

Francesca Martellini
ANNA HALPRIN: OLTRE LA DANZA

Il lavoro di Anna Halprin è un capitolo indispensabile nella ricognizione delle varianti americane della ricerca su luogo e azione. Ma l'interesse sostanziale che ha guidato Francesca Martellini dalle camminate di Stalker nella campagna romana fino ai workshop di casa Halprin a San Francisco è l'evidenza di un punto cruciale: l'estensione del lavoro su di sé all'universo delle relazioni ambientali e interpersonali. Nelle stagioni di Anna Schuman Halprin, l'estensione ha significato la rottura con il contesto professionale della danza, l'accezione «inclusiva» del teatro, l'esplorazione dei territori fra arte e terapia personale e collettiva. Una traiettoria impensabile senza la simbiosi d'arte e vita con l'architetto Lawrence Halprin, allievo di Walter Gropius. Nell'intesa con Lawrence, il campo d'azione di Anna ha sperimentato diverse soluzioni della pulsazione tra composizione del movimento, costruzione dello spazio, critica del gesto quotidiano, creazione nel contesto, reinvenzione dell'incontro con lo spettatore. Nella descrizione delle loro imprese, talvolta imponenti, talvolta impalpabili, parole e concetti come partecipazione, comunità, rito, paesaggio, teatro mistico segnalano la verifica e l'alterazione del progetto e della presenza nell'orizzonte, spesso aleatorio, incontrollabile e ostile, dell'apertura al mondo che sta fuori dagli studi, dai recinti che danno impulso e consistenza alle ipotesi di lavoro. La vicenda di Anna e Lawrence, dei contatti, dei fatti e dei pensieri che emergono da decenni di formazione, pratiche e tentativi, è uno dei sentieri visibili di un processo più vasto. Del percorso ramificato e spezzato dove le condizioni e i conflitti della modernità si tramandano e si trasformano nell'alternanza di solitudini e assalti della seconda metà del Novecento [Raimondo Guarino].

Ho conosciuto Lawrence e Anna Halprin camminando, nel senso non metaforico del termine. Con il gruppo Stalker, «soggetto collettivo» nato nel 1995 da giovani architetti romani decisi a muoversi *al di là* di quella scienza architettonica che si insegna nelle università, ho partecipato all'azione pubblica G.R.A.* *Geografie dell'oltrecittà. In cammino per un'inversione di marcia*, completando in tredici appuntamenti (dal 21 marzo al 21 giugno 2009) il giro a piedi lungo la

strada di circonvallazione attorno alla Capitale. Un eterogeneo gruppo di cittadini, studenti, architetti e artisti di ogni genere si è riunito una volta a settimana per percorrere le aree liminali della città espansa, entrando in contatto con luoghi non quotidiani e con le loro relazioni: lo *stalker*, dal titolo dell'omonimo film di Tarkovskij del 1979, è la guida che non può fare a meno del territorio, e camminare nella «città che non si vede» è stimolo alla formazione di una propria visione dello spazio urbano, immaginando e inventando modalità di intervento alternative a quelle consolidate.

La città come teatro, avvenimento, con i cittadini quali attori protagonisti. Scoprire l'accesso ai mille possibili modi di essere della città al di là della sua univoca banale evidenza, dalla quale da troppo tempo siamo soggiogati¹.

L'architettura è dunque ancora «trasformazione dello spazio», ma il significato di questo rompe i limiti della sua accezione geometrico-proporzionale per essere *spazio sociale vissuto*, la cui trasformazione metterà in moto un processo nel quale noi stessi veniamo trasformati.

Stalker affonda le sue radici nelle deambulazioni surrealiste e nelle soluzioni ludiche del situazionismo, ma delineare il contesto nel quale il gruppo si colloca in maniera più o meno consapevole ha voluto dire compiere un atto critico, muovendosi tra discipline e ambiti diversi e dai confini instabili². È proprio interrogandomi sul valore del workshop e della partecipazione di gruppo in ambito architettonico e artistico che ho incontrato i processi creativi dell'architetto americano Lawrence Halprin (New York, 1916-San Francisco, 2009)³ e le per-

¹ Stalker, *Stalker.doc*, Malaga, CEDMA, 2008, p. 17. Il libro è in inglese con traduzione spagnola a fronte; cito dal file italiano del testo che mi è stato dato dagli autori.

² Rimando principalmente ai due indirizzi www.stalkerlab.org e www.osservatorionomade.net, dai quali è possibile accedere ai siti internet e ai blog di alcune delle attività condotte da Stalker negli ultimi anni. Su www.stalkerlab.org è riportato il manifesto *Stalker attraverso i territori attuali* (1996), in lingua inglese e spagnola, ora anche in Stalker, *op. cit.*, pp. 31-35. La volontà di conferire al gruppo un pedigree storico è rintracciabile nel testo di Francesco Careri, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Torino, Einaudi, 2006; un capitolo dedicato alle pratiche spaziali e alla filosofia stalkeriana è anche in Franco La Cecla, *Perdersi. L'uomo senza ambiente*, Roma-Bari, Laterza, 2000², pp. 125-158.

³ Rimando a Jim Burns, *Lawrence Halprin paesaggista*, Bari, Dedalo, 1982, e all'autobiografia postuma di Lawrence Halprin, *A life spent changing places*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2011.

formance della moglie Anna (Winnetka, 1920)⁴, artista eterogenea formatasi nel campo della danza. Come un corpo autonomo che si origina da una cellula, ho assecondato gli stimoli ricevuti per «indagare» il lavoro dei coniugi Halprin, soffermandomi in particolare sul periodo artistico di Anna precedente gli anni '80, rintracciando percorsi personali provenienti da ambienti diversi nei quali scorgere reciproche connessioni e comuni matrici.

Se quello di Stalker e di Lawrence e Anna Halprin sia teatro o architettura, o se sia semplicemente qualcosa di diverso da entrambi, forse non è tanto importante. Domandarsi il *perché* di tali scelte personali, però, aiuta a tracciare un percorso all'interno di un «nuovo artistico» che spesso, nel secolo scorso, si è tradotto in tentativi di fuga da istituzioni, convenzioni e limiti imposti. Son cose note e studiate l'«esplosione» del teatro del Novecento e i bisogni e le necessità dei quali questo si fa esponente. «La vera funzione del teatro del Novecento? si chiede Taviani. Creare contesti». L'extraterritorialità dei teatri non è sinonimo di asocialità, ma diviene espressione di un movimento attraverso luoghi, legami, tradizioni e usi dello spazio per interessare relazioni⁵. Osservare cosa ci sia *al di là* del teatro, dell'architettura, del paesaggio, della città non è più presa d'atto di condizioni anomale, ma risposta a esigenze che chiedono di espri-

⁴ Nei testi e nelle interviste che ho avuto modo di consultare ho notato che il nome proprio della signora Halprin compare spesso scritto in modi diversi: Ann, Hanna, Anna. Userò sempre «Anna», anglicizzazione del nome di nascita (Ann Schuman) che la Halprin adatterà dal 1972, dopo la guarigione dal cancro che in quell'anno le venne diagnosticato. Oltre al monumentale lavoro di ricerca di Janice Ross (*Anna Halprin. Experience as dance*, Berkeley, University of California Press, 2007) e all'autobiografia curata dalla stessa Halprin (*Moving toward life. Five decades of transformational dance*, Hanover [NH], Wesleyan University Press, 1995), numerosi sono i testi scritti su colei che è considerata una delle fondatrici della danza contemporanea. Tra questi: Libby Worth, Helen Poynor, *Anna Halprin*, London, Routledge, 2004. Cfr. inoltre James Roose-Evans, *Experimental theatre. From Stanislavsky to Peter Brook*, London, Routledge, 1989, che dedica la IV edizione del testo «To Anna Halprin and all those who continue the search», riservandole il capitolo tra *Richard Foreman, Robert Wilson and The Bread and Puppet Theatre* e *Grotowski and the Poor Theatre*; Richard Kostelanetz, *The theatre of Mixed Means. An introduction to happenings, kinetic environments, and other mixed-means performances*, New York, The Dial Press, 1968, pp. 100-132; Joyce Morgenroth, *Speaking of dance. Twelve contemporary choreographers on their craft*, New York, Taylor & Francis Group, 2004, pp. 23-40. Notizie sulle sue attuali attività sono reperibili e aggiornate nel sito www.annahalprin.org.

⁵ Cfr. Ferdinando Taviani, *Teatro Novecento: ovvietà*, «Teatro e Storia», anno XV, n. 22, 2000, pp. 293-328, la cit. è a p. 309.

mersi attraverso nuovi linguaggi che, oggi come ieri, tracciano terreni comuni a diverse discipline.

Presenza reciproca, racconto di viaggio, scambio, educazione: il mestiere dell'architetto nella «regione senza architettura» senza *edificazione* è spreco, così come lo è quello dell'attore nelle «regioni senza teatro» senza *rappresentazione*⁶. Eugenio Barba, in quello che è diventato il *Manifesto del Terzo Teatro*, scrive di un «arcipelago teatrale» che costituisce l'estremità anonima di confini delimitati da una parte dal teatro riconosciuto, «ufficiale», e dall'altra da quello d'avanguardia, sperimentale⁷. Oltre le mura istituzionali che possono fungere da confine, il tentativo di riattivare reti di collaborazione e di dialogo sperimentando pratiche creative conduce all'elaborazione di linguaggi che sollecitano un'interazione tra luoghi, opere, artisti e comunità. Tutte queste sono *follie*, risposte a bisogni, necessità.

