

Donatella Bertozzi

## **“Donna è ballo. La nascita della danza moderna nei testi delle donne che l’hanno inventata”. Memorie — meccanismi e retroscena — di un apprendistato critico**

Sono sinceramente onorata di essere stata invitata ad aprire questo convegno parlando della mia, ormai lontana, prima fatica come studiosa<sup>1</sup>. E sono straordinariamente grata ad Elena Cervellati, a Elena Randi e a Giulia Taddeo per avermi offerto in questo modo l’opportunità di tornare su quei miei “primi passi” — termine quanto mai adeguato in questo caso — provando a ricostruire *in che modo* c’ero arrivata, come studiosa alle prime armi e da pochi mesi anche come critico: il libro di cui parliamo, *Donna è ballo*, è uscito infatti per la casa editrice Savelli nel dicembre del 1980<sup>2</sup> e le mie prime recensioni le avevo pubblicate in luglio, in occasione della trentunesima edizione del *Festival Internazionale del Balletto* di Nervi sul quotidiano genovese «Il Lavoro», diretto all’epoca da Giuliano Zincone.

In testa a questa mia relazione ho messo titolo e sottotitolo del libro, perché indicativi, a mio avviso, proprio dell’atmosfera e dei tempi in cui il libro è maturato.

Ho aggiunto «memorie» perché, inevitabilmente, per ricostruire la genesi del libro, ho dovuto far ricorso innanzitutto a quel che ricordavo — ai miei quaderni e ai miei appunti di allora, fortunatamente ritrovati — dal momento che molti documenti di quegli anni, per esempio gli archivi della Savelli, sono andati purtroppo dispersi<sup>3</sup>.

---

1. Dal momento che l’argomento del mio intervento in apertura del convegno *Settanta!* era un nucleo — sia pure circostanziatamente dettagliato — di memorie personali, ho scelto di mantenere il più possibile, anche in questa versione scritta, il tono colloquiale adottato quella mattina.

2. Donatella Bertozzi (a cura di), *Donna è ballo. La nascita della danza moderna nei testi delle donne che l’hanno inventata*, Savelli, Roma 1980.

3. Ho avuto la possibilità di recuperare molti dati e notizie sulla casa editrice Savelli, grazie alla cortesia di Vincenzo Innocenti — già amministratore delegato della Savelli poi, dal 1985, a capo di una propria casa editrice, la Editoriale Artemide — che oltre a rievocare per me le vicende e l’atmosfera di quegli anni grazie alla sua precisa e vivace memoria, ha messo a mia disposizione l’anteprima del catalogo storico della Savelli, corredato da una dettagliata ricostruzione dei fatti, anche molto anteriori al periodo qui preso in esame, e di tre preziose interviste a Giulio Savelli, allo stesso Innocenti e a Dino Audino. Il testo, in corso di pubblicazione presso l’Editoriale Artemide, riprende l’accurata ricerca svolta da Francesca D’Elauteris per la sua tesi di laurea (Insegnamento di Archivistica, bibliografia e biblioteconomia, Facoltà di Lettere e Filo-

Ho poi voluto specificare «meccanismi e retroscena» per segnalare che, in sintonia con l'epoca, le origini del libro — che ha goduto effettivamente e *fino ad oggi* (ho scoperto, indirettamente, di recente<sup>4</sup>) di un discreto successo — vanno rintracciate non solo e *non tanto* in un mio interesse personale per uno specifico ambito di studi, quello della danza — interesse che pure c'era, vivissimo — ma anche, e forse in un primo momento *prevalentemente*, in una serie di meccanismi e di circostanze materiali nelle quali, come ragazzina e poi come ragazza degli anni Settanta, ero immersa, nella mia vita quotidiana. La memoria di quei meccanismi e di quelle circostanze materiali — così diverse, per ingenuità e fortuna, da quelle di oggi — è ciò che mi è sembrato utile ricostruire a vantaggio, mi auguro, delle più giovani generazioni.

Dal '70 al '75, a Roma, ero una liceale. Da un lato c'erano gli amici, il Mamiani, un liceo intensamente politicizzato<sup>5</sup>, quindi la politica. Dall'altro, per me, la danza. Allora ero sempre divisa fra queste due passioni. Studiavo balletto, quindi ogni sera, alle sette, sparivo — da ogni collettivo, riunione, direttivo o assemblea — per andare a lezione. Cosa che i miei compagni giudicavano bizzarra e che avrebbero probabilmente disapprovato non fosse stato per il prestigio di cui il balletto notoriamente godeva nella “patria del socialismo”, l'Unione Sovietica, così come nella Cuba di Fidel Castro (circostanza assai meno nota, ma che io ero sempre pronta ad enfatizzare).

Comunque anche noi liceali — che eravamo arrivati *dopo* il '68 e avremmo avuto vent'anni nel '77 — eravamo bizzarri. Diversamente dai nostri fratelli maggiori sessantottini, tutti presi dal “politico”, noi guardavamo già, in una certa misura, al “privato”: in terza liceo avevamo abbracciato una nuova parola d'ordine: “stare bene fra compagni”. E c'eravamo messi a organizzare concerti. Noi, in particolare, al Mamiani, nell'autunno del 1974, ne organizzammo uno con il Canzoniere del Lazio<sup>6</sup>: un gruppo che faceva musica popolare “di sinistra” — niente folclorismi dopolavoristici del deplorable ventennio, per capirci — che nel loro caso voleva dire musica, canto e *ballo*, nella fattispecie saltarello romano. Da quel concerto, per una volta, mi sentii vendicata e giustificata: c'era pure una danza di sinistra!

