

Elena Randi*

Oltre il proprio spazio. Maria Vittoria Campiglio e il gruppo Charà

20 luglio 2023, pp. 49-55

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/17685>

Section: Studi



Articles are published under a Creative Commons Attribution NonCommercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

L'intervento è dedicato all'attività scenica del gruppo Charà di Padova e alla modalità creativa della coreografa della compagnia, Maria Vittoria Campiglio. Si sofferma anche sulle influenze e sulle prossimità artistiche riscontrabili nella pedagogia e negli eventi scenici prodotti a partire dalla fondazione dell'associazione, nel 1977. L'ispirazione più importante sul lavoro del gruppo sembra di matrice tedesca; in particolare, di quelle artiste che, come Trudy Kressel e Hanya Holm, hanno cercato di fare propri gli insegnamenti di Mary Wigman, ma rarefacendo l'elemento psicologico e individualistico-biografico.

The talk is dedicated to the stage activity of the Paduan Charà group and to the creative mode of the company choreographer, Maria Vittoria Campiglio. It also delves on the influences and artistic similarities found in the pedagogy and in the performances produced since the founding of the company in 1977. The most important inspiration for the group's work appears to be of German origin, especially coming from those artists, such as Trudy Kressel and Hanya Holm, who tried to make the teachings by Mary Wigman their own, while diluting the psychological and individualistic-biographical element.

* Alma Mater Studiorum Università di Bologna.

Elena Randi

Oltre il proprio spazio. Maria Vittoria Campiglio e il gruppo Charà

Nel 1977 Maria Vittoria Campiglio e Marina Rocco fondano a Padova l'Associazione culturale per la danza Charà¹. Nel primo biennio il lavoro è fondamentalmente pedagogico (si tengono corsi di danza) e si ospitano spettacoli di danza contemporanea; tra i primissimi, quelli di Percy Cubas, Katie Duck, Dominique Dupuy, Trudy Kressel. Nel 1979, viene messo in scena lo spettacolo inaugurale della compagnia che nasce in seno all'Associazione e che, come questa, si chiama Charà. Il lavoro – coreografato, come quasi tutti i successivi – da Maria Vittoria Campiglio, si intitola *Lo sgabuzzino dei bottoni* ed è un evento concepito per i bambini. Il gruppo in quel momento è formato da cinque danzatori, che già l'anno successivo diventano sei, e che costituiscono il gruppo storico.

Negli anni precedenti Maria Vittoria Campiglio aveva compiuto un viaggio di ricerca, nel senso che aveva inizialmente studiato danza classica e poi si era aperta a linguaggi molto diversi da quello accademico. Per esempio, aveva frequentato il corso di Jean Cébron all'Accademia Nazionale di Danza di Roma, aveva iniziato a prendere lezioni da Elena Vedres, formatasi alla scuola di Jaques-Dalcroze e attiva nella compagnia di Rosalia Chladek², e da Trudy Kressel, un'allieva di Mary Wigman³. Ad un certo punto sente la necessità di elaborare un proprio linguaggio personale della danza e poi anche, assieme a Marina Rocco, di compiere attività pedagogica e di diffusione sul territorio delle più innovative ricerche nel campo dell'arte coreica contemporanea.

1. Le notizie sul gruppo Charà e sui suoi artisti sono ricavate in primo luogo dalla personale frequentazione dell'Associazione negli anni della sua più florida attività, in secondo luogo da lunghe e appassionanti conversazioni con Maria Vittoria Campiglio, infine dall'archivio messi a disposizione dal gruppo, in cui si trovano documenti di varia natura come il catalogo degli spettacoli creati dalla compagnia padovana (con datazione, luogo della prima, cast, nome del coreografo, del compositore e dell'eventuale scenografo, ecc.), il resoconto della storia del gruppo, l'elenco dei laboratori e degli spettacoli ospitati nella sede storica (con datazioni, durata, cast, ecc.), le recensioni degli spettacoli e delle performance del Charà e di altre compagnie ospitate dall'Associazione.