Seguire progetti per dar corpo a un'idea. Lawrence e Anna Halprin

In una delle foto raccolte da Janice Ross nel suo monumentale lavoro di ricerca, un sorridente Walter Gropius porge a una ventenne Anna Halprin, in posa, una bottiglia di champagne⁸. Siamo nel 1943, a un ballo in maschera organizzato dall'Università di Harvard, dove dal 1937 il fondatore della Bauhaus era stato chiamato a insegnare quella personale visione della scienza architettonica che permettesse di fondere creazione artistica e industrializzazione.

Nell'attività progettuale la parola chiave è *partecipazione*. La partecipazione aumenta la responsabilità individuale, il fattore principale per rendere coerente una collettività, per sviluppare una visione di gruppo e l'orgoglio per un ambiente di cui si è autori. [...] È vero che la scintilla creativa ha sempre origine nell'individuo: ma, operando in stretta collaborazione con altri per un fine comune, egli attingerà, attraverso lo stimolo e la critica stimolatrice dei suoi collaboratori, risultati assai più alti che vivendo in una torre d'avorio. [...] Dobbiamo reimparare i metodi della collaborazione⁹.

⁶ Cfr. Franco La Cecla, *Contro l'architettura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, p. 131.

⁷ Eugenio Barba, *La via del rifiuto: Terzo Teatro*, in Idem, *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Milano, Ubulibri, 2000³, pp. 165-166.

⁸ Cfr. Janice Ross, *op. cit.*, pagine non numerate

⁹ Walter Gropius, *Architettura integrata*, Milano, Il Saggiatore, 1994, pp. 106-107 [ed. orig. *Scope of total architecture*, New York, Harper & Brothers, 1955].

Studiante ad Harvard alla Graduate School of Design, Lawrence Halprin metterà pienamente in atto gli insegnamenti del maestro. Negli anni '40, Halprin è uno dei giovani che percepiscono il periodo di esplosione della realtà culturale circostante, e il contatto con nuove prospettive di consapevolezza e di ricostruzione dei rapporti sociali segna profondamente la sua futura attività professionale. In quegli anni e in quel fertile clima di crescita avviene un altro incontro decisivo, che parafrasando le parole di colei con la quale ha condiviso vita artistica e privata ha un «tremendo impatto» sulle scelte di entrambi¹⁰. Anna e Lawrence Halprin si sposano nel 1940 e cinque anni più tardi, dopo la fine della seconda guerra mondiale, si trasferiscono a San Francisco, città nella quale le rispettive sfere d'azione avranno modo di mettere radici e di crescere, avvalendosi di una fortissima influenza e collaborazione reciproca. Anna è una ballerina di danza moderna formata sotto le influenze di grandi coreografe quali Martha Graham, Doris Humphrey e, in particolare, la «biologa» Margareth H'Doubler, che le aprirà la strada verso l'improvvisazione e lo studio anatomico del movimento. La sua carriera è promettente quando decide di seguire il marito a San Francisco, città allora «poco ospitale» verso il mondo della danza, ma sono proprio le esperienze di quegli anni a consentirle di definire con chiarezza il proprio orientamento professionale, oltre i confini di una sfera artistica ancora sospettosa nei confronti dell'avanguardia. Il 1° settembre del 1949, Lawrence inaugura uno studio personale in città, definendo la sua professione di *landscape architect* all'insegna di una concezione che guardasse sia all'effetto estetico che soprattutto all'impatto sociale e ambientale del progetto.

In quello stesso anno, Anna fonda The Marin Children's Dance Cooperative e inizia a insegnare a classi di bambini, collaborazione che porterà avanti fino al 1970 e che sarà fondamentale nella scoperta di quella creatività e spontaneità sulle quali, pochi anni più avanti, avrebbe fondato il proprio lavoro di *performer* e *guida*. Non troppo distante dalle idee di fondo dell'*architettura sociale* sostenuta dal marito, l'approccio ludico al corpo e al movimento avrebbe permesso al bambino di scoprire come la danza si lega alla vita quotidiana in un continuo scambio di forme artistiche, stimolando l'acquisizione di valori estetici e relazionali¹¹. The Marin Children's Dance Coopera-

¹⁰ Anna Halprin, *Moving toward life*, cit., p. XV: «My husband has had a tremendous impact on my work, particularly in environmental and architectural awareness and the use of the RSVP Cycles».

¹¹ Anna Halprin, *The Marin County Dance Co-operatives: teaching dance to children*, in Idem, *Moving toward life*, cit., pp. 25-30, in particolare pp. 29-30.

tive rappresenta un passaggio molto importante nella vita artistica e privata di Anna Halprin, ambiti che con la nascita delle due figlie Daria (1948) e Rana (1952) cominciavano a essere sempre più difficili da conciliare.

La nuova casa, progettata da Lawrence ai piedi dei Monti Tamalpais, nella parte settentrionale della California, in un terreno immerso tra le querce con vista sulla baia di San Francisco, divenne un fondamentale terreno di stabilità; vicino all'abitazione, l'architetto fece costruire quello che sarebbe diventato uno degli spazi artistici leggendari della danza contemporanea, una «stanza a cielo aperto» che integrasse stucco, cemento e alberi per diventare parte dell'ambiente stesso: «It was a place that affected [Anna's] work and also affected mine as a role model for the future», confessò Lawrence Halprin¹². Lontano dai rumori della città, immersa nel silenzio e nella leggerezza della natura, Anna cominciò ad avvertire l'esigenza di avviare un nuovo metodo di lavoro, attuando uno scambio tra se stessa e l'ambiente circostante, liberandosi in un movimento organico originato dallo spazio: «Movement within a moving space, I have found, is different than movement within a static cube»¹³.

Pochi mesi dopo il completamento di questo spazio teatrale tra gli alberi chiamato *dance deck*, fu Martha Graham a sedersi nella cavea lignea sostenuta dalla collina per assistere a un assolo di Anna, *The Prophetess*, invitandola poi a rappresentarlo a New York in occasione di un'importantissima vetrina per ballerini e coreografi emergenti, l'American Dance Festival. Questa partecipazione, nel 1955, segna per Anna una profonda rottura nei confronti dei già instabili giudizi verso il mondo della danza moderna, scandendo in maniera definitiva la fine di una parte della sua vita artistica, nella quale aveva comunque cercato di adattarsi ai canoni del panorama professionale circostante. Nonostante lei stessa fosse stata più severa della critica nei confronti delle sue esibizioni, che riscosero commenti decisamente positivi¹⁴, non furono i giudizi a farla sentire estranea a quel mondo artistico dal quale mancava da otto anni; Anna tornò da New York in uno stato mentale di profondo sconforto e disillusione: «All the dancers looked like imitations of the leading choreographer. I wasn't able to connect. I felt depressed,

¹² Intervista di Stephen C. Steinberg a Lawrence Halprin citata in Janice Ross, *op. cit.*, p. 104.

¹³ Anna Halprin e Lawrence Halprin, *Dance deck in the woods*, «Impulse», 1956, pp. 21-25, cit. in *Ivi*, p. 106.

¹⁴ Cfr. *Ivi*, p. 112.

discouraged, distrustful, and I knew that my career as a modern dancer has just died»¹⁵.

Passarono dieci anni prima che Anna tornasse a New York con una nuova performance, *Parades and Changes*, per la quale la polizia emise un mandato d'arresto per disturbo della quiete pubblica. Dalla sua amareggiata partenza, nel 1955, al clamoroso ritorno, si interpone una decade di introspezione, spirito di reazione e ricerca, nella quale Anna si circonda di numerose professionalità e fa del *dance deck*, il suo «teatro domestico», una fertile fucina di osservazione e sperimentazione. Non dovette essere semplice, per la giovane signora Halprin, mettere in discussione anni di formazione e prospettive di carriera, ma il senso d'inadeguatezza fu tale da indurla a chiudere la scuola aperta in città dieci anni prima, per fondare, nel 1959, un'organizzazione no profit che riunisse soggetti eterogenei – ballerini, architetti, poeti, psicologi –, promuovendo un'arte contemporanea e innovativa. Il San Francisco Dancers' Workshop segna un passaggio decisivo dal *praticare e insegnare* la danza all'*esplorare* un territorio sconosciuto che da questa si origina e al contempo si allontana, al fine di cercare risposte a esigenze personali al di là dei limiti e delle ristrettezze¹⁶: Anna rompe ogni legame con le convenzioni della danza, a favore di un processo che sia di per sé esperienza artistica.

I am interested in a theatre where everything is experienced as if for the first time, a theatre of risk, spontaneity, exposure and intensity.

I want a partnership of the audience and performer.

I have stripped away all ties with conventional dance forms: the lives of the individual performers, the training, rehearsals and performances for a process which is, in itself, the experience.

I have gone back to the ritualistic beginnings of art as a heightened expression of life.

I wish to extend every kind of perception.

I want to participate in events of supreme authenticity, to involve people with their environment so that life is lived as a whole¹⁷.

¹⁵ Anna Halprin, *Discovering dance*, «Lomi Bulletin», 1981 (summer), cit. in Libby Worth, Helen Poynor, *op. cit.*, p. 11.

¹⁶ Cfr. Anna Halprin, *Founding and development: Dancers' Workshop/Tamalpa Institute*, in Idem, *Moving toward life*, cit., pp. 254-255. Come spiegato da Janice Ross, il nome della compagnia deriva da una traduzione di Anna dal tedesco *Baubaus*, forma abbreviata di *Staatliches Bauhaus* (Scuola di costruzione), assumendo tale denominazione sia nel senso di un lavoro comune che come attenzione al processo stesso di creazione (cfr. Janice Ross, *op. cit.*, p. 173).

