaggio mitologico. Mettere in evidenza le peculiarità della rielaborazione del linguaggio letterario del mito è l'intento che guida l'esame del passaggio da un codice all'altro; dal libretto del melodramma, passando per la composizione musicale, giungendo alla creazione di una coreografia che, attraverso la gestualità, evoca il quesito intrinseco della storia del poeta-cantore: è possibile per Orfeo, grazie alla propria arte, sovvertire le leggi della natura, avvicinandosi alla morte per riportare in vita l'amore?

Per quanto riguarda l'approccio metodologico, questo studio *inter artes* si occupa dei suoi nuclei teorici in virtù della loro comparabilità. Nell'evoluzione dei linguaggi artistici, nelle forme di passaggio dalla letteratura alla danza, nella rielaborazione della tradizione del mito cosa permane immutato e cosa invece cambia, assumendo nuovi significati ed interpretazioni? La prospettiva non solo interdisciplinare, ma anche intertestuale dà vita ad un discorso eterogeneo in cui si circoscrivono prolifiche interazioni tra le arti. Infatti la narrazione letteraria, dal punto di vista teorico ed estetico, origina ed alimenta le partiture gestuali e di movimento; nello stesso tempo la danza reinventa i versi, facendo scorgere qualcosa di inesprimibile verbalmente. In questo scambio dialogico tra le arti, è necessario tenere presente che nessun codice comunicativo rimane isolato in sé stesso, bensì la continua interazione fa emergere vantaggi e svantaggi di ognuno di essi. Tra danza e letteratura dunque non potrà esserci una completa simbiosi, ma al contrario, dal confronto di una molteplicità di saperi e competenze, risulteranno significative intersezioni vicendevoli: tutto ciò chiaramente emerge nello spettacolo trattato. In particolare, *L'Orfeo* del 1998, diretto da Brown, permette una riflessione in merito all'approccio e all'estetica postmoderni per l'adattamento di un'opera barocca, la quale a sua volta rielabora un mito di lunga tradizione e fortuna. Inoltre si possono considerare i passaggi da un codice artistico ad un altro: dalle fonti latine al melodramma monteverdiano e successivamente dal libretto striggiano alla danza di Brown.

La tesi si articola in tre capitoli: il capitolo I affronta, a livello generale, da una prospettiva interdisciplinare, le interazioni tra letteratura e danza e, in secondo luogo, la tradizione del mito di Orfeo; il capitolo II analizza *L'Orfeo* del 1607 composto da Monteverdi su libretto di Striggio, debuttato a Mantova; da ultimo, il capitolo III tratta *L'Orfeo*, diretto e coreografato da Trisha Brown, messo in scena a Bruxelles nel 1998.

Il capitolo I discute le interazioni tra il linguaggio letterario e il linguaggio coreutico, facendo riferimento a ciò che poeti simbolisti, quali Mallarmé e Valéry, affascinati dalla danza, hanno scritto in merito a quest'arte e, successivamente, alle categorie strutturaliste genettiane, per giungere poi a evidenziare analogie e differenze nel rapporto che intercorre tra scrittura propriamente detta e quella trasposta della scena. In secondo luogo, si precisano delle questioni metodologiche. Infatti vengono chiariti i campi del sapere della ricerca comparata, che propone un approccio interdisciplinare che coinvolga teoria della letteratura e *dance studies*, per un'indagine *inter artes*. In terzo

luogo, si affronta la figura poliedrica di Orfeo, che costituisce un tema sfaccettato, dato che, nella tradizione del mito, il protagonista è stato interpretato talvolta in quanto cantore-amante talvolta come teologo, fondatore dell'orfismo. Si analizza il valore simbolico che assume l'interazione tra i nuclei tematici del racconto – l'arte, l'amore, la morte – che ha generato una continua risemantizzazione della vicenda mitologica orfica. Infine vengono trattate le fonti latine del mito, da cui sono tratti gli adattamenti da parte di artisti e le riflessioni da parte di teorici: si prendono in esame le analogie e le differenze tra i versi dalle *Georgiche* di Virgilio e quelli dalle *Metamorfosi* di Ovidio.

Il capitolo II tratta dell'Orfeo composto da Monteverdi su libretto di Striggio, rappresentato presso la corte dei Gonzaga nel 1607. Dapprima si considerano *La fabula di Orfeo* del Poliziano, scritta nel 1470 circa, e il melodramma *Euridice* del 1602, musicato da Giulio Caccini e Jacopo Peri, su libretto di Ottavio Rinuccini, opere di riferimento per *L'Orfeo* monteverdiano, avendo come oggetto il medesimo racconto mitologico. Si esamina successivamente l'opera di Monteverdi nella composizione dell'opera, l'occasione per la quale fu rappresentata la prima volta, ossia una seduta accademica degli Invaghiti, nonché le edizioni a stampa pervenute, che contengono due versioni differenti del finale, una apollinea e l'altra dionisiaca. In seguito, si approfondisce la narrazione striggiana del mito: si analizzano i versi dalle celebrazioni festose di ninfe e pastori per le nozze del poeta, alla perdita dell'amata Euridice, fino alla seconda morte della stessa a causa della violazione da parte di Orfeo del patto stabilito con gli dèi infernali. Da ultimo, vi sono alcune considerazioni in merito alla presenza e alla funzione della danza all'interno dello spettacolo teatrale barocco.

Il capitolo III analizza *L'Orfeo* monteverdiano messo in scena al Théâtre Royal de la Monnaie di Bruxelles nel 1998, con la regia e coreografia di Trisha Brown e la direzione musicale di René Jacobs. In primo luogo si mette in luce il percorso artistico della coreografa americana, precedente all'incarico come regista dell'opera. In particolare, Brown avvia una ricerca sulla struttura formale del *motion*, si indagano dunque i metodi compositivi per la creazione di eventi performativi. Facendo riferimento a spettacoli fondamentali per l'evoluzione del processo creativo di Brown, come *Locus*, *Glacial Decoy* o *M.O.*, si mette in luce il passaggio dall'improvvisazione, ai compiti funzionali, fino alle improvvisazioni strutturate e memorizzate. Inoltre si evidenzia come la coreografia sia intesa dall'artista come un'arte visuale e si giunge a trattare il rapporto

con musica e scenografia nella creazione di partiture corporee. In secondo luogo, si esamina lo specifico caso dell'*Orfeo*, il quale chiaramente mostra una rielaborazione del mito e dell'opera barocca in chiave postmoderna, sia dal punto di vista teorico, in quanto Brown predilige un approccio che coinvolga una pluralità di visioni, collaborando soprattutto coi danzatori della sua compagnia newyorkese e con lo scenografo Roland Aeschlimann, che dal punto di vista estetico, lavora infatti sull'adattamento attraverso astrazione e stilizzazione. Infine si fa riferimento al successo che riscontrò lo spettacolo, per il pubblico e per la stessa Brown, che rivalutò il ruolo della narrazione in una creazione danzata.