Noi facevamo, dicevamo, pensavamo, mangiavamo, sceglievamo, sempre più spesso, anche per divertirci, solo cose di sinistra. Non era per omologarci: era per essere diversi!

C'era in effetti una parte, sempre più vasta, della sinistra giovanile che rivendicava come propria la cultura (“una certa cultura”, come si diceva allora): per esempio la musica, i concerti. C'era chi ai

---

sofia, Sapienza Università di Roma, 2012).

4. Cfr. postilla finale in fondo al testo.

5. L'impegno politico degli studenti, al Mamiani, risale almeno agli anni della guerra: vi hanno studiato figure chiave della Resistenza romana, da Maurizio Giglio a Maria Teresa Regard, da Marisa Musu a Lucio Lombardo Radice.

6. Sul Canzoniere del Lazio (1972-1978) cfr. Gerardo Casiello, *Riprendiamoci la musica!*, Iacobelli, Roma 2022.

concerti voleva entrare gratis al grido di “riprendiamoci la musica”.

E anche la danza era di sinistra, avevo capito, purché “moderna”.

Su questo punto ero però in difficoltà: non sapevo neanche di preciso cosa fosse la danza moderna. Da bambina ero stata una sincera fan della coppia Renato Greco-Maria Teresa Dal Medico, ballerini “moderni” che giudicavo assai bravi: erano i “primi ballerini” (definiti precisamente così nei titoli di coda) di tutti i programmi del sabato sera in TV, sul primo canale RAI. Insegnavano in una scuola di fronte alla mia scuola elementare e questa era la massima vicinanza mai esistita fra me e la danza “moderna”.

Senonché nel 1975, per me l’anno della maturità, sentii parlare e raccolsi notizie di un festival estivo, *Venezia ’75*, serie sbalorditiva di spettacoli di danza ai quali sarei stata costretta a rinunciare in partenza e senza scampo perché, appunto, *avevo la maturità*.

Dai programmi che ero riuscita a consultare avevo capito che non si trattava più soltanto di balletto: la danza moderna “seria” (cioè non televisiva) esisteva davvero.

Ma qualcosa avevo cominciato a scoprire già dopo quel famoso concerto nella palestra maschile del Mamiani.

Vivendo a Roma, ragazzina di sinistra e con la fissa della danza, a un certo punto era inevitabile che mi capitasse di sentir parlare della Piperno. “La Piperno” aveva una scuola, da qualche parte a Roma, e avevo capito che era un ambiente di sinistra. Prima della maturità avevo rintracciato l’indirizzo e m’ero arrampicata fino all’ultimo piano di via del Gesù, dove aveva la sede<sup>7</sup>. Ma arrivata in cima, un cartello sulla porta annunciava che le lezioni erano sospese “fino a data da stabilirsi”.

Delusa, dovetti desistere.

Al ritorno dalle vacanze, dopo la maturità, avevo però finalmente intercettato uno spettacolo della compagnia Teatrodanza Contemporanea di Roma, diretta da Elsa Piperno e Joseph Fontano: la danza moderna esisteva anche a Roma, eccome! Per di più, avevo constatato, si faceva a piedi scalzi. Io, per un problema a un tendine, avevo dovuto abbandonare, due anni prima, le scarpette da punta e perciò, credevo, anche ogni speranza di una carriera nella danza. Ora scoprivo che c’era chi danzava, professionalmente, a piedi nudi... Provai a telefonare.

Fui accolta da una voce gioiosa — l’indimenticabile segretaria Babbi — che disse serenamente: «Ma certo, siamo aperti... può venire a iscriversi quando vuole».

Così la mia storia di passione con la danza ricominciò all’istante.

---

7. Il nome della scuola — Centro professionale di danza contemporanea — utilizzava l’espressione “danza contemporanea” nell’accezione grahamiana, come già la scuola e la compagnia londinese dalle quali Elsa Piperno proveniva: la London School of Contemporary Dance e il London Contemporary Dance Theatre. Per l’accezione grahamiana della definizione «contemporary dance» vedi: Mary Clarke, *contemporary dance*, in *The Encyclopedia of Dance and Ballet*, edited by Mary Clarke and David Vaughan, Pittman, London 1977, *ad vocem*, p. 94.

Grazie a Elsa Piperno, che proprio all'inizio del decennio — nel gennaio del 1970 — aveva trovato il coraggio di lasciare una situazione professionale invidiabile a Londra per venire a piantare il seme della danza moderna e a diffondere la tecnica di Martha Graham qui in Italia.

Con Elsa ho avuto il piacere di conversare — in diretta Facebook, nei mesi del *lockdown* — per ricordare gli inizi pionieristici e avventurosi dei suoi cinquanta anni di carriera italiana, e a quelle nostre conversazioni rimando chiunque desideri apprendere nei dettagli, dalla voce della protagonista, la storia di quegli anni. Vale la pena ascoltarla<sup>8</sup>.

Dunque a diciannove anni compiuti mi ritrovai da un giorno all'altro, ancora e insperatamente, sulla strada di Tersicore. Nuovamente libera dalla condanna a un futuro da “intellettuale” che, come figlia e nipote di insegnanti, sempre brava a scuola, m'ero sentita sulle spalle fin da bambina.