¹⁷ Anna Halprin, *What and how I believe. Stories and scores from the '60*, in Idem, *Moving toward life*, cit., pp. 101-110, cit. a p. 101.

Non stupisca la comparsa del termine *teatro* tra quelle frasi che suonano come una «dichiarazione di fede»; il percorso compiuto da Anna per trovare il proprio posto nella sfera delle arti fuggirà sempre le categorie e le classificazioni, per instaurare un dialogo continuo con ciò che è *molto più della danza*. Alla domanda di Richard Schechner su quale mondo le fosse più congeniale, risponde rifiutando la formalizzazione:

The theatre world is more inclusive than dance in Western culture. Particularly when it comes to using movement connected to feelings. In the dance world the reaction I often get is that «this is therapy, not dance». I've never found this prejudice in the theatre world. I search for real-life-as-art. I want the personalized self-body to become the metaphor for the big collective body. I don't like the way ballet, modern, or even postmodern dance armors the body personality by abstracting feelings, content, and physical movement. It becomes formalized art, feels distant from life, and doesn't involve me. I can be momentarily entertained, excited, even elevated like anyone else that goes to dance performances, but it doesn't last. [...] What interests me is how completely interwoven the many threads of cultural life are – social, political, spiritual, and aesthetic. It's more than just dance¹⁸.

Più avanti, Anna menziona Robert Wilson, Peter Brook, Jerzy Grotowski ed Eugenio Barba tra i soggetti del mondo performativo a lei contemporaneo ai quali guardare con ammirazione: «I believe they too are continuing to explore new ways to create a living theatre one connected to real life in a cultural context. [...] We are performing our best attempts to create authentic contemporary theatre rituals»¹⁹.

Nel decennio successivo alla fondazione del San Francisco Dancers' Workshop, Anna si dedica a sperimentare nuove *forme* e nuovi *usi* della danza per ballare al di fuori dei confini dello spazio scenico, immergendosi in ambienti che da pure scenografie diventano forze determinanti, dove l'intero materiale umano – attori, spettatori, pub-

¹⁸ *Anna Halprin: a life in ritual*, intervista di Richard Schechner in *Ivi*, pp. 245-253, cit. alle pp. 245-246. Anche Kostelanetz (*op. cit.*, p. 77), nell'intervista del 1966, le rivolgerà una simile domanda: «Kostelanetz: Do you consider your pieces dance or theatre? Halprin: I prefer not categorize at all. Certainly, in the traditional sense, however, my work is not considered dance ».

¹⁹ *Ivi*, p. 248. Cfr. con il commento di James Roose-Evans (*op. cit.*, p. 25) sulle esperienze del Terzo Teatro e sui suoi esponenti: accostando al Dancers' Workshop il Bread and Puppet Theatre, il Polish Laboratory Theatre e l'Odin – per fare alcuni esempi –, li definisce gruppi in cerca di un'esperienza di vita.

blico inconsapevole – può fondersi in «a ceremony of coming together»²⁰. «For Anna Halprin – scrive Roose-Evans – dance is no longer something to be “consumed” by the spectator, but something in which he should take part»²¹. Anna chiama *seminale* un teatro nel quale il lavoro sull'attore è crescita artistica e personale che si compie insieme a una *guida*, figura distante dall'artista-eroe solitario che si riserva la direzione costante dell'opera²²; un teatro nel quale attuare conversioni, da *pubblico* a *comunità* spontanea, da spazio performativo chiuso a spazio del reale nel quale lo spettacolo-cerimonia si realizza *adesso* per proseguire nel presente dei partecipanti²³.

Con il «ritiro» ai piedi dei monti Tamalpais, Anna prese definitivamente le distanze da New York, riunendo attorno a sé una comunità di artisti nella quale fondere la vita familiare con il workshop e l'immersione nella *natura*. Ritirarsi nel bosco, osservare, percepire e poi rielaborare le proprie impressioni attraverso il movimento non è paragonabile a ore di meccanico riscaldamento. Parole-chiave dei suoi studi contro gli stereotipi della danza moderna tradizionale furono improvvisazione, osservazione dell'anatomia umana e indagine dello spazio, elementi che si riscontrano nell'esplorazione del cantiere dell'aeroporto di San Francisco (1957), dove l'attraversamento consapevole, pericoloso e non autorizzato di un'area in costruzione diviene modo per comunicare con tutto il corpo nei confronti del residuale e dell'oggetto in divenire. *Hangar*, come venne chiamato il montaggio video eseguito dal film-maker e fotografo William Heick, è un'improvvisazione artistica che nasce dal frammento, dove la danza sorge dall'interazione con gli elementi dell'ambiente che sollecitano a sviluppare una reazione corporea e personale libera dalla soggezione di dover compiere qualcosa per un pubblico. In una realtà in cui la danza è scandita da regole, Anna Halprin dichiara che ogni singolo occasionale movimento è degno di essere osservato in quanto

²⁰ J.T. Burns, *Microcosm in movement*, in Anna Halprin, *Moving toward life*, cit., pp. 166-169, cit. a p. 166.

²¹ James Roose-Evans, *op. cit.*, p. 132.

²² Si veda Anna Halprin, *Mutual creation*, in Idem, *Moving toward life*, cit., pp. 130-151: «I am coming to see the artist in another light. She is no longer a solitary hero figure, but rather a guide who works to evoke the art within us all. This is the true meaning of a seminal theatre» (p. 131).

²³ Si veda James Roose-Evans, *op. cit.*, pp. 134-135: «All members of workshops conducted by the *Dancers' Workshop* are united by the common idea of using theatre as a means to undergo certain transformations in their lives, and share in each other's insights into the creative process».

reazione a una «partitura» ritmica che l'ambiente stesso detta²⁴. *Hangar* e le altre numerose esplorazioni che gli Halprin condurranno tra i boschi e le colline dei monti Tamalpais rappresentano una liberazione della danza e dell'arte in generale, attraverso un lavoro non performativo scandito dalla percezione e dalla reazione istintuale, bisogni primari che entrambi i coniugi approfondiranno nei rispettivi e comuni lavori.

È all'inizio degli anni '60 che il San Francisco Dancers' Workshop comincia ad avvertire la necessità di un'ulteriore crescita attraverso la composizione di un sistema formalizzato che integrasse l'effimero con la performance, esperienza non accessoria per il pubblico (del quale si richiede la *presenza*), ma vera e propria espressione di poetica. Lawrence Halprin è un professionista che si sta affermando come *environment designer*, architetto-paesaggista volto alla progettazione e alla pianificazione dell'ambiente, integrando natura e presenza umana. Le sue prime esperienze progettuali – influenzate dagli insegnamenti di Gropius – perseguono un'inedita sintesi tra arte e tecnica.

In base allo studio dei dati biologici circa le facoltà percettive umane, si investigavano i fenomeni di forma e di spazio in un'atmosfera di inaudita curiosità, per trovare coadiuvanti oggettivi mediante i quali si potessero porre in rapporto le capacità creative del singolo ed i fondamenti comuni a tutti²⁵.

Lo spazio e l'ambiente si arricchiscono al di fuori di un'ottica architettonica puramente progettuale e «riempitiva», per divenire occasioni di lavoro della creatività artistica collettiva, unico mezzo per combattere il senso di alienazione dell'individuo. Per Lawrence l'architettura è ancora «trasformazione dello spazio», ma il significato di questo rompe i limiti della sua accezione geometrico-proporzionale per essere *spazio sociale vissuto*, la cui trasformazione metterà in moto un processo nel quale i suoi stessi abitanti vengono trasformati. Non è sufficiente la semplice volontà degli individui di voler essere coinvolti: in una società in cui la collettività creativa è un bisogno

²⁴ Si veda Janice Ross, *op. cit.*, pp. 129-132.

²⁵ Walter Gropius, *I compiti del Bauhaus*, in Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy, Farkas Molnar, *Il teatro del Bauhaus* [1925], con uno scritto di Walter Gropius, Torino, Einaudi, 1975, pp. 81-88, cit. a p. 83.

crescente, questa deve essere estesa a tutto il mondo delle arti, al teatro e alla danza, all'educazione, alla politica²⁶.

Tra Anna e Lawrence, nel corso di decenni, si è attuato un intenso scambio nella condivisione di ambiti di formazione, competenze e tecniche. Ciò li ha condotti a lavorare insieme, al di là delle loro specifiche applicazioni professionali, per l'elaborazione di una base comune. Anna Halprin trova nelle «tecnologie d'arte» elaborate dal marito quelle risposte a un «lavorare insieme» sistematico che la sola improvvisazione non era in grado di scandire; *RSVP Cycles* e *Take Part Process* sono le due metodologie che gli Halprin applicano nei workshop – dalla propedeutica classe di danza alle più complesse performance di gruppo – con l'intento di orientare, analizzare e studiare i processi creativi. Lawrence, nel testo del 1969, definisce il *RSVP Cycles* come uno schema bilanciato da precisi parametri in grado di stabilire un'interazione consapevole tra ciò che fonda l'atto creativo, il modo in cui questo è percepito e le sue conseguenze pratiche e personali²⁷. Le quattro lettere maiuscole sono l'acronimo delle componenti che lo costituiscono, confacenti a combinarsi in qualunque ordine e prediligendo una rappresentazione schematica *ciclica* piuttosto che lineare:

- *resource*: insieme degli elementi del dato ambiente di lavoro (partecipanti più o meno consapevoli e risorse materiali, ma anche fattori sociali, economici, suoni...);

- *scores*: istruzioni in grado di generare processi di creatività, linee guida finalizzate all'attivazione dell'azione del singolo per il raggiungimento di un obiettivo di gruppo;

- *valuation*: neologismo che fonde valutazione (*valuation*) e azione (*action*) per un'analisi consuntiva su ciò che ha funzionato o meno durante il processo, in relazione con gli obiettivi predefiniti;

- *performance*: modo in cui l'obiettivo si realizza (rituale, esercizio, messaggio scritto, pasto collettivo, camminata, edificazione comunitaria di un ambiente, esibizione scenica...).