Questa ricerca nasce dalla volontà di indagare le interazioni tra forme comunicative e linguaggi artistici che utilizzano codici differenti ma non isolati, quali il segno linguistico del discorso letterario e la gestualità del corpo della composizione coreografica. Lo studio *inter artes* appare fondamentale per l'osservazione e la comprensione del presente: la comparazione in un'ottica combinatoria riesce a considerare le sfumature della molteplicità in virtù della costruzione di nuove verità. L'*Orfeo* di Trisha Brown ha offerto la preziosa occasione per riflettere dapprima sul significato del mito, a livello culturale e, più nello specifico, letterario, e in seguito sulla sua rielaborazione in epoca barocca e postmoderna. Occuparsi di ciò risulta significativo sia per la teoria della letteratura che per i *dance studies*. Infatti, la narrazione del libretto di Striggio ha permesso la genesi di una danza che, senza essere mimetica, didascalica o retorica, riesce ad evocare più interpretazioni: la stilizzazione dei gesti e il rapporto dei corpi con la scena, pensati da Brown, lascia ampio spazio ermeneutico allo spettatore. Dunque la coreografia è in grado di trasmettere emotivamente qualcosa di più profondo rispetto alla semplice lettura del libretto o alla rappresentazione dello stesso, attraverso i codici enfatici e talvolta pleonastici del *recitar cantando* seicentesco.

Capitolo III

L'Orfeo diretto da Trisha Brown

Il percorso artistico di Brown

La magistrale opera di Monteverdi e Striggio fu messa in scena nel 1998 presso il Théâtre Royal de la Monnaie di Bruxelles, diretta dalla coreografa d'avanguardia Trisha Brown. Tuttavia come ha precisato Rossella Mazzaglia:

L'esperienza registica della Brown non appartiene alla secolare tradizione del balletto nell'opera [...], ma riguarda un fenomeno piuttosto recente nel mondo della danza, che ha visto coreografi europei e americani rispondere ad un tentativo di svecchiamento della regia lirica, anche al prezzo di un complessivo sovvertimento delle sue convenzioni.²⁵⁹

Storicamente, un'esperienza antecedente può essere riscontrata «nella conduzione di opere da parte di registi teatrali, avvenuta durante il '900»,²⁶⁰ con «problematiche e stimoli»²⁶¹ che furono quelli dei coreografi bensì con diversi esiti. Infatti anche Giorgio Strehler «sottolineava [...] la fatica del cantante lirico a confrontarsi con le nuove indicazioni registiche [...] e ribadiva i compromessi necessari, derivati da “leggi, tempi, modalità, spazi” diversi rispetto al teatro drammatico».²⁶²

Guillaume Bernardi, professore della York University ed esperto di musica barocca che fu assistente di Brown durante la creazione dell'*Orfeo* per l'analisi del libretto di Striggio e della struttura musicale dell'opera, ha notato come «in Brussels, Brown's greatest achievement was probably to have tenaciously maintained her artistic identity

²⁵⁹ R. Mazzaglia, *Trisha Brown*, Palermo, L'Epos, 2007, p. 141.

²⁶⁰ *Ibidem.*

²⁶¹ *Ibidem.*

²⁶² *Ibidem.*

and to have resisted first the dominant system of production of opera and then its dominant dramaturgy.»²⁶³ A questo riguardo, occorre rimarcare alcuni aspetti del processo creativo dell'opera. Certamente è identificabile «un obiettivo composito come guida del processo ideativo»²⁶⁴ della coreografa per la realizzazione dello spettacolo in questione. Risulta utile soprattutto dedicarsi all'indagine dell'«evoluzione del metodo di lavoro creativo»²⁶⁵ che mette in luce il mutamento delle «motivazioni costruttive dell'artista»²⁶⁶ a seconda dei «principi generatori»²⁶⁷ dell'atto poetico, a loro volta influenzati dall'ambiente produttivo di riferimento, dall'attitudine e dalla volontà espressiva.

Il percorso artistico, più specificatamente coreografico, di Trisha Brown si sviluppa per più di cinquant'anni e la sua ampia produzione è «estremamente eterogenea»,²⁶⁸ riguardando, tra il 1962 e il 1978, «*performances* in contesti urbani e d'arte»²⁶⁹ e dal 1979 in poi «coreografie per il teatro».²⁷⁰ Il processo creativo non è dunque definibile come omogeneo, in quanto muta a seconda «delle condizioni economiche, degli spazi e dei contesti produttivi, che si riflettono sulle scelte di metodo non meno delle visioni estetiche»,²⁷¹ nonostante si possano rintracciare «specifiche linee di continuità».²⁷²

L'arte di Brown, debitrice delle estetiche del postmodernismo, «si libera dall'espressione, del contenuto, del "letterario", a tutto favore della ricerca sulla struttura, sul *motion*, sulla forma».²⁷³ Prima che coreografa è danzatrice: tra il 1958 e il 1960, ai corsi estivi organizzati presso l'American Dance Festival in Connecticut, studia con Louis Horst «i metodi compositivi della *modern dance*»²⁷⁴ che subito dopo integrerà con l'improvvisazione, approfondita a New York con Simone Forti e Dick Levine. Presto

²⁶³ G. Bernardi, «*The voice is a muscle*»: *Trisha Brown and opera*, in H. Teicher (a cura di), *Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961-2001*, Andover, Addison Gallery of American Art/Phillips Academy, 2002, p. 252.

²⁶⁴ E. Randi, S. Onesti, *Introduzione*, in S. Onesti (a cura di), *I passi della danza. Indagini sulla creazione coreica*, Bari, Edizioni di pagina, 2019, p. 7.

²⁶⁵ *Ibidem*.

²⁶⁶ *Ibidem*.

²⁶⁷ *Ibidem*.

²⁶⁸ R. Mazzaglia, *Dall'astrazione alla composizione: le macchine danzanti di Trisha Brown*, in S. Onesti (a cura di), *I passi della danza. Indagini sulla creazione coreica*, Bari, Edizioni di pagina, 2019, p. 109.

²⁶⁹ *Ibidem*.

²⁷⁰ *Ibidem*.

²⁷¹ *Ibidem*.

²⁷² *Ibidem*.

²⁷³ E. Randi, S. Onesti, *Introduzione*, cit., p. 10.

²⁷⁴ R. Mazzaglia, *Dall'astrazione alla composizione: le macchine danzanti di Trisha Brown*, cit., p. 111.

dunque si delinea il proposito di «scardinare le tecniche compositive»²⁷⁵ a favore della «ricerca di una reazione istintiva del corpo»,²⁷⁶ con l'intento di trovare una risposta spontanea agli imprevisti, riferendosi il più delle volte alla «reattività esperita [...] nell'infanzia»²⁷⁷ che genera «schemi di spostamento totalmente asimmetrici e imprevedibili».²⁷⁸

Dall'approfondimento sulle *task dances* di Anna Halprin, la partecipazione agli *happening* newyorkesi (in particolare in qualità di performer in opere di Robert Whitman), ossia una forma d'arte totale inserita nella riflessione tesa alla negazione dell'oggetto artistico a favore dell'atto e della creazione in sé, e la frequentazione del Judson Dance Theater, nasce l'esigenza dell'«assegnazione di compiti funzionali»²⁷⁹ per fornirsi di «una griglia in cui inquadrare scelte istantanee di movimento».²⁸⁰ Per Brown «la creazione è di fatto una ri-creazione; la ri-creazione di un impulso liberato»,²⁸¹ che non deve necessariamente rispecchiare in modo rigido una logica o un principio bensì può accogliere una serie di possibilità.

