

Susanne Franco

**TRIO A DI YVONNE RAINER (1966-68).
STORIA, MEMORIA E TRASMISSIONE
DI UN'OPERA COREOGRAFICA**

La memoria come la storia è un atto creativo.
Robert Blackson¹

Conservare *Trio A* è un progetto paradossale.
Yvonne Rainer²

Trio A è il più riproducibile e riprodotto tra i pezzi
di danza di Rainer.
Catherine Wood³

Questo saggio tratta di *Trio A*, un'opera coreografica creata da Yvonne Rainer nel 1965, presentata al pubblico l'anno successivo e divenuta presto canonica nella storia della danza occidentale, come testimoniano le molte riprese e i *reenactment* susseguitisi nell'arco di quasi sessant'anni. Tracce della sua esistenza sono custodite da un'ampia gamma di documenti materiali (fotografie, video, appunti e una partitura in Labanotation) che, insieme alle testimonianze e ai ricordi di chi lo ha danzato, insegnato e visto, ne mantengono viva la struttura coreografica e la proposta estetica. *Trio A* costituisce, infatti, un caso raro di inflazione della memoria e la complessa dimensione della sua sopravvivenza ha contribuito a traghettare nel nostro presente la storia della *post-modern dance* statunitense degli anni Sessanta, divenendo un punto di riferimento per le ricerche pratiche e teoriche condotte da danzatori e coreografi contemporanei. *Trio A* ha avuto una vita indipendente anche come strumento pedagogico tramite i molti workshop dedicati alla sua trasmissione a danzatori e amatori, e grazie alla metodologia didattica messa a punto da Rainer con i trasmettitori da lei stessa ufficialmente incaricati e supervisionati. Nelle molte forme della sua esistenza nel tempo, *Trio A* può essere considerato a tutti gli effetti un archivio, ovvero un luogo, insieme fisico e discorsivo, che invita a essere agito per interrogare la storia e recuperare la memoria. Inoltre, ripercorrere le tracce di *Trio A* oggi è utile a comprendere come si è giunti all'attuale proliferazione sulle scene internazionali di *reenactment* di

¹R. Blackson, *Once More... With Feelings: Re-Enactment in Contemporary Culture*, in «Art Journal», 2007, n. 1, p. 31. Se non altrimenti specificato, le traduzioni sono a cura dell'autore.

²Y. Rainer, *Trio A: Genealogy, Documentation, Notation*, in «Dance Research Journal», 2009, n. 2, p. 16.

³C. Wood, *Yvonne Rainer: The Mind Is a Muscle*, London, Afterfall Books, 2007, p. 159.

opere coreografiche del passato e il loro ruolo nel profondo riesame in atto negli studi di danza delle modalità di indagarne e raccontarne la storia.

A ragione Jens Giersdorf nota come *Trio A* sia stato creato per mettere in discussione molta della danza che l'aveva preceduto e che, malgrado sia poi pienamente entrato a far parte del canone della danza contemporanea occidentale, non ha perso la sua carica sovversiva e la sua capacità di stimolare azioni e riflessioni politiche⁴. Questo saggio indaga alcune delle ragioni che hanno contribuito a rendere *Trio A* canonico e al tempo stesso un esempio di opera coreografica che attraversa il tempo per essere danzata, per suscitare riflessioni su come danziamo e perché, e non da ultimo, per essere studiata intrecciando i discorsi della storia e i percorsi della memoria.

Quando il 10 gennaio del 1966 Yvonne Rainer, allora poco più che trentenne, David Gordon e Steve Paxton presentarono *Trio A* presso la Judson Memorial Church a New York difficilmente avrebbero immaginato che questa sequenza di movimenti di circa quattro minuti e mezzo sarebbe divenuto parte del canone della danza contemporanea occidentale⁵. Rainer creò il pezzo in forma di solo a seguito delle attività di ricerca condotte in seno al collettivo di danzatori, artisti visivi e compositori Judson Church Theater (1962-1964), attorno a questioni centrali per l'allora nascente *post-modern dance* come il rapporto tra performer e spettatore, lo studio del movimento come linguaggio, l'improvvisazione, l'enfasi sul processo rispetto alla produzione e l'esplorazione di nuove forme di drammaturgia⁶. Nella fattispecie, si tratta di un pezzo privo di accompagnamento musicale e di accentazioni, in cui i movimenti sono eseguiti da performer in abiti quotidiani simultaneamente ma non all'unisono e non sono mai ripetuti due volte. I performer evitano qualsiasi contatto visivo con lo spettatore, facendo attenzione che la transizione da un movimento a quello successivo avvenga senza pause e mantenendo il ritmo e l'energia inalterati per dare l'impressione di non richiedere particolari sforzi o abilità.

Per la prima presentazione pubblica, fu ripetuto da ciascuno dei danzatori due volte di seguito e accompagnato dal suono di una serie di bastoncini di legno gettati uno alla volta, quasi a fungere da metronomo, dalla balconata della chiesa sconsecrata. Il titolo, che allora recitava *The Mind is a Muscle Part I*, restò identico, ma senza il riferimento alla prima parte anche per la serata proposta il 22 maggio 1966, sempre alla

⁴ J.R. Giersdorf, *Trio A Canonical*, in «Dance Research Journal», 2009, n. 2, pp. 19-24.

⁵ Per una descrizione di Rainer di quest'opera coreografica cfr. Y. Rainer, *A Quasi Survey of Some "Minimalist" Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A (1966-1968)*, in Ead., *Work 1961-1973*, New York, Primary Information, 2020, pp. 63-74 [1ª ed. in G. Battcock (a cura di), *Minimal Art: A Critical Anthology*, New York, Dutton, 1968]; in italiano cfr. S. Banes, *Tersicore in scarpe da tennis*, Macerata, Ephemeria, 1999 (*Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1977), pp. 66-72. Per una ricostruzione della genesi e degli sviluppi di *Trio A* cfr. Y. Rainer, *Trio A: Genealogy, Documentation, Notation*, cit., pp. 12-18.

⁶ Cfr. oltre a S. Banes, *Democracy's Body: Judson Dance Theatre and Its Legacy*, Durham, Duke University Press, 1993; R. Burt, *Judson Church Theatre. Performative Traces*, New York-London, Routledge, 2006; e, in italiano, R. Mazzaglia, *Judson Dance Theater. Danza e controcultura nell'America degli anni Sessanta*, Macerata, Ephemeria, 2010.

Judson Memorial Church, in cui *Trio A* fu interpretato prima da Bill Davis, David Gordon e Steve Paxton (poi sostituito anche da Rainer) e successivamente da Peter Saul come solo e in uno stile ballettistico ma col titolo *Lecture*. Nel 1967, Rainer, reduce da un intervento e da una lunga ospedalizzazione, lo danzò col titolo di *Convalescent Dance*. La versione completa di *The Mind Is a Muscle*, della durata complessiva di un'ora e quarantacinque minuti, fu presentata nel 1968 con sette danzatori presso l'Anderson Theater. *Trio A* fu eseguito dapprima da Davis, Gordon e Paxton e poi col titolo di *Lecture* in versione solo da Rainer in scarpe da tip tap e seguita dalla variazione intitolata *Trio B*, che consisteva in una sequenza di traiettorie compiute da tre danzatrici, e da altri pezzi intitolati rispettivamente *Mat*, *Stairs* e *Act*. La seconda parte della serata comprendeva una serie di nove *Interludes*, una variazione di *Trio A* intitolata *Trio A1*, seguita da *Horses*, *Film* e *Lecture*. Tutti i performer coinvolti (Rainer, Becky Arnold, William Davis, Gay Delanghe, David Gordon, Barbara Lloyd, Steve Paxton e il mago Harry De Dio), nei momenti in cui non danzavano, restavano in scena per tutta la durata come spettatori. Nella versione di *The Mind Is a Muscle* presentata a settembre dello stesso anno, Rainer insegnò *Trio A* direttamente sul palcoscenico a Becky Arnold, dopo che il pezzo era già stato eseguito da Steve Paxton, sulle note di *In The Midnight Hour* dei Chambers Brothers, e da Frances Brook mentre veniva proiettato il video di una lezione di Rainer su questo stesso pezzo. Per complicarne ulteriormente la ricezione, dopo averlo presentato già due volte di seguito, Rainer invitò quindici spettatori sul palcoscenico lasciandoli liberi di attraversarlo in tutte le direzioni ma senza interrompere la sessione durante cui ripeteva dal vivo *Trio A* con Arnold⁷.

A partire dallo spettacolo del 1968, *Trio A* ha avuto una lunga storia indipendente e in alcuni casi anche intrecciata ad altre creazioni di Rainer. È stato eseguito da danzatori professionisti (tra cui quelli del White Oak Dance Project, del New York City Ballet, ma anche da Steve Paxton nel 1972 presso la galleria L'Attico di Roma), da amatori, da studenti, da ampi gruppi e persino da alcuni *avatar* nel mondo virtuale digitale di Secondlife. Ne esistono versioni che prevedono una dilatazione temporale estrema o, al contrario, una compressione come *Trio A Pressured*, per essere adattata allo spazio limitato di un piccolo palcoscenico. È stato eseguito in collaborazione con la Axis Dance Company da danzatori abili e diversamente abili (*Trio A Pressured #X*) e in una versione definita "geriatrica" da Rainer, allora sessantatreenne, che simultaneamente spiegava la sua filosofia dell'invecchiamento. È stato proposto in contesti di protesta politica come la serata "People's Flag Show" organizzata alla Judson Memorial Church contro gli arresti di un gruppo di artisti per oltraggio alla bandiera nazionale. In questa occasione *Trio A With Flags* è stato eseguito da alcuni membri del Grand Union, uomini e donne nudi e con la bandiera americana avvolta attorno al collo in segno di protesta contro la guerra nel Vietnam. Pat Catterson vi ha sperimentato una versione all'indietro (detta "retrograda") e una che combinava l'esecuzione frontale di un performer con quella di un altro che gli correva attorno mentre tentava di mantenere il contatto visivo (*Facing*). Se Gordon afferma di avere fatto ricorso alla

⁷ Cfr. Y. Rainer, *Work 1961-1973*, cit., p. 113.

sequenza di movimenti di *Trio A* ogniqualvolta sentiva di essere a corto di materiale su cui lavorare, altri danzatori e coreografi hanno incastonato *Trio A* nelle loro creazioni, come Catterson, che nel 1975 lo ha inserito nel suo *Serial II*.

