



Rintracciando il *jerk* di Maurice Béjart. Una figura della danza popolare, una figura della generazione 1968

Claudia Palazzolo



Editore

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Edizione digitale

URL: <http://danse.revues.org/1483>

ISSN: 2275-2293

Notizia bibliografica digitale

Claudia Palazzolo, « Rintracciando il *jerk* di Maurice Béjart. Una figura della danza popolare, una figura della generazione 1968 », *Recherches en danse* [En ligne], 5 | 2016, mis en ligne le 15 décembre 2016, consulté le 18 décembre 2016. URL : <http://danse.revues.org/1483>

Questo documento è stato generato automaticamente il 18 décembre 2016.

association des Chercheurs en Danse

Rintracciando il *jerk* di Maurice Béjart. Una figura della danza popolare, una figura della generazione 1968

Claudia Palazzolo

- ¹ Nella storia della danza recente alcune serie di immagini, fotografie o film, sembrano diventate delle icone, associate, come lo sono state, in modo quasi automatico a fenomeni storici o sociali. È forse il caso di certe immagini dei danzatori di Maurice Béjart, che si dimenano disinvolti ancheggiando nel *jerk*¹ della *Messe pour le temps présent*². Queste immagini³, create per la maggior parte nel 1967, hanno talvolta rappresentato, forse loro malgrado, la controcultura francese della fine degli anni Sessanta, parendo in qualche modo annunciarne il momento topico: il maggio 1968. Questo intervento è la prima tappa di una ricerca in corso su una delle forme più comuni di «transfert culturale» in danza, quella cioè dell'adattamento coreografico teatrale di alcune danze di società, che definirò «pop⁴». Mi propongo di studiare gli effetti di questo adattamento dal punto di vista della ricezione del pubblico e della costruzione drammaturgica, e più precisamente nelle variazioni della relazione cinestetica che questo trattamento può determinare, nel discorso sulla danza che fa emergere, nella rappresentazione del mondo che esso può indurre.
- ² L'idea di studiare la ricezione del *jerk* della *Messe pour le temps présent* nasce dalla scoperta della notevole diffusione di cui ha goduto questa parte dello spettacolo. In effetti, mentre quest'ultimo non è mai entrato a far parte del repertorio di Béjart⁵, il passaggio detto «del *jerk*», diffuso dalla televisione⁶ e citato nei documentari di storia della danza, è ancor oggi trasmesso in ambito pedagogico. La povertà delle informazioni sullo spettacolo rispetto alla celebrità di una sola delle sue parti fa pensare che questo frammento di dodici minuti sia divenuto lo stereotipo di una danza al passo con i tempi, e che esibisca in modo anche un po' didascalico l'emancipazione rispetto alle norme posturali trasmesse dalle

generazioni precedenti. Ma, a parte l'uso di jeans e scarpe da tennis, che strizzano l'occhio alle mode più recenti, quale percezione del tempo, del flusso energetico, della relazione alla gravità, la danza *jerk* può avere indotto? E, all'epoca, il *jerk* rivisto da Béjart era davvero recepito come la rappresentazione identitaria della cultura giovanile? È dunque a partire da un'ottica precisa quanto relativa, la figura del *jerk* appunto, una delle prime danze di società individuali, antenato del *twist* e della *disco*, che lo spettacolo sarà analizzato.

Un progetto per Avignone

- 3 Nel 1967, con la *Messe pour le temps présent*, uno spettacolo in memoria di Patrick Belda, giovane danzatore morto a seguito di un incidente stradale, Béjart risponde all'invito di Jean Vilar che chiama per la seconda volta il Ballet du XX^e siècle perché contribuisca in modo attivo a gettare le fondamenta di un teatro popolare. Secondo Jean Vilar infatti «la danza è l'arte più popolare. Il teatro di oggi e quello di domani daranno certamente alla danza uno spazio sempre più grande⁷». Lo spettacolo presentato ad Avignone nel luglio 1967 e riproposto nel 1968, nasce dunque nel contesto di un festival che trasformerà nel 1968 Avignone in un luogo di contestazione. Nel 1967 lo spettacolo sembra realizzare lo scopo che si era prefissato: fare del teatro un luogo di incontro di una comunità composta di danzatori e spettatori, che condivide gli stessi valori, un luogo per manifestare la volontà di perseguirli. Quasi tutte le sere il pubblico decide, per complicità o per sfida, di impegnarsi in un gesto artistico a fianco dei danzatori, la cui coreografia impone di non uscire di scena prima che l'ultimo spettatore non abbia abbandonato la sala:

«Poi arriva l'ultimo episodio, l'Attesa, scatola magica: i danzatori sono ritornati in scena come “ombre felici” e sono rimasti seduti a terra, immobili, mentre alcune luci lampeggianti, come di un camion in panne, fendono lo spazio scenico⁸».
- 4 Accettando le regole del nuovo patto che lo spettacolo proponeva, un centinaio di spettatori restava in silenzio per una o più ore insieme alla compagnia, in questa inedita veglia. In questo modo lo spettacolo si concludeva con un'esperienza collettiva, lontana dagli *happening*, ma che domandava un impegno dello spettatore, con una durata e una modalità che dilatavano il dispositivo teatrale⁹.
- 5 Nel 1968¹⁰, di fronte allo stesso spettacolo la città d'Avignone si divide. La censura, intervenuta sullo spettacolo *La Paillasse aux seins nus*, la prima fonte del conflitto, determina una reazione decisa e solidale sia da parte della troupe di Béjart che da quella del Living Theatre, pure coinvolto nel festival. Stranamente però, la *Messe pour le temps présent* viene interrotta dagli studenti del movimento. Nessun articolo parla dell'«Attesa» e dell'incontro silenzioso con gli spettatori alla fine dello spettacolo. Gli spettatori non seguono più la proposta della compagnia o è quest'ultima ad aver rinunciato alla conclusione aperta? Il 24 luglio, al grido di «Il teatro è in strada», lo spettacolo del Living Theatre *Paradise Now* fuoriesce dallo spazio del teatro e a partire da quel momento terminerà con una lunga processione nella città che suscita contro la compagnia delle reazioni violente e la denigrazione degli avignonesi. Dopo la partenza del Living, le due serate di improvvisazione organizzate da quest'ultimo previste per il 3 e il 10 agosto sono rimpiazzate da una grande serata di riconciliazione – volta a guadagnare il favore del pubblico locale – che offrirà gratuitamente a 15.000 spettatori “aioli” e spettacoli di Béjart davanti al Ponte di Avignone. Il sodalizio di Béjart con il movimento studentesco sembra