Più tardi, dal modello di John Cage e del suo allievo Robert Dunn, Brown si avvicina a una libertà creativa scaturita dal rifiuto della narrazione, tratto distintivo della *modern dance*, e dalla «rinuncia alla profondità introspettiva»,²⁸² adottando «un approccio concettuale»,²⁸³ concentrandosi dunque sulle «potenzialità cinestetiche del corpo»²⁸⁴ e perciò dando vita a spettacoli costituiti da «quadri autonomi»²⁸⁵ non consequenziali, uniti dalla scelta di un comune principio compositivo. Questa riflessione in merito alla forma e al contenuto, posti sullo stesso piano, si inserisce nel generale panorama artistico americano degli anni Sessanta, specie con riferimento alle arti visive, chiarito dall'«interrogativo posto dalla Pop Art: quale significato può ancora avere l'atto creativo?».²⁸⁶

²⁷⁵ *Ibidem.*

²⁷⁶ Ivi, p. 112.

²⁷⁷ Ivi, p. 111.

²⁷⁸ *Ibidem.*

²⁷⁹ Ivi, p. 112.

²⁸⁰ *Ibidem.*

²⁸¹ *Ibidem.*

²⁸² Ivi, p. 114.

²⁸³ Ivi, p. 112.

²⁸⁴ Ivi, p. 114.

²⁸⁵ Ivi, p. 113.

²⁸⁶ Ivi, p. 114.

Dalle improvvisazioni strutturate avviene il passaggio alla vera e propria coreografia, dove le scelte di Brown prevalgono sulla soggettività degli interpreti, sviluppando delle «visioni di danza»²⁸⁷ a partire dalle proprie esperienze della vita quotidiana, per arrivare all'elaborazione di «macchine danzanti».²⁸⁸ Lei stessa precisa: «the ideas take a visual presence in the mind and one must find the method to decant the vision».²⁸⁹ Nel 1970, nel quartiere post-industriale di Soho, Brown immagina quello che è considerato il suo lavoro più leggendario *Man Walking Down the Side of a Building*, del quale Susan Rosenberg evidenzia la volontà dell'artista di ridefinire «choreography as a *visual art*»:²⁹⁰

Celebrated as a work in which Brown reoriented the body's relationship to gravity to alter the viewer's phenomenological experience of the everyday, *Man Walking* is a work of art demonstrating choreography to be visual and visible in relation to conditions of duration, material structure, and task.²⁹¹

Nel lavoro della coreografa, «sin dai primi anni di sperimentazione, elaborazione linguistica e compositiva vanno di pari passo».²⁹² Infatti come costante, riscontrabile anche nei lavori degli anni Settanta, permane «la sollecitazione d'impulsi cinestetici e linguistici indotti dall'accumulazione»,²⁹³ oltre che «l'approccio concettuale».²⁹⁴ La nuova via che viene esplorata è la memorizzazione dell'improvvisazione, insieme al disegno, il quale «precede la creazione e ne sviluppa l'ipotesi»,²⁹⁵ come strumenti del processo creativo verso la partitura coreografica, da considerarsi come un promemoria o una notazione in quanto assolutamente non indicativa «della qualità di movimento».²⁹⁶ Il solo *Accumulation* (1971) inaugura il ciclo delle accumulazioni, che delineano «physical gestures through a logical, reductive analysis of the body's anatomical functioning and

²⁸⁷ Ivi, p. 115.

²⁸⁸ *Ibidem*.

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ S. Rosenberg, *Trisha Brown: Choreography as Visual Art*, in «October», 140, Spring 2012, p. 21.

²⁹¹ Ivi, p. 29.

²⁹² R. Mazzaglia, *Dall'astrazione alla composizione: le macchine danzanti di Trisha Brown*, cit., p. 111.

²⁹³ Ivi, p. 117.

²⁹⁴ *Ibidem*.

²⁹⁵ *Ibidem*.

²⁹⁶ Ivi, p. 120.

an additive organization». ²⁹⁷ Così facendo la ripetibilità e la ripetizione sono rese «artistic issue in dance». ²⁹⁸

La stessa Brown preciserà: «Credo che nella coreografia prima ci sia soprattutto il pensiero, in secondo luogo l'azione e, dopo, la memorizzazione. “L'improvvisazione memorizzata” consiste nel fare e memorizzare». ²⁹⁹ In particolare:

Trisha Brown invita la compagnia a improvvisare a partire da un'istruzione data. Diversamente dalle improvvisazioni strutturate, le sequenze sono ora memorizzate con l'ausilio anche degli altri danzatori, che fungono da sguardo e da confronto nella ricerca della qualità iniziale di movimento. Secondariamente, la coreografa monta, seleziona e assembla come un regista frammenti di pellicola. [...] Combattuta tra l'improvvisazione a ruota libera e la definizione delle partiture, la Brown si muove tra l'una e l'altra per innescare il suo modo istintivo di danzare dentro una struttura architettonica. ³⁰⁰

Con *Locus* del 1975 «associations between Brown's choreography and conceptualism in visual art reached a crescendo», ³⁰¹ la coreografia infatti mappa «an imaginary three-dimensional cube with twenty-six numbers, each corresponding to a place held by a letter of the alphabet»: ³⁰² parole diverse, tratte da frasi autobiografiche, corrispondono perciò a sequenze diverse di punti nello spazio, dando luogo alle partiture eseguite dai quattro *performer*. In merito alle fonti di cui disponiamo per apprendere lo sviluppo del processo creativo, oltre agli appunti di Brown, i disegni costituiscono un punto di partenza pressoché imprescindibile. A questo proposito, Rosenberg nota: «if the Locus drawings confirm the importance of the visual in Brown's choreographic art, they also raise questions about the primacy of the visual over the physical and choreographic, for the drawings provide an enigmatic record of Brown's choreographic ideas». ³⁰³

Glacial Decoy (1979) è la prima coreografia creata per il teatro, che «nonostante l'impressione di spontaneità, [...] è definita ma imperscrutabile». ³⁰⁴ Infatti Brown

²⁹⁷ S. Rosenberg, *Trisha Brown: Choreography as Visual Art*, cit., p. 38.

²⁹⁸ Ivi, p. 39.

²⁹⁹ R. Mazzaglia, *Dall'astrazione alla composizione: le macchine danzanti di Trisha Brown*, cit., p. 117.

³⁰⁰ Ivi, p. 118.

³⁰¹ S. Rosenberg, *Trisha Brown: Choreography as Visual Art*, cit., p. 40.

³⁰² *Ibidem*.