Libby Worth ed Helen Poynor riportano le due motivazioni per

²⁶ Si veda Lawrence Halprin, Jim Burns, *Taking part. A workshop approach to collective creativity*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1974, p. 2.

²⁷ Si veda Lawrence Halprin, *The RSVP Cycles. Creative process in the human environment*, New York, Gorge Braziller, 1969. Tale schema di lavoro è inoltre illustrato in Lawrence Halprin, Jim Burns, *op. cit.*, pp. 29 e ss., e in Anna Halprin, *Life/art workshop processes*, in Idem, *Moving toward life*, cit., pp. 46-64. Sulla «poetica dello spazio urbano» di Halprin-paesaggista rimando a Lawrence Halprin, *Cities*, New York, Reinhold, 1963.

le quali Lawrence si interessò all'utilizzo degli *scores*: «[First] because I am professionally an environmental designer and planner involved in the broad landscape where human beings and nature interface; and second because of my close relationship to dance and theatre due largely to my wife»²⁸. Anna si avvarrà della formalizzazione elaborata dal marito applicandone le componenti sia nei workshop che nei lavori per lo stage, orientando i performer attraverso la composizione di cornici di azione (*score*) che loro stessi elaborano (*performance*) a seconda della situazione spaziale e personale (*resource*). La valutazione finale è aperta a tutti i partecipanti, per condividere lo scambio di sensazioni e impressioni che diviene parte integrante del momento artistico. Il *Take Part Process* si fonda infatti, in particolare, sul principio per il quale la creatività individuale debba convergere in attività collettive per il raggiungimento di obiettivi comuni, generando un gruppo organizzato più efficace della semplice somma dei talenti personali. È proprio Lawrence Halprin a enfatizzare questa nuova ricerca di relazioni tra l'evento artistico, i performer e il pubblico, e nell'articolo del 1962 sullo spettacolo del San Francisco Dancers' Workshop *The Five-Legged Stool* – lavoro incentrato sulla saturazione dell'intero spazio teatrale attraverso il movimento reiterato di azioni sceniche fine a se stesse – esplicita la condivisa concezione di *comunità* in quanto relazione spaziale e personale:

She [Anna] is making theater out of physical images in ordinary life, of simple occurrences and the most deeply rooted relationship between people. [...] She wants most, I think, to create an environment – a landscape, if you will, within which both audience and performers are part of the cast and the events are common to them both²⁹.

Le quaranta bottiglie di vino che con un sistema di assi e travi sospese venivano spostate per tutto lo spazio scenico originarono uno spettacolo nel quale l'uso del suono, della parola, del movimento e dello spazio si ritualizzò in sequenze ripetitive e non narrative, cercando l'impatto sensoriale con un pubblico impossibilitato a intuire qualunque rapporto di causa/effetto. Nell'intento di testare l'intero materiale a disposizione – interni ed esterni dello spazio teatrale, pubblico e sue reazioni –, niente, nello spettacolo del 1962, doveva

²⁸ Lawrence Halprin, *Collected writings*, San Francisco, San Francisco Dancers' Workshop, 1969, cit. in Libby Worth, Helen Poynor, *op. cit.*, p. 72.

²⁹ Lawrence Halprin, *A discussion of «The Five-Legged Stool»*, «San Francisco Chronicle», 29 aprile 1962, p. 3, cit. in Janice Ross, *op. cit.*, p. 162.

sembrar possedere significato o continuità. Alla domanda della sua collaboratrice Yvonne Rainer, che in un'intervista del 1965 le chiede se tutti i movimenti di *The Five-Legged Stool* fossero dettati da *task* (*compito, mansione, ma anche sfida*), Anna risponde che ciascuno di questi era stato scelto per un preciso e differente motivo, in modo da generare, ogni sera, sequenze diverse fondate sulla combinazione di elementari unità d'azione³⁰.

La prima ricerca verso un metodo formalizzato che integrasse l'improvvisazione con un sistema di composizione aveva portato, due anni avanti, alla creazione del primo *long work* che inaugura quella fase di ricerca che Anna stessa chiamerà «The work in Community»³¹. *Birds of America* (1960) era strutturato come una serie di sette quadri per cinque attori, dalla durata di circa cinquanta minuti. Consapevole di aver fino a quel momento prediletto un'eccessiva introspezione a discapito dello studio del movimento in relazione all'ambiente, il gruppo cerca nuove possibilità performative, giocando nello spazio attraverso semplici sequenze che – nonostante la loro prosaicità, «lie down, stand, sit, be lifted, roll, still» – nell'interazione fisica degli attori finiscono per essere profondamente evocative³². Conversando con Richard Kostelanetz, Anna spiega come questo spettacolo abbia segnato un'importante presa di consapevolezza nel suo lavoro, invitando per la prima volta il pubblico a stabilire personali relazioni tra corpo, mente, oggetti e aspetti di una danza non rappresentativa, «piece built out of the ordinary life – of simple occurrences, physical images, and relationships between people»³³.

Luciano Berio, noto compositore italiano che in quegli anni insegnava presso il Mills College a Oakland, in California, aveva già conosciuto Anna durante una performance dei bambini del Marin County Dance Cooperative, e dopo aver assistito a *The Five-Legged Stool* chiese di collaborare con il San Francisco Dancers' Workshop per lo spettacolo d'apertura del Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Venezia. Ne nacque *Esposizione* (1963), opera elaborata a distanza che, agendo *attraverso* lo spazio, saturò gli interni e gli esterni di un'istituzione teatrale quale La Fenice. Consapevole delle distanze ideologiche, Anna comprese immediatamente che

³⁰ Cfr. *Yvonne Rainer interviews Anna Halprin* [1965], in Anna Halprin, *Moving toward life*, cit., pp. 75-100, in particolare p. 84.

³¹ Cfr. *Ivi*, p. 71.

³² Su questo spettacolo cfr. Janice Ross, *op. cit.*, pp. 139 e ss.

³³ Anna Halprin in Richard Kostelanetz, *op. cit.*, p. 68.

«the first problem was how to integrate ourselves into that space»³⁴, trasformando l'area scenica convenzionale in una *environmental idea* che più si confacesse alle loro esigenze. La performance ebbe inizio lungo Calle delle Veste, nella piazza antistante al teatro, per terminare a dodici metri da terra, sull'impalcatura di corde che dominava palcoscenico e buca d'orchestra; per attori, cantanti e musicisti, l'unica linea guida dell'azione (*score*) era «to be burdened with things»³⁵, permettendo a ciascun collaboratore di usare la propria abilità nel momento in cui l'attore era libero di inventare il suo percorso all'interno di una vera «partitura» fisica e sonora. Oltre agli ostacoli che scandivano il percorso (i cinque livelli di palchi, una rampa inclinata, l'intelaiatura di corde...), gli attori dovevano infatti confrontarsi anche con le composizioni che Luciano Berio aveva creato per controllare l'evolversi della performance, e che alternavano note frenetiche a momenti di lentezza snervante³⁶. I sei performer non avevano mai ascoltato le musiche prima, e ciò che scandiva al secondo i movimenti era un *time score* marcato dal battito delle mani di «conduttori» fuori scena, effetto che rendeva ancora più complesso e affascinante quel continuo spostarsi di pneumatici, strumenti e palline da tennis.

Dopo la performance veneziana, che riscosse un notevole interesse, la compagnia si spostò a Roma per una rappresentazione di *The Five-Legged Stool*, che il pubblico italiano accolse, come quello americano, a suon di violenti lanci di scarpe³⁷; l'intensità delle ultime esperienze – per gli attori e per il pubblico stesso – suscitò in Anna il desiderio di investigare più a fondo questo «incontro» tra agenti eterogenei e spettatori, ampliando l'idea nella realizzazione di *Parades and Changes* (1965). Per questo spettacolo, rappresentato per la prima volta a Stoccolma, cercò l'attiva collaborazione d'artisti provenienti da ambiti diversi, affinché per ogni elemento della composizione – luci, suoni, scenografia e coreografia – venissero elaborati sei distinti diagrammi di azione, che potessero combinarsi tra loro in vario ordine e relazioni. Differenti usi del suono (registrazione su nastro magnetico, melodia di un liuto, musica dal vivo, partitura voca-

³⁴ *Yvonne Rainer interviews Anna Halprin*, cit., pp. 75-100, in particolare p. 87.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Cfr. Anna Halprin in *Ivi*, p. 70.