Non c'è dubbio che io fossi appassionata e perfino un po' maniaca nel mio studio della danza, tanto che già al terzo anno di studi di tecnica Graham avevo cominciato a studiare anche le tecniche Limón e Nikolais, con insegnanti di passaggio, che giungevano come ospiti a Roma, anche nel Centro di via del Gesù. Con Roberta Garrison, nel 1979, cominciai a prendere lezioni di tecnica Cunningham, lasciando di lì a poco la scuola per abbracciare un tipo di studio da “indipendente” che, come altrove in Europa, anche a Roma cominciava a diventare possibile, e riprendendo anche a studiare balletto. Ma a un certo punto cominciai ad insinuarsi nella mia testa l'idea — pur se ancora inconsciamente — che ero forse ormai troppo grande per poter pensare seriamente a una carriera. Quindi, pur senza ancora rinunciare a danzare, cominciai a guardarmi intorno e a fare i conti con quel che avevo, concretamente, di raggiungibile.

E intorno a me, a portata di mano, c'era la Savelli.

Avevo incominciato a “bazzicare” la Savelli prima ancora di mettere fisicamente piede nella loro sede di via Cicerone (che era comunque a poche centinaia di metri dal nostro liceo): era una sorta di grande pianeta satellite della nostra variegata costellazione di pianeti di riferimento e diversi amici e compagni di scuola facevano parte del giro di quelli che la frequentavano. Nell'ultimo anno del liceo, per una serie di casuali circostanze, ci arrivammo fisicamente anche noi.

Dopo il famoso concerto avevamo organizzato varie iniziative “culturali”.

Come questa assemblea-dibattito sul tema: *La famiglia oggi: struttura familiare e società*, pubblicizzata in un volantino rintracciato fortuitamente in una scatola con disparati ricordi della nostra attività politica (fig. 1).

Come dice il volantino era la “terza manifestazione di cultura alternativa” organizzata da noi, il

---

8. Cfr. la pagina Facebook *50 anni di carriera*, registrazione del 29/12/2020, online: [https://fb.watch/iN\\_3UcF3O6/](https://fb.watch/iN_3UcF3O6/) e registrazione del 31/12/2020, online: <https://www.facebook.com/100000489573641/videos/5565067830186148> (u.v. 19/2/2023).

Circolo Ottobre Mamiani<sup>9</sup>. In questo caso avevamo invitato — indifferenti alla parità di genere, noto adesso — Marco Lombardo Radice, medico e neuropsichiatra che lavorava alla Sapienza<sup>10</sup>, e Massimo Grasso, psicologo, interno alla Facoltà di Psicologia di Magistero. Marco era un nostro “intellettuale di riferimento”, uno in cui avevamo piena fiducia: era un bravo medico ma anche un seguace dell’anti-psichiatria, ex mamianino, fra i protagonisti dell’occupazione del liceo nel ’68 (si favoleggiava che durante la famosa occupazione, con l’amico fraterno Giaime Pintor<sup>11</sup> avessero trascorso una notte a rincollare e riattaccare alle pareti delle aule i crocifissi, presi di mira e fracassati da qualche frangia iconoclasta degli occupanti). Soprattutto Marco era il cugino di Andrea (mio amico e compagno di classe e militante del Circolo Ottobre) perciò “raggiungibile”: se anche alla fine il Preside avesse fatto saltare l’incontro, come era già accaduto, potevamo sempre dirgli di non venire, senza troppi imbarazzi.

In calce al volantino avevamo messo una vignetta di Gasparazzo, il personaggio disegnato da Roberto Zamarin e protagonista di un’omonima “striscia” pubblicata, sempre anonima, sul quotidiano «Lotta Continua» nel corso del 1972.

Nel dicembre di quell’anno Zamarin era morto in un incidente stradale, diffondendo il giornale e le sue vignette erano state raccolte in volume dalla Savelli<sup>12</sup>.

Da lì lo avevamo preso: andando a recuperare il libro direttamente in casa editrice. Quella volta, fortunatamente, il dibattito non fu annullato. Marco venne (l’amico Massimo Grasso invece diede buca). Eravamo quattro gatti ma qualcosa di interessante lo portammo a casa.

Poco più di un anno dopo, nell’estate del 1976, Marco e Lidia<sup>13</sup>, due nostri “fratelli maggiori”, ebbero un successo colossale con un libello dal titolo provocatorio ma dagli intenti molto seri e di sinistra: *Porci con le ali*. Era un racconto preso di peso dalla nostra vita quotidiana e pubblicato dalla Savelli in una nuova collana, «Il pane e le rose», che sintetizzava nel titolo parecchie delle cose che

9. I Circoli Ottobre erano la cosiddetta “sezione culturale” di Lotta Continua. Io non ho mai militato in Lotta Continua — anche se più tardi, dal 1980 al 1982, ho scritto di danza sul quotidiano — ma, per un certo periodo, ho “militato” con convinzione nel Circolo Ottobre di via Mameli, a Trastevere.

10. Alla figura di Marco Lombardo Radice (Roma, 1949 - Pieve di Cadore, 1989) e al suo innovativo lavoro presso il II Reparto di Neuropsichiatria della Sapienza Università di Roma, sotto la guida del Prof. Giovanni Bollea, si ispira il film di Francesca Archibugi *Il grande cocomero* (1993).