³⁰³ Ivi, p. 41.

³⁰⁴ R. Mazzaglia, *Dall'astrazione alla composizione: le macchine danzanti di Trisha Brown*, cit., p. 120.

dichiarerà «di non volere più esibire la struttura che sorregge la danza, per evitare che questa scompaia agli occhi del pubblico, troppo impegnato a cogliere la logica di fondo».³⁰⁵ Ne risulta un distanziamento rispetto all'approccio concettuale e sistematico, connesso alla crescente «esigenza di sviluppare un metodo di trasmissione»,³⁰⁶ a favore di una «fabbricazione sistematica della poliritmia, dell'asimmetria e della polidirezionalità del movimento»³⁰⁷ per rendere la danza «always unpredictable, unlikely, continuous».³⁰⁸ Lo spettacolo in questione riflette un inevitabile cambiamento dell'approccio spaziale. La coreografa si dice profondamente «interessata al volume cubico dello spazio scenico e alla cornice che definisce questo spazio»³⁰⁹ e crea sul palcoscenico «una griglia che contiene il movimento».³¹⁰ Il palco rappresenta «un luogo di possibilità sospese»³¹¹ in quanto modellato dagli scenografi, con i quali Brown collabora, e dalla danza nel suo avvenire, la quale non si esaurisce prima dell'uscita di scena, bensì continua oltre le quinte, «esibendo il limite del palco, interrompendo la danza alla vista e creando momenti di vuoto».³¹² Con riferimento all'origine dei movimenti, Brown esplicita l'importanza dei contenuti della memoria che si manifestano contemporaneamente all'azione agli occhi del pubblico, il quale coglie ed interpreta la visione in maniera soggettiva:

Sometimes my dancing is metaphoric, using memory as a resource. [...] memory gives a phrase a reality for me and modulates its quality and texture. However the image, the memory, must occur in performance at precisely the same moment as the action derived from it. Without thinking, there are just physical feats. I also distinguish between public and private gestures. I perform both, but you are not supposed to see the private ones.³¹³

Glacial Decoy segna effettivamente un cambiamento radicale; è un momento particolarmente significativo per la carriera di Brown: «the shift of her institutional

³⁰⁵ *Ibidem.*

³⁰⁶ *Ivi*, p. 121.

³⁰⁷ *Ibidem.*

³⁰⁸ Y. Rainer, *A Conversation about Glacial Decoy*, in «October», 10, October 1979, p. 30.

³⁰⁹ R. Mazzaglia, *Dall'astrazione alla composizione: le macchine danzanti di Trisha Brown*, cit., p. 122.

³¹⁰ *Ibidem.*

³¹¹ *Ibidem.*

³¹² *Ibidem.*

³¹³ Y. Rainer, *A Conversation about Glacial Decoy*, cit., pp. 31-32.

affiliation from visual art to the theatre - the institutional frame identified with and defining dance, and where she has continued to present her choreographies for more than thirty years».³¹⁴ A partire da questo spettacolo, nelle successive creazioni per il teatro, necessariamente Brown si trova a misurarsi «con un sistema che condiziona diversamente le scelte produttive rispetto alle gallerie d'arte e ai musei».³¹⁵ Avviene una dilatazione del processo di creazione, dato l'aumento della capacità produttiva, che tra gli altri fattori le consente l'impegno di più danzatori. Inoltre «il confronto principale è con le aspettative del pubblico teatrale, che la induce a riconsiderare elementi prima ritenuti superflui, quali le scenografie e le musiche»,³¹⁶ portandola ad intessere collaborazioni con artisti visivi e compositori.

Più tardi, nel 1987, la partecipazione di Trisha Brown come interprete nella *Carmen* diretta da Lina Wertmüller al Teatro San Carlo di Napoli costituisce «una svolta di tipo operativo»,³¹⁷ in quanto la coreografa deve confrontarsi con la musica classica di Bizet. Sui tacchi e in «un inquietante lungo abito nero»,³¹⁸ Brown è nelle vesti di una Carmen ispirata a una novella di Prosper Mérimée, ma ambientata negli anni Venti del Novecento. Riesce ad estrapolarne un'idea visiva che guida la composizione del gesto per danzare un flamenco stilizzato, rappresentando «la sensualità attraverso un movimento ondulatorio».³¹⁹ La regista le lascia ampio spazio di libertà per la ricerca, dovrà però «confrontarsi con condizioni di lavoro inadeguate e con un ambiente tradizionalista»,³²⁰ il quale non accoglierà calorosamente l'opera.

Si noti che, durante i primi anni di sperimentazione, Brown aveva evitato il condizionamento musicale per assecondare la poliritmia ma, una volta raggiunta la maturità, approfondisce il rapporto tra musica e danza, nonostante continui a servirsi di «processi di astrazione».³²¹ Studia infatti la struttura musicale per farne «la griglia condizionante cui reagire tramite il corpo e la danza».³²²

³¹⁴ S. Rosenberg, *Trisha Brown: Choreography as Visual Art*, cit., p. 43.

³¹⁵ R. Mazzaglia, *Dall'astrazione alla composizione: le macchine danzanti di Trisha Brown*, cit., p. 123.

³¹⁶ *Ibidem*.

³¹⁷ Ivi, p. 128.

³¹⁸ R. Mazzaglia, *Trisha Brown*, cit., p. 133.

³¹⁹ Ead., *Dall'astrazione alla composizione: le macchine danzanti di Trisha Brown*, cit., pp. 128-129.

³²⁰ Ead., *Trisha Brown*, cit., p. 133.

³²¹ Ead., *Dall'astrazione alla composizione: le macchine danzanti di Trisha Brown*, cit., p. 128.

³²² Ivi, p. 129.

La prima opera di quello che viene definito come «ciclo musicale»³²³ è *M.O.* (1995), ispirata all'*Offerta Musicale* di Bach, per la quale la coreografa preciserà: «Bach ha creato una macchina e la risposta non può che essere un'altra macchina».³²⁴ D'altro canto però si rifà al modello Cage-Cunningham, ossia «creare la danza separatamente dalla musica per poi giustapporle».³²⁵ Mazzaglia evidenzia in merito che «così facendo, sviluppa una delle tante possibilità di relazione tra musica e danza che si colloca lungo il continuum che va dal modello ottocentesco del balletto all'opposto estremo cunninghamiano».³²⁶ Nella pratica creazione del materiale per lo spettacolo in questione, «la coreografa sviluppa una lunga serie di improvvisazioni che le permettano di relazionarsi alla musica senza combatterla, ma senza neanche soccombervi».³²⁷ Per evitare «il lirismo suggerito dalle note di Bach»,³²⁸ Brown riprende dinamiche compositive elaborate e sperimentate in passato, «con la differenza che lo stimolo iniziale è dato ora dallo studio della composizione musicale».³²⁹

Il postmoderno incontra il barocco

Questa è la metafora della mia ricerca: una coreografa astratta in cerca di una sua collocazione tra il moderno e il barocco in collaborazione con il Sig. Bach. Talvolta mi sono persa e, certo, mi sono lanciata in questo progetto senza sapere cosa avrei fatto. Ho attraversato periodi di riflessione e di ricerca intensi su che direzione dovesse prendere il passo successivo, il movimento successivo, il pezzo intero.³³⁰

Trisha Brown dichiara ciò con riferimento alla già menzionata *M.O.*, per la quale l'artista aveva analizzato la struttura musicale, cercando di «riproporre gli stessi meccanismi nella danza».³³¹ Il sapiente approccio, che disvela una prospettiva interartistica, non si relazionerà soltanto alla musica strumentale bensì permetterà il

³²³ *Ibidem.*

³²⁴ *Ibidem.*

³²⁵ Ead., *Trisha Brown*, cit., p. 135.