Sebbene si sia congedata dalla danza tra il 1973 e il 1999, Rainer di fatto non ha mai smesso del tutto di eseguire in pubblico e di trasmettere il pezzo. Nel 1978, ha accettato di essere ripresa in video nell'ambito di un progetto di Sally Banes sulla storia della *post-modern dance*. Un'altra registrazione video di *Trio A* con Frank Conversano, Bart Cook e Sara Rudner è stata realizzata nel 1980 per il documentario *Beyond the Mainstream*, che è frutto del montaggio di queste riprese e di qualche passaggio del filmato del 1978. Altre due riprese video riguardano *Trio A With Flags* del 1970 con Rainer, David Gordon, Nancy Green, Barbara Lloyd, Steve Paxton e Lincoln Scott, e la versione proposta nel 1999 per una serata di beneficenza alla Judson Memorial Church. Rainer ha subito depositato il video dell'evento del 1999 alla biblioteca del Getty Research Institute, mentre ha messo a disposizione quello del 1970 solo nel 2013 e pertanto nessuno degli studiosi che ha analizzato questa versione lo ha visionato⁸.

Il pezzo ha stimolato nel tempo molti dibattiti sui fondamenti della rappresentazione teatrale occidentale e sul valore politico dell'atto di danzare. La qualità del movimento richiesta, definita "pedestre" o "ordinaria" da Rainer, favoriva la trasposizione della mobilità urbana (e specificamente newyorchese) a teatro, offrendo in questo modo la possibilità di esperire attraverso una nuova concezione di danza le possibili relazioni tra individuo e società. La negazione del rapporto visivo tra performer e pubblico implicava sottrarre lo spettatore e il danzatore a una dinamica relazionale che gli studi di genere hanno teorizzato in seguito come costruita nei termini di uno sguardo desiderante (identificato culturalmente come maschile) e di un oggetto del desiderio (femminile). La negazione del piacere visivo e del rapporto seduttivo tra performer e pubblico, unita al superamento della rappresentazione della danza come movimento armonioso, virtuoso e bello, miravano a presentare questa pratica sociale e artistica come un'attività umana intelligente. L'ingannevole ordinarietà di molti movimenti presenti in *Trio A*, per un verso, e la sua capacità di spiazzare lo sguardo dello spettatore rinegoziando un nuovo rapporto tra performer e pubblico, per l'altro, ebbero un impatto decisivo sullo sviluppo della *post-modern dance*. Per tutte queste ragioni, nel contesto artistico, sociale e politico di cui è espressione, *Trio A* è divenuto il pezzo più celebre tra quelli creati da Rainer e attorno a cui ha continuato a sperimentare per molti decenni. Infine, la presenza di un danzatore afro-americano in ambiti di protesta politica (come fu per *Trio A With Flags*) unita alla gestione della nudità in scena (e delle relative questioni legali), costituiscono degli elementi fondamentali della storia del pezzo, che hanno contribuito a comunicare la complessità dell'intreccio tra la rappresentazione dell'identità di genere ed etnica nella *post-modern dance*.

⁸ Cfr. J.S. Dellecave, *The Agaimness of Vietnam in Contemporary United States Antiwar Choreography*, UC Riverside Electronic Theses and Dissertations, 2015, pp. 88-89. Disponibile all'indirizzo: <https://escholarship.org/uc/item/22t95945> (ultima consultazione: 24 settembre 2021).

Rainer ha affermato recentemente che il pubblico di oggi non sarebbe disposto ad assistere ai lavori concettualmente impegnativi che aveva messo in scena all'inizio della sua carriera, ma, come rileva Ramsay Burt, la scena contemporanea della danza concettuale in Europa sembra contraddire questa impressione e confermare, semmai, quanto la sperimentazione in atto sia profondamente legata a questa tradizione⁹. In particolare Xavier Le Roy, Jérôme Bel e gli artisti parte del Quatuor Albrecht Knust hanno tutti cercato un punto di contatto con le opere dei danzatori e dei coreografi del Judson Church Theater. Non da ultimo, questi artisti hanno elaborato raffinate strategie per mettere in scena la storia della danza e sancire con la pratica scenica il loro ruolo attivo nel farla rivivere nel presente.

Azione, visione e rappresentazione

In un clima culturale fertile e stimolante, Rainer ha creato *Trio A* per mettere in crisi il concetto di danza ereditato dai danzatori moderni e riformularlo da mezzo per raccontare storie, esprimere sentimenti e comunicare significati a modo di esplorare le azioni e i movimenti del corpo. I movimenti in *Trio A* infatti non sono mimetici ovvero non riproducono né ricordano delle azioni specifiche, pur evocando una certa qualità delle azioni quotidiane. Come ben sintetizza Rainer, *Trio A* è «un movimento non dinamico, no ritmo, no enfasi, no tensione, no rilassamento»¹⁰. In termini musicali lo si potrebbe definire un fraseggio non modulato mentre sintatticamente corrisponde a una lunga frase priva di spazature e punteggiatura. Come scrive Rainer:

Uno degli elementi più singolari è che non ci sono pause tra le frasi. Le frasi stesse spesso consistono di parti separate [...] ma la fine di ogni frase si fonde immediatamente con l'inizio della successiva senza alcun accento osservabile [...] creando l'impressione che il corpo sia costantemente impegnato in transizioni¹¹.

La coreografa precisa che il termine "frase" deve essere distinto da "fraseggio" in quanto «Una frase consiste semplicemente in due o più movimenti consecutivi, mentre il fraseggio [...] si riferisce al modo in cui è eseguita»¹². Come l'eliminazione delle pause tra le parole rende incomprensibile il linguaggio verbale, la soppressione del fraseggio rende la danza difficile da vedere e da decodificare. *Trio A* fa l'effetto di una frase biascicata perché, come afferma Carrie Lambert-Beatty, «compie un doppio attacco alla frase di danza: sopprime sia la differenza (i valori differenziali delle parti

⁹ Cfr. R. Burt, *Trio A in Europe*, in «Dance Research Journal», 2009, n. 2, p. 25.

¹⁰ Y. Rainer, *Some Retrospective Notes on a Dance for 10 People and 12 Mattresses Called 'Parts of Some Sextets'*. Performed at the Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, and Judson Memorial Church, New York, in March, 1965, in Ead, *Work 1961-1973*, cit., p. 46 (ed. or. in «The Tulane Drama Review», 1965, n. 2, pp. 168-78).

¹¹ Y. Rainer, *A Quasi Survey*, cit., p. 67.

¹² Ivi, p. 64.

della frase) che la differenziazione (la capacità di discernere le frasi stesse)»¹³. Disarticolando la gerarchia interna alla sequenza dei movimenti, *Trio A* sfida, dunque, la capacità dello spettatore di discernere la frase in quanto al suo interno «nessuna cosa è più importante di un'altra»¹⁴. In questo senso, il pezzo contrasta esplicitamente, superandolo, anche l'approccio estetico di John Cage – che pure fu un punto di riferimento per la generazione del Judson Church Theater – per cui la composizione, sia musicale sia coreografica, si rifà sempre a schemi e articolazioni ritmiche precise oltre che facilmente riconoscibili dal pubblico¹⁵. Rainer si opponeva in questo modo alla tradizione della *modern dance* e all'uso convenzionale del fraseggio, che a suo dire andava a sostegno di un certo esibizionismo del danzatore e convogliava sulla parte “centrale” di un pezzo l'attenzione dello spettatore, facendo sì che ne memorizzasse quasi fotograficamente i momenti salienti. Dal canto loro, le azioni che si susseguono – salti, rotolamenti, accovacciamenti, camminate, marce, corse e così via – sono sì equiparabili a quelle che si compiono nella vita quotidiana, veicolando l'idea che per danzare non occorre essere un professionista, e tuttavia richiedono al performer una grande capacità di controllo per gestire la coordinazione di mani, braccia, spalle, piedi e gambe¹⁶.

Il pezzo è difficile da guardare perché disorienta l'occhio, e a maggior ragione quello dello spettatore dell'epoca abituato a ben altre modalità di organizzare coreograficamente un pezzo e di raccontare in scena attraverso la danza, in quanto ciò che appare è solo la resa fisica e non il correlato emotivo, immaginifico o narrativo del movimento. Rainer ha strutturato *Trio A* perché avesse una disposizione frontale rispetto al pubblico e fosse pertanto visibile per tutto il tempo, ma ostacolasse qualsiasi forma di coinvolgimento emotivo e psicologico. Dalla sua prospettiva, l'azione era più importante dell'esibizione dello stato d'animo e per questa ragione il performer doveva apparire come neutro nell'eseguirlo. In questo modo metteva anche in discussione alcuni tra i principali fattori della ricezione a teatro come la proiezione e l'immedesimazione. Facendo in modo che lo spettatore vedesse i danzatori istruiti a distogliere lo sguardo da chi li guardava e mentre restavano in scena anche dopo avere terminato la loro esecuzione guardando gli altri danzatori in azione, in *Trio A* Rainer ha messo sotto una lente di ingrandimento non tanto la spettacolarità quanto la teatralità e dunque, etimologicamente, la visione¹⁷. Costruendo un rapporto tra performer e spettatore non più basato sulla seduzione, Rainer ambiva a scardinare un meccanismo rimasto a suo dire oziosamente prigioniero di una dinamica in cui «il performer è chiuso nel suo narcisismo e lo spettatore nel suo voyeurismo»¹⁸. In *Trio A*,

¹³ C. Lambert-Beatty, *Moving Still: Mediating Yvonne Rainer's Trio A*, in «October Magazine», 1999, n. 89, p. 97.