2. Cfr. *Studio Vedres*, online: <https://studiovedres.it/> (u.v. 2/2/2023).

3. Cfr. Maureen Llewellyn-Jones Garrido-Lecca, *Trudy Kressel pionera de la danza moderna en el Perú 1951-1971*, Tesis Para optar el Título Profesional de Licenciada en Arte, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima (Perù) 2016.

Lo sgabuzzino dei bottoni è una specie di palestra per il neonato gruppo Charà. Il primo spettacolo che ha risonanza, però, cade nel 1980, quando il grande Donato Sartori invita la compagnia a creare un evento (anzi, una serie di eventi consimili) per la *Biennale Teatro* di Venezia. Si tratta di un mascheramento urbano, da molta critica ritenuto assai innovativo e originale; una “tela” fatta di un materiale particolare scende dall’alto del campanile di San Marco e i performer, costituiti dai membri del gruppo Charà e dagli allievi più maturi della scuola, la tirano per formare un’enorme ragnatela e coprire tutta Piazza San Marco. Se una larga parte delle scelte degli *actores* è libera, sono fissati a monte anche alcuni punti di riferimento precisi, onde evitare che l’evento diventi un accadimento spontaneistico.

Il primo spettacolo importante propriamente danzato, intitolato *Percorsi*, è preparato nel 1982 e rappresentato nel 1983, la prima volta al Teatro Nuovo di Torino, ed il sestetto di danzatori del Charà collabora con il quartetto musicale Camerabanda diretto da Stefano Maria Ricatti.

A partire da *Percorsi*, la creazione delle coreografie avviene secondo un processo più o meno simile e che tendenzialmente si ripete nel tempo. Tutto incomincia da un’idea su cui si intende indagare e riflettere. Per esempio, il tema centrale di *Percorsi* è costituito da un confronto tra i cammini di musica e danza. Recita il programma di sala:

Una rappresentazione che utilizza due canali di comunicazione: il movimento e il suono. Dallo spazio corporeo e dallo spazio musicale, senza subalternità, prendono forma immagini, ipotesi, quesiti e risposte sviluppati in una struttura portante rigorosa, ma non chiusa. È un dialogo dove regole e tecniche sono strumenti di libertà espressiva. Temi comuni sviluppati con ancor più ampia libertà interpretativa, attraverso percorsi che coincidono, o divergono, scorrono paralleli.

Ancòra (1991) è ispirato al libretto di Colette dell’*Enfant et le sortilège* composto da Ravel: un bambino butta per terra e percuote degli oggetti per sfogare la rabbia, e questi si animano; la tematica originaria di *Un vestito per tutte le stagioni* (1996) è quella dei senzاتetto che vivono nelle stazioni.

Maria Vittoria Campiglio stende una scaletta a monte, una specie di canovaccio prima di cominciare le prove. Sulla base dell’idea iniziale, quindi, propone ai danzatori temi su cui improvvisare. Nel caso di *Percorsi*, ora i musicisti improvvisano ispirandosi ai movimenti dei danzatori, ora sono questi ultimi a prendere spunto dalla musica. Un paio di esempi di consegna – “percorrere linee parallele”, “un’esplosione: dispersione e addensamento” – può disvelare qualche caratteristica significativa. Sono titoli che presuppongono l’utilizzo di una base tecnica importante (per esempio, dispersione nello spazio e addensamento), ma, nel contempo, sono in grado di suscitare immagini o storie nella mente dei danzatori e dei musicisti (lo scoppio del *big bang* o di una bomba o della rabbia), una compresenza che ricorda certe improvvisazioni concepite da Rudolf Laban e da Hanya Holm. Con l’artista tedesco-americana, a nostro parere, Maria Vittoria Campiglio mostra molti punti in comune, non per via diretta (la Campiglio non ha mai studiato con lei), ma probabilmente per tramite di Trudy