³²⁶ *Ibidem.*

³²⁷ *Ivi*, p. 136.

³²⁸ *Ibidem.*

³²⁹ *Ibidem.*

³³⁰ *Ivi*, p. 136.

³³¹ *Ivi*, pp. 135-136.

dialogo con il melodramma, «che pone un'ulteriore sfida, come già in *Carmen*, con il riferimento ad una storia».³³² Risulta dunque consono considerare l'avvicinamento di Brown alle composizioni strumentali di Bach e l'esperienza della stessa nella *Carmen* di Wertmüller come esperimenti artistici propedeutici alla realizzazione dell'*Orfeo* monteverdiano nel 1998 a Bruxelles.

Evidenziando l'aspetto drammaturgico che guida Brown nella regia dell'opera seicentesca, è chiaro che «l'obiettivo non è esaltare la visione Striggio-Monteverdi, ma dialogare al pari con musica e testo»,³³³ grazie anche alla proficua interazione con il direttore musicale per l'occasione René Jacobs. Si crea dunque «una drammaturgia a strati»: ³³⁴ la danza assume il ruolo di aiutare «il fluire dell'azione», ³³⁵ «è compresente con le altre arti [...], piuttosto che emergere dal nulla nelle parti deputate dall'opera». ³³⁶ In questo «dialogo a tre voci», ³³⁷ secondo la stessa coreografa «un atto poetico in sé», ³³⁸ avviene l'incontro tra la narrazione e l'astrazione, sotto il segno di una scelta estetica che privilegia la stilizzazione, come ha notato ancora una volta Mazzaglia. Infatti Brown «nega un approccio figurativo, fa emergere l'intreccio e i nodi tematici nella loro essenzialità. Le implicazioni di queste scelte concernono tutti i livelli del fare registico», ³³⁹ riguardando non solo il piano scenografico e dei costumi, «astratti, spogli, privi di tracce realistiche di appartenenza a un luogo, a un tempo o a una condizione chiaramente identificabili», ³⁴⁰ ma anche «l'azione scenica di danzatori e cantanti». ³⁴¹

Bernardi mette in luce la capacità della coreografa di dialogare con l'opera di Monteverdi:

She was less intent on furthering the expression of their ideas (the goal of traditional opera directors) than exploring the possibilities of the dialogue. Brown, probably influenced by John Cage in this respect, was able to envision the relationships between the various components of an opera with an immense sense of

³³² Ivi, p. 135.

³³³ Ivi, p. 142.

³³⁴ *Ibidem.*

³³⁵ *Ibidem.*

³³⁶ *Ibidem.*

³³⁷ *Ibidem.*

³³⁸ *Ibidem.*

³³⁹ Ivi, p. 143.

³⁴⁰ *Ibidem.*

³⁴¹ *Ibidem.*

freedom, each element responding to the others but keeping its own identity. In Brown's dramaturgical vision, opera functions by associations, as a metaphoric system rather than a mimetic one. The implications of Brown's innovative approach to directing were most strongly felt in the way she dealt with three key elements: the set and costume design, the narrative, and the singers.³⁴²

La rappresentazione del mito antico non procede seguendo un codice mimetico, come poteva avvenire in epoca barocca, la quale tradizionale estetica presupponeva gesti che sottolineavano il senso del testo in maniera didascalica, rendendo la connessione al significato delle parole enfatica, retorica e in certi casi pleonastica. Questa concezione era senza dubbio giustificata nel Seicento, considerando la poca illuminazione dello spazio scenico e l'interazione sociale tra gli interpreti volta a mantenere l'attenzione del pubblico. Differentemente le radici della visione di Brown si collocano nella *postmodern dance* novecentesca, determinando dunque un approccio che segue un sistema metaforico di rimandi, associazioni e stilizzazioni. L'astrazione, in quanto principio artistico e compositivo, determina un impatto drammaturgico caratterizzato dall'essenzialità, che si riflette per di più nel generale impianto visivo, che va dalla scenografia, alla progettazione illuminotecnica, ai costumi e al trucco degli interpreti. L'obiettivo della messinscena si discosta totalmente da un fine realistico, nonostante il fulcro sia una storia antica quasi quanto la civiltà occidentale. Proprio questa operazione segna la notevole portata di innovazione, cardine del successo dell'*Orfeo* di Trisha Brown. Più specificatamente, vengono rimossi tutti quegli elementi che tradizionalmente caratterizzano una produzione realistica, ossia «the establishing of time or locale but also gender and social class»³⁴³ cosicché il design acquista assoluta autonomia sia rispetto al mondo della realtà sia all'originale testo dell'opera. Ciò che rende organico e coerente lo spettacolo è poi l'azione scenica non solo dei danzatori ma anche dei cantanti, i quali si inseriscono nella scena assumendo una postura interpretativa lontana dall'approccio mimetico.

Le innovazioni artistiche proposte da Brown risiedono «nella sua capacità di condizionare il sistema e nella disponibilità di questo a lasciarsi modellare».³⁴⁴ È utile perciò concentrarsi sul processo produttivo dell'*Orfeo*, la cui preparazione «è di una

³⁴² G. Bernardi, *"The voice is a muscle": Trisha Brown and Opera*, cit., p. 253.

³⁴³ *Ibidem*.

³⁴⁴ R. Mazzaglia, *Trisha Brown*, cit., p. 142.