definitivamente rotto. Con Vilar, il coreografo sarà individuato come il rappresentante dell'arte borghese, di una danza borghese:

«Si rimproverò a Vilar e a Béjart di diffondere la cultura borghese [...]. Poiché la classe operaia non ha accesso alla cultura, si decide al suo posto [...]. Una certa forma d'arte era rivoluzionaria e un'altra era borghese. [...] Il Living è rivoluzionario e Béjart è borghese¹¹.»

- 6 La ricerca delle tracce del *jerk* è divenuta così anche una maniera per interrogare le ragioni di questo paradosso per cui una compagnia era definita perentoriamente come borghese ed elitaria nel 1968, quando solo un anno prima sembrava fare emergere l'energia di una generazione in movimento. Le tracce, alla fine, sono emerse molto più numerose di quanto si potesse pensare: un cospicuo fondo riguarda i materiali di comunicazione, le interviste con Béjart, i programmi di sala, ma anche un film inedito e un centinaio di critiche sullo spettacolo.

Il *jerk*, climax della *Messe pour le temps présent*

- 7 La presenza di una danza *jerk* su musica di Pierre Henry nello spettacolo era menzionata con insistenza da Maurice Béjart ogni qualvolta lo presentava. In effetti, la richiesta di una musica *jerk* al compositore Pierre Henry da parte di Béjart era in sé un'iniziativa inedita. La musica elettro-acustica era all'epoca una pratica sperimentale e d'avanguardia e non si sposava facilmente con melodie ispirate a generi musicali di gran lunga più commerciali e popolari come il *jerk* o il *rock*. Per quanto riguarda la danza, nelle interviste che concesse ai giornalisti, Béjart giustificò la sua scelta, il *jerk* appunto, sottolineando che qualsiasi danza di società può essere utilizzata in scena. Per questo ricorse alla storia della danza prendendo l'esempio del *valzer*, danza di società prima di divenire passo o motivo coreografico destinato alla scena. Il dialogo inter-coreografico o inter-gestuale, «la presenza di una danza anteriore nella danza del presente¹²» era una caratteristica costante del processo di lavoro di Béjart, che sostenne:

«Credo che il creatore assoluto non esista. Credo che ci serviamo tutti gli uni degli altri, ognuno mangia, divora e trasforma¹³.»

- 8 Eppure, diversamente dalle danze indiane (*Bhakti*) o iraniane (*Golem*), il trattamento del *jerk* permetteva un doppio riferimento: da una parte a una pratica «popolare», accessibile, diffusa, una risorsa coreografica comune ai danzatori e agli spettatori, «una danza di tutti», dall'altra a una danza «moderna», generata e ancorata nel tempo presente. Rispetto ai danzatori post-moderni, che utilizzano il gesto quotidiano, prosaico, ordinario come tema di una riflessione politica e culturale oltre che estetica, Maurice Béjart non sembrava interessarsi alla qualità specifica del gesto ordinario. Anzi, per rendere legittimo il trattamento del *jerk* e mantenere visibile la fonte e l'interpretazione della fonte, Béjart sottolineò che solo la tecnica, e in particolar modo la tecnica classica, è la condizione che permette di utilizzare una danza di società in scena¹⁴. Nessuna apologia del gesto povero, *brut*, si tratta piuttosto di fare della danza un'arte che è parte di un presente condiviso, ma a cui è restituita la forza della dimensione rituale.

«C'è in effetti un'alternanza tra tensione e distensione, una oscillazione tra l'attualità dei miti e la loro proiezione nell'eternità¹⁵.»

- 9 Secondo Antoine Livio, il critico che seguiva Maurice Béjart in quel periodo, il processo creativo comincia dalla lettura solitaria da parte del coreografo di un numero impressionante di testi filosofici e religiosi¹⁶. Di questa immensa documentazione restano

tre testi: «Riflessioni sul corpo», estratto dal *Satipatthâna-Sutra* (sic¹⁷) di Gautama il Buddha, il *Cantico dei Cantici* della Bibbia ebraica attribuita al Re Salomone, e il «Canto della notte», estratto da *Così parlò Zarathustra* di Friedrich Nietzsche, recitati durante lo spettacolo da tre attori della compagnia di Jean-Louis Barrault: Paule Annen, Yan Brian e Michel Bringuier¹⁸. Il programma di sala originale presenta i due spettacoli di Béjart, *Roméo et Juliette* e *Messe pour le temps présent*¹⁹, di cui è illustrata la struttura drammaturgica articolata in nove scene («Il Respiro», «Il Corpo», «Il Mondo», «La Danza», «La Coppia», «*Mein Kampf*», «La Notte», «Il Silenzio», «L'Attesa»). Si tratta, sembra, di una drammaturgia concepita in scene autonome, il cui susseguirsi ricorda le tappe del ciclo vitale. La re-interpretazione del *jerk* da parte di Béjart si svolge all'interno della scena chiamata «La Danza».