Kressel, che è stata un'allieva della Wigman, esattamente come la Holm, e che, come quest'ultima, ha rivisto in senso meno individualistico/psicologico il modo di improvvisare insegnatole dalla Maestra. In *I remember Mary Wigman*, Hanya Holm ricorda che la prassi della Wigman nell'improvvisazione in prima battuta prevedeva che il danzatore affondasse negli impervi spazi dell'inconscio individuale, e solo in una fase successiva, quando iniziava a lavorare al fine di ripulire e fissare una coreografia, tentava di sgonfiare quanto maggiormente attinente all'*ego* – ossia gli aspetti più privati e psicologici – restituendola a una dimensione universale; ma secondo la Holm, nella produzione wigmaniana ciò raramente si verificava: lo scavo negli anfratti più segreti della psiche e il disvelamento dei suoi demoni diventavano quasi sempre rovi nei quali la coreografa tedesca rimaneva impigliata, lasciandosi travolgere da scosse emotive irrazionali; di qui, la scelta di Hanya Holm, una volta distaccatasi dalla scuola-madre, di partire da consegne legate anche alla tecnica, non soltanto all'immaginario per conservare sempre un certo controllo, una maggiore consapevolezza⁴.

Le improvvisazioni a partire dalle quali si crea uno spettacolo al Charà spesso sono di gruppo, più raramente individuali.

Nel corso del lavoro in teatro o in sala, si può aggiustare il progetto iniziale anche grazie alle risposte dei danzatori alle proposte della coreografa, all'ispirazione che le possono offrire. In ogni caso, durante le prove le improvvisazioni vengono fissate, sicché ogni sequenza è perfettamente definita, ogni movimento è calcolato per lo spettacolo. In *Percorsi*, ad esempio, fa eccezione solo la scena cosiddetta dell'esplosione, in cui sono stabiliti alcuni punti di riferimento, ma la danza è più libera che in qualunque altro passaggio.

La fase più impegnativa del lavoro creativo consiste nella scelta e nella pulizia delle parti inventate nell'*hic et nunc*, che spetta fondamentalmente alla Campiglio, la quale insiste molto sulla necessità di non perdere, nella loro definizione, l'energia e l'espressività originarie, precetto ritenuto fondamentale, prima di lei, da grandi coreografi tedeschi come Laban e come la Wigman⁵. Se, come anticipato, le scelte di norma sono compiute dalla Campiglio, qualche proposta proviene dai danzatori e poi è discussa e, se del caso, accolta.

Si tratta infine di montare i vari studi, in modo tale da attribuire loro un ordine consequenziale. Osservando le coreografie, gli accostamenti sembrano dettati da un avvicendamento del numero di danzatori coinvolti (azioni di gruppo succedono a performance individuali o a scene a due), dall'uso dello spazio (sequenze in diagonale precedono o seguono movimenti frontali o di profilo, situazioni ordinate si alternano ad altre apparentemente caotiche), o dal ritmo (momenti frenetici cedono il posto ad altri lenti e pacati o viceversa). In questa fase la coreografa riferisce di fare attenzione

4. Cfr. Elena Randi, *Il corpo pensato. Teorie della danza nel Novecento*, Dino Audino, Roma 2020, pp. 63-80.

5. Cfr. Elena Randi, *Protagonisti della danza del XX secolo. Poetiche ed eventi scenici*, Carocci, Roma 2014, pp. 86-88.

soprattutto all'alternanza di diverse modulazioni ritmiche. In ogni caso, precisa di non avere veramente un criterio univoco per il montaggio e di non essere neppure propriamente in grado di definirne un metodo, dichiarazione che ricorda quanto asserito dagli interpreti del Tanztheater Wuppertal su questo punto in riferimento agli spettacoli di Pina Bausch a partire circa dal 1978⁶. Se in principio, iniziando il processo creativo, Maria Vittoria Campiglio non ha in mente una storia, in un certo senso questa si costruisce “implicitamente” nell'immaginario dei danzatori una volta definite le sequenze coreografiche o anche mentre vanno precisandosi.