11. Cfr. nota 15.

12. [Roberto Zamarin], *Gasparazzo*, La nuova sinistra-Samonà e Savelli, Roma 1972; copyright per il testo: Lotta Continua; per i disegni: Roberto Zamarin; (poi Savelli, Roma 1980).

13. Lidia Ravera, scrittrice e giornalista, Torino, 1951. Con Marco Lombardo Radice e Giaime Pintor fu fra gli animatori di una rivista, «Il pane e le rose», fondata a Torino nel 1972 e uscita irregolarmente, per un totale di dodici numeri, fino al 1976. Il nome della testata passò alla collana di libri (registrata come pubblicazione periodica) di cui *Porci con le ali* costituiva il primo volume. Il nome passò «sia come testata che come slogan strategico di una grande battaglia per un comunismo di pane e di rose» (Rocco e Antonia, *Porci con le ali. Diario sessuo-politico di due adolescenti*, Savelli, Roma 1976, pp. 7-8).

avevamo in mente. E che sfoggiava una altrettanto provocatoria copertina (fig. 2) di Pablo Echaurren, venticinquenne artista – figlio del noto pittore e architetto cileno Roberto Sebastián Matta – che poi presterà la sua opera per moltissimi altri libri di quella collana, segnando in modo inconfondibile e immediatamente riconoscibile l'immagine della casa editrice.

Dunque, ancora la Savelli. Quelli che la bazzicavano, come Marco e Lidia, in gran parte provenivano dai gruppi extraparlamentari di origine sessantottina (i più grandi) e dai gruppi della sinistra giovanile che aggregavano il cosiddetto “proletariato giovanile”<sup>14</sup>. Molti erano nostri compagni di liceo, come Marino Sinibaldi. O ex mamianini, come Giaime Pintor, il migliore amico di Marco. O erano “di Lotta Continua e amici di Marco” (per noi una doppia garanzia), come Luigi Manconi<sup>15</sup>. La Savelli, come centro di produzione culturale, era direttamente nei nostri orizzonti. Anche nei miei. Che ero sempre assorbita dalla danza e via via sempre più dalla danza che dalla politica. Ma ancora molto dalla politica. Che per me, e per tutte quelle come me, aveva cominciato a voler dire “femminismo”.

Con la danza, intanto, avevo un problema. Ero sovrappeso. Quasi tutte avevano questo problema all'epoca. Tutte ci sentivamo “grasse”. E anche se la danza moderna era di sinistra, sul punto i maestri erano inflessibili tanto quanto quelli di balletto.

Così quando a Londra, nel 1978, trovai un libro, *Fat is a Feminist Issue*<sup>16</sup> (fig. 3), che era femminista e contro le diete, lo comprai subito — con gli ultimi soldi, prima di partire — lo lessi tutto d'un fiato nel viaggio di ritorno — in treno — e pensai istantaneamente di tradurlo in italiano (incosciente: non avevo mai tradotto nulla in vita mia, a parte le versioni di greco e di latino) e ovviamente di proporlo alla Savelli. Detto fatto: la proposta fu accettata<sup>17</sup> (fig. 4). Oggi me ne stupisco. All'epoca no: erano amici, fratelli maggiori. Noi ci fidavamo di loro, loro si fidavano di noi.

«Non avevamo paura di dare spazio ai giovani — dice oggi Vincenzo Innocenti, che dopo il

14. L'espressione “proletariato giovanile” non rimandava a una connotazione di classe, nasceva da uno specifico assunto teorico: l'equiparazione della condizione di alienazione dei giovani, di tutti i giovani — espropriati, dal capitale e dalla morale borghese, della propria sessualità, della propria cultura, privati nei lunghi anni dell'apprendistato scolastico e universitario, di una propria autonomia — a quella dell'alienazione proletaria.

15. Marino Sinibaldi (Roma, 1954), appassionato di libri, di letteratura e di radio, ha collaborato fin da ragazzo a diverse trasmissioni radiofoniche, altre ne ha create, arrivando a ricoprire il ruolo di vicedirettore, poi di direttore di Rai Radio3; Giaime Pintor (Roma, 1950 - Trieste, 1997), brillante giornalista musicale, fu l'ideatore e il direttore di «Muzak», un mensile di nuova concezione, che raccontava e sosteneva i fenomeni più innovativi tanto della musica quanto della cultura giovanile; Luigi Manconi (Sassari, 1948), intellettuale e politico, già militante e dirigente di Lotta Continua, redattore della Savelli, per la quale ha prodotto diversi testi come autore e curatore, dedicati in particolare a un'analisi della musica e della cultura musicale giovanile; è stato docente di sociologia a Palermo e Milano (IULM), portavoce dei Verdi (dal 1996 al 1999), sottosegretario per i DS nel secondo governo Prodi, poi senatore del PD. Impegnato da tempo nella difesa dei diritti dei detenuti.

16. Susie Orbach, *Fat is a feminist issue: the anti-diet guide to permanent weight loss*, Paddington Press, New York-London 1978.

17. Susie Orbach, *Noi e il nostro grasso. Un manuale di self-help contro il grasso e contro le diete*, traduzione di Donatella Bertozzi, Savelli, Roma 1979.

disimpegno del fondatore Giulio Savelli, nel ’70, con Dino Audino aveva preso le redini della casa editrice — con noi i giovani pubblicavano»<sup>18</sup>.

Anche Susie Orbach<sup>19</sup>, l’autrice del libro, era giovane, ancora più giovane ero io.