Il *jerk* sullo schermo

- 10 Il film *Messe pour le temps présent* non è una semplice registrazione video di uno spettacolo, ma piuttosto una video-coreografia sperimentale che prevede una serie di effetti audiovisivi, campi lunghi e zoom, in un montaggio rapido che tenta di sincronizzarsi al ritmo delle pulsazioni *jerk*²⁰. Il film ha inizio con una voce fuori campo che presenta titoli e caratteristiche delle differenti scene: per la scena «La Danza», la voce fuori campo parla di gioia e di preghiera. Ogni scena gode di una sua propria autonomia con temi gestuali particolari e una specifica concezione dello spazio. Il coreografo, demiurgo sempre presente sul palco, dà il via all'inizio di ogni scena, sbattendo l'una contro l'altra le due tavolette di legno di cui si compone un antico strumento musicale giapponese. La scenografia è praticamente inesistente, lo spazio è vuoto, talvolta equipaggiato solo delle sbarre per gli esercizi di danza classica, come nella scena «Il Corpo», o riempito di giornali stracciati, come nell'episodio «Il Mondo». La concezione dello spazio emerge dal movimento dei danzatori che occupano il centro della scena, divisi in diversi gruppi, posizionati simmetricamente o in ordine sparso, oppure disposti in cerchio attorno ad un danzatore. La maggior parte dello spettacolo si svolge in silenzio, come nelle scene «Il Respiro» o «La Coppia». Altre parti, come «Il Corpo», sono accompagnate dalla voce fuori campo degli attori che leggono il testo delle già citate «Riflessioni sul corpo». Gli strumenti musicali utilizzati sono di origine asiatica: il *koto* (una specie di arpa piatta), lo *shamisen* (detto dalla stampa «la chitarra delle Geishe») e altri strumenti a corda e a percussione. La scena «La Danza» ha inizio con una voce fuori campo che recita una celebre frase di Nietzsche: «Potrei credere solo a un dio che sapesse danzare», mentre i danzatori avanzano e si siedono in cerchio delimitando in questo modo lo spazio della danza all'interno della scena. Un danzatore resta in piedi al centro di questo cerchio. Dà inizio alla sua danza, accompagnata dalla musica della cetra indiana, con un movimento circolare del bacino, seguito da un'ondulazione laterale e asimmetrica delle braccia. Il movimento parte dal centro del corpo, si irradia verso le estremità e gli arti, disegnando linee e curve perfette, spesso spezzate dagli angoli dei gomiti e dei polsi piegati. L'aderenza dei piedi al suolo che caratterizza il primo movimento è seguita da un lavoro sull'equilibrio, con trasferimenti del peso da una gamba all'altra, ma anche salti. La seconda parte della scena, detta proprio *jerk*, è accompagnata dalla musica di Pierre Henry che associa sonorità elettroniche, metalliche e astratte, ai motivi *jerk* e *rock*.
- 11 Propongo adesso di analizzare alcune qualità di movimento di questo passaggio che sono significative riguardo alla dimensione identitaria attribuita al *jerk*. La descrizione

sommaria che seguirà è dunque il frutto di un'operazione di selezione determinata anche dal punto di vista adottato. Nell'oscurità i danzatori sono distesi, la schiena aderente al suolo. Alzarsi è un gesto frammentato, interrotto. L'estrema tensione delle prime frasi di movimento che emergono in uno spazio circoscritto, in cui i danzatori paiono automi, marionette spettrali o come possedute, è in totale contrasto con l'icona disinvolta del *jerk* che ci si sarebbe aspettati. Questa prima parte precede tuttavia passaggi più fluidi, dalla qualità che potremmo quasi definire *swing* per il reiterato dondolio del gesto, per i suoi va e vieni, i trasferimenti del peso da una parte all'altra del corpo, la ripetizione di piccoli movimenti di stiramento di diverse parti del corpo, seguendo sempre la pulsazione binaria. Il flusso tonico bloccato diventa allora più libero, come quando i danzatori sperimentano diverse qualità della camminata e della corsa in uno spazio aperto e multidirezionale, o con la danza della solista Anne Golea che amplifica nello spazio un altalenare di un movimento che diventa sempre più elastico e sinuoso. Nella prima metà della sequenza lo spazio è abitato dai danzatori in modo non gerarchico: il gruppo è disperso, disposto in file orientate verso diverse direzioni, divise in piccole unità mobili. Ma alla fine il ballerino italiano Paolo Bortoluzzi, al centro della scena, avanza verso il proscenio ponendosi decisamente davanti al gruppo e colorando l'altalenare caratteristico del *jerk* con un'energia più tonica, inducendo un movimento più possente e come attratto dal suolo. Lo spazio della danza è questa volta molto strutturato; i danzatori formano una schiera compatta intorno al *leader*, poi si raggruppano accerchiandolo e lo acclamano alzando le braccia. Come per quasi tutte le opere di Béjart, in *Messe pour le temps présent*, certi danzatori catalizzano talvolta l'energia altrove distribuita sulla totalità del gruppo, e qui è un danzatore, un uomo, colui che cristallizzerà tutta l'energia *jerk*. Vista anche solo sullo schermo, questa coreografia, che coniuga diverse pratiche del corpo oltre al *jerk* – come il classico, il jazz, esercizi di ginnastica a corpo libero insieme a posture tipiche dello stile di Béjart – sembra andare ben oltre quell'apologia dell'edonismo e della trasgressione che le immagini e i discorsi sullo spettacolo finora trasmessi nella storia della danza avevano messo in luce.