lunghezza inaudita rispetto agli standard operistici».³⁴⁵ Innanzitutto dal 1995 Trisha Brown affronta uno studio individuale del libretto e delle partiture musicali e successivamente lavora con i danzatori della sua compagnia nella sede di New York. Questi, una volta a Bruxelles, «svolgono anche il ruolo di suoi assistenti nella guida dei cantanti lirici»³⁴⁶ del Collegio Vocale di Gent. Infatti, «prima delle sei settimane canoniche di prove, i cantanti principali seguono, a loro volta, un workshop di danza di due settimane, impartito da sue collaboratrici»,³⁴⁷ di fatto un momento di indagine intensiva sulla percezione del proprio corpo in scena, seguito dall'approfondimento sugli schemi di lavoro di Brown e dall'apprendimento di sequenze di movimenti necessariamente riadattati. Per quanto concerne la preparazione dello spettacolo, il testo è noto a tutti gli interpreti; le partiture gestuali che ne derivano, eseguite dai cantanti, risultano più che altro vicine alla recitazione mentre i danzatori muovono delle vere e proprie coreografie, più articolate anche in relazione al disegno spaziale tracciato. Trisha Brown coordina magistralmente gli artisti svincolandosi da una ferrea categorizzazione e creando scene in cui cantanti e danzatori collaborano. Particolarmente precisi sono i momenti destinati al coro di ninfe e pastori degli atti I e II, nei quali i coristi, «eseguono movimenti stilizzati»³⁴⁸ muovendosi nello spazio con «frequenti camminate e diagonali di gruppo»³⁴⁹ componendo poi, insieme ai danzatori, «un insieme compatto e multiforme, da cui si snodano a momenti le sequenze danzate».³⁵⁰ Talvolta «i danzatori rispettano l'immobilità quando le esigenze del dramma impongono un momento di sospensione»³⁵¹ ma assumono anche un ruolo attivo nello svolgimento della narrazione per mezzo di forti azioni «spesso scandite eccezionalmente dalla musica»:³⁵² sono infatti «le acque del fiume Stige che porta agli inferi o le baccanti in rosso che smembrano Orfeo».³⁵³ Invece «i cantanti principali compiono dei gesti astratti»³⁵⁴ profondamente simbolici. Un esempio iconico è rappresentato dalla sequenza eseguita dalla Messaggera che comunica ad Orfeo la triste notizia della morte dell'amata Euridice: «il corpo della cantante è

³⁴⁵ *Ibidem.*

³⁴⁶ *Ibidem.*

³⁴⁷ *Ibidem.*

³⁴⁸ *Ivi*, p. 146.

³⁴⁹ *Ibidem.*

³⁵⁰ *Ibidem.*

³⁵¹ *Ibidem.*

³⁵² *Ibidem.*

³⁵³ *Ibidem.*

³⁵⁴ *Ibidem.*

bipartito, il lato destro esegue delle azioni geometriche ed astratte, mentre il lato sinistro risponde ad una gestualità emotiva».³⁵⁵

Anche le collaborazioni di Brown riflettono:

una visione post-moderna della creazione estetica: non ruotano mai attorno alla condivisione di un'idea totalizzante dello spettacolo, bensì generano nuovi livelli di complessità a partire dagli aspetti strutturali delle opere; ridimensionano, pertanto, il dominio dell'autore sul prodotto finale, mostrando la compenetrazione di intenti personali e di condizionamenti esterni.³⁵⁶

È quindi interessante notare più nel dettaglio il lavoro del designer Roland Aeschlimann che immaginando «the minimalist and bleached world in which the action takes place»³⁵⁷ contribuisce alla creazione di un effetto ipnotico sugli spettatori. I richiami visivi sono partecipi allo svolgimento dell'azione: il «sole che pian piano si eclissa, a sancire il trascorrere del tempo e i cambiamenti nello stato d'animo di Orfeo»,³⁵⁸ la bipartizione scenica e il doppio finale.

La scena più rappresentativa è quella che riguarda la catabasi del protagonista. L'artista destruttura il canone tradizionale occidentale secondo il quale la divisione tra il mondo dei vivi e il mondo dei morti figura orizzontalmente, con il primo posto al di sopra del secondo: «Aeschlimann envisioned a sweeping move of a wall across the entire stage to represent the passage from the earth to the underworld».³⁵⁹ L'aldilà conquista spazio nella scena dell'atto III progressivamente fino alla netta separazione sul piano verticale, in cui il traghettatore infernale Caronte, in un'atmosfera di oscurità, è seduto a mezz'aria su una stabile altalena sulla destra, considerando la prospettiva del pubblico, e cerca di scacciare Orfeo, il quale canta la celebre aria *Possente Spirto*, posto nella metà sinistra del palcoscenico vivacemente illuminata, muovendo significativi gesti. In questa cornice, «Brown then imagined that the moving wall pushed away the rolling, entangled bodies of the infernal spirits»,³⁶⁰ i quali sono rappresentati dai danzatori. Ancora più chiara

³⁵⁵ Ivi, pp. 142-143.

³⁵⁶ Ead., *Dall'astrazione alla composizione: le macchine danzanti di Trisha Brown*, cit., p. 131.

³⁵⁷ G. Bernardi, *Trisha Brown's L'Orfeo: Postmodern Meets Baroque*, in «The Opera Quarterly», 24, 3-4, Summer-Autumn 2008, p. 287.

³⁵⁸ R. Mazzaglia, *Trisha Brown*, cit., p. 145.

³⁵⁹ G. Bernardi, «The voice is a muscle»: *Trisha Brown and Opera*, cit., p. 254.

³⁶⁰ *Ibidem*.

risulta dunque la stretta relazione tra gli interpreti e il set, gestita per manifestare tutte le potenzialità possibili, in virtù, oltre che di un'armonia scenica, anche di una funzionalità operativa.

Per ciò che concerne l'azione scenica, già dai primi quadri è possibile comprendere quanto la ricerca di Brown sia andata incontro ad uno sviluppo rispetto ai precedenti lavori, alcuni tra i quali prima menzionati. La principale causa è sicuramente l'accostamento alla narrazione, infatti «la presenza del testo consente una maggiore esplicitazione del senso».³⁶¹ Tuttavia, come «nelle trascorse coreografie astratte, la motivazione squisitamente fisica dei movimenti non escludeva la possibilità per il danzatore di dare sostanza e colore all'azione sul piano emotivo e dell'immaginario».³⁶² Questa proposta creativa è estesa anche ai cantanti solisti e ai membri del coro. Passati più di vent'anni dal suo *Pure movement* manifesto (1975) nel quale aveva stabilito la sua reputazione in quanto «abstract choreographer who rejected narrative, psychology and character as bases for dance-making»,³⁶³ in quanto «Pure Movement is a movement that has no other connotations»,³⁶⁴ Trisha Brown si professa interessata alla creazione di partiture gestuali neutrali, che ciò nonostante si disvelano come pregne di significato, e inoltre a come gli spettatori leggono i gesti, decifrandoli in maniera conscia o inconscia. Dichiarò infatti: «I'm actually planning to develop the vocabulary from emotional sources—joy, pain, whatever—and I'll see how I can develop a form that I can accept. I hope I can develop a vocabulary that can withstand the power of the singers».³⁶⁵ Ne deriva che l'aspetto maggiormente messo in luce dell'opera barocca non è la narrazione, bensì l'emozione che da essa scaturisce. Riferendosi all'esperienza di *Glacial Decoy*, «non c'è una reale consequenzialità tra emozione/pensiero e gesto, ma un essere presenti, anche con le proprie sensazioni e i ricordi soggettivi».³⁶⁶ Dalla visione dello spettacolo, è chiaro che non esiste «una rispondenza immediata tra parola e azione»;³⁶⁷ il testo del libretto «non sopraffà il movimento dei danzatori e non lo annulla nei cantanti»,³⁶⁸ al contrario le

³⁶¹ R. Mazzaglia, *Trisha Brown*, cit., p. 143.

³⁶² *Ibidem*.