Nel 1979 avevo ventitré anni. Il libro uscì ed ebbe anche un certo successo<sup>20</sup> fui persino intervistata dai giornali, invitata a parlare in TV (da Paolo Graldi, all’epoca giovane giornalista di «Paese Sera», che diversi anni dopo avrei avuto per qualche tempo come direttore al «Messaggero»). Avrei potuto sentirmi soddisfatta: un altro tassello della mia vita di militante della sinistra giovanile era andato a segno e grazie a Susie Orbach e al suo libro ero guarita dalla bulimia e mi ero rimessa a studiar danza con nuova lena. Non sempre però i giovani son capaci e/o disposti a riconoscersi dei meriti. Ed è un peccato.

Da tempo avevo intanto cominciato anche a procurarmi dei testi: una danzatrice moderna, diceva la Piperno<sup>21</sup>, usa tanto il corpo quanto la testa: tutte le prime pioniere lo avevano fatto. La Graham era famosa per le sue *lecture-demonstrations*, conferenze dimostrative sulla tecnica e i suoi principi che Elsa aveva ripreso e diffuso in Italia.

E tutte, dalla Duncan in poi, avevano lasciato testi scritti.

Dal momento che un/a giovane artista della danza è sempre in bolletta e ha sempre bisogno di soldi per pagarsi le lezioni, cominciai a pensare di poter sfruttare il fatto che mi piaceva leggere e studiare e il fatto di saper scrivere. Da quando, nel novembre ’75, avevo cominciato a frequentare la scuola della Piperno a via del Gesù, leggevo tutto quel che trovavo. E non si trovava molto. Fra le prime cose che mi ero procurata c’era la vita di Isadora Duncan — su suggerimento di Elsa — che avevo letto in inglese, perché non risultava che ce ne fosse in circolazione una versione italiana.

Di lì a breve ne proposi la pubblicazione alla Savelli... sempre loro! Accettarono (fig. 5).

«I giovani ci davano le idee», ricorda ancora Vincenzo Innocenzi, «e noi le rilanciavamo nella società. Ricordo che nei miei numerosi viaggi su e giù per l’Italia, passavo sempre alla Feltrinelli di Bologna: lì volevano sempre sapere dei nostri progetti perché li ritenevano in sintonia con il pensare dei giovani in quegli anni»<sup>22</sup>.

18. Comunicazione personale all’autrice, Roma, ottobre 2021.

19. Susie Orbach (Londra, 1946), scrittrice, psicoterapista e psicoanalista.

20. Nella versione italiana il titolo inglese era stato stravolto, perché giudicato intraducibile. Al suo posto era stato escogitato un titolo che trovavo bruttissimo — *Noi e il nostro grasso* — ma che funzionava perfettamente. Era infatti la parafrasi del titolo di un libro all’epoca notissimo e popolarissimo, *Noi e il nostro corpo* (titolo originale: *Our Bodies, Our selves*) scritto e pubblicato nel 1973 da un collettivo femminista di Boston (The Boston Women’s Health Book Collective) e la cui prima edizione italiana, pubblicata nel 1974 da Feltrinelli, aveva avuto un successo immediato, affermandosi come pilastro della pubblicistica femminista, riferimento imprescindibile per il movimento femminista italiano, impegnato nella battaglia per il diritto all’aborto e alla salute riproduttiva delle donne. Quel libro era stato anche per me fondamentale e se il titolo non mi piaceva, il collegamento mi piaceva.

21. Elsa usava per sé il termine “danzatrice” e ci aveva insegnato a distinguere fra “danzatrice” e “ballerina”.

22. Comunicazione personale: cfr. nota 18.

Incoraggiata dai precedenti positivi, proposi anche un'antologia di scritti di danzatrici e coreografe, "autrici" che, per come la vedevo io, erano alle origini della danza moderna. Accettarono, anche in quel caso. Non ricordo di essermi stupita: mi sembravano circostanze del tutto normali. Ricordo anzi che in un primo momento in casa editrice si aspettavano che della biografia di Isadora io volessi proporre la traduzione. Del resto era con una proposta di traduzione — del libro della Orbach — che avevo cominciato a collaborare. Obiettai che una traduzione moderna non poteva rendere bene il tempo e il fascino di Isadora. Meglio la traduzione vecchiotta che, avevo intanto scoperto, era uscita a Milano, per i tipi della casa editrice Poligono, nel 1948<sup>23</sup>.

Devo sottolineare, per non sembrare troppo eroicamente disinteressata, che il vero motivo per cui non pensavo a tradurre quel libro era che non me ne sentivo all'altezza. Volevo sinceramente che circolasse anche in italiano. Ma avevo timore a misurarmi direttamente con un personaggio del calibro di Isadora. Affrontando il compito di una traduzione *ex novo* temevo di poter incontrare nel testo diverse "trappole" (circostanze e riferimenti che non conoscevo e/o che non sarei stata in grado di cogliere) nelle quali, con tutta probabilità, sarei inciampata. Con possibile pregiudizio per un'eventuale futura carriera di studiosa. Carriera che, pur continuando a studiare per ballare, cominciai a "non escludere", sia pure collocandola mentalmente *molto* in là nel tempo. Per evitare inciampi la vecchia traduzione mi pareva l'ideale.

Però il libro non si trovava. Ne scovai finalmente una copia al Burcardo, la ricca biblioteca della SIAE che all'epoca aveva sede nell'omonimo suggestivo palazzetto dietro Largo Argentina, a pochi passi dalla scuola di Via del Gesù.