Il *jerk* e la sua ricezione critica: costruzione identitaria e miti generazionali

- 12 *Messe pour le temps présent* diventa oggetto di un dibattito appassionante sulla stampa. Una parte degli articoli esprime non poche riserve su quello che sarà definito un «rito dei tempi moderni». La prima riserva riguarda lo spazio limitato che Béjart attribuisce alla danza, o l'idea stessa della danza che in esso emerge: lunghe serie di esercizi alla sbarra, sequenze di yoga, camminate, posizioni immobili o dai movimenti impercettibili e, al massimo, pratiche sociali della danza. Ma v'è anche altro a disturbare la critica, che non riconosce come adatti al balletto la recitazione di testi sacri e filosofici, o la presenza del coreografo che si esibisce in scena senza danzare, la trasgressione di alcune convenzioni teatrali, soprattutto l'entrata in scena (i danzatori sono già sul palcoscenico quando gli spettatori entrano in sala) e i ringraziamenti (i danzatori non escono di scena fino a che l'ultimo spettatore non è uscito).
- 13 Questi interrogativi rispetto alla funzione sociale e alla forma estetica specifici della danza, nonché ai limiti che la danza della *Messe* sembra oltrepassare, sono espressi da tutti i critici, siano essi detrattori o dichiarati sostenitori di Béjart. Ma, d'altra parte, per alcuni di essi è proprio il fatto di oltrepassare le convenzioni del balletto che permette di

sperimentare una concezione totalmente diversa dell'arte che impegna lo spettatore, invece di distrarlo:

«La *Messe* non è soltanto un balletto [...] oltrepassa di molto il balletto tradizionale che non è che un passatempo a servizio o della virtuosità tecnica o dell'aneddoto. Il vocabolario corporeo è qui al servizio dell'intelletto e fa leva, non soltanto sull'interprete, ma anche e soprattutto sullo spettatore, su un'esigente disciplina intellettuale, sulla concentrazione, l'introspezione, la meditazione²¹».

- 14 Per alcuni critici Béjart avrebbe la pretesa di sfuggire alle norme che strutturano la rappresentazione teatrale occidentale, di confondere presentazione e rappresentazione. Certi altri affermeranno addirittura che la *Messe* ha cambiato le loro aspettative riguardo all'arte e sostengono che non guarderanno più uno spettacolo allo stesso modo²². Se l'analisi della ricezione critica ci dice che il *jerk* fa «l'effetto di una bomba²³», si potrebbe immaginare che è proprio a causa della lentezza, della dilatazione temporale, della solenne monotonia dei testi recitati, della ripetitività degli esercizi alla sbarra, del minimalismo degli esercizi di yoga che la scena «La Danse» e il *jerk* hanno questo effetto deflagrante. Per la maggior parte della critica, il *jerk* è il *clou* dello spettacolo, una sorta di *climax*, una parentesi che rompe silenzio e meditazione. Talvolta esso è visto come un rituale collettivo: «il *jerk* [...] mostra che la danza è unica e che il sacro si trova nelle manifestazioni più profane²⁴»; è un «incredibile naufragio di braccia e di gambe, un'implacabile bacchanale²⁵». Maurice Béjart ha peraltro definito il *jerk* come «una delle ultime manifestazioni di vera spiritualità nel mondo moderno²⁶». L'energia che circola in modo intermittente, tra tensione e rilassamento, l'aspetto talvolta caotico del gruppo e quello «rozzo²⁷», non finito di certi movimenti, il rapporto diretto con il ritmo binario, il piacere parossistico manifestato dai danzatori, tutto ciò sembra fare emergere il lato «primitivo» della danza, nella quale la dimensione corale sembra condurre a una specie di *transe* collettiva. La critica attribuisce tuttavia al *jerk* anche una funzione documentaria: la danza, e soprattutto quella di società, può fare riferimento al mondo reale attraverso i mezzi cinestetici che le sono propri²⁸. Di fronte alla trasmissione di un lungo frammento di uno spettacolo coreografico al telegiornale²⁹ avvenimento del tutto straordinario, alcuni immaginano che la danza possa dire la sua sul mondo contemporaneo:

«Questa folla frenetica che Béjart ci mostrava, diventava il modo di rappresentare la folla che vediamo ogni giorno alla stessa ora sullo stesso schermo³⁰».

- 15 Se per una parte della critica il *jerk* vuole mostrare il corpo della società, le interpretazioni di questa rappresentazione appaiono eterogenee. Alcuni parlano di caricatura, di una parodia critica della civiltà contemporanea: «10 minuti che sono una magistrale presa in giro delle frenesie alla moda sulle spiagge e altrove³¹». Per altri si tratta del ritratto di una generazione disperata, in lutto per la perdita di certezze e riferimenti: «C'è stranamente tutta la disperazione di una generazione eccitata dall'ottimismo tonico di un Béjart³²». Per alcuni il *jerk* è dunque il corpo critico di una gioventù sottomessa alla società consumistica, troppo attenta ai *diktat* della moda; per altri costituisce il ritratto di una generazione in rivolta. Leggendo le critiche, mi sembra che il vero tema che lo spettacolo fa emergere sia la difficoltà di capire una generazione della quale Béjart non edulcora le contraddizioni. Ed è proprio a questo proposito che vorrei ricordare un articolo del sociologo Edgar Morin pubblicato nelle *Annales* nel 1969, intitolato «Culture adolescente et révolte étudiante³³». Due anni dopo la creazione della *Messe pour le temps présent*, Edgar Morin mette in guardia sui pericoli della dicotomia che articola le rappresentazioni della cultura giovanile intorno a due categorie pensate come

antitetiche, la «gioventù impegnata» del movimento degli studenti, e un'altra immatura, totalmente sottomessa ai vincoli della moda «yé-yé». Morin mette l'accento sulla sostanziale ambiguità della cultura giovanile dell'epoca, che partecipa alla cultura di massa ma contemporaneamente cerca di prenderne le distanze:

«Peculiare alla logica di massa, capitalista, funziona secondo la logica del mercato e fa interamente parte del sistema di produzione, distribuzione, consumo [...] fomentando i valori della modernità, gioia, svago, amore, d'altra parte, essa è focolaio di rivolta, di rifiuto della società di consumo³⁴.»