³⁷ Cfr. *Yvonne Rainer interviews Anna Halprin*, cit., pp. 84-85. «When we came back we were concerned about what we were doing to the audience» (*Ivi*, p. 87).

le, sonata di Bach...) si sarebbero occasionalmente combinati con altrettanti *cell blocks* scenografici, coreografici e illuminotecnici, ciascuno della durata di quattro minuti, creando ogni sera un sistema di combinazioni che si originava dall'ascolto e dall'osservazione. Entrando in teatro e osservando il pubblico, ogni artista decideva sul momento quale delle sue «carte» giocare: «The musician picks out what he wants, and so forth»³⁸. Tra le sei sezioni coreografiche (marciare, srotolare fogli di plastica lungo i corridoi della sala, parlare al pubblico, piangere disperatamente, accumulare oggetti) vi era una lenta sequenza di svestizione, nella quale i performer si toglievano e si rimettevano gli indumenti fissando lo sguardo sul pubblico, riflettendo un uso rituale del corpo artistico che, senza caricarsi di erotismo o di indecenza, mostrasse nuovi livelli esperienziali. Il corpo nudo come un'esfoliazione psicologica del proprio essere: «It was as if each one of us were saying, "Here I am, look at me and see who I am. Trust me"»³⁹. Se il pubblico della prima svedese riconobbe l'aspetto rituale del gesto, la reazione di quello newyorkese, pochi mesi più tardi, in occasione del ritorno in città a dieci anni di distanza, valse ad Anna una denuncia⁴⁰.

Un diverso processo di composizione è alla base di una performance coeva, *Apartment 6* (1965), elaborata con i due storici collaboratori John Graham e A.A. Leath. La rottura della distinzione tra ciò che avviene nella vita reale e ciò che è portato sulla scena è alla base di uno spettacolo completamente incentrato sull'esplorazione di relazioni estemporanee, «a fiction», come Anna stessa lo definisce⁴¹. «The subject of *Apartment 6* is ourselves», spiega per il «San Francisco Chronicle» in un articolo esplicativo⁴². Una scenografia domestica semplice e familiare fa da ambientazione a gesti e scene quotidiani, nati sul momento attraverso una curiosa rimozione della separazione fra arte e vita: «We cooked. I fixed a breakfast for John on stage. We read newspaper. We played the radio. We talked»⁴³. Anna ricorda un momento in particolare, in cui Graham sbuccia patate seduto al tavolino e chiede ad A.A. Leath, immerso in un quotidiano, di passargli gentilmente il sale. Leath reagisce in maniera fu-

³⁸ *Ivi*, p. 96.

³⁹ Intervista di Janice Ross ad Anna Halprin, in Janice Ross, *op. cit.*, p. 185.

⁴⁰ Cfr. *Ivi*, p. 193.

⁴¹ Anna Halprin in Richard Kostelanetz, *op. cit.*, p. 72.

⁴² Anna Halprin, *The play will be real-That is, there will be no play*, «San Francisco Chronicle», 14 marzo 1965, cit. in Janice Ross, *op. cit.*, p. 188.

⁴³ *Yvonne Rainer interviews Anna Halprin*, cit., p. 97.

riosa, attraversa violentemente la scena e solleva Graham dalla sedia, per poi tornare quieto al suo posto, dichiarando con voce impersonale che non ha la minima idea di dove questo sia⁴⁴.

Apartment 6 è una performance molto distante da quelle precedenti, scandite da un «realismo cinestetico» che sottometteva il contenuto alla discontinuità e all'improvvisazione del movimento⁴⁵. Ogni attore, adesso, usa se stesso ed è usato come *materiale creativo*, esplorando il proprio essere e quello dei compagni in relazione a eventi delineati e, al contempo, affidati al momento. Una terapia di gruppo, una «tragicommedia domestica», dove tre livelli di realtà lavorano simultaneamente: la semplice concretezza dell'azione (cucinare, leggere, parlare); la reazione emotiva dovuta all'interazione estemporanea (commento a una data notizia radiofonica, sentimenti momentanei nei confronti degli altri attori); la *fantasia* dell'azione non premeditata, secondo la quale ogni scelta e comportamento sono leciti. La realtà scenica fonde insieme tali consapevoli livelli, generando relazioni differenti che ogni sera rendono lo spettacolo unico e imprevedibile.

Nel settembre del 1967, decine di cartoline annunciarono il nuovo evento che per dieci giovedì consecutivi, a partire dal 19 ottobre, avrebbe coinvolto il San Francisco Dancers' Workshop:

Myths are experimental. The performers, members of the *Dancers' Workshop Company* and participants in Anna Halprin's Advanced Dance Seminar, are unrehearsed. What unfold is a spontaneous exploration of theater ideas. *Myths* are meant to evoke our long buried and half forgotten selves. Each evening will explore a different relationship between the audience and performers, and between our awareness, our bodies, and our environment. The audience should not be bound by accustomed passivity, by static self images, or by restricted clothing. *Myths* are your myths. They are an experiment in mutual creation⁴⁶.

La scelta delle parole è precisa e mirata nel breve paragrafo che inizia e si conclude ribadendo il medesimo concetto di sperimentazione. *Experimental*, *unrehearsed* e *spontaneous* sono aggettivi che

⁴⁴ Anna Halprin, *The play will be real*, cit., p. 189.

⁴⁵ Janice Ross (*op. cit.*, p. 139) parla di «kinesthetic realism, where happenings, with all their discontinuity and improbability, governed her aesthetic. It isn't that the content is unimportant, but rather that it is constructed in the heat of performance, where the body speaks and the mind listen».

⁴⁶ Anna Halprin, *Mutual Creation*, in Idem, *Moving toward life*, cit., pp. 130-151, cit. a p. 130.

nelle prime tre frasi anticipano il progetto di *esplorazione collettiva* nel quale ogni sera sarebbero stati coinvolti pubblico e performer, alla ricerca di nuove possibilità per il proprio *essere* «troppo a lungo nascosto e dimenticato». *Ten Myths* sono rappresentazioni estetiche del quotidiano, dove il pubblico è chiamato a una partecipazione organica dell'evento in quanto *creazione reciproca* (*mutual creation*), antitetica alla tradizionale osservazione (richiamata da termini come *passivity, static, restricted*). Janice Ross pone attenzione sulla scelta del termine *creation* – piuttosto dei più specifici e usuali *performance, work, piece, event, play* –, per mostrare come il lavoro si orienti verso un nuovo metodo che prende le distanze dalla rappresentazione coreografica per farsi *processo* ed *evoluzione*⁴⁷. Di tale labile progetto restano oggi gli «scheletri», ovvero le descrizioni consuntive di Anna e i modelli degli ambienti elaborati dai suoi collaboratori per aprire al pubblico, nelle dieci serate, contesti diversi e strutturati, che avrebbero determinato l'azione e la reazione dell'intero corpo partecipante. Dall'uso dell'attore professionista come matrice estemporanea di creazione (*Apartment 6*) alla sua guida e osservazione: «The whole reason for doing these *Myths* [was] that I wanted to find out what people, what ordinary people would do, and how they would react. So I was doing it to study audiences. This was like research for me»⁴⁸.

I partecipanti del primo mito, chiamato *Creation*, furono accolti in una sala con sedie fissate alle pareti a più di due metri d'altezza, esplicito invito all'essere parte attiva dell'esperienza. Principali agenti della serata furono i ballerini di Anna, che avviarono tra loro una catena di brevi contatti fisici ripetuti, finendo per coinvolgere tutto il pubblico in cicliche sequenze di movimento. Il secondo mito, *Atone-ment*, fu diversamente incentrato sulla reazione personale a uno stimolo sonoro, dal momento che a un lungo, silenzioso ascolto di tamburi, in una sala interamente coperta da centinaia di copie dell'identico foglio di giornale, seguì la richiesta di descrivere in due parole l'esperienza vissuta. Gli appuntamenti delle prime settimane furono destabilizzanti per i professionisti del San Francisco Dancers' Workshop, che per la prima volta si confrontavano in veste di *educatori* con persone «non teatralmente socializzate», per le quali l'invito a essere *autentici* suonava come l'autorizzazione ad abbandonare re-

⁴⁷ Cfr. Janice Ross, *op. cit.*, pp. 208-209.

⁴⁸ Anna Halprin intervistata da Janice Ross il 19 febbraio 2001, in Janice Ross, *op. cit.*, p. 210.

gole di rispetto reciproco. Mentre Anna si compiace della spontaneità raggiunta, i suoi attori avvertono una fastidiosa perdita del proprio valore umano: «At first it was beautiful when I was carried, but it went on and on, and I felt I was being used. They forgot that I was me, the person»⁴⁹. Il pubblico, dunque, deve sentirsi «chiamato» a partecipare a un evento che si crea insieme a lui, dove le tracce lanciate dagli attori siano libere abbastanza da poter essere fatte proprie, rielaborate e discusse. Ogni sera si commentava ciò che aveva funzionato o meno, elaborando gli ambienti successivi in modo da poter lavorare su particolari predisposizioni e atteggiamenti che erano nati all'interno del mito. Il terzo e il settimo, ad esempio – *Trails* e *Carry* –, furono quelli che stabilirono un maggiore coinvolgimento fisico all'interno del gruppo allargato di performer, chiamati a muoversi bendati lungo percorsi lineari (*Trails*) e a trasportarsi reciprocamente da una parte all'altra dello spazio disegnato da luci (*Carry*)⁵⁰. È evidente il ruolo di Anna come *guida* che osserva e orienta la scena, facendo leva sulle azioni/reazioni di coloro che – per la prima volta in questo mito – vengono chiamati *people* e non *audience*. Nell'ultima serata (*Ome*) si raggiunse quella nuova, cercata energia: dopo trenta minuti di esercizi respiratori, ognuno si lasciò andare nei movimenti al centro di un cerchio ricavato da fogli di plastica, e l'atmosfera dello studio si fece densa. «These people were no longer an audience but were by now a community. They had built up common understanding together and there was a bond between them»⁵¹. Un eterogeneo gruppo di studenti, architetti, ballerini, uomini d'affari di ogni sorta, psicoterapeuti, turisti occasionali era stato coinvolto in una *creazione* dove a poco a poco si era annullata la distinzione tra rappresentazione e quotidianità, verso quella «sorta di vita liberata»⁵² che in maniera graduale si era innescata attraverso la risposta spontanea a determinati ambienti e *scores*. Una bella parola che Anna usa proprio in opposizione a *pubblico* è *witness*, «testimone»,

⁴⁹ Anna Halprin, *Mutual creation*, «Tulane Drama Review», n. 1, 1968, pp. 163-175, cit. in *Ivi*, p. 217.