A volte accade che una legazione concepita da un membro della compagnia venga attribuita ad altri, i quali devono dunque prenderla in carico facendola propria, secondo un procedimento condiviso, di nuovo, con i tedeschi (pensiamo a Pina Bausch, in particolare). Passare a persone diverse il proprio movimento, secondo il gruppo, serve spesso ad oltrepassare lo stereotipo; acquisire una sequenza creata da altri può offrire nuovi spunti, che obbligano ad andare oltre le proprie abitudini e anche ad arricchire le proprie possibilità fisiche ed espressive. L'idea richiama, sia pure con differenze importanti, la teoria di Merce Cunningham quando sceglie di estrarre a sorte i movimenti e di unirli secondo quanto voluto dal caso, al fine di dar vita a strofe cinetiche che, altrimenti, non nascerebbero mai. A suo parere, infatti, la *ratio* e le consuetudini del corpo ne condizionano immancabilmente la dinamica, tendendo a produrre dettati motori che ripetono quelli già noti e che si sono impressi, in modo più o meno cosciente, nella nostra struttura anatomica⁷.

Del percorso verso la creazione dello spettacolo possono far parte anche la musica, una partitura verbale, la scenografia, i costumi. Per questo, la compagnia collabora con vari artisti nel corso degli anni. Un'importanza particolare hanno rivestito Francesco Macedonio, al quale si deve la regia dell'*Ultima estate* (1984), e la compositrice Teresa Rampazzi, una pioniera della musica elettronica, sulle cui creazioni vengono coreografati *Immagini e suoni in moto geometrico*, *Ekà* e *S.S.G.* (1985) e *Breath* (1987).

All'altezza cronologica di *Percorsi* i membri del gruppo Charà sono molto affiatati, perché lavorano in modo continuativo, tutti i giorni assieme, da almeno quattro o cinque anni, e dunque si è instaurata fra loro una sintonia forte, una capacità acuta di “sentirsi”. Ciò permette, fra l'altro, a Maria Vittoria Campiglio di svolgere sia il ruolo di coreografa che quello di danzatrice. Intervistata, ha infatti spiegato di non aver percepito molto all'epoca la difficoltà di essere dentro allo spettacolo e, contemporaneamente, come ideatrice, di doverlo “guardare da fuori”, consapevole che i suoi collaboratori “storici” la capivano bene, che erano profondamente in sintonia tra loro e con lei. Diversa la situazione in anni successivi, dopo il 1994, quando il gruppo originario si è disgregato

6. Cfr. *ivi*, pp. 211-213.

7. Cfr. Merce Cunningham, *Space, Time and Dance* (1952), in Richard Kostelanetz (edited by), *Merce Cunningham: Dancing in Space and Time*, a cappella books, Chicago 1992, pp. 37-39.

soprattutto a causa delle difficoltà economiche tipiche delle compagnie italiane, e Maria Vittoria Campiglio ha cominciato a lavorare con *équipes* formate da persone parecchio più giovani, rispetto alle quali ha una maggiore distanza anche semplicemente anagrafica. Allora, ad un certo punto, sceglie di uscire dalla compagine dei danzatori e di dedicarsi “solo” alla coreografia.

Come per la maggioranza delle compagnie più innovative nel Novecento, anche per le fondatrici del Charà è fondamentale che i membri del gruppo possiedano una tecnica determinata e specifica, in quanto la *téchne*, a loro parere, già di per sé significa, parla, esprime, non è un mero elemento materiale, fisico (centrale è questo tema in uno spettacolo intitolato *La tecnica come strumento per creare*, 1985). Di qui la necessità di formare, prima di tutto, danzatori che aderiscano ad una certa visione, che siano sensibili a precisi principi, ma non nel senso che si cerchi di convertirli ad una dottrina; occorre, piuttosto, che una sintonia si possa creare in quanto tutti condividono convinzioni e pensieri in qualche modo compatibili. Solo allora si può lavorare in modo armonioso, o anche conflittuale a volte, ma rispondendo a una *Weltanschauung* comune.

Un principio cardine della tecnica elaborata dalla Campiglio è la ricerca di un corpo dotato di un centro, capace di agire in modo integro, non spezzato, in successione, specchio di una sfera interiore armoniosa e non schizofrenica ed alienata, secondo un'idea essenziale a partire dai fondatori della modern dance⁸. Contrariamente a Merce Cunningham e ad altri coreografi dell'epoca come Alwin Nikolais, il suo lavoro è ancora (o di nuovo) attento all'edificazione di un organismo, di un corpo unitario, tempio trasparente di una psiche altrettanto coerente e coesa. Se per artisti come Cunningham ciò costituisce un'utopia (l'uomo è alienato e occorre affermarlo, mostrarlo, metterlo in chiaro)⁹, il gruppo sembra avere più fiducia nella possibilità di ritrovare un essere umano dotato di integrità e di equilibrio psico-fisico, un po' come, per esempio, pensa Anna Halprin fino alla fine dei suoi giorni, centenaria.