- 16 Ma ciò che sembra ancora più interessante in questo contesto è il fatto che Morin prenda come esempio di prodotto culturale ambiguo proprio una danza di società, il *jerk* per l'appunto, puro prodotto dell'industria discografica, ma che, secondo il sociologo francese, sarebbe un riferimento culturale sia per la gioventù edonistica che per il movimento degli studenti. In effetti, tra le prime forme di danza di società individuale, dopo il *rock* et il *twist*, prima dell'arrivo in Europa della ben più celebre *disco dance*, il *jerk* annulla le convenzioni legate al genere; uomini e donne prendono parte del gruppo allo stesso modo, creando uno spazio aperto apparentemente non sessualizzato³⁵. Il *jerk* offre anche uno spazio all'iniziativa individuale e personalizzata, sempre mantenendosi all'interno di un gruppo compatto.
- 17 Nel *jerk* di Béjart, l'omogeneità di un corpo sociale, che segue compatto il ritmo della pulsazione binaria, non impedisce l'improvvisazione, e quindi la scelta di un gesto personale, che permette una grande libertà nelle figure. Le immagini di un gesto irrigidito, spezzato, come se fosse disumano, è in alternanza con dei passaggi meno bruschi che mettono in gioco differenti regimi di tonicità. L'oscillazione, lo *swing*, il fatto di seguire la pulsazione binaria, coesistono con figure della più virtuosa tecnica classica: l'identità dei danzatori classici è rivendicata insieme alla loro stessa appartenenza alla cultura pop, al piacere di danzare una danza di tutti.
- 18 Secondo una critica del 1967 i danzatori
- «nel *jerk* folle e appassionato, sono il loro stesso vento che li lacera, che li scuote, che li abbatte violentemente al suolo. Sono, essi stessi, l'irresistibile passione³⁶.»
- 19 Questi giovani non sarebbero quindi passivi e vittime di forze esterne, ma loro stessi forza, energia che fabbrica un presente, non esente da dolore e contraddizione. Dominique Genevois, danzatrice, coreografa e pedagoga che ha scoperto il *jerk* della *Messe* da spettatrice, che lo ha poi danzato e continua a trasmetterlo ai giovani danzatori in formazione, mi ha raccontato di questa immensa sensazione di libertà, della consapevolezza «di danzare con gli stessi passi dalla danza di società alla danza d'arte³⁷».
- 20 Se l'utilizzazione in campo teatrale di una materia specifica delle danze di società è ricorrente nella storia della danza anche del ventesimo secolo, quello che sembra più anomalo è il fatto che Béjart lavori stavolta su una nuova danza, che è da poco diventata patrimonio coreografico comune, minimo comune denominatore tra danzatori e spettatori.
- 21 Proprio questa danza sembra stimolare la memoria cinestetica e provocare nello spettatore associazioni di temi, idee o figure attraverso un meccanismo che, parafrasando la letteratura, potremmo definire «meta-coreografico», oltre che «inter-gestuale³⁸». L'aspirazione di Béjart a una «danza popolare» scenica, ottenuta spesso attraverso il ricorso a forme di danze di società, si fa qui portavoce di inquietudini, aspettative, paure, desideri sulla natura stessa di un presente storico e delle rivendicazioni identitarie condivise dai danzatori della compagnia e dai molti giovani spettatori presenti in sala.

22 Dopo la svolta del 1968, il *jerk* messo in scena da Béjart nel 1967 è diventato il simbolo di un balletto al passo con i tempi. Certe immagini del *jerk*, le posizioni rilassate che lo compongono, viste oggi in modo autonomo rispetto alla drammaturgia, possono ancora essere lette come una trovata spettacolare di marca demagogica, o che anticipa quasi la deriva edonistica di certi motivi della contro-cultura. Eppure, seguendo il cammino complesso della sua ricezione, il *jerk* sembra essere stato uno spazio creativo nel quale mettere alla prova certe convenzioni della danza teatrale, facendo contemporaneamente saltare la logica di certe dicotomie: danza «pop» o danza classica, gioventù impegnata o consumista. Le molte immagini fotografiche e gli estratti audiovisivi – peraltro di grande effetto – arrivati sino a noi, che amplificavano la dimensione ludica dello spettacolo, hanno impedito sia la comprensione della scrittura coreografica che l’impatto della sua ricezione. Lo spettacolo *Messe pour le temps présent*, con le sue fonti spesso in contraddizione e il dibattito che ha suscitato, si è rivelato anche un’occasione per riflettere sulla memoria della danza. Dietro l’immagine di una danza al passo con i tempi e alla moda, il *jerk* ha permesso di rendere espliciti degli interrogativi sull’inquietante identità della gioventù dell’epoca, che rivendicava, forse per la prima volta, una differenza radicale, un’alterità assoluta, rispetto alla generazione precedente. Il *jerk* difende con forza l’esistenza di una nuova generazione e delle sue nuove danze. È quindi solo in relazione alla drammaturgia specifica dello spettacolo *Messe pour le temps présent* che questo trattamento scenico di una danza di società prende un senso. Per quanto riguarda la sperimentazione di nuovi patti tra danzatori e spettatori, la *Messe* sembra prevedere più analogie con il campo della danza moderna e contemporanea che con il balletto neo-classico, nella cui categoria Maurice Béjart viene generalmente e automaticamente annoverato. Questo spettacolo, che oltre a fare emergere le energie del suo tempo ne scuote le certezze, contribuisce a far ripensare le dicotomie tra generi e stili di danza, che impediscono anch’esse talvolta, di cogliere la specificità del singolo spettacolo coreografico o dei suoi singoli elementi.