⁵⁰ Cfr. *Ivi*, cit., pp. 137-138.

⁵¹ *Ivi*, p. 149.

⁵² Antonin Artaud, *Terza lettera sul linguaggio* [1931], ora in Idem, *Il teatro e il suo doppio* [1938], Torino, Einaudi, 2000, pp. 228-231, cit. a p. 230. In nessuno dei suoi scritti da me reperiti, Anna cita esplicitamente i rivoluzionari testi di Antonin Artaud, tradotti in inglese nel 1958. Janice Ross (*op. cit.*, pp. 233-234) dedica ad Artaud un breve ma incisivo paragrafo, nel quale stabilisce le parallele linee di pensiero tra l'artista francese e Anna Halprin.

colui che è chiamato ad assolvere un compito e un impegno all'interno di un processo nel quale non esistono separazioni tra chi è coinvolto e chi osserva⁵³. Per Anna è essenziale l'acquisizione di questa nuova consapevolezza, e nei lavori successivi continua la ricerca e l'applicazione di quella componente istruttiva e partecipativa capace di andare ben oltre un *teatro del quotidiano*. Dopo anni di lavoro finalizzati a indagare gli effetti della performance sull'attore, l'interesse si amplia ora verso la ricerca di nuove strade che si concentrino sulle reazioni del pubblico: «I'm for a collective statement based on the need for audience and performers to be assembled; so that what occurs is a process that evolves out of both the moment and all the people there»⁵⁴. Una simile riflessione acquisirà ancora più spessore dopo uno dei workshop condotti insieme al marito, quando Anna conferma la sua concezione del teatro in quanto «esperienza condivisa per attore e spettatore»:

In the past I have sought to expand our concepts of theatre experience by exploding the old conventions of the dance medium and moving outward in every direction. But just to flood the audience with sensations is not enough. I want to make theatre a shared experience between performer and audience with content which deeply affects our sense of values. I don't yet know the answer to the questions these concerns of mine raise. But I think the workshop has done much to develop my theatrical vision⁵⁵.

Assistendo attivamente a numerosi spettacoli del San Francisco Dancers' Workshop, Lawrence troverà nella collaborazione di gruppo un modo per contrapporsi apertamente al «*giving-receiving for-*

⁵³ Cfr. Anna Halprin, *Moving toward life*, cit., p. 222 e p. 249. Anche Grotowski utilizzerà tale termine per indicare un ideale spettatore, ma i loro ambiti sono distanti. Il testimone di Grotowski «non è colui che mette il proprio naso ovunque, che si sforza di essere il più vicino possibile o anche di intervenire nell'attività degli altri. Il testimone si tiene un po' in disparte, non vuole intromettersi, desidera essere cosciente, guardare ciò che avviene dall'inizio alla fine e conservarlo nella memoria. [...] *Respicio*, questo verbo latino che indica il rispetto per le cose, ecco la funzione del testimone reale; non intromettersi con il proprio misero ruolo, con l'importuna dimostrazione "anch'io", ma essere testimone, ossia non dimenticare, non dimenticare a nessun costo» (Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero* [1968], Roma, Bulzoni, 1970, pp. 76-77).

⁵⁴ Anna Halprin in Richard Kostelanetz, *op. cit.*, p. 64.

⁵⁵ Anna Halprin in Jack Anderson, *Dancers and architects build kinetic environment*, «Dance Magazine», novembre 1966, pp. 52-56 e p. 74, cit. a p. 54. L'articolo integra descrizioni e interviste sul workshop che ebbe luogo dal 27 giugno al 22 luglio del 1966 in diverse location nei dintorni di San Francisco.

mat» universitario da lui biasimato⁵⁶. Già nel 1966 aveva presentato, insieme alla moglie e al giovane architetto Jim Burns, «a joint summer workshop which would explore other ways of learning through exploration and direct experience»⁵⁷; le analoghe esperienze successive prendono il nome di *Experiments in Environment*, aprendosi sempre più all'integrazione tra arti e dinamiche di gruppo, coinvolgendo persone che si riconoscono in *comunità* per partecipare a momenti di crescita e sviluppo⁵⁸. A queste esperienze di studio collettivo parteciparono soggetti operanti nei campi più disparati, dalla danza all'urbanistica, confrontandosi sui problemi e sulle potenzialità dell'ambiente, per impegnarsi ad agire sia nel campo dell'arte pubblica urbana che nel luogo condiviso estemporaneamente. Anna, in ciò, vide la possibilità di rendere consapevoli i diversi soggetti artistici delle potenzialità dei rispettivi talenti e competenze, al fine di raggiungere «responses of my company members to be evident in themselves and also to unite into a communal experience»⁵⁹; per Lawrence, i workshop furono opportunità per raffinare l'attenzione di professionisti e studenti sull'azione stessa e sul movimento corporeo in quanto generatore di danza e architettura, contro l'usuale limitazione della disciplina che si limita a progettare strutture statiche. Il momento più alto dell'esperienza del 1966, per la quale si riunirono ventinove ballerini del San Francisco Dancers' Workshop e quindici architetti iscritti al progetto promosso dallo studio Lawrence Halprin and Associates, ebbe atto con la performance *Tower and Paper Event*, nella quale al gruppo di Anna fu chiesto di disporsi nello spazio per raccontare una storia, mentre gli studenti avrebbero composto attorno a loro l'ambiente scenico: «By the end of a few hours, the entire area was cobwebbed with paths, spokes, rays, intersections, walls, and islands of paper, glowing and translucent with lights behind them. Say Ann: "The visual result was like a portion of Tivoli Gardens – fantastic and dreamlike"»⁶⁰.

Due anni più tardi, di nuovo insieme a Jim Burns e allo psicologo Paul Baum, gli Halprin condussero nei dintorni di San Francisco «a twenty-four-day process in collective creativity»⁶¹. Il gruppo fu molto

⁵⁶ Cfr. Lawrence Halprin, Jim Burns, *op. cit.*, p. XI.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Cfr. *Ibidem*. Rimando inoltre a Lawrence Halprin, *A life spent changing places*, cit., pp. 132 e ss.

⁵⁹ Anna Halprin in Jack Anderson, *op. cit.*, p. 74.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Lawrence Halprin, Jim Burns, *op. cit.*, p. 178. Il bando di partecipazione al-

più composito rispetto all'esperienza precedente, ma proprio per questo si rafforzò l'intensità di un progetto che proprio nell'incontro di diversità cercava di fondere arte, teatro e ambiente, relazioni familiari e interpersonali, fantasia e pragmatismo. Dall'esplorazione della città alla percezione sensoriale di spazi percorsi a occhi chiusi, dall'edificazione estemporanea di un ambiente collettivo con gli scarti lasciati dal mare all'analisi delle strutture familiari che si sono create, per cercare – infine – occasioni di rituale intimità, nei quali le singole reazioni si raccontano alla comunità: ogni momento fu condotto per integrare materiale emotivo e creativo che non si esaurisse nella forza del singolo evento. Lo stesso psicologo Paul Baum rimase molto coinvolto nell'organizzazione di quella che definirà una sorta di «terapia».

I carried the workshop with me for almost a year. It was a very strong influence. I would continually come back and relate to it as a measurement for what I was doing in everyday life, such as relationship with people. I used my memories from the workshop to gauge things⁶².

I lavori sperimentali condotti durante i mesi estivi furono molto significativi per lo sviluppo dei successivi orientamenti del San Francisco Dancers' Workshop. Il desiderio di lavorare *con* una comunità piuttosto che *per* una comunità condusse Anna a elaborare, nel 1969, un laboratorio multirazziale che «coreografasse» le diversità e le differenze (sociali, etiche, comportamentali) di due gruppi distinti: *Ceremony of Us* è uno spettacolo della memoria, compiuto nella ricerca di un punto di intersezione tra l'azione del corpo umano e i sedimentati pregiudizi della mente. James Woods, direttore dello Studio Watts School for the Arts, aveva contattato Anna nell'estate del 1968 per chiederle di lavorare con gli attori della comunità nera della città, ma ciò che nacque dal loro incontro andò decisamente oltre le aspettative di entrambi. Woods aveva sentito parlare di *Ten Myths* e aveva assistito a *Lunch* (1968), performance elaborata per la pausa pranzo della conferenza tenuta dall'Associated Council of the Arts, durante la quale gli attori si sedettero ai tavoli mangiando ciascuno

l'evento, svoltosi dal 1° al 24 luglio del 1968, recitava: «We will start with a continued exploration of the individual's awareness and extended this awareness to his interaction with the environment» (*Ibidem*). Nelle pagine seguenti sono riportati giorno per giorno gli *scores* che scandirono l'evento, accompagnati da precise descrizioni e rendiconti delle varie esperienze.