¹⁴ Y. Rainer, *A Quasi Survey*, cit., p. 65.

¹⁵ C. Wood, *Yvonne Rainer: The Mind Is a Muscle*, cit., pp. 5-9.

¹⁶ Y. Rainer, *A Quasi Survey*, cit., p. 66.

¹⁷ Cfr. P. Phelan, *Introduction*, in Ead., *A Woman Who... Essays, Interviews, Scripts*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1999, p. 6.

¹⁸ M. Franko, *Some Notes on Yvonne Rainer, Modernism, Politics, Emotion, Performance, and the Aftermath*, in J. Desmond (a cura di), *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*, Durham, Duke University Press, 1997, pp. 293.

come precisa la stessa Rainer, semplicemente «I due punti di vista – del performer e dello spettatore – non sempre coincidono»¹⁹.

L'intero pezzo è strutturato, inoltre, a partire da un'inversione del meccanismo dell'illusione teatrale: laddove lo sforzo fisico e mentale del performer è solitamente dissimulato, qui è esibito in quanto deve essere costantemente attento a distribuire lo sforzo e l'energia, e, d'altro canto, laddove il fraseggio è posto in evidenza per facilitare la comprensione dei contenuti da parte dello spettatore e favorirne l'apprezzamento estetico, qui è celato dietro l'apparente assenza di modulazione. *Trio A*, dunque, non nega l'illusione, semmai la crea rovesciandola di senso, al punto che, come sintetizza Lambert-Beatty, «ciò che si vede diventa [...] ciò che si sente» in quanto la danza pone in connessione «ciò che appare con ciò che è attualizzato»²⁰.

Per traghettare la danza oltre la teatralità emotiva, che Rainer identificava come tipica della *modern dance*, *Trio A* non si sottraeva del tutto ai meccanismi che mediano la percezione²¹ ed era frutto di una fitta rete di rimandi visivi di diversa origine e destinazione. Nello specifico, Lambert-Beatty ha evidenziato quanto la cultura mediatica dell'epoca avesse fatto emergere in tutta la loro complessità i meccanismi sottesi al rapporto tra spettatore e oggetto della visione. Il pezzo non mirava, dunque, a sottrarre la danza alla condizione dell'esibizione che, al contrario, ne costituisce il perno. Restava pertanto inalterato il rapporto tra danzatore che esegue e spettatore che guarda, sente, reagisce e riflette, ma l'esecuzione dei movimenti ordinari non coincideva pienamente con la loro abituale funzione. La poetica di Rainer, precisa Lambert-Beatty, non azzera le convenzioni in uso, ma si pone piuttosto in un territorio di mezzo tra rappresentazione e presentazione, ed esplora (mettendolo in crisi) l'atteggiamento proiettivo dello spettatore sull'opera d'arte (coreografica) e la sua esperienza empatica sotto forma di risposta cinestetica (e successivamente, nei suoi film, sotto forma di identificazione)²². I corpi in scena sono per Rainer estremamente reali ed estremamente distanti, e dunque insieme presenti e rappresentati. Questa polarizzazione mirava a ricreare una tensione e un'ambiguità simili a quelle che la coreografa diceva di percepire nelle immagini cruente mandate in onda dai telegiornali dell'epoca di quanto accadeva in Vietnam, portando letteralmente una guerra vera in forma di rappresentazione nelle case degli americani²³.

Rainer allineò esplicitamente *Trio A* anche ai discorsi che andavano affermandosi nelle arti visive in merito all'arte minimalista e concettuale di marca statunitense, e a quella che la storica dell'arte Lucy Lippard ha definito come la smaterializzazione dell'oggetto artistico²⁴. Nell'arco di tempo tra il 1965 e il 1968, durante il quale *Trio A* è stato creato e trasformato, Rainer pubblicò anche due testi teorici, il *No Manifesto*

¹⁹ Y. Rainer, *A Quasi Survey*, cit., p. 266.

²⁰ C. Lambert-Beatty, *On Being Moved. Rainer and the Aesthetics of Empathy*, in *Yvonne Rainer: Radical Juxtapositions 1961-2002*, catalogo della mostra allestita a New York presso la Schmidt Center Gallery (4 novembre 2005 - 21 gennaio 2006), Philadelphia, University of The Arts, 2002, p. 49.

²¹ Cfr. C. Wood, *Yvonne Rainer: The Mind Is a Muscle*, cit., pp. 132-133.

²² C. Lambert-Beatty, *Being Watched: Yvonne Rainer and the 1960s*, Cambridge, MIT Press, 2008, pp. 1-17.

²³ Ivi, pp. 145-152.

²⁴ Cfr. R. Burt, *Judson Dance Theater. Performative Traces*, New York-London, Routledge, 2006, p. 79.

(1965)²⁵ e *A Quasi Survey of Some "Minimalist" Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A* (1966-68)²⁶. Il primo fu stampato nel programma di sala della versione di *The Mind Is a Muscle* del 1968 e costituisce il quadro concettuale entro cui si sviluppa *Trio A*:

NO alla spettacolarità, al virtuosismo, alle trasformazioni sia magiche che fittizie, no al fascino e alla trascendenza dell'immagine della star, no all'eroico e all'anti-eroico, no alle immagini dozzinali, no al coinvolgimento del performer o dello spettatore, no allo stile, no alla tendenza, no alla seduzione dello spettatore grazie alle astuzie del performer, no all'eccentricità, no al commuovere e al commuoversi²⁷.

Il secondo testo fu inserito nella prima antologia di saggi sull'arte minimalista per offrire al pubblico e alla critica coevi alcuni appigli utili a inquadrare la sua poetica facendo convergere la sua opera nel più ampio movimento artistico che andava formandosi. Rainer, come altri danzatori e coreografi a lei contemporanei, pensava all'arte come uno strumento per esercitare una critica profonda alla sua istituzionalizzazione e alla funzione sociale a cui era destinata, e in questo testo propone una comparazione tra l'estetica minimalista e il proprio modo di comporre coreograficamente. In linea con le teorie che accompagnarono l'affermazione del Minimalismo, la poetica di Rainer si incentra sulle questioni della spettatorialità, della rappresentazione e dell'incorporazione, oltre che sulla complessa relazione tra oggetto e soggetto, e tra apparenza ed esperienza²⁸. Per trovare una possibile convergenza tra movimento quotidiano e astrazione, fece un uso strumentale del paradigma critico e interpretativo proposto da Clement Greenberg²⁹, che leggeva il modernismo come una corrente storica e come una posizione estetica in merito alla funzione dell'arte, ovvero la capacità di riflettere sulla natura del proprio medium. La strategia di Rainer consisteva nel tentare di rendere il movimento il più simile possibile a un oggetto facendo ricorso alla ripetizione, e nel creare «degli "oggetti-teatro" che non ricambiavano lo sguardo del pubblico»³⁰. Restava dubbiosa però sull'effettiva possibilità di gestire in questi termini la performance di essere umani e non oggetti inanimati³¹. In altre parole, mentre in una relazione basata sull'empatia, il soggetto che guarda è un tutt'uno con l'oggetto della visione, l'astrazione a cui tendeva il Minimalismo alterava questa dinamica e in *Trio A* la tensione verso l'astrazione si risolveva nella trasformazione del soggetto danzante in una presenza simile a un oggetto. In questa transizione anche le emozioni semplicemente accadevano perché, come recita il titolo dell'autobiografia di Rainer, *Feelings are Facts*³².

²⁵ Y. Rainer, *No Manifesto*, in «The Tulane Drama Review», cit. Cfr. anche Ead., *A Manifesto Reconsidered*, London, Serpentine Gallery, 2008.

²⁶ Y. Rainer, *A Quasi Survey*, cit.

²⁷ Y. Rainer citata in S. Banes, *Tersicore in scarpe da tennis*, cit. p. 65.

²⁸ C. Lambert-Beatty, *Being Watched*, cit., p. 131.

²⁹ Cfr. G. Di Salvatore e L. Fassi (a cura di), *Clement Greenberg. L'avventura del Modernismo. Antologia critica*, Milano, Johan & Levi, 2011.

³⁰ Y. Rainer, *Don't Give the Game Away*, in «Arts Magazine», 1967, n. 6, pp. 47.

³¹ *Ibidem*.

³² Y. Rainer, *Feelings Are Facts. A Life*, Cambridge, MIT Press, 2006.

Narrare la storia

Le riflessioni teoriche di Rainer all'epoca della creazione di *Trio A* hanno contribuito a narrare la storia dell'arte (e della danza) come un percorso lineare in cui, come puntualizza Norman Bryson, «l'astrazione diventa il punto finale dello stesso processo storico»³³. In questo quadro complessivo implicitamente modernista, la transizione dalla *modern dance* alla *post-modern dance* è descritta nei termini di un progressivo abbandono della rappresentazione in favore dell'astrazione. Negli anni Trenta del Novecento, il principale critico e teorico della *modern dance*, John Martin, nel testo che delineava i fondamenti della nuova arte, indicava come il balletto stesse alla rappresentazione, all'Europa e al passato, quanto la *modern dance* all'astrazione, agli Stati Uniti e al presente³⁴. Banes, che per prima fece da cassa di risonanza critica alla generazione del Judson Church Theater, identificò nel lavoro pratico e teorico di questo collettivo di artisti, e in particolare nelle opere coreografiche di Rainer degli anni Sessanta e Settanta, la piena maturazione del modernismo coreutico che, a suo dire, la *modern dance* aveva solo in parte realizzato. Secondo Banes, infatti, le opere intrise di psicologismi e di significati letterari che avevano caratterizzato la produzione di molti coreografi moderni (*in primis* di Martha Graham) e la proliferazione di nuove tecniche coreutiche avevano finito col nuocere alle premesse della *modern dance*. Dalla prospettiva modernista, lo scopo principale di un'opera coreografica consisteva nell'offrire un'occasione di ripensare il suo mezzo, ovvero la danza, e il merito che riconosceva ai danzatori postmoderni era pertanto di avere la capacità di sensibilizzare il pubblico a guardare in modo "nuovo" la danza e a concettualizzarla, superando così l'impasse in cui i danzatori moderni avevano finito col costringerla³⁵. In definitiva, per Banes, che pure rivide in parte la sua posizione nella seconda introduzione a *Tersicore in scarpe da tennis* pubblicata nel 1987, la *post-modern dance* si poneva in linea con l'arte minimalista ma era anche l'ovvia continuazione della *modern dance* in quanto ne aveva portato a compimento l'ideale modernista³⁶.