BIBLIOGRAFIA

ADSHEAD-LANSDALE Janet (a cura di), *Dancing Texts. Intertextuality in Interpretation*, Londra, Dance Books, 1999.

ANONYME, « Béjart : sous le signe du temps présent », *Nous, les garçons et les filles*, settembre 1968, pp. 45-48.

ANTONELLI Carlo, DE LUCA Fabio (a cura di), *Discoinferno. Storia del ballo in Italia 1946-2006*, Roma-Napoli, Theoria, 1995.

BANES Sally, « Power and the Dancing Body/Pouvoir et corps dansants », in GINOT Isabelle, GODARD Hubert, LAUNAY Isabelle [et al.], *Danse et utopie. Mobile n° 1*, Paris, L’Harmattan, « Arts 8 », 1999, pp. 27-40.

BÉJART Maurice, *Messe pour le temps présent*, Produzione Radio Canada, 1971.

DANY, « Pour Maurice Béjart c'est à Avignon que la saison '66 et '67 a commencé et se termine », *Le Dauphiné*, 29 luglio 1967.

DE NUSSAC Julie, « Un nouveau pape à Avignon. Aux écoles du monde », *Le journal du dimanche*, 6 agosto 1967.

FEBVRE Michèle, *Danse contemporaine et théâtralité*, Paris, Chiron, 1995.

GARANDEAU Virginie, « Jerk », in LE MOAL Philippe (a cura di), *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse, 1999, p. 589.

GENETTE Gerard, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.

GIORDANO Ralph, *Social Dancing in America: A History and Reference*, Westport, Greenwood Publishing Group, 2006.

LAUNAY Isabelle, « Poétique de la citation en danse », in LAUNAY Isabelle, PAGÈS Sylviane (a cura di), *Mémoires et histoire en danse. Mobile n° 2*, Paris, L'Harmattan, 2010, pp. 23-72.

LIVIO Antoine, *Béjart*, Bruxelles, La Cité Éditeur, 1969.

MICHEL Marcelle, GINOT Isabelle (a cura di), *La danse au XX^e siècle*, Paris, Larousse, 1998.

MORIN Edgar, « Culture adolescente et révolte étudiante », in *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, n° 3, a. 24, 1969, pp. 765-776.

ROUMEL pierre, « Messe pour le temps présent. Le credo de Béjart », *Le Méridional*, 5 agosto 1967.

ROUSIER Claire (a cura di), *Scènes de bal, bals en scène*, Pantin, Centre national de la danse, 2011.

SCHOONEJANS Sonia, « Du romantisme au néoclassique », in *Un siècle de danse*, Paris, Le Sept, 1992, documentario, 52 minuti, DVD o VHS.

VILAR Jean, « Béjart me donne à réfléchir », *Le journal de Genève*, 5 agosto 1967.

VOLPONI Edmond, « Pari inédit entre acteurs et spectateurs au Festival d'Avignon. L'attente, dernier épisode de *La Messe pour le temps présent* retient les danseurs pendant deux heures sur scène », *Le Dauphiné*, 10 agosto 1967.

Fonti identificate alla Bibliothèque nationale de France, *Recueil factice : Messe pour le temps présent*

ANONYME, « Avignon entend mal cette messe », *Minute*, 3-9 agosto 1967, s. p.

ROSTAND Claude, « *Messe pour le temps présent* au Festival d'Avignon. Magie de Béjart », *Le Figaro littéraire*, 23 agosto-3 settembre 1967, s. p.

ROSTAND Claude, « Magie de Béjart », *Le Figaro littéraire*, 23 agosto-3 settembre 1967, s. p.

SAMUEL Claude, « Béjart met en scène Nietzsche, Bouddha, le Jerk et mille merveilles », *Paris-Presse, L'Intransigeant*, 12 agosto 1968, s. p.

SASSON Selim, « Béjart au journal », *Le Soir illustré*, 3 agosto 1967, s. p.

NOTE

1. Il *jerk* è una danza di società che si diffonde negli Stati Uniti e in Europa dal 1965 al 1975; succedendo al *rock* e al *twist*, essa anticipa la moda della *disco dance* di cui annuncia lo schema motorio aperto e libero, il movimento quasi sul posto, adatto a discoteche o ai luoghi molto affollati, il formato proporzionalmente individuale. Il suo nome deriva dal verbo inglese «to jerk» scuotere,

che ricorda le vibrazioni che propagandosi a livello del bacino e del torace, seguono la pulsazione del ritmo binario. Nessuna fonte ci indica una sua diffusione sul territorio italiano, sebbene la famosissima troupe dei *Bad Boys* avesse creato nel 1964 una canzone di successo che si intitolava appunto *Balliamo il jerk*; molte sue caratteristiche ricordano la danza del famoso *Geghegè* di Rita Pavone (1966).

2. *Messe pour le temps présent*, cerimonia in nove episodi in memoria di Patrick Belda. Prima rappresentazione: 3 agosto 1967, Corte d'onore del Palazzo dei Papi, Avignone. Produzione: XXI Festival di Avignone tenutosi dall'11 luglio al 14 agosto 1967. Musica di Pierre Henry. Su testi di Buddha, Salomone, Nietzsche.