⁶² Riflessione dello psicologo Paul Baum nell'intervista riportata in *Ivi*, pp. 212-216, cit. a p. 214.

secondo uno stile particolare (masticando rumorosamente, prendendo il cibo da altri piatti, alzandosi in piedi sulle sedie). L'intento era quello di incoraggiare gli ignari commensali a identificarsi con i performer, accorciando le distanze tra il gesto quotidiano e lo spettacolo, nel momento in cui le due sfere coincidevano.

James Woods fu attratto da questa rottura della barriera rappresentativa e chiese ad Anna di applicarla alle problematiche razziali della sua comunità. Il lavoro di Anna avrebbe coinvolto contesti sociali diversi e, soprattutto, barriere innalzate da secoli di paure e pregiudizi dettati dall'ignoranza, che un gruppo di *artisti*, in quanto *persone*, avrebbe imparato a guardare come a un nuovo inizio. Decise di operare sistematicamente con undici attori neri a Watts e altrettanti suoi ballerini bianchi a San Francisco, impostando per cinque mesi laboratori distinti e paralleli, finalizzati all'esplorazione personale e al processo creativo comunitario⁶³. Dieci giorni prima della data fissata per la performance, i due gruppi si incontrarono a Los Angeles, dove l'intenso lavoro finale di elaborazione della tensione divenne materiale per *Ceremony of Us*, convergenza sulla scena di competizione, aggressività, sessualità, potere e – infine – di collaborazione e celebrazione. La sera del 27 febbraio 1969, davanti alle porte d'accesso del Mark Tape Forum di Los Angeles si disposero due distinti «corridoi» di performer, bianchi e neri, e la scelta del pubblico di fare l'ingresso in sala attraverso l'uno o l'altro scandì il momento partecipatorio d'apertura. Mentre i presenti camminavano, gli attori chiedevano cosa vedessero riflesso negli specchi che ponevano loro davanti. Il primo momento ritualistico si ebbe con la svestizione sul palco dei ventidue attori, che, dopo aver esplorato lo spazio scenico muovendosi in due sinuosi serpenti, scendevano tra la platea a lavare le mani degli spettatori, in segno di annullamento delle distinzioni razziali. Una seconda sessione intitolata *Continuing* iniziò con una delle attrici di colore accanto a un cartellone sul quale erano scritte variegate azioni performative di gruppo che lei indicava col dito, invitando i compagni a eseguirle in un'atmosfera di mutua scoperta, senza vinti né vincitori. L'ultimo momento fu di grande intensità, poiché una folla di attori e spettatori si riversò nella strada in una processione rituale e armoniosa inaspettata per ognuno dei suoi par-

⁶³ *Ceremony of Us* fu un lavoro di grande impegno rituale e sociale. Anna ne parla dettagliatamente nel suo libro (*Moving toward life*, cit., pp. 152-165). Cfr. inoltre Libby Worth ed Helen Poyner, *op. cit.*, pp. 24-26; Janice Ross, *op. cit.*, pp. 258-284; e Lawrence Halprin, *A life spent changing places*, cit., pp. 135-136.

tecipanti. Fu la celebrazione della nascita di una comunità creativa in un contesto festivo: l'*agire insieme* si compiva attraverso una varietà di giochi di luce, danze e suoni, «prova» che ogni partecipante avrebbe portato con sé nell'agire quotidiano.

What happened last night has never happened on any stage in the world. That's the reason we are all feeling so intense, we all know this, and we could effect tremendous change through artistic and social change. It's another problem to know if you can stretch yourselves in your personal lives. That's the answer⁶⁴.

Tutto il percorso compiuto da Anna nei dieci anni precedenti sembra fondersi nel momento conclusivo di *Ceremony of Us*, espressione di «arte come azione sociale» dal quale il San Francisco Dancers' Workshop verrà profondamente mutato sia a livello ideologico che costitutivo. Tre degli uomini dello Studio Watts School of the Arts entrarono infatti a far parte del gruppo di Anna, che nei mesi successivi si dedicò a workshop multietnici nei quali l'uso del movimento e delle arti divenne mezzo per esplorare, scoprire e conciliare le barriere sociali della contemporaneità⁶⁵.

The Bust (1969) nacque come un happening di improvvisazione in strada nel pomeriggio del 17 dicembre, mentre una telecamera seguiva la caotica folla danzante di ballerini lungo Haight Street. L'uso della ripresa conferiva all'azione una precisa finalità performativa, ma, a mio avviso, accentuava soprattutto il carattere documentaristico e d'osservazione che la stessa Anna, in quel momento, rappresentava. Lei osserva e non partecipa, non si scompone nemmeno quando alcuni poliziotti accusano il comportamento incontrollato del gruppo e arrestano tre dei ballerini⁶⁶. *Blank Placard Dance* (1970) è

⁶⁴ Anna Halprin, discorso tenuto ai performer dopo *Ceremony of Us*, cit. in Janice Ross, *op. cit.*, p. 281.

⁶⁵ In una lettera scritta al «sovvenzionatore» del workshop estivo del 1969 Anna spiega: «The extreme polarities that were manifested in our group [were] a microcosm of our present society. We were black/white; rich/poor; ivy league education to ghetto streets; the mystic drug oriented hippie to the hard core realistic. Breaking down barriers that have separated us for too long and building a common trust became the task of this group. Using the media of movement and the arts, we explored and discovered new ways to meet the staggering of these differences that affect us all» (si veda *Ivi*, p. 285).

⁶⁶ Per *The Bust* e le performance successive cfr. *Ivi*, pp. 287-295. Tali creazioni e workshop realizzati tra il 1969 e il 1971 non vengono menzionati da Anna in *Moving toward life*, cit.

la risposta provocatoria a tale gesto del San Francisco Dancers' Workshop, che si riunisce per una marcia silenziosa innalzando striscioni e cartelli completamente bianchi, sui quali ciascuno avrebbe potuto immaginare qualsiasi slogan di protesta. *New Time Shuffle* (1970) nasce invece da una lettera spedita ad Anna da un detenuto della Soledad State Prison, carcere di sicurezza nel Nord della California dove erano avvenuti recenti episodi di tensione. Lei fu entusiasta all'idea di confrontarsi con tale realtà, e un eterogeneo gruppo costituitosi dai recenti workshop elaborò una nuova interazione performativa sulla scia di quella «comunione razziale» iniziata con *Ceremony of Us*⁶⁷.

Raimondo Guarino pone a epigrafe della sua Introduzione al testo *Teatri luoghi città* la frase con la quale Julian Beck concluse il suo appello dal carcere di Belo Horizonte, nel 1971: «Erompere dalla prigione, dal teatro, nel mondo»⁶⁸. Nel biennio di preparazione e cambiamento di *Paradise Now* (dall'ottimismo rivoluzionario del 1968 alla rottura del 1970), Anna fu contattata da Julian Beck e Judith Malina pochi mesi dopo il loro ritorno in America, quando, nella primavera del 1969, il Living Theatre rappresentò *Paradise Now* nella baia di San Francisco. I due gruppi avrebbero dovuto collaborare nel suo studio e nel *dance deck*, ma negli scritti e nelle interviste di Anna non si accenna mai a tali incontri o a eventuali, reciproche, influenze ideologiche⁶⁹. Nonostante i metodi performativi della Halprin e di Beck e Malina possano essere accostati su un piano *estetico*, è a livello di coinvolgimento sociale che scatta l'incomunicabilità tra il *life/art process* della prima e la consapevole azione politica dei secondi. Interrogata sulla valenza politica del suo teatro che *erompe* nelle strade, nelle città e nei luoghi non convenzionalmente teatrali, Anna risponde con una dichiarazione d'intenti:

⁶⁷ Cfr. Anna Halprin, *New Time Shuffle*, annotazioni sul suo diario personale (1970), cit. in Janice Ross, *op. cit.*, p. 291.

⁶⁸ Julian Beck, *La vita del teatro* [1972], Torino, Einaudi, 1975, cit. in Raimondo Guarino, *Luoghi e azioni. Introduzione a un'inchiesta*, in *Teatri luoghi città*, a cura di Idem, Roma, Officina Edizioni, 2008, pp. 7-34, cit. a p. 7.

⁶⁹ Nel suo accuratissimo libro, Janice Ross riserva un breve paragrafo ai rapporti tra il Living e Anna Halprin (*op. cit.*, pp. 227-228), riportando soltanto alcune isolate frasi di un'intervista telefonica del dicembre 2001, in cui Anna afferma: «I think Julian and Judith considered us yellow revolutionaries and anarchist because we would disrobe. [...] I thought they were amazing and bold, but visually messy. I admired them very much. I don't know any other artist who were that committed».

One of the reason we took to the street, just went outside, was that this was a place to perform. A place where you could have ready-made audiences. [...] We wanted to perform. So we went to the streets, to beaches, to bus stops, to abandoned buildings, to anywhere. Well, this become a political issue as we found ourselves getting arrested over and over again. It became a political issue regarding the right of using the streets territory. When were we obstructing the peace? [...] What we were really trying to build up to was a dance throughout the whole city. You could get permission to perform in a park, but we wanted to be able to use the whole city as we wanted to. So in a way we were rebelling against the restriction that were put on artists performing in the environment⁷⁰.