Gli studi di danza hanno registrato un primo netto scarto da questa impostazione in cui le poetiche degli artisti risuonavano nel racconto storico condotto, peraltro quasi esclusivamente dai critici e non dagli storici, grazie alla profonda influenza esercitata negli anni Novanta dalla *cultural theory*³⁷. In questa fase Susan Manning

³³ N. Bryson, *Cultural Studies and Dance History*, in J. Desmond (a cura di), *Meaning in Motion*, cit., pp. 55-77.

³⁴ Cfr. J. Martin, *La Modern Dance*, Roma, Edizioni Di Giacomo, 1991 (*The Modern Dance*, New York, A. S. Barnes and Co., 1933; nuova ed. New York, Dance Horizons, 1965).

³⁵ Cfr. S. Banes, *Introduzione alla prima edizione*, in Ead., *Tersicore in scarpe da tennis*, cit., pp. 42-43.

³⁶ Cfr. S. Banes, *Introduzione alla seconda edizione*, cit., p. 10; R. Burt, 'Don't give the game away': *Rainer's 1967 reflections on dance and the visual arts revisited*, intervento presentato a *Yvonne Rainer: Intermedial Constellations, A Symposium* (Ludwig Museum, Cologne 4-5th May 2012), 2012, pp. 8-14. Disponibile all'indirizzo: <https://dora.dmu.ac.uk/xmlui/handle/2086/7344> (ultima consultazione: 24 settembre 2021). Per una lettura complessiva delle attività del Judson Church Theater cfr. anche R. Burt, *Judson Dance Theater: Performative Traces*, New York-London, Routledge, 2006.

³⁷ S. Franco e M. Nordera, *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Torino, UTET Università, 2005.

è stata tra le prime a vedere nel Judson Dance Theater il punto di arrivo di un periodo di sperimentazione artistica ma anche delle stesse narrazioni storiche che hanno impropriamente rafforzato l'immagine della *modern dance* come sostanzialmente modernista³⁸. Mark Franko ha definitivamente messo in discussione il determinismo storico sotteso all'impostazione tradizionale della storia della danza, offrendo una lettura molto più complessa e articolata del modernismo coreutico. In particolare, ha analizzato i casi in cui sia la *modern dance* sia la *post-modern dance* hanno veicolato discorsi politici e affrontato questioni di genere in modo più o meno esplicito e più o meno evidente³⁹, individuando proprio in *Trio A* un caso esemplare di emersione di questo filone di opere e poetiche marginalizzate dai «regimi modernisti della rappresentazione» a lungo dominanti⁴⁰. Ha proposto, inoltre, di leggere l'abbandono nel 1973 della danza per il cinema da parte di Rainer come la reazione alla delusione per gli esiti del lavoro sulla de-soggettivazione della danza a cui preferì la sperimentazione nell'impegno politico e sociale, cambiando solo il mezzo, non l'assunto di base della sua poetica.

Più recentemente, Gerald Siegmund ha avanzato l'ipotesi che non sia il ricorso al movimento ordinario o ai compiti (*task*) che i performer dovevano eseguire per dare una forma coreografica al loro agire in scena, né le innovazioni sul piano drammaturgico introdotte con l'uso degli *score* o partiture di azioni ad avere marcato la frattura tra *modern dance* e *post-modern dance*, bensì il passaggio dall'enfasi sulla cinestesia a quella sulla visione. Il corpo e il movimento che nella *modern dance* erano percepiti rispettivamente come una forma di presenza de-soggettivata e come un mezzo, sono stati cioè sostituiti dalla possibilità della danza di esibire una corporeità da leggere come un testo⁴¹. Infine, in un quadro di ripensamento della narrazione storica dell'arte del XX e XXI secolo che favorisse una visione integrata della storia della danza e dell'arte visiva e performativa contemporanee, Catherine Wood ha suggerito di guardare al lavoro di Rainer come a una terra di mezzo, che colma il divario tra il Minimalismo e le pratiche artistiche introdotte dal Concettualismo e da Fluxus⁴².

Praticare la memoria

Altri spunti per comprendere le molte forme di esistenza di *Trio A* vengono dalle aperture metodologiche e teoriche che negli ultimi vent'anni studiosi di danza e artisti hanno capitalizzato dagli studi sulla memoria, dalle riflessioni sulla storiografia e dall'indagine filosofica.

³⁸ Cfr. S. Manning, *Ecstasy and the Demon: Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*, Berkeley, University of California Press, 1993.

³⁹ Cfr. in merito M. Franko, *Dancing Modernism – Performing Politics*, Bloomington, Indiana University Press, 1995.

⁴⁰ M. Franko, *Some Notes on Yvonne Rainer*, cit., pp. 290-291.

⁴¹ Cfr. G. Siegmund, *Jérôme Bel: Dance, Theatre, and the Subject*, London, Palgrave Macmillan, 2017, pp. 29-30.

⁴² Cfr. C. Wood, *Yvonne Rainer: The Mind Is a Muscle*, cit., p. 164.

L'ampio dibattito teorico avviato fin dagli anni Novanta in seno ai Performance Studies ha portato a ridiscutere lo statuto ontologicamente effimero della danza e della performance per delineare teoricamente un vasto campo di possibilità, che si pongono in un territorio di mezzo tra la totale sparizione, le tracce della memoria e i documenti della storia. Nello specifico, l'impermanenza della danza, a lungo stigmatizzata come segno della sua incapacità di restare nel tempo si è rivelata in molti casi, al contrario, una garanzia di sopravvivenza ai regimi politici e ai meccanismi di censura, alle legislazioni in materia di diritto d'autore e, non da ultimo, alle logiche e alle ideologie sottese alla formazione dei canoni artistici. Dando l'impressione di inabissarsi come un fiume carsico o di esistere al di fuori della dimensione istituzionale, opere coreografiche e tecniche di danza riappaiono così talvolta in luoghi lontani da quelli in cui hanno avuto origine e in forme non immediatamente riconoscibili. Questi percorsi testimoniano quanto la danza sia esistita senza essere stata registrata e riconosciuta dalle grandi narrazioni storiche o talvolta anche proprio perché le è stato negato questo riconoscimento⁴³. Ciò che accade, tuttavia, è che dopo essere stata agita dai corpi e per il pubblico, la danza come pratica sociale e artistica penetra nelle coscienze, diventa parte della memoria collettiva e in questa dimensione prosegue il suo viaggio attraverso il tempo.

L'interesse per la memoria negli studi di danza rispecchia una più ampia attenzione per i meccanismi del suo funzionamento dal punto di vista cognitivo e neurofisiologico, per l'impatto crescente delle tecnologie nel nostro modo di ricordare eventi personali e storici, e per la scomparsa degli ultimi testimoni dei grandi traumi e tragedie del secolo scorso. A questo si aggiungono, tra gli altri, il post-colonialismo e i processi di decolonizzazione in atto, i fenomeni migratori e diasporici e, non da ultimo, le politiche della conservazione del patrimonio e i discorsi sulla natura e le funzioni dell'archivio. Nell'insieme questi fattori hanno trasformato il nostro modo di ricordare e di rappresentare la memoria, ma anche di studiare le complesse modalità della trasmissione del passato, individuale e collettivo.

La memoria, dunque, è oggetto di studio di un campo transdisciplinare e interdisciplinare e proprio per questa ragione di grande interesse per lo studio dei meccanismi di funzionamento e rappresentazione della danza e per l'indagine della sua storia. Come ha precisato Andreas Huyssen, l'attuale ossessione per la memoria è sintomatica della crisi della struttura temporale che ha marcato la modernità e del desiderio di reagire alla temporalità imposta dai nuovi media, dalla tecnologia e dai nuovi sistemi di comunicazione che tendono alla simultaneità⁴⁴. D'altro canto, Reinhart Koselleck ha dimostrato come la tripartizione del tempo in passato, presente e futuro si sia in realtà imposta in questi termini solo a partire dal XVIII secolo e quanto sia dunque culturalmente e storicamente determinata⁴⁵. Infine, il concetto di «regime di storicità» introdotto da François Hartog suggerisce come ogni società tratti il proprio passato,

⁴³ Cfr. S. Franco e M. Nordera, *Introduzione della sezione Trasmettere*, in Eaed., (a cura di), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Torino, UTET Università, 2010, pp. 321-328.

⁴⁴ Cfr. A. Huyssen, *Twilight Memories. Making Time in a Culture of Amnesia*, New York-London, Routledge, 1995, p. 6.

⁴⁵ Cfr. R. Koselleck, *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, Bologna, CLUEB, 1986 (*Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979).

lo racconti e lo trasmetta a partire da una relazione con esso e dal suo modo «di essere nel tempo»⁴⁶.