Il Burcardo però non concedeva libri in prestito. Allora — con spirito da proletariato giovanile e con l'idea "riprendiamoci la cultura" — mi organizzai: una volta al Burcardo, dopo averlo letto, mi dimenticai il libro nella borsa — non c'erano i controlli di adesso — e lo portai in casa editrice. Se ne fece una copia e io lo riportai di soppiatto al Burcardo. Riprendiamoci la cultura sì, ma senza sottrarre nulla a nessuno. Anzi: allargando il campo dei potenziali lettori.

Anche l'autobiografia della Duncan<sup>24</sup> — alla quale avevo collaborato, gratuitamente e volontariamente, per sistemare l'apparato fotografico (non scelto da me, che non avrei saputo dove attingere) e per la stesura delle didascalie — andò piuttosto bene, che io ricordi<sup>25</sup>. Intanto lavoravo alla mia antologia, che uscì a ruota. Dopo poco feci un'altra proposta: un libro di scritti sulla dimensione antropologica della danza. Anche questa mia proposta fu accettata e il libro uscì l'anno successivo, nel 1981<sup>26</sup>.

---

23. Isadora Duncan, *La mia vita*, traduzione di Rosa Menni, Poligono, Milano 1948 (I ed. *My Life*, Boni&Liveright, New York 1927).

24. Isadora Duncan, *La mia vita*, Savelli, Roma 1980.

25. Dino Audino l'ha del resto riproposta come editore con la medesima traduzione e con una prefazione di Eugenia Casini Ropa, nel 2004 e poi ancora nel 2011.

26. Claire Holt – Franziska Boas – Geoffrey Gorer – Gregory Bateson – Harold Courlander, *La funzione sociale della*

Era vero che Dino e Vincenzo ci ascoltavano e ci davano fiducia.

Ma com'è che m'era venuta in mente un'antologia?

Cruciale fu l'uscita, qualche anno prima, nel 1977, di una storia della danza moderna firmata da Leonetta Bentivoglio: all'epoca una ragazza poco più grande di me, che studiava danza anche lei e che avevo incontrato proprio da Elsa e poi allo IALS, alle lezioni di Nicoletta Giavotto. Mi servì da modello e da stimolo. Il suo libro<sup>27</sup> l'avevo letteralmente “bevuto” e poi istoriato di osservazioni ai margini.

Da liceale, avendo studiato su storie della letteratura sempre coadiuvate da antologie, pensai che un'antologia poteva essere utile. E se mi ero tenuta alla larga dall'impegnativa autobiografia della Duncan, dal momento che più d'uno alla Savelli m'aveva fatto i complimenti per la mia traduzione del testo della Orbach, pensai che per una serie di brani di non eccessiva lunghezza potevo ritenermi all'altezza.

*Last but not least*, ci tenevo assolutamente a mettere in chiaro e a prendere di petto — anzi ad appuntarmelo sul petto come un distintivo — un concetto che mi pareva lampante e che mi stava a cuore: erano state le donne a inventarsi la danza moderna. Qualcuno doveva pur dirlo.

Non ero in grado di dimostrarlo accademicamente ma potevo fare in modo che loro stesse attraverso i loro scritti, lo dimostrassero.

Due parole di aneddoto sul titolo del libro: io son sempre stata negata per i titoli e giunta con il mio dattiloscritto sulla porta della Savelli — con Andrea<sup>28</sup>, che riportava le bozze del suo — gli chiesi, nel panico: «che titolo gli propongo a Dino?<sup>29</sup>» e lui tranquillo «Ma è facile: *Donna è bello... Donna è ballo!*». Ed esplose in una di quelle sue telluriche risate che ancora oggi mi fanno sganasciare... E così fu (fig. 6).

Devo dire che, man mano che procedevo nell'elaborazione del libro, nella selezione dei testi e nello studio delle autrici, mi era sempre più chiaro che la mia tesi — a meno che non fossi in grado di circoscriverne adeguatamente il perimetro — rischiava seriamente di fare acqua. E comunque, per essere sostenibile, avevo capito (come risulta chiaramente dai miei appunti manoscritti) che non

---

*danza*, Savelli, Roma 1981. Il testo originale (Franziska Boas (edited by), *The Function of Dance in Human Society*, Boas School, New York 1944) raccoglieva gli atti di un seminario di studi, promosso e presieduto da Franziska Boas, danzatrice, figlia del grande antropologo Franz Boas. Gli atti del seminario, tenutosi nel 1942, furono pubblicati nel 1944 e ripubblicati nel 1972 da Dance Horizons.

27. Leonetta Bentivoglio, *La danza moderna*, Longanesi, Milano 1977.

28. Andrea Jemolo (sempre quel mio amico e compagno di scuola, fotografo e militante come me dei Circoli Ottobre) stava pubblicando anche lui — con altri tre amici: Fabio Augugliaro, Daniela Guidi e Armando Manni — un libro con la Savelli: *Mettiamo tutto a fuoco. Manuale eversivo di fotografia*, (Savelli, Roma 1978): un altro titolo, sempre di suo conio, emblematico dei tempi.

29. A Dino, così come a Vincenzo, entrambi più grandi di noi, davamo tutti, spontaneamente e senza affettazione, del tu.

poteva in nessun caso corrispondere a una presa di posizione ideologica.