³⁶³ S. Rosenberg, *Trisha Brown: Between Abstraction and Representation (1966-1998)*, in «Arts», 2020, p. 1.

³⁶⁴ *Trisha Brown on Pure Movement*, in «Dance Magazine».

³⁶⁵ S. Rosenberg, *Trisha Brown: Between Abstraction and Representation (1966-1998)*, cit., p. 8.

³⁶⁶ R. Mazzaglia, *Trisha Brown*, cit., p. 143.

³⁶⁷ *Ivi*, p. 144.

³⁶⁸ *Ibidem*.

coreografie alludono ai versi di Striggio, commentano le caratteristiche dei personaggi o ne evidenziano lo stato mentale, evitando «un ancoraggio immediato e leggibile al testo».³⁶⁹ Si tratta di «“una soluzione teatrale” informata dalla “abilità a strutturare il movimento”».³⁷⁰

Tra le scene che più chiaramente fanno apparire l'opera barocca plasmata dall'estetica postmoderna, il prologo risulta particolarmente significativo. Secondo Bernardi: «La Musica appeared in flight through a circular opening in a solid screen that filled the proscenium arch. A dancer embodied the mythical figure, while the singer was hidden in the pit».³⁷¹ La danzatrice Diane Madden, apparsa a mezz'aria, occupa lo spazio scenico con una camminata sospesa composta di variazioni e ripetizioni, influenzata nel ritmo, nella quota e nelle roteazioni dai cambiamenti melodici della musica. È implicita un'eco dell'opera del 1970 *Man Walking Down on the Side of a Building*, che condensa gran parte della poetica di Brown: «daily ordinary action [...] performed in extraordinary contexts».³⁷² Inoltre ciò che connota la produzione di Brown in quanto teatro sperimentale, ossia «the radical step of disembodiment of the voice (the dancer did not mouth the sung words)»,³⁷³ conduce lo spettatore fin da subito in una dimensione teatrale altra, dove l'attenzione è evidentemente posta sulla danza, facendo del canto un mero accompagnamento: «the opening sequence introduces the audience to a set of innovative performance rules, far from those of traditional opera productions».³⁷⁴

In merito al continuo e valorizzante dialogo tra danza, musica e versi, Bernardi precisa:

Brown matched Monteverdi's musical rest after «ne' s'oda» with the dancer taking a breathtaking plunge, followed by a moment of stillness. By creating such striking images intimately connected with the music, Brown developed a new theatrical language that fully respects the structure of Monteverdi's music but simultaneously challenges and stimulates the spectator's perception and imagination.³⁷⁵

³⁶⁹ *Ibidem.*

³⁷⁰ *Ibidem.*

³⁷¹ G. Bernardi, *Trisha Brown's L'Orfeo: Postmodern Meets Baroque*, cit., p. 287.

³⁷² *Ivi*, p. 289.

³⁷³ *Ibidem.*

³⁷⁴ *Ibidem.*

³⁷⁵ *Ivi*, pp. 290-291.

Peggy Phelan ha largamente analizzato il momento determinante del racconto nonché «la questione enigmatica del mito – perché Orfeo si volta indietro a guardare?».³⁷⁶ Infatti «mentre Monteverdi usa il silenzio e un rumore fuori scena per rendere il mito coerente sul piano musicale, Brown deve trovare una soluzione in termini di movimento per le azioni di Orfeo».³⁷⁷ Così la coreografa stabilisce che Orfeo si debba voltare «per quarti di giro alla destra»³⁷⁸ del pubblico, ossia verso Euridice, della quale è visibile solo la sagoma che cammina dietro all'amato, «per ciascuno dei silenzi previsti»,³⁷⁹ articolando «lentamente le braccia a partire dalle spalle».³⁸⁰ Continua Phelan:

Il viaggio di Orfeo dall'Aldilà verso il mondo della luce, dall'estasi musicale al fatale silenzio, è incorporato sul piano coreografico tramite un incrocio di corpi: il corpo dello stesso Orfeo gira su se stesso mentre si volta indietro per guardare Euridice. Quando completa il giro per trovarsi di fronte Euridice, la forza catastrofica di questa visione fa sì che sia percepita come un voltarsi senza ritorno.³⁸¹

Euridice cade dunque piano e dolcemente rotea, sostenuta dai danzatori, mentre Orfeo canta *Io pur vi veggio*.

Questione fondamentale da esaminare rimane quella del doppio finale. «Cosa offre all'opera musicale l'“accumulazione” della coreografia e cosa offre alla coreografia di Brown l'opera musicale?»³⁸² La regia di Trisha Brown crea una «terza interpretazione»;³⁸³ infatti mantiene e rappresenta elementi da entrambe le versioni, sia quella cosiddetta dionisiaca del 1607, in cui Orfeo viene lacerato dalle Baccanti, «accese dal disprezzo ch'egli manifesta verso ogni desiderio femminile a seguito della perdita definitiva di Euridice»,³⁸⁴ sia quella apollinea tratta dalla partitura pubblicata nel 1609 e

³⁷⁶ P. Phelan, *Trisha Brown's Orpheo. Two Takes on double Endings*, in A. Lepecki (a cura di) *Of Presence of the Body*, Middletown, Wesleyan University Press, 2004. Trad. it. *L'Orfeo di Trisha Brown. Due ciac su un doppio finale*, in S. Franco, M. Nordera (a cura di) *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Novara, UTET, 2010, p. 234.

³⁷⁷ Ivi, p. 235.

³⁷⁸ *Ibidem*.

³⁷⁹ *Ibidem*.

³⁸⁰ *Ibidem*.

³⁸¹ *Ibidem*.

³⁸² Ivi, p. 227.

³⁸³ *Ibidem*.

³⁸⁴ R. Mazzaglia, *Trisha Brown*, cit., p. 144.

nel 1615, nella quale lo sventurato cantore raggiunge Apollo nell'Olimpo, dove potrà ammirare l'amata per sempre nelle stelle. «Apollo did appear and speak with Orpheus, but then there was an abrupt change: during the concluding *Moresca*, the Maenads made a wild entrance and dismembered the demigod».³⁸⁵ L'ascesa al cielo del poeta è giocata sul piano verticale, come del resto la catabasi, e la successiva «tradizionale e gioiosa moresca»³⁸⁶ è trasformata da Brown «in una irrefrenabile danza macabra, lasciando di conseguenza la morte di Orfeo a una questione di interpretazione».³⁸⁷ Questo approccio democratico della coreografa permette allo spettatore di avere per l'appunto ampio spazio interpretativo ed è chiaramente molto lontano da una volontà purista, che piuttosto soccombe al desiderio di realizzare qualcosa di nuovo che si adatti ad un pubblico moderno. Sia nel lieto fine che in quello tragico, il fulcro della riflessione che necessariamente ne scaturisce è legato all'interpretazione della morte, la quale «completa l'atto di morire».³⁸⁸ È un tema che attraversa indistintamente tutte le epoche in quanto riguarda l'umano e rende dunque il mito di Orfeo e le sue rappresentazioni eternamente attuali.