Uno degli assunti centrali per chi studia la danza e la sua storia dalla prospettiva della memoria è che ricordare non significa soltanto «accogliere, ricevere un'immagine dal passato», ma anche «fare qualcosa»⁴⁷, perché la memoria, come precisa Paul Ricoeur, è sempre esercitata. Un modo per fare un'esperienza del passato nel presente e addentrarsi nella complessità della storia (della danza) è la pratica contemporanea del *reenactment*, che sta profondamente segnando la nostra comprensione della danza del passato, in quanto offre la possibilità di esperire il tempo come storico nella performance e non nella lettura di una narrazione storica⁴⁸. Il vasto campo di sperimentazione che ha preso il nome dalle rievocazioni storiche di eventi del passato rianimati nel presente attraverso l'esperienza fisica⁴⁹ sta contribuendo, infatti, a dare forma a un approccio anti-positivistico della storia della danza e più in generale dell'arte. Le diverse forme di *reenactment* di un pezzo di danza (ma anche di un repertorio o una tecnica) costituiscono degli atti performativi che lo ripropongono nel presente per stabilire un rapporto diverso con il suo passato⁵⁰. Senza mascherare la distanza temporale, come accade per le ricostruzioni filologiche che puntano a far rivivere un'opera del passato com'era e dov'era, il *reenactment* è frutto dell'intreccio fra lo spazio-tempo dell'archivio e lo spazio-tempo del processo di archiviazione, che produce una spazializzazione del tempo e una temporalizzazione dello spazio⁵¹. Per queste ragioni spesso tende a destabilizzare il nostro senso di ciò che è passato, le nozioni stesse di opera coreografica e di tecnica coreutica, così come le abbiamo ereditate e sperimentate, e quelle di tradizione e autenticità. Le opere che vengono (ri)messe-in-azione⁵² creano le condizioni necessarie alla ricezione critica del ruolo e del valore che hanno avuto e/o che è stato loro attribuito. Il *reenactment*, in definitiva, materializza il profondo cambiamento in atto nella concettualizzazione dei regimi di storicità e contribuisce a spostare la danza dal registro del linguaggio verbale e visivo a quello della performance in quanto la rivaluta come un'esperienza più che come un prodotto.

Chi pratica e studia la danza sa quanto sia prezioso il corpo quando ci proponiamo di attivare narrazioni individuali o collettive di un evento o di un'opera coreografica

⁴⁶ F. Hartog, *Regimi di storicità*, Palermo, Sellerio, 2015, pp. 41-59 (*Régimes d'historicité*, Paris, Seuil, 2003).

⁴⁷ P. Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Raffaello Cortina, 2003 (*La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000), p. 83.

⁴⁸ Cfr. R. Koselleck, *The Practice of Conceptual History*, Stanford, Stanford University Press, 2002, p. 127.

⁴⁹ Cfr. V. Agnew, J. Lamb e J. Tomann (a cura di), *The Routledge Handbook of Reenactment Studies*, New York-London, Routledge, 2019.

⁵⁰ Cfr. M. Franko (a cura di), *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, New York, Oxford University Press, 2018.

⁵¹ Cfr. C. Thurner, *Time Layers, Time Leaps, Time Loss: Methodologies of Dance Historiography*, in M. Franko (a cura di), *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, cit., pp. 525-534.

⁵² Questa è la traduzione italiana di *reenactment* proposta da Alessandro Pontremoli in A. Lepecki, *Il corpo come archivio: volontà di ri-mettere-in-azione e vita postuma delle danze*, in «Mimesis Journal. Scritture della performance», 2016, n. 1 (*The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances*, in «Dance Research Journal», 2010, n. 2, pp. 28-48), pp. 30-52.

del passato. Il corpo è sempre modellato dall'uso e per questo può essere considerato un archivio. La metafora del corpo-archivio, rilanciata negli studi di danza da Inge Baxmann e André Lepecki⁵³, si riferisce precisamente all'idea che la materialità del corpo possa essere intesa anche come un insieme di conoscenze sensoriali, che conservano e allo stesso tempo elaborano la nostra memoria individuale e collettiva. In questo senso il corpo suggerisce significati oltre la sua dimensione fisica e custodisce un sapere che affonda le sue radici nel passato pur essendo in costante trasformazione⁵⁴. Mobilitando l'empatia cinestetica, il danzatore attiva la memoria sensoriale dello spettatore, che a sua volta «simula internamente» i movimenti e i gesti come se li stesse mettendo in atto mentre li osserva e li trasforma in ricordi⁵⁵. Se, dunque, riconosciamo nell'incorporazione uno dei modi in cui il corpo e le sue pratiche accumulano tracce nel tempo, non possiamo che pensare alla danza come a un sistema dinamico di incorporazioni intersoggettive che attraversano le epoche storiche⁵⁶, e come a un processo di archiviazione⁵⁷.

Nel complesso, questa rivisitazione dei fondamenti teorici e degli strumenti metodologici adottati dalla storiografia della danza di impostazione tradizionale ha portato alla valorizzazione delle strategie memoriali in atto nella creazione, fruizione, trasmissione, documentazione e conservazione di un'opera coreografica, di un movimento o di una tecnica. La danza, da questa nuova prospettiva, non solo non è effimera ma continua a esistere nel tempo alla convergenza tra memoria e immaginazione, continuamente riattivata dalla teoria e dall'interpretazione storica⁵⁸.

Tornando a *Trio A* di Yvonne Rainer, nella sua puntuale analisi *The Mind is a Muscle*, Wood sostiene che la vera innovazione di quest'opera e la ragione del suo impatto nel mondo dell'arte visiva e performativa risiedono nel rapporto che si viene a creare tra sostanza materiale e concettuale⁵⁹. Più specificamente, Rainer mirava proprio a rappresentare l'effimero materializzandolo nella struttura coreografica per farne un oggetto di riflessione. Per bilanciare la difficoltà strutturale di *Trio A* e il suo

⁵³ I. Baxmann, *The Body as Archive. On the Difficult Relationship Between Movement and History*, in S. Gehm, P. Husemann e K. von Wilke (a cura di), *Knowledge in Motion*, New York, Columbia University Press, 2007, p. 207; A. Lepecki, *Il corpo come archivio*, cit. Su questo tema cfr. anche S. Franco, *Corpo-archivio: mappatura di una nozione tra incorporazione e pratica coreografica*, in G. C. Chernetich (a cura di), *Gli archivi del corpo*, in «Ricerche di S/Confine. Oggetti e pratiche artistico-culturali», dossier n. 5, 2019, pp. 55-65.

⁵⁴ Cfr. S. L. Foster, *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*, New York-London, Routledge, 2011.

⁵⁵ Cfr. I. G. Hagendoorn, *Some Speculative Hypotheses about the Nature and Perception of Dance and Choreography*, in «Journal of Consciousness Studies», 2004, nn. 3-4, pp. 79-110.

⁵⁶ Cfr. G. Brandstetter, *Choreography as Cenotaph: The Memory of Movement*, in G. Brandstetter, H. Völckers e H. Cantz (a cura di), *ReMembering the Body*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2000, pp. 102-113.

⁵⁷ Cfr. T. Buckland, *Dance, Authenticity and Cultural Memory: The Politics of Embodiment*, in «Yearbook for Traditional Music», 2001, n. 33, pp. 1-16; D. Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham-London, Duke University Press, 2003; C. Thurner, *Leaving and Pursuing Traces. 'Archive' and 'Archiving' In Dance Context*, in G. Brandstetter e G. Klein (a cura di), *Dance (and) Theory*, Bielefeld, transcript Verlag, 2013, pp. 241-245.

⁵⁸ Cfr. S. Franco e M. Nordera, *Introduzione generale*, in Eaed., *Ricordanze*, cit., p. XVII.

⁵⁹ Cfr. C. Wood, *Yvonne Rainer: The Mind Is a Muscle*, cit.

modo innovativo di articolare il tempo oltre la dimensione cronologica sottraendolo alla modulazione, Rainer è ricorsa al meccanismo della ripetizione. Così facendo, ha offerto, da un lato «un modo alternativo di ordinare il materiale» e, dall'altro, «di renderlo letteralmente più facile da vedere»⁶⁰ oltre che memorabile⁶¹. Ed è proprio in questa strategia di fissazione del ricordo, di chi lo ha eseguito e di chi lo ha visto, che la coreografa è riuscita a mantenere vivo il pezzo e a farne un punto di riferimento per molte generazioni di artisti e studiosi.

Il *reenactment* di *Trio A* che la stessa Rainer ha proposto in forma di duetto tra lei e Richard Move (alias Richard Weinberg)⁶² nel documentario *Rainer Variations* (2002) di Charles Atlas in occasione della retrospettiva *Yvonne Rainer: Radical Juxtapositions 1961-2002* presso la Schmidt Center Gallery di New York per celebrare i quarant'anni della sua carriera⁶³, porta al centro dell'attenzione la questione della sua trasmissione e della sua sopravvivenza. Qui Rainer ribadisce, infatti, come nel pezzo il passato interferisca di continuo col presente, facendo riemergere le convenzioni coreutiche che tentava di mettere in crisi all'epoca della sua creazione e intessendole in una nuova trama⁶⁴. Il duetto, cioè, trascende le esigenze della conservazione di un'opera coreografica e colloca *Trio A* in una rete di temporalità storiche rendendolo materia di riflessione sulla condizione passata della danza e sui meccanismi della sua incorporazione⁶⁵.

Move è una nota *drag queen* della scena newyorchese che, nei suoi spettacoli parte della serie *Martha@...* inaugurata nel 1996, si presentava nei panni di Martha Graham incorporandone gestualità, movimenti e voce. Libero dai doveri morali e dai legami affettivi di un erede designato personalmente dal maestro, e potendosi dunque posizionare lungo un asse ereditario indiretto, Move ha condotto una seria ricerca archivistica affiancata da un lavoro sulla memoria individuale e collettiva degli spettacoli di Graham, e da un'impostazione che fa tesoro della prospettiva teorica postmoderna, secondo cui non è possibile risalire all'originale di un lavoro coreografico, ma solo alle numerose ripresentazioni di una rappresentazione⁶⁶. In questo documentario Rainer ha inserito un episodio in cui prova senza successo a trasmettere *Trio A* a Move-Martha Graham. Questo breve episodio, ora disponibile anche su Vimeo⁶⁷, le ha consentito di

⁶⁰ Y. Rainer, *A Quasy Survey*, cit., p. 68.