In questo mi fu maestro — e riconosco apertamente qui, a maggior ragione qui, a Bologna, il mio debito — Umberto Eco, con il suo libro *Come si fa una tesi di laurea*<sup>30</sup>: tutta l'impostazione scientifica, comprese le note e i riferimenti bibliografici, del mio libro è integralmente debitrice — come sono poi stata debitrice, per tutta la vita — della sua impostazione, dalla quale avevo ricavato due principi: sii *flessibile* (ovvero aggiusta il tiro ogni volta che è necessario, per poter arrivare a sostenere, con argomenti ragionevoli, condivisibili e verificabili, la tua tesi) e sii *inflessibile*: se non hai niente di nuovo da dire non dirlo: piuttosto organizza dignitosamente, possibilmente secondo una nuova prospettiva, quello che hanno detto altri prima di te.

Ecco: io rimasi un po' sospesa — per ragionevole irruenza, ottimismo e sfrontatezza giovanile — in mezzo a questi due estremi. Non intendevo rinunciare alla mia tesi ma non volevo neanche farne una bandiera: solo un punto, che giudicavo molto importante, di riflessione.

Questo mi fu ancora più chiaro quando cominciai a redigere le due introduzioni storiche: a un certo punto capii che per nessuna ragione potevo lasciare fuori dal discorso Laban. Non sapevo ancora quasi nulla di lui ma mi fu chiaro che, parlando delle origini della danza moderna, non poteva essere lasciato fuori. Femminismo o non femminismo.

Ho poi trascorso una buona decina d'anni a mettere a fuoco il *perché* non potevo lasciarlo fuori. Ci sono infine riuscita grazie all'apporto fondamentale, intervenuto a metà degli anni Ottanta, di Aurel Milloss<sup>31</sup>, che onorandomi della sua amicizia, volle e seppe con pazienza spiegarmelo e rispiegarmelo, partendo dalla mia esperienza pratica, quotidiana, di critico (dal 1986 ero al «Messaggero») e mi aiutò anche — stilando per me una sua personale presentazione — a decidere di approfondire la questione attingendo a una delle migliori fonti disponibili, il Laban Centre for Movement and Dance, di Londra<sup>32</sup>.

La mia percezione ancora insufficientemente fondata del cruciale contributo labaniano al movimento moderno resta ai miei occhi il punto più debole del libro.

Ma non inficia, mi pare di poter dire ancora oggi, la tesi fondamentale: ovvero che alle origini della danza moderna ci sia un numero cruciale e determinante di figure femminili e che i loro testi parlino da soli dell'importanza e della particolare carica innovativa del loro pensiero e delle loro pratiche.

Naturalmente resto aperta a qualunque ragionevole, condivisibile e verificabile contestazione

---

30. Umberto Eco, *Come si fa una tesi di laurea. Le materie umanistiche*, Bompiani, Milano 1977.

31. Aurel M. Milloss, danzatore e coreografo ungherese, naturalizzato italiano. Su Milloss cfr. Patrizia Veroli, *Milloss. Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, LIM, Lucca 1996.

32. Al Laban Centre — all'epoca dipartimento della University of London — Goldsmith College — ho potuto studiare, con una borsa di studio del British Council, sotto la guida di Valerie Preston Dunlop, allieva diretta, come Milloss, di Rudolf Laban.

di questa mia tesi.

\*\*\*

Una postilla: nel 2015 — ma ne ho avuto notizia solo nei mesi scorsi — è stata data alle stampe un’edizione pirata dei due libri sulla danza di cui avevo curato la pubblicazione per la Savelli: di *Donna è ballo* (mantenendo perfino il titolo — che come sappiamo era frutto dell’estemporanea elaborazione dal mio amico Andrea — ma espungendo ogni riferimento al mio nome e cancellando i testi di introduzione che avevo redatto) e perfino della raccolta di testi di argomento antropologico che avevo tradotto successivamente: anche in questo caso conservando titolo e sottotitolo della prima edizione italiana da me curata per la Savelli e cancellando il mio nome come autrice della traduzione.

Non vorrei ripetere il vecchio slogan commerciale per cui le imitazioni colpiscono i prodotti migliori... però se qualcuno ha pensato di fare di *Donna è ballo* un’edizione pirata — ancora in vendita fino a novembre 2021 e da ben sei anni — la cosa non può che confermare, con mia sorpresa, il perdurante discreto successo e in una certa misura anche l’utilità del libro.

Se dovesse farsene una prossima edizione (come a un certo punto era stato ventilato) ad ogni buon conto scriverei in copertina: *diffidate delle imitazioni...*

Scherzi a parte, la cosa che più mi ha contrariato, di questo spiacevole episodio, è stata la forzatura del pensiero — dunque l’umiliazione della giovane studiosa che lo aveva concepito — che era posto alla base del libro: un pensiero semplice, di una studiosa alle prime armi, ma fondato su riflessioni genuine e non superficiali, ricavate da fonti autentiche, selezionate con cura e con fatica<sup>33</sup> fra le più autorevoli a disposizione: il libro-pirata porta invece in quarta di copertina una vera e propria caricatura del concetto che avevo espresso nella mia *Premessa*<sup>34</sup>, storpiato e riassunto in una frase ridicola: «La danza è donna. Questa è una verità fondamentale».