Il successo della rappresentazione

Orfeo è un'opera radicata in complesse sfide emotive ed etiche: come soffriamo? Di cosa siamo debitori verso la morte? L'arte tradisce l'amore che cerca di onorare? Trascura e ignora la persona amata proprio per le sue aspirazioni a essere degna di lei? Monteverdi e Brown reagiscono al mito di Orfeo in modi che elevano e valorizzano la loro arte [...].³⁸⁹

Con questi interrogativi Phelan condensa l'emotività che emerge dai temi trattati dalla rappresentazione della storia di Orfeo, i quali affondano nel mito e nella letteratura: in primis amore e morte, «la speranza d'amore, l'improvviso respiro del cuore,

³⁸⁵ G. Bernardi, *"The voice is a muscle": Trisha Brown and Opera*, cit., p. 254.

³⁸⁶ P. Phelan, *Trisha Brown's Orpheo. Two Takes on double Endings*, cit., p. 236.

³⁸⁷ *Ibidem*.

³⁸⁸ *Ibidem*.

³⁸⁹ Ivi, p. 217.

corrispond[e] alla morte, l'ultimo respiro»,³⁹⁰ ma di conseguenza anche «esperienza del limite e inesorabilità del destino».³⁹¹ Il libretto di Striggio e la realizzazione musicale di Monteverdi presentano un poeta e cantore vinto dalla passione, segnalandone la sconfitta. Laddove «il mito celebra in Orfeo il potere della musica»,³⁹² il melodramma è «riconducibile alla sfiducia maturata nei confronti di un'arte che si era creduto potesse esaltare la spiritualità dell'uomo e metterlo in contatto con l'infinito».³⁹³ Trisha Brown nell'*Orfeo* trova «una situazione narrativa sufficientemente ampia da corrispondere»³⁹⁴ ad una dualità costitutiva: «il nostro doppio desiderio di superare colline e vallate della mortalità del corpo e di dominare le nette linee orizzontali della prosa cognitiva, della casualità, e della grammatica che oppongono resistenza a questa mortalità».³⁹⁵ La danza si offre in modo naturale alla rappresentazione di questa dualità, in quanto «come tutte le arti viventi, emerge dall'oscillazione del nostro desiderio tra essere animati e cessare di essere».³⁹⁶ In merito all'esperienza dell'*Orfeo*, la coreografa infatti dirà: «Quello che più mi è mancato nel dopo Orfeo è stata l'assenza di una storia, di un'emozione, di tutto quello che avevo scoperto nell'opera. Ed è stato difficile per me inventare dopo una storia con una musica jazz».³⁹⁷ Con la produzione belga, Brown raggiunse la perfetta e totale integrazione tra musica, testo e movimento.

Gli stessi temi e corde emotive smossi nella creatrice, hanno determinato il successo internazionale della messinscena postmoderna dell'opera di Monteverdi. Un ruolo chiave nella riuscita del progetto lo ebbe anche il direttore artistico de La Monnaie Bernard Foccroulle, che diede a Brown il completo controllo sia in qualità di regista che di coreografa, supportandola in ogni fase dell'allestimento. Puntualizza infatti Bernardi:

Bernard Foccroulle provided a foundation that ensured his initiative to associate a postmodern, abstract, New York choreographer famous for her resistance to «drama» and to narrative with a genre as entrenched in tradition as opera was not just a publicity coup but rather the occasion for an important artistic event.³⁹⁸

³⁹⁰ Ivi, p. 222.

³⁹¹ R. Mazzaglia, *Trisha Brown*, cit., p. 145.

³⁹² *Ibidem*.

³⁹³ *Ibidem*.

³⁹⁴ P. Phelan, *Trisha Brown's Orpheo. Two Takes on double Endings*, cit., p. 226.

³⁹⁵ *Ibidem*.

³⁹⁶ Ivi, p. 224.

³⁹⁷ R. Mazzaglia, *Trisha Brown*, cit., p. 147.

³⁹⁸ G. Bernardi, «The voice is a muscle»: *Trisha Brown and Opera*, cit., p. 252.

Secondo Focroulle quella di Monteverdi e Striggio è una grande lezione di umiltà; il protagonista infatti si spinge troppo oltre i suoi limiti: l'arte ha enormi poteri, eccetto quello di cambiare le leggi del mondo. L'artista dunque che ambiziosamente crede di poter cambiare le regole immutabili per mezzo della sua arte, sarà inevitabilmente punito. Cardinale inoltre è la questione dell'arte: il nostro mondo conosciuto sarebbe lo stesso senza la musica?

Rosenberg evidenzia il carattere di innovazione dell'opera, tra astrazione e rappresentazione:

Trisha Brown's experience as an abstract choreographer inspired her eschewal of opera's longstanding conventions of representational performance, paving the way to her success in piercing opera's 400-year-old dramaturgical traditions through the development of a distinctive abstract-representational movement language built in consort with the singers and choruses, and first launched with her 1998 production of Monteverdi's *L'Orfeo*.³⁹⁹

Effettivamente, la creazione allusiva e minimalista di Brown, oltre a rappresentare una magistrale prova di teatro sperimentale che sovverte la tradizione presentando regole performative innovative, permette agli spettatori di crearsi le proprie personali associazioni, vista e udito sono inondati da un evento in grado di fondere «rigor and freedom»,⁴⁰⁰ disvelando un magico equilibrio tra armonia e diversità. Bernardi precisa:

The audiences responded with utter fascination to these singing and dancing performers, who could capture their full attention. Traditional operatic intensity had been relinquished to give place to new emotions, to new aesthetic territories. In Brown's productions, all the elements grew together and at the same time blossomed with a life of their own.⁴⁰¹

La relazione sinergica di più linguaggi artistici, non solamente l'arte coreutica, la musica e il testo letterario in versi, ma anche l'arte visuale costituisce il nucleo pulsante

³⁹⁹ S. Rosenberg, *Trisha Brown: Between Abstraction and Representation (1966-1998)*, cit., p. 9.

⁴⁰⁰ G. Bernardi, *Trisha Brown's L'Orfeo: Postmodern Meets Baroque*, cit., p. 292.

⁴⁰¹ Id., *"The voice is a muscle": Trisha Brown and Opera*, cit., p. 255.

dell'*Orfeo* di Trisha Brown e permette il disvelarsi delle qualità che rendono lo spettacolo affascinante e pregno di significati. Risulta dunque arricchente e proficuo un discorso che si faccia carico di un'opera d'arte complessa per il suo essere connotata da una molteplicità organica e giustificata. Brown è riuscita, con la sua personale visione, a restituire il canto di Orfeo, primo tra tutti i poeti, insieme al senso di adattamenti e rappresentazioni precedenti alla sua del 1998. Essenzialità, organicità ed emozione nella trattazione e rappresentazione multidisciplinare di un tema sfaccettato e composito hanno determinato il successo di «questa encomiabile creazione».⁴⁰²

⁴⁰² R. Mazzaglia, *Trisha Brown*, cit., p. 147.