3. A parte le foto d'epoca, numerosissime, anche una storia più recente ne interpreta in questo senso il valore intrinseco. Citiamo fra gli altri SCHOONEJANS Sonia, « Du romantisme au néo-classique », in *Un siècle de danse*, Paris, Le Sept, 1992, documentario, 52 minuti, DVD o VHS, nel quale le immagini del *jerk* sono così presentate dall'autrice stessa del documentario: « Il lavoro di Béjart riflette il discorso edonistico e contestatario. La sua danza aderisce alla realtà ». Vedi anche: JACOTOT Sophie, « Tous au bal », in ROUSIER Claire (a cura di), *Scènes de bal, bals en scène*, Pantin, Centre national de la danse, 2011, p. 71, in cui *Messe pour le temps présent* è presentato come « simbolo della modernità del suo tempo ».

4. L'uso di questo termine vuole fare riferimento a quello di musica « pop », termine generico alle quali queste forme di danze di società sono d'altra parte associate, ma anche alla Pop Art e al suo sistematico utilizzo critico di materiali popolari.

5. Secondo le informazioni che ho potuto ottenere lo spettacolo è stato presentato dopo Avignone nel 1968, nel 1969 al Cirque Royal di Bruxelles, nel 1971 al Théâtre La Monnaie; ma a partire dal 1971, e poi nel 1979 e nel 1984, solo il *jerk* è presentato in modo autonomo. Béjart rimetterà in scena la *Messe pour le temps présent* nel 2007 al Festival di Châteauevallon.

6. Per esempio, durante il telegiornale della RTB (Radio Télévision Belge): SASSON Selim, « Béjart au journal », *Le Soir illustré*, 3 agosto 1967, s.p., in Bibliothèque nationale de France, Recueil factice: *Messe pour le temps présent*, Ballet de Maurice Béjart.

7. VILAR Jean, « Béjart me donne à réfléchir », *Le Journal de Genève*, 5 agosto 1967.

8. ROSTAND Claude, « *Messe pour le temps présent* au Festival d'Avignon. Magie de Béjart », *Le Figaro littéraire*, 23 agosto-3 settembre 1967, s.p., in Bibliothèque nationale de France, Recueil factice: *Messe pour le temps présent*, Ballet de Maurice Béjart.

9. VOLPONI Edmond, « Pari inédit entre acteurs et spectateurs au Festival d'Avignon. L'attente, dernier épisode de *La Messe pour le temps présent* retient les danseurs pendant deux heures sur scène », *Le Dauphiné*, 10 agosto 1967.

10. Il XXII Festival di Avignone era in programma dal 17 luglio al 14 agosto. Nel programma del Ballet du XX^e siècle appaiono: *Ni fleurs ni couronnes*, *Le Sacre du printemps*, *Messe pour le temps présent*, *À la recherche de...*, e uno spettacolo di improvvisazione con il Living Theater.

11. ANONYME, « Béjart : sous le signe du temps présent », *Nous, les garçons et les filles*, settembre 1968, pp. 45-48.

12. LAUNAY Isabelle, « Poétique de la citation en danse », in LAUNAY Isabelle, PAGÈS Sylviane (a cura di), *Mémoires et histoire en danse. Mobile n° 2*, Paris, L' Harmattan, 2010, pp. 23-72.

13. BÉJART Maurice, in SCHOONEJANS Sonia, *op. cit.*

14. *Ibid.*

15. SAMUEL Claude, « Béjart met en scène Nietzsche, Bouddha, le Jerk et mille merveilles », *Paris-Presses, L'Intransigeant*, 12 agosto 1968, s.p., in Bibliothèque Nationale de France, Recueil factice : *Messe pour le temps présent*, Ballet de Maurice Béjart.

16. Vedi LIVIO Antoine, *Béjart*, Bruxelles, La Cité Éditeur, 1969.

17. L'ortografia esatta è *Satipathâna-Sutta*, ma sul programma appare come sopra.

18. Per alcune riprese parigine e le rappresentazioni ad Avignone nel 1968, Yan Brian sarà il solo attore a leggere i testi.