Noi (dovrei dire “io” ma mi viene spontaneo dire “noi”, tornando a quei tempi) non abbiamo mai creduto alle verità fondamentali. Vederle evocate, oltre quarant’anni dopo, su un’antologia di scritti di donne innovatrici e ribelli, da me concepita, mi manda letteralmente in bestia. *Vade retro*<sup>35</sup>.

---

33. Avevo per esempio, all’epoca, potuto rintracciare il testo di Ruth St. Denis solo a Londra, alla British Library, che conservava, per mia fortuna, una parte della collezione della rivista che lo aveva pubblicato, mentre un’altra parte era andata dispersa trovandosi collocata nell’ala della biblioteca distrutta dai bombardamenti. Grazie all’amico Giorgio Marullo che mi aveva pazientemente aiutato a capire come ottenere un *pass* temporaneo, avevo avuto il privilegio (che anche allora m’era parso tale) di poter consultare il testo per un paio di giorni nella celebre Round Reading Room, ovvero sotto la magnifica cupola azzurra, nella storica sede della biblioteca, posta all’interno del British Museum dove, mi pareva di ricordare, aveva studiato anche Marx.

34. «“La danza è donna” è una frase di Balanchine. [...] ho scelto questa frase a sintesi dell’idea che ha guidato questo lavoro perché, al di là dei dissensi di qualunque segno che può suggerire, essa è curiosamente indicativa di una situazione di fatto: gran parte di ciò che sta alla base della danza contemporanea è frutto del lavoro di donne. Le donne hanno avuto un ruolo fondamentale nell’aprire nuove strade e sono ancora oggi in posizione centrale e determinante, nella sperimentazione e nella ricerca». Donatella Bertozzi (a cura di), *Donna è ballo. La nascita della danza moderna nei testi delle donne che l’hanno inventata*, cit., p. 13.

35. Qualche tempo dopo la conclusione del convegno bolognese, ho finalmente ottenuto il ritiro dal commercio delle copie pirata di entrambi i libri e un piccolo risarcimento. Vale sempre la pena provare a lottare per cambiare le cose.

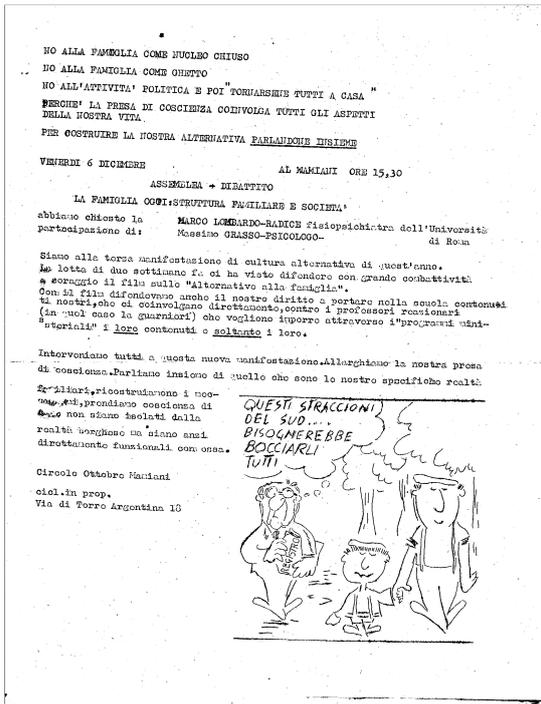


Figura 1: Volantino, 6 dicembre 1974.



Figura 2: La copertina di Pablo Echaurren per *Porci con le ali* (1976).

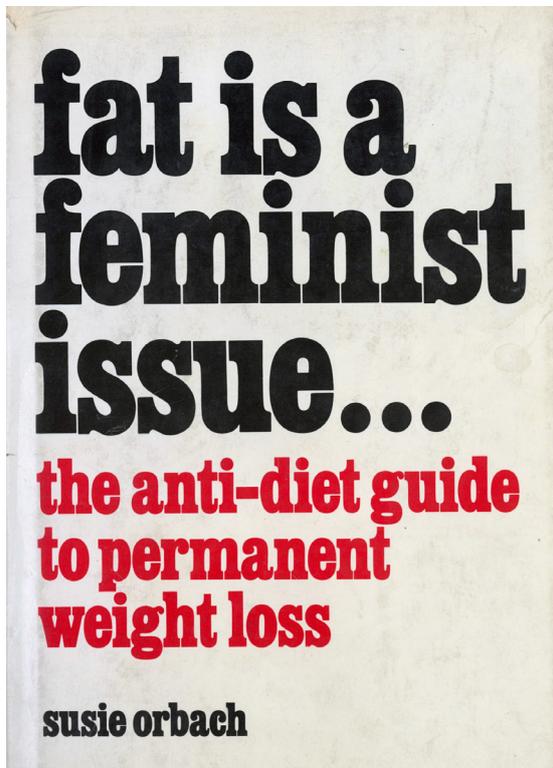


Figura 3: *Fat is a Feminist Issue* (1978), copertina.



Figura 4: Copertina della prima edizione italiana (1979).



Figura 5: Isadora Duncan, *La mia vita* (1980). Copertina dell'edizione Savelli.



Figura 6: La copertina di *Donna è ballo* (1980): il disegno, che riprende con intelligenza e spiritosa originalità alcune immagini del modernismo e del postmodernismo, è di Elena Politi.



Figura 7: Il disegno creato da Pablo Echaurren per la carta intestata della Savelli Editori. La sede indicata è quella di via Ennio Quirino Visconti, l'ultima della casa editrice.