La danza attraverso la città. Un nuovo inizio

L'autenticità e la spontaneità di *Citydance* (1977) hanno molto da condividere con i bisogni espressivi di Anna e le «partiture» elaborate insieme al marito, in particolare in occasione di quel *City-Map score* che inaugurò l'*Experiment in Environment* del 1968, invitando i partecipanti a muoversi attraverso la città secondo precise e personali istruzioni: «Follow the city map score which was made in advance to each student. Tread path through the city described on each score»; «Imagine yourself in a place of fantasies and act accordingly»; «Look out and pay attention to the drama of the environment»⁷¹. *Citydance* è stato un lavoro fondamentale nella vita artistica di Anna Halprin e, se da una parte chiude quel periodo che lei stessa chiama «Work in Community»⁷², dall'altra inaugura il profondo lavoro ritualistico, mitico, terapeutico e di indagine personale al quale si è dedicata – e si dedica ancora oggi – dopo la sconfitta del cancro che le fu diagnosticato nel 1972. Dopo anni di lavoro introspettivo, l'evento urbano fu un'itinerante cerimonia-spettacolo che divenne opportunità per fondere la performance programmata con gli stimoli di vari luoghi di San Francisco e, soprattutto, con le persone circostanti e le loro *personal dances*⁷³. In luoghi e in tempi stabiliti, oltre agli attori e alle persone incuriosite dall'evento, convenne un pubbli-

⁷⁰ *Three decades of transformative dance. Interview by Nancy Stark Smith*, in Anna Halprin, *Moving toward life*, cit., pp. 5-25, cit. a p. 11.

⁷¹ Lawrence Halprin, Jim Burns, *op. cit.*, p. 180.

⁷² Cfr. la suddivisione dei capitoli del libro di Anna Halprin, *Moving toward life*, cit.

⁷³ Su questo spettacolo cfr. in particolare *Ivi*, pp. 170-181 (tutte le citazioni di questo paragrafo sono tratte dal *report* redatto dalla stessa Anna).

co consapevole, che aveva letto sul giornale lo *score* di presentazione dell'evento:

Score your dance for Saturday. Explore the use of the space and how you interact with people and objects within the space. Recycle your performance back into your written or drawn score. Use the entire experience as a resource for your performance in the city on Saturday.

Un centinaio di persone tra artisti e cittadini richiamati dall'evento accolse l'alba del 24 luglio dalla collina di Twin Peaks, salutandolo il risveglio della vita e della città con le parole del poeta Gary Snyder⁷⁴.

Il sole che sorgeva dalla baia e che si offuscava nella nebbia della metropoli fu «the most outstanding performance», e ciascuno contribuì al rituale con personali momenti di spontanea e originale creatività. A Buena Vista Park, l'improvvisa comparsa di un attore avvolto in nastri color arcobaleno liberò una serie di danze e giochi acrobatici tra gli alberi, mentre alcuni degli attori trascinarono il gruppo a suon di musica. «Break for breakfast in the neighbourhood and get ready for the CITY!». Davanti a una delle statue di Mission District era previsto un momento di sosta e osservazione per esprimere l'ambiente urbano attraverso il disegno, ma i partecipanti improvvisarono una familiarizzazione con la città, allestendo un laboratorio di creazione di maschere che coinvolse molti dei divertiti passanti. Nel cimitero della chiesa francescana di Mission Dolores, Anna fu colpita dall'accondiscendente smarrimento del frate che si avvicinò per assistere alla performance di uno degli attori vestito con una lunga tunica nera e una maschera bianca, e anche a Market Street i passanti – inizialmente imbarazzati – finirono per essere coinvolti in un teatro di sagome corporee sotto al telone di un vecchio paracadute. Le attività compiute nella piazza, che Anna stessa definisce «formale», tra il San Francisco Opera House e il Museum of Performance and Design sono la manipolazione artistica di uno spazio altamente istituzionalizzato, dove l'elaborazione personale e collettiva raggiunge una surrealistica appropriazione della città da parte dei suoi abitanti. Attraversando il parco di un quartiere nero, si inverte il senso di spaesamento che fino a quel momento aveva colpito chi «sospettava»

⁷⁴ «Gratitude to Mother Earth, sailing through night and day / and to her soil: rich, rare, and sweet / in our minds so be it» (Gary Snyder, *Prayer for the Great Family*, ora in Idem, *The Gary Snyder reader. Prose, poetry and translations. 1952-1998*, New York, Counterpoint, 1999).

della stravaganza del gruppo, ora osservato con quella ostilità e tensione sulla quale Anna aveva lavorato per lo spettacolo multirazziale *Ceremony of Us*. Ancora una volta è il pregiudizio a raffreddare le relazioni, ma la spontaneità di un gruppo di bambini rompe il ghiaccio per iniziare uno «scambio» di colori, dipingendosi i volti l'un l'altro.

Una delle ultime creazioni dell'artista americana Louise Nevelson fu, nel 1977, l'immenso totem d'acciaio che ancora oggi svetta tra i grattacieli della Embarcadero Plaza, tappa finale del percorso urbano di *Citydance*. Qui la percezione di uno spazio «verticale» fu indagata con danze attorno e sopra il primo basamento del monumento, finché – mano nella mano – una lunga serpentina di persone non cominciò a percorrere la piazza «aware of our brotherhood and unity». La performance finale fu un *happening* che coinvolse un centinaio di persone e che trasformò la città in una magnifica scenografia di suoni, colori e movimenti. Tra danze e canti fu innalzato un totem, utilizzando gli oggetti raccolti durante la giornata, e il lancio di lunghi nastri fu una pioggia d'arcobaleno che unì fino a sera attori, musicisti e cittadini. «No one wanted to leave. The musicians continued to play and people who wanted to kept right on dancing into the later afternoon. I left while the celebration was still going on. It steel goes on, in some way, in the lives of everyone who was there».

Citydance fu il primo progetto artistico che Anna elaborò dopo la definitiva sconfitta della malattia, consapevole di dover cercare da quel momento nuovi significati per legare insieme la danza e il corpo mutato – fisicamente e nello spirito – dal cancro. Già nei primi anni della sua carriera, Anna aveva guardato alla vita quotidiana come a materiale artistico, portandola davanti al pubblico arricchita da quella estemporaneità e improvvisazione che avrebbero fatto del *performer* una *persona* che agiva sulla scena con spontaneità (vedi *Apartment 6*, 1965). Quella del 1977 fu invece una *quotidianità* che comportò ore di cammino e coinvolse centinaia di persone, attori e cittadini, come parti attive che esploravano la città e il nuovo rapporto che si poteva instaurare con questa attraverso l'azione artistica. Invece di attendere che si radunasse per lei, Anna stava portando la propria danza al pubblico; agendo nel proprio spazio quotidiano, lo spettatore era al contempo *osservatore* e *attore*.

Nel 1978, insieme alla figlia Daria, Anna fonda il Tamalpa Institute, un centro di ricerca no profit che integrasse la terapia riabilitativa psicologica e corporea con processi artistici quali danza, musica e teatro, secondo il principio per il quale «as life experience deepens, personal art expression expands, and as art expression expands, life

experiences deepen»⁷⁵. Nei ventidue anni di assenza dalla scena come professionista – dalla diagnosi del cancro nel 1972 alla danza per la scomparsa della madre, nel 1994 –, Anna ha elaborato e indagato la malattia e la riscoperta del corpo attraverso esperienze che cercassero una consapevolezza fisica, emotiva e mentale. In quegli anni, Anna si è dunque allontanata dalla sfera rappresentativa per guardare alla creazione di grandi eventi comunitari, zona liminale tra *arte* e *terapia*, dove un nuovo senso di spiritualità fa da raccordo tra le storie e i racconti (mito) e la loro interpretazione nel presente (rito). *Circle the Earth* (1986-1991), *The Planetary Dance* (1987, tutt'ora rappresentato) e *Still Dance* (1998-2001) sono i principali eventi che hanno celebrato la spiritualità di gruppo e l'affermazione di una comunità che, attraverso il contatto con il rito e la natura, ha espresso una ricerca di pace e sostegno reciproco. «It's a mystical theatre. The people dance their prayers, their stories, their healing, and their dreams»⁷⁶.

Quando Schechner le chiede se la ricerca di un lavoro comunitario sia un tentativo «to change the world», Anna mette in chiaro le sue necessità: «I don't know the answer to this question yet. We are engaged in an experiment and we are by no means finished with it»⁷⁷. Al di là di ogni fine e di ogni barriera, l'arte è mezzo di espressione di un *bisogno personale*, la risposta a un rifiuto (la danza moderna), il superamento di ostacoli convenzionali e sociali, l'elaborazione di un lutto o della malattia. Davanti agli studenti della University of California, nel 2000, Anna Halprin confessa il suo «segreto», la scintilla di una creatività che si nutre di *vita*:

There is a secret of longevity in dance: I found a process, which enabled me to access my creativity through dance. I stripped away many of the assumptions I had learned about dance, and re-invented it for myself. [...] I started questioning what dance could be about and I started making dances that had to do with my life and the lives of the people who dance them. I have been playing for these many years in the open field of dance, where life experience is the fuel for my dancing, and dance is the fuel for my life experience⁷⁸.

⁷⁵ Anna Halprin, *Dance as a healing art: a teacher's guide and support manual for people living with cancer*, Kentfield, Tamalpa Institute, 1997, p. 18, cit. in Janice Ross, *op. cit.*, p. 319.

⁷⁶ Anna Halprin: *a life in ritual*, intervista di Richard Schechner in Anna Halprin, *Moving toward life*, cit., pp. 245-253, cit. a p. 245.

⁷⁷ *Ivi*, p. 251.

⁷⁸ Lezione/conferenza di Anna Halprin tenuta nel 2000 alla University of California, cit. in Janice Ross, *op. cit.*, p. 356.