19. Vero inno alla Pace, il balletto *Roméo et Juliette* di Béjart è associato talvolta dalla critica alla *Messe pour le temps présent* per l'apologia della giovinezza e la preconizzazione della necessità di una rottura con la generazione degli adulti che essa implica.
20. BEJART Maurice, *Messe pour le temps présent*, Produzione Radio Canada, 1971.
21. ROSTAND Claude, « Magie de Béjart », *Le Figaro littéraire*, 23 agosto-3 settembre 1967 s.p., in Bibliothèque nationale de France, Recueil factice : *Messe pour le temps présent*, Ballet de Maurice Béjart.
22. DE NUSSAC Julie, « Un nouveau pape à Avignon. Aux écoutes du monde », *Le journal du dimanche*, 6 agosto 1967.
23. MICHEL Marcelle, GINOT Isabelle (a cura di), *La danse au XX^e siècle*, Paris, Larousse, 1998, p. 55.
24. DANY, « Pour Maurice Béjart c'est à Avignon que la saison '66 et '67 a commencé et se termine », *Le Dauphiné*, 29 luglio 1967.
25. ROUMEL Pierre, « Messe pour le temps présent. Le credo de Béjart », *Le Méridional*, 5 agosto 1967.
26. ANONYME, « Avignon entend mal cette messe », *Minute*, 3-9 agosto 1967 s.p., in Bibliothèque nationale de France, Recueil factice : *Messe pour le temps présent*, Ballet de Maurice Béjart.
27. BANES Sally, « Pouvoir et corps dansants », in GINOT Isabelle, GODARD Hubert, LAUNAY Isabelle [et al.], *Danse et utopie. Mobile n° 1*, Paris, L'Harmattan, « Arts 8 », 1999, p. 28.
28. SASSON Selim, *art. cit.*
29. *Ibid.*
30. *Ibid.*
31. ROUMEL Pierre, *art. cit.*
32. ROSTAND Claude, *art. cit.*
33. MORIN Edgar, « Culture adolescente et révolte étudiante », in *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, n° 3, a. 24, 1969, pp. 765-776.
34. *Ibid.*, p. 766.
35. Confronta la voce "Jerk" in LE MOAL Philippe, *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse, 2007. La letteratura che tratta delle danze popolari contemporanee resta assai povera, ma si segnala ROUSIER Claire (a cura di), *Scène de bal, bals en scène, op. cit.*, e soprattutto, in inglese, GIORDANO Ralph, *Social Dancing in America: A History and Reference*, Westport, Greenwood Publishing Group, 2006 e ANTONELLI Carlo, DE LUCA Fabio (a cura di), *Discoinferno. Storia del ballo in Italia 1946-2006*, Roma-Napoli, Theoria, 1995.
36. CADIEUX Martine, « Avignon. Le cœur, l'esprit et le grand art de Béjart », *Lettres françaises*, 22 agosto 1967, s.p., in Bibliothèque nationale de France, Recueil factice : *Messe pour le temps présent*, Ballet de Maurice Béjart.
37. Intervista dell'autrice a Dominique Genevois, Lione, 12 aprile 2011.
38. Il termine «meta-coreografia» è coniato da FEBVRE Michèle, *Danse contemporaine et théâtralité*, Paris, Chiron, 1995, pp. 87-90. Per quanto riguarda invece la nozione di «inter-gestualité» ispirata dagli studi sull'inter-testualità in letteratura, vedi GENETTE Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982 (ed. it.: *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997); vedi anche, nel campo degli studi in danza, LAUNAY Isabelle, *art. cit.*; ADSHEAD-LANSDALE Janet (a cura di), *Dancing Texts. Intertextuality in Interpretation*, Londra, Dance Books, 1999.

RIASSUNTI

L'articolo rappresenta una tappa di una ricerca in corso relativa al *transfert* culturale di alcune danze di società nella sfera della danza teatrale e agli effetti di questo adattamento dal punto di vista estetico e drammaturgico. Basandosi su fonti inedite, questo studio mette a fuoco un caso specifico: il trattamento teatrale del *jerk* nello spettacolo di Maurice Béjart *Messe pour le temps présent*. La riflessione tenta dunque di comprendere la ragione dello straordinario successo di questo frammento, le cui seducenti rappresentazioni hanno di fatto impedito la costruzione della memoria dello spettacolo nella sua globalità. Ripensato nel contesto del Festival di Avignone e all'interno della drammaturgia austera dello spettacolo, il passaggio del *jerk* di gran lunga più complesso e sfaccettato di quanto la storia della danza abbia finora presentato, sembra aver fatto emergere le energie dolorose e vitali, spesso contraddittorie, della giovane generazione del 1968.

Cet article restitue une étape d'une recherche en cours portant sur le transfert culturel dans le champ de la création de certaines pratiques récréatives de la danse ainsi que sur les enjeux esthétiques de ce traitement. En s'appuyant sur des sources inédites, cette contribution analyse le traitement théâtral du *jerk* dans la pièce de Maurice Béjart *Messe pour le temps présent* et essaie de comprendre les raisons de l'extraordinaire succès de ce passage, ayant de loin dépassé la célébrité de la pièce elle-même. Replacé ainsi dans le contexte du Festival d'Avignon et à l'intérieur de la dramaturgie austère de la pièce, le passage du *jerk*, beaucoup plus complexe de ce que l'histoire de la danse nous avait d'emblée fait croire, semble avoir pu faire émerger les énergies contradictoires de la jeune génération 1968.

The article represents one step in an ongoing research on the cultural transfer of some social dances in the sphere of theatrical dance, and on the effects of this adaptation from an aesthetic and dramatic point of view. Based on unpublished sources this study focuses on a specific case: the theatrical treatment of *jerk* in the performance of Maurice Béjart *Messe pour le temps présent*. The reflection tries therefore to understand the reason of the extraordinary success of this fragment, whose seductive representations have effectively prevented the construction of the memory of the show as a whole. Re-thought in the context of the Avignon festival and in the austere drama of the show, the passage of the *jerk*, far more complex and multifaceted than the history of the dance has so far presented, seems to have brought out the very contradictions of the young generation of 1968.

INDICE

Parole chiave : Béjart (Maurice), danze di società, jerk, ricezione critica, storia culturale

Mots-clés : Béjart (Maurice), histoire culturelle, jerk, pratiques sociales de la danse, réception critique

Keywords : Béjart (Maurice), critical reception, cultural history, social dance practice, jerk

AUTORE

CLAUDIA PALAZZOLO

Claudia Palazzolo est Enseignant-chercheur à l'université Lumière-Lyon 2. Ses recherches portent sur l'histoire culturelle de la danse envisagée sous l'angle de sa réception critique. Elle a co-dirigé *Des Mains modernes : cinéma, danse, théâtre, photo*, 2009. Parmi ses articles récents : « Ce que la vidéodanse (ne) dit (pas) », in BARBERIS Isabelle (dir.) *Archive vivante*, Presses Universitaires de Rennes, 2015, « La nouvelle danse française dans la presse italienne. Petite histoire d'un mythe générationnel et d'une critique militante », *Actes des rencontres nationales danse de Vannes*, 2014 ; « L'image, un "contre-sens" en danse ? », *Les spectateurs et ses écrans, Ecrans*, « Les spectateurs et les écrans », n° 2, 2014 ; « Entrer, d'un pas, dans le flux de ce monde. Une lecture d'*Umwelt* de Maguy Marin », *Agôn*, « L'Entrée en scène », n° 5, 2012.