⁶¹ Cfr. C. Lambert, *On Being Moved*, cit., p. 159.

⁶² Per informazioni biografiche su Richard Move cfr. www.move-itproductions.com.

⁶³ *Yvonne Rainer: Radical Juxtapositions 1961-2002*, cit.

⁶⁴ Cfr. C. Lambert, *On Being Moved*, cit., p. 153.

⁶⁵ Cfr. M. Franko (a cura di), *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, cit., p. 4.

⁶⁶ Cfr. R. Burt, *Re-Presentation of Re-Presentations. Reconstruction, Restaging and Originality*, in «Dance Theatre Journal», 1998, n. 2, pp. 30-33.

⁶⁷ Cfr. <https://vimeo.com/346416839>. Cfr. anche S. Franco, *Eredità contese e trasmissioni indirette. Il caso di Richard Move e Martha Graham*, in E. Cervellati e S. Franco (a cura di), *Danza e teatro: storie, poetiche, pratiche e prospettive di ricerca*, atti del convegno di studi dedicato a S. Sinisi ed E. Casini Ropa (Università di Bologna, 24-25 settembre 2009), Acireale-Roma, Bonanno Editore, 2011, pp. 169-178; S. Franco, *Trasmettere citando. Richard Move, Yvonne Rainer e le storie della danza*, in «Roots&Routes. Research on Visual Cultures», II, 2012, n. 6 (Citazione, a cura di P. Bommarito), (ultima consultazione: 4 giugno 2021); S. Franco, *Archivi per la danza tra ricerca storica e pratica coreografica. I casi di Martha Graham e Rudolf Laban*, in «Acting Archives», 2014, n. 8, pp. 182-201.

affrontare molti temi importanti per la sua ricerca artistica come la difficoltà di cancellare le tracce di una tecnica di danza appresa in passato, le dinamiche che si instaurano tra maestro e allievo, cioè tra chi dimostra e chi incorpora. In più momenti Move-Graham non riesce a fare suoi i movimenti “apparentemente” semplici proprio perché ordinari di *Trio A*, perché ogni postura e ogni gesto tradiscono quanto il suo corpo sia stato messo in forma da una precisa tecnica da cui non è mai facile liberarsi del tutto. Il pezzo sottolinea, inoltre, quanto dai movimenti ordinari affiorino in più punti tracce di passi e posture che hanno altrove la loro origine, come quando, per esempio, si intravedono (opportunosamente alterati) l'*arabesque* o il *rond-de-jambe* di chiara matrice accademica così come la diagonale finale, che evoca traiettorie simili in molti pezzi di George Balanchine ma anche di Merce Cunningham e Lucinda Childs⁶⁸.

Inoltre, in filigrana si legge la tensione generazionale tra Graham, che, pur avendo faticato molto a imporre la sua idea di *modern dance* e la sua immagine di donna e artista indipendente in un contesto artistico e sociale poco ricettivo se non ostile, non ha reso certo la vita facile alle generazioni successive, a loro volta insofferenti per l'eccessiva istituzionalizzazione della *modern dance* e la formalizzazione delle tecniche coreutiche che aveva prodotto. Quello che appare come un anacronismo storico e una trasmissione in “senso vietato” – ovvero da allievo a maestro – restituisce una realtà meno nota, ma altrettanto vera, della storia della danza, come la convivenza sulle scene tra artisti di formazione ed età diverse e la possibilità che anche i maestri possano apprendere più o meno consapevolmente dagli allievi. Questo duetto, perciò, decostruisce, in forma coreografica, la logica teleologica della trasmissione secondo precise genealogie di maestri e allievi, che Rainer riconosce di avere assimilato acriticamente in passato, come dimostra la sua difficoltà iniziale a porre la poetica e il repertorio di Graham nella giusta prospettiva storica. Pochi anni prima, in occasione della nuova edizione di una serie di suoi testi, Rainer aveva infatti dichiarato la propria miopia nei confronti della *modern dance* (e nella fattispecie di Graham) di cui ammetteva di avere avuto solo una vaga idea a causa della mancanza di documentazione disponibile all'epoca dei suoi esordi, quando non esistevano archivi pubblici dove recarsi per colmare le proprie lacune e ampliare le proprie conoscenze⁶⁹. Nello specifico, Rainer, che aveva seguito dei corsi di tecnica Graham, afferma di avere scritto alcuni testi teorici sulla danza senza di fatto conoscere approfonditamente il repertorio della coreografa o quello degli altri protagonisti della *modern dance* tra gli anni Trenta e i primi anni Sessanta. Nei suoi testi teorici di quegli anni aveva bollato *tout court* questo repertorio come pesantemente psicologico ed eccessivamente drammatico. Ma questo giudizio, che si adatta all'ultima fase della produzione di Graham, è decisamente meno pertinente rispetto alle opere coreografiche degli anni Trenta, in particolare *Lamentation* (1930), che proponeva una visione di danza non solo più affine alla sua linea anti-narrativa, ma anche di negazione del movimento virtuosistico. Questa ammissione tardiva getta nuova luce su come nella

⁶⁸ Cfr. S. Wookey, *Transmitting Trio A (1966): The Relations and Sociality of an Unspectacular Dance*, in Lesley Main (a cura di), *Transmissions in Dance: Contemporary Staging Practices*, London, Palgrave Macmillan, 2017, p. 146.

⁶⁹ Y. Rainer, *A Woman Who*, cit., p. 27.

storiografia della danza occidentale si siano creati dei cortocircuiti tra poetiche artistiche e narrazioni storiche, che hanno finito per appiattire le dinamiche tra passato e presente lungo traiettorie che vanno dalla *modern dance* alla *post-modern dance* presentate, semplicisticamente, come lineari e progressive, ma anche come per gli artisti sia stato difficile posizionarsi in un simile quadro complessivo.

Non da ultimo, Rainer in questo duetto con Move-Graham esplicita le implicazioni di genere presenti e attive nella costruzione e ricezione del corpo del danzatore. In *Trio A*, come sottolinea Wood, Rainer ha proposto nuove soluzioni di rappresentazione del sé che esulavano da quelle culturalmente prescritte, mettendo letteralmente in scena delle possibilità alternative di dare forma al corpo che danza e nel contempo di organizzarlo come «una dimostrazione intelligibile del soggetto umano pensante, agente e fallibile»⁷⁰. Lungo questa direzione, Judith Butler, forte della constatazione che le finzioni culturali normative si formano attraverso un processo di sedimentazione di copioni ripetutamente eseguiti nel tempo, ha sostenuto che è possibile operare delle trasformazioni dell'identità biologica di genere proprio introducendo delle forme alternative di ripetizione di abitudini e modalità di agire del/col corpo⁷¹. Susan Foster, ha ulteriormente sviluppato questo punto articolando l'ampio spettro di azione del corpo all'interno di una cornice data come la tensione che si viene a creare tra danza e coreografia. In *Trio A*, la variabilità della durata del pezzo, che dipende da come il singolo danzatore lo esegue, altera la precisa architettura del suo schema coreografico, rendendo così manifesta questa tensione tra danza e coreografia e, simbolicamente, la possibilità dell'individuo di negoziare il proprio spazio di azione all'interno di uno schema sociale e culturale coercitivo⁷².

Fare l'esperienza di *Trio A*

Le forme di sapere mediate dalla danza sono state raramente oggetto di attenzione da parte degli storici e sono rimaste marginali nello studio della cultura in quanto tracce di un patrimonio immateriale che storicamente è stato costruito come l'opposto di quello materiale, più facilmente documentabile e archiviabile. Gli artisti, i curatori e gli studiosi accomunati dal desiderio di riconoscere il patrimonio coreutico come parte integrante del patrimonio culturale, stanno individuando le modalità di conservazione più efficaci della danza e della performance, a partire dal pieno riconoscimento dei meccanismi di incorporazione e trasmissione. Questo fenomeno non solo contrasta la narrazione tradizionale della storia dell'arte (e della danza)⁷³, ma rientra anche pienamente

⁷⁰ C. Wood, *Yvonne Rainer: The Mind Is a Muscle*, cit., p. 84.

⁷¹ Cfr. J. Butler, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Roma-Bari, Laterza, 2013 (*Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York-London, Routledge, 1990); J. Butler, *Corpi che contano. I limiti discorsivi del "Sesso"*, Milano, Feltrinelli, 1996 (*Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, New York-London, Routledge, 1993).

⁷² Cfr. S. Foster, *Choreographies of Gender*, in «Signs», 1998, n. 1, pp. 1-34.

⁷³ Cfr. A. Bénichou, *Exposer l'art de la performance: un laboratoire historiographique? L'hypermédia, l'hétérotopie, le répertoire et la parallaxe*, in «Thema. La revue des Musées de la civilisation», 2015, n. 3, pp. 65-80.

nella transizione in atto da un'estetica basata sull'oggetto a un'estetica dell'esperienza⁷⁴, che, come rileva Dorothea von Hantelmann, è il sintomo più evidente della «svolta esperienziale»⁷⁵ in atto e che è a sua volta causa ed effetto della democratizzazione nella fruizione della cultura. La crescente presenza di danza e performance nelle programmazioni museali è un sintomo evidente di questa tendenza a riconoscerle pienamente come forme di cultura da conservare e inserire in un più ampio progetto di valorizzazione della natura intrinsecamente processuale della cultura⁷⁶, ma anche l'esito delle strategie della nuova museologia, sempre più sensibile a integrare le arti performative per ampliare e diversificare l'utenza⁷⁷. Esporre la danza e la performance in un museo significa trasformare il visitatore in spettatore, che attiva una nuova relazione con l'opera esposta, con i performer, ma anche con gli altri visitatori/ spettatori⁷⁸. La presenza di *Trio A* nelle programmazioni museali, in forma di rappresentazione/*reenactment* o di workshop a latere delle mostre dedicate alla carriera di Rainer o alla storia del Judson Church Theater, porta in primo piano innanzitutto la raffinata architettura degli sguardi che gli è sottesa, ma anche le molte soluzioni sperimentate da Rainer per favorirne la conservazione.