Non basta. Si tratta anche di scoprire come “uscire” dai limiti del proprio corpo oltrepassandoli, di immaginarlo prolungato nello spazio, oltre i suoi confini materiali. L'idea, di nuovo, accomuna la filosofia e la prassi del Charà a quelle di Hanya Holm e di Trudy Kressel, ma, più tardi, anche dell'allievo della Holm, Alwin Nikolais e, più tardi ancora, di altri danzatori/coreografi¹⁰, un'idea che porta ad un maggiore ascolto dell'altro e di quanto ci circonda. La Holm e Nikolais usano un termine

8. Cfr. Elena Randi, *La modern dance. Teorie e protagonisti*, Carocci, Roma 2018.

9. Cfr. Elena Randi, *I protagonisti della danza del XX secolo*, cit., pp. 167-173.

10. Pensiamo, per esempio, a William Forsythe, un coreografo apparentemente molto lontano dagli artisti appena menzionati (cfr. Elena Randi, *Il corpo pensato*, cit., pp. 46-48). Più o meno contemporaneo di Hanya Holm è anche Erick Hawkins, la cui attenzione al tema della propriocezione è particolarmente importante. Cfr. Erick Hawkins, *Modern Dance as a Voyage of Discovery* (1959), in Id., *The Body is a Clear Place and Other Statements on Dance*, Foreword by Alan Kriegsmann, A Dance Horizons Book, Princeton (NJ) 1992, pp. 12-37.

molto esplicito: “trascendenza”, che però non ha nessuna inflessione religiosa¹¹. Oltrepassare i propri limiti fisici consente al performer di non essere isolato e di sentirsi diverso da come si percepisce abitualmente nel quotidiano. Afferma Maria Vittoria Campiglio in un dialogo con chi scrive: «Era un espediente che agiva anche sul mio interno, ma non era questo che mi interessava». Presumibilmente le importava l’elemento conoscitivo: ampliare le capacità propriocettive, capire come sentire il proprio corpo usando un occhio interiore e, nel contempo, come percepire come parte di noi ciò che usualmente riconosciamo come esterno e che, invece, Maria Vittoria Campiglio come Hanya Holm ed altri, vuole incominciare ad avvertire come parte di sé. Si tratta di una maniera per acuire la propria sensibilità, per creare un corpo più recettivo, per “sentire fino in fondo”. Si tratta altresì di cercare cosa possa il corpo e come funzioni l’immaginario, come la mente lavori in relazione alla macchina anatomica, come il rapporto tra mente e corpo possa arricchire entrambi, come superare la dicotomia che nel corso dei secoli nell’Occidente si è perlopiù cercato di evidenziare e di potenziare. E anche probabilmente al gruppo interessava, in questo modo, superare la separazione tra il singolo e gli altri, e tra l’uomo, la natura e lo spazio. La propriocezione non implica, infatti, solo la capacità di “vedersi da dentro”, come se un occhio interiore osservasse il modo in cui si articolano le giunture e lo scheletro o come si muovono i muscoli, ma permette anche di “sentire” il corpo dell’altro. Un episodio riportato da Erick Hawkins spiega bene il fenomeno. Un disabile sta aspettando l’autobus e quando il mezzo sta per arrivare alla fermata, si accorge che l’autista sta guidando troppo velocemente per potersi arrestare senza investirlo. Per riuscire ad evitare l’impatto, il disabile compie un gesto che lo fa sbilanciare in modo fortemente distorto. Hawkins, che è troppo lontano per aiutarlo e che però vede tutta la scena, avverte un forte strappo al centro orizzontale della zona pelvica, lo stesso strappo che certamente subisce anche il disabile nell’azione volta a scansare il bus. La ripercussione sul corpo di Hawkins è l’effetto della propriocezione, ossia dell’abitudine ad ascoltarsi e ad ascoltare l’altro “da dentro”, prendendo su di sé, “dall’interno”, il suo accadimento. Hawkins parla, a questo proposito, di “*percezione penetrante*”, una modalità conoscitiva che si può apprendere mediante studio, disciplina, tecnica¹².

Maria Vittoria Campiglio tiene a precisare di non essere mai partita dall’emozione nel processo creativo, quanto, piuttosto, da elementi tecnici; poi – aggiunge – è la tecnica, se impiegata bene, a mettere eventualmente in moto la passione, il sentimento, la sfera affettiva. Insomma, anche lei difende la tesi di molti: da Delsarte all’ultimo Stanislavskij. Così, torna di nuovo alla controversa e avvincente questione della connessione fra interno ed esterno, fra corpo e facoltà interiore.

Siamo, anche qui, nel campo dell’educativo, ma non di quello più positivista e “meccanici-

11. Cfr. Elena Randi, *Il corpo pensato*, cit., pp. 40-48.

12. Cfr. Elena Randi, *La modern dance*, cit., pp. 135-138.

stico”, tipico di alcuni pedagogisti: l’influenza più forte del lavoro del gruppo Charà sembra di matrice tedesca; in particolare, di quelle artiste che, come Trudy Kressel e Hanya Holm, hanno cercato di fare propri gli insegnamenti di Mary Wigman, ma rarefacendo l’elemento psicologico e individualistico-biografico. E un’influenza importante sembra rivestire anche Rudolf Laban, soprattutto relativamente all’idea della danza come uno strumento formativo della persona prima ancora che del danzatore. Tesi peraltro condivisa anche da Dominique e Françoise Dupuy¹³, con cui i contatti diretti del gruppo Charà – e soprattutto di Marina Rocco, che dei due artisti francesi, una volta trasferitasi a Parigi, finirà per essere una collaboratrice importantissima – sono consistenti. La stessa concezione, con tutte le differenze del caso, si ritrova in Anna Halprin¹⁴, ad uno dei cui laboratori Maria Vittoria Campiglio partecipa nel 1992 in California, al Tamalpa Institute, dopo aver seguito alcuni suoi seminari in Italia (e alla quale dice di dovere soprattutto una maggiore capacità di dare ordine alle sue creazioni). In effetti, la direzione verso cui si muovono i membri della compagnia è, nel tempo, sempre più esplicitamente educativa nel senso nobile del termine (Marina Rocco, giusto per la cronaca, quest’anno è andata in pensione, ma ha gestito l’azione pedagogica dell’arte coreica in Francia in modo determinante, dalla sua postazione nodale al Centre National de la Danse di Parigi). Nella scuola del Charà non si trattava necessariamente di forgiare professionalmente l’allievo ad un mestiere: prioritariamente, veniva la costruzione di una persona più integra (in senso fisico e nel rapporto fra corpo e mente) e più capace di ascolto dello spazio e delle cose circostanti. Non poteva esistere, in ogni caso, nel pensiero condiviso del gruppo, un buon danzatore che non fosse un individuo armonioso, “integro”, maturo.

Gli avvenimenti degli ultimi anni insegnano più che mai come non sia affatto passatista ricercare nell’ambito del corpo e della sua apertura verso una maggiore libertà (da non intendersi, *ça va sans dire*, come spontaneismo) e verso lo spazio, verso l’ambiente naturale, verso gli altri. Né è per nulla conservatore, a nostro parere, lo studio della relazione fra il corpo e la sfera interiore, sia essa intesa come psiche, come anima, come spirito, come mente, come immaginazione, a seconda delle convinzioni dei singoli artisti.

13. Cfr. Elena Randi, *Il corpo pensato*, cit., pp. 24-25. Sulla prassi e la poetica dei Dupuy, cfr. Dominique Dupuy, *Danzare oltre. Scritti per la danza*, Ephemeria, Macerata 2011.

14. Cfr. Anna Halprin, *Moving Toward Life. Five Decades of Transformational Dance*, edited by Rachel Kaplan, Wesleyan University Press, Middletown (CT) 1995.