Trio A è stato uno dei pezzi selezionati dal danzatore e coreografo francese Boris Charmatz per la performance-esposizione *20 Dancers for the XX Century* presentata a partire dal 2012 in molti centri d'arte e musei come il MoMA di New York, la Tate Modern di Londra, il Reina Sofia di Madrid e in Italia presso il Palazzo dell'Arte nell'ambito della Triennale di Milano⁷⁹. In questo originale format, i danzatori alternano l'esecuzione di una serie di soli o parti di opere coreografiche considerati rappresentativi della danza del XX secolo perché molto noti o al contrario perché caduti nell'oblio, a momenti di condivisione di dati storici e ricordi personali. Ogni danzatore presenta dunque al pubblico il proprio museo in quanto, secondo Charmatz, il corpo è lo spazio del Musée de la danse, denominazione che ha scelto per il Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne quando nel 2009 ne ha preso la direzione proprio per sottolineare il ruolo della disseminazione della cultura e della storia della danza nel suo innovativo progetto di gestione. In *20 Dancers for the XX Century* il pubblico, libero di circolare tra le sale museali e ricostruire il proprio archivio su misura, plurale e non lineare, può inserire in questo modo anche *Trio A* in una rete di corrispondenze che sovvertono le logiche cronologiche e le genealogiche sottese alle narrazioni della storia della danza.

⁷⁴ Cfr. G. Schulze, *The Experience Society*, London, Sage, 2005 (*Die Erlebnisgesellschaft: Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt am Main, Campus, 1992).

⁷⁵ D. von Hantelmann, *The Experiential Turn*, in *Living Collections Catalogue*, vol. 1: *On Performativity*, a cura di E. Carpenter, Minneapolis, Walker Art Center, 2014, <https://walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn> (ultima consultazione: 24 settembre 2021).

⁷⁶ D. Taylor, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the America*, Durham-Londra, Duke University Press 2003.

⁷⁷ Sulla presenza della danza e della performance nei musei cfr. S. Franco (a cura di), *Danza, museo, performance. Dossier*, in «Danza e ricerca», 2020, n. 12, pp. 217-327.

⁷⁸ Cfr. G. Giannachi e P. Tolmie, *On Becoming an Audience: If Tate Modern was Musée de la danse?*, in D. Velasco e A. Janekski (a cura di), *MoMa Dance: Boris Charmatz*, New York, The Museum of Modern Art, 2017, pp. 99-105.

⁷⁹ Cfr. La relativa pagina web sul sito della compagnia di Charmatz, <https://www.borischarmatz.org/?20-danseurs-pour-le-xxe-siecle-157> (ultima consultazione: 24 settembre 2021).

Dal canto suo Yvonne Rainer, è stata spinta in prima battuta dal desiderio di generare dei processi di trasmissione ad ampio raggio di *Trio A*, che implicavano la possibilità di vedere trasformare il pezzo. Rainer ha lasciato così che *Trio A* circolasse liberamente come una testimonianza della memoria del suo passato trasmettendolo a chiunque volesse impararlo, «capace, incapace, professionista, grasso, vecchio, malato, amatore»⁸⁰, senza manifestare alcun desiderio di esercitare delle forme di controllo. Dopo essersi ironicamente descritta come «un’evangelista della danza post-moderna che porta il movimento alle masse»⁸¹, Rainer si è trovata ad assistere a quello che ha descritto come «il lento, inevitabile smembramento della mia creazione elitaria»⁸² e, giunta alla quarta e quinta generazione di allievi che lo avevano appreso e danzato, si è resa conto di non riconoscere più *Trio A*:

Sono diventata molto più rigorosa – qualcuno direbbe ossessiva – non solo per quanto riguarda le competenze di coloro che autorizzo a insegnare la danza, ma anche nella mia stessa trasmissione delle sue particolarità⁸³.

Questo radicale cambiamento di atteggiamento nella gestione di *Trio A* e della sua trasmissione ha suscitato qualche perplessità tra gli studiosi e la stessa Rainer si è chiesta «perché cercare di scolpirlo nella pietra? Perché ora sono così pignola e meticolosa, così critica delle mie prestazioni, così autocratica sui dettagli?»⁸⁴. La decisione di Rainer è stata dettata da diversi fattori, non da ultimo la notizia che molti danzatori avevano appreso il pezzo direttamente dal filmato del 1978 ora disponibile online. Di per sé questo costituisce già un problema di metodo, ma la coreografa ha anche più volte reso noto che il filmato immortala *Trio A* in una fissità e iconicità che gli appartiene, mentre contiene, ulteriormente amplificati dalle angolazioni della ripresa, oltre ai gesti, ai movimenti e ai ritmi, anche imprecisioni che lei stessa percepisce oggi come fuorvianti se lo si prende a modello⁸⁵. Pur appartenendo a una generazione di artisti che ha messo in discussione il concetto di autorialità e di capolavoro, quando ha toccato con mano la vulnerabilità della memoria, da un lato, e la forza dell’oblio, dall’altro, Rainer ha puntato a creare le condizioni per la sua stabilizzazione nel tempo stabilendone delle versioni “corrette” e d’autore, capaci cioè di preservarne in modo rigoroso sia la struttura coreografica sia l’esecuzione. Non da ultimo ha fissato minuziosamente anche gli stessi processi di trasmissione, selezionando e istruendo in lunghe sessioni di lavoro un gruppo di insegnati autorizzati come Emily Coates, Sara Wookey e Pam Catterson, che a sua volta ha formato Linda K. Johnson e Shelley Senter. Anche i workshop organizzati attualmente da musei e centri di danza sono condotti solo dai docenti autorizzati da Rainer e in costante contatto con lei. Allo stesso tempo, la coreografa ha accolto l’offerta di Joukje Kolff e Melanie Clarke di trascrivere ufficialmente *Trio A* in Labanotation,

⁸⁰ Y. Rainer, *Work 1961-1973*, cit., p. 77, in S. Banes, *Tersicore in scarpe da tennis*, cit., p. 73.

⁸¹ Y. Rainer, citata in S. Banes, *Tersicore in scarpe da tennis*, cit. p. 73.

⁸² Y. Rainer, *Work 1961-1973*, cit., p. 77.

⁸³ Y. Rainer, *Trio A: Genealogy, Documentation, Notation*, cit., p. 17.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Ivi, p. 16.

colpita dalla loro dedizione e dalle loro osservazioni, che hanno suscitato in lei «alcune rimuginazioni sulla conservazione e l’immortalità»⁸⁶. In questo modo, lasciando temporaneamente da parte le iniziali riserve sulla feticizzazione del repertorio, si è convinta che trascrivere *Trio A* fosse un’opportunità da cogliere e una dimensione della trasmissione da esplorare. Nell’estate del 2003, Rainer ha insegnato *Trio A* a una dozzina di danzatori alla Greenwich Dance Agency in Gran Bretagna, dichiarando che sarebbe stata l’ultima volta in cui trasmetteva il pezzo per intero. Nel 2006 ha potuto valutare gli esiti del processo di trascrizione in Labanotation osservando l’esecuzione di alcuni studenti del Trinity Laban di Londra, che lo avevano studiato soltanto a partire dalla partitura⁸⁷. Rainer ne ha apprezzato solo in parte il risultato in quanto, pur restituendo la struttura coreografica fin nei dettagli, il processo ha richiesto degli «aggiustamenti sostanziali» dell’esecuzione e «non solo una messa a punto» come si sarebbe aspettata⁸⁸. Per poter più facilmente rintracciare la memoria del pezzo nel suo corpo in vista del processo di notazione, Rainer ha effettuato anche una ripresa “tecnica” in video dell’interpretazione di Senter e Johnson in cui è emersa anche la straordinaria forza del linguaggio verbale nel fissare il ricordo del danzatore:

Il mio particolare linguaggio parlato è stato importante perché il modello del mio corpo in questa fase della mia vita è stato conservato così. Per esempio, “come un aeroplano, non un uccello”, o “Pensa a te stesso come un barile, non come un fauno” (come ho corretto David Gordon nel 1965) sono metafore o immagini veicolate tramite la parola e che rafforzano la trasmissione fisica⁸⁹.

Come conferma Wookey in un suo saggio e nella conferenza-performance *Transmitting Trio A* durante la quale danza il pezzo nominando via via le varie sequenze così come le ha apprese da Rainer⁹⁰, la memoria corporea dei movimenti si costituisce anche attraverso il linguaggio. E proprio il linguaggio è divenuto uno degli strumenti utili a risvegliare sensazioni e qualità corporee nei processi di trasmissione del pezzo. Dalle metafore del tipo “come battere un chiodo” a riferimenti più espliciti a tecniche coreutiche come “la camminata di Martha Graham” o “permetti al braccio di stare come nel balletto”⁹¹, i processi verbali che rievocano alcune sequenze motorie di *Trio A* costituiscono una delle declinazioni possibili del rapporto tra memoria dichiarativa o semantica ed episodica, da un lato, e memoria abituale o procedurale, dall’altro, e in sostanza tra discorsi e azioni⁹². A partire dall’esperienza

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Dance History Matters*, conferenza organizzata da Alexandra Carter presso la Middlesex University nel giugno del 2006.

⁸⁸ Y. Rainer, *Trio A: Genealogy, Documentation, Notation*, cit. p. 17.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ La conferenza/performance di S. Wookey, *Transmitting Trio A*, è disponibile su YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=cO9dtSzaITy> (ultima consultazione: 4 giugno 2021).

⁹¹ S. Wookey, *Transmitting Trio A (1966): The Relations and Sociality of an Unspectacular Dance*, in L. Main (a cura di), *Transmission in Dance. Contemporary Staging Practices*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2017, p. 149.

⁹² Cfr. S. Franco e M. Nordera, *Introduzione della sezione Oblio, assenza, rimozione*, in Eaed., *Ricordanze*, cit., p. 262.

diretta di questa dimensione pedagogica della storia del pezzo, Wookey ha creato un centinaio di schede che contengono disegni, parole e citazioni di Rainer, ma anche le sue personali descrizioni per creare un sistema di notazione del pezzo alternativo e complementare al Labanotation, in quanto capace di archiviare informazioni relative ai movimenti fisici, ma anche allo spazio che creano, allo sguardo e al ritmo. Questo sistema si sta rivelando utile anche a fissare la memoria della stessa Wookey e a passare la sua esperienza di allieva diretta di Rainer ad altri potenziali esecutori del pezzo⁹⁵. Da questo processo, Wookey ha infine tratto ispirazione per creare una propria variazione intitolata *Trio A Unplugged* (2013) in cui lo esegue proprio mentre verbalizza l'insieme degli enunciati (immagini, metafore, similitudini e così via), usati da Rainer sia durante il processo creativo sia nell'atto di ricordare con la mente e con il corpo il pezzo a ogni ripresa.

Nel fare affiorare il ricordo di un pezzo di danza più o meno consapevolmente è cruciale sollecitare la memoria visiva, che nel caso di *Trio A* è stata veicolata e ampiamente diffusa dalle molte fotografie scattate negli anni Sessanta e che la stessa Rainer ha selezionato. La tensione che si è venuta a creare tra la poetica di Rainer, che ha sempre descritto *Trio A* come antispettacolare, e l'immagine che ne hanno restituito questi scatti, che finiscono per sottolineare una qualità danzata e virtuosistica del pezzo, è stata oggetto di un dibattito tra Lambert-Beatty e la coreografa⁹⁴. Rainer ha legittimato la funzione innanzitutto promozionale del pezzo che, sebbene in un circuito lontano dal teatro commerciale, necessitava di essere conosciuto, sottolineando quanto l'esito fosse dato dalla specifica natura del mezzo e dall'inevitabile processo di traduzione dalla danza alla fotografia. Per Rainer, in sostanza, un corpo che si muove non è mai privo di forma, sia che "danzi" o meno.

A partire dalle discussioni sollecitate da Lambert-Beatty, David Michalek in collaborazione con Rainer ha creato *SlowDancing/TrioA* (2017), una video installazione che tenta di creare un'insolita registrazione cinematografica di *Trio A*. Qui il pezzo è stato suddiviso in quarantasei sezioni di sette secondi ciascuna in cui quarantasei danzatori (tra cui Richard Move, Pat Catterson, Stephen Petronio, Wendy Perron e la stessa Rainer), scelti perché in tempi diversi hanno danzato il pezzo, eseguono *Trio A*. Le immagini ad alta definizione e riprese ad alta velocità sono state poi montate in sequenza e proiettate su tre schermi, per riproporre una versione al tempo stesso continua e polifonica del pezzo, a testimonianza di come sia stato incorporato da performer diversi e a partire da un immaginario stratificato per crearne uno nuovo e altrettanto articolato.

Infine, e quasi a coronamento delle molte strategie messe in atto per conservare e trasmettere *Trio A*, Rainer ha affermato di riconoscere alla danza la capacità di essere un apriori, qualcosa che esiste prima ancora di accadere nella realtà, in un tempo senza tempo. Il ricordo fugace di una giovane ragazza danzante, che è probabilmente

una delle origini del pezzo, ma che la coreografa confessa di non sapere collocare nel tempo pur avendo lasciato in lei una sensazione "vera" e "memorabile", è a suo dire la prova della "pre-esistenza" della danza⁹⁵. Una presenza quasi fantasmagorica tra due incorporazioni reali è quella creata nel 2013, nell'ambito di una conferenza organizzata all'Hammer Museum di Los Angeles. In tale occasione Wookey ha eseguito *Trio A* partendo dal lato opposto e a specchio rispetto all'originale, mentre Rainer (all'epoca ultra ottantenne!) ha danzato la sua "versione geriatrica" e cioè sostituendo, per esempio, l'esecuzione della verticale con la sua verbalizzazione⁹⁶. Questa esperienza, che Wookey racconta come una grande sfida per entrambe, ha reso evidenti le similitudini e le differenze tra due diversi *reenactment* del pezzo. Sia Wookey che Rainer si sono liberate dal peso di "doverlo eseguire" in un certo modo oltre che delle tradizionali gerarchie tra autore e interprete. Insieme, la coreografa che lo ha creato originariamente e che lo eseguiva a distanza di circa cinquant'anni e la danzatrice che lo ha portato con sé per molto tempo, hanno dato vita a un'esecuzione a "due corpi" del pezzo, che si materializzava agli occhi degli spettatori in una dimensione a metà tra memoria e immaginazione. Entrambe lo hanno inevitabilmente diluito in tutte le esperienze vissute, creando così lo spazio mentale, fisico ed emotivo per la sua esistenza nei loro percorsi artistici individuali. Ma proprio grazie a questo sistema basato sul dialogo, sullo scambio e sul sostegno reciproci torna a vivere in scena in una veste nuova per suscitare nuove reazioni e nuove riflessioni. Rainer ricordava tutto con estrema precisione sebbene dove arrivasse la memoria spesso non la seguiva il corpo, obbligandola ad adattare i movimenti e il ritmo alle sue possibilità dinamiche, mentre Wookey si sentiva libera di poter andare per la sua strada consapevole della presenza mai invasiva e mai giudicante di Rainer. Il titolo di questa versione, *Trio A Pressured: Reversed and Remembered*, contiene tutti gli elementi della trasformazione in atto fin da quando il pezzo, come qualsiasi opera coreografica, ha iniziato a non essere più "lo stesso" rispetto a quello presentato pubblicamente nel 1966.

Conclusioni

A ragione Wood sottolinea che le molte strategie individuate e adattate da Rainer nel tempo per conservare *Trio A* rinforzano la tensione interna e costitutiva del pezzo tra il suo impulso democratico di dispositivo adattabile alle diverse abilità dei performer e a diversi pubblici, e la sua specificità di "oggetto" estetico, che va eseguito con rigore e precisione e pertanto sottoposto a un costante controllo⁹⁷. In questo senso è da intendere l'affermazione di Rainer secondo cui «Conservare *Trio A* è un

⁹⁵ C. Wood, *Yvonne Rainer: The Mind Is a Muscle*, cit., p. 97.

⁹⁶ Cfr. Y. Rainer e S. Wookey, *Trio A Pressured: Revisited and Reversed*, presentazione pratico-teorica nell'ambito del convegno "Dancing with the Art World", svoltosi presso l'Hammer Museum in collaborazione con l'University of California Los Angeles e l'University of California Institute for Research in the Art, 27 aprile 2013, <https://hammer.ucla.edu/programs-events/2013/04/dancing-with-the-art-world-day-2> (ultima consultazione: 4 giugno 2021).

⁹⁷ Cfr. C. Wood, *Yvonne Rainer: The Mind Is a Muscle*, cit., pp. 90-102.

⁹⁵ S. Wookey, *Transmitting Trio A (1966)*, cit., p. 150.

⁹⁴ C. Lambert-Beatty, *Moving Still*, cit.

progetto paradossale»⁹⁸. Wookey ribadisce che la danza è un'attività complessa da conservare e tramandare e che nella sua esperienza di trasmittitrice di *Trio A* questo significa insegnare con precisione la sequenza coreografica, ma anche condividere la propria esperienza professionale e umana con Rainer. Solo così un danzatore può veramente addentrarsi in quel «regno della soggettività, della narrazione e dello scambio interpersonale»⁹⁹ che fanno della danza un'esperienza vissuta. Attraverso questo processo ciò che viene passato assume quasi i contorni di una reliquia da trattare con cura perché ha il valore e il peso di un'idea che le persone continuano a dibattere e a praticare trasformandola¹⁰⁰.

Tracce evidenti dell'eredità di *Trio A* sono rinvenibili, secondo Ryan Platt, lungo un percorso tortuoso che passa, tra gli altri, per *Biped* di Merce Cunningham (1999) e per la serie di *Twenty Looks or Paris is Burning at The Judson Church* di e con Trajal Harrell (2009-2011), che intreccia l'estetica del Voguing e delle Ballroom con quella minimalista del Judson Church Theater immaginandone un rapporto fittizio negli anni Sessanta e ipotizzandone gli esiti¹⁰¹. Queste e altre iniziative attuali di militanza sociale e politica articolate attorno a una profonda riflessione sul senso del camminare e su come questo movimento generi pensiero e strutturi l'esperienza del tempo, non sono prive di legami con un'eredità, che alcuni artisti hanno ricevuto direttamente e altri hanno semplicemente fatto propria. Il senso e la necessità di un canone sono a loro volta divenuti un oggetto di dibattito, ma senza dubbio la presenza di *Trio A* nel canone della danza contemporanea occidentale è dovuta anche alla sua capacità di porsi del tutto dentro i discorsi che ne hanno accompagnato la genesi e, al tempo stesso, di contraddirli provocatoriamente e ironicamente. Del resto, alla domanda che alcuni partecipanti a un workshop dedicato alla trasmissione di *Trio A* hanno rivolto a Rainer, «Ci si inchina alla fine?», la coreografa ha risposto senza indugi e con lo stesso spirito: «Assolutamente. Non ho mai detto 'no a inchinarsi'»¹⁰².

⁹⁸ Y. Rainer, *Trio A: Genealogy, Documentation, Notation*, cit., p. 16.

⁹⁹ S. Wookey, *Transmitting Trio A (1966)*, cit., p. 157.

¹⁰⁰ Ivi, p. 158.

¹⁰¹ Cfr. <https://betatrajal.org/artwork/2284457-Twenty-Looks-or-Paris-is-Burning-at-The-Judson-Church-XS.html> (ultima consultazione: 4 giugno 2021).

¹⁰² Y. Rainer citata in J. Bryan-Wilson, *Practicing Trio A*, in «October Magazine», 2012, n. 140, p. 72.