

Maria Vittoria Campiglio

## Charà. Un percorso per la danza

C'è una difficoltà a parlare di se stessi senza rischiare l'autocelebrazione. Cogliero questa occasione per parlare, oltre che di me, dei maestri che hanno orientato il mio percorso, dei personaggi incontrati che hanno determinato le mie scelte culturali e della realtà che ho creato, in cui mi sono pienamente identificata.

Ci sono cose nella vita che scegli e cose che capitano.

Fin da piccola la mia formazione nella danza era impregnata di accademismo.

Ad un certo punto non mi riconoscevo più in quello che stavo facendo, non era la mia strada. Le situazioni di studio e di spettacolo cui partecipavo erano molto chiuse, quasi esclusivamente centrate sulla preoccupazione tecnica e volgere lo sguardo altrove era considerato sacrilegio.

Quindi ho cominciato a guardarmi intorno.

Ero molto affascinata dalla storia e dai protagonisti della danza della prima metà del Novecento in Europa. Chiedevo alle mie insegnanti, ignare, cosa fosse la danza moderna e mi sono anche sentita rispondere che la differenza stava nell'*en-dehors* e nell'*en-dedans* e che comunque l'unica possibilità per danzare era acquisire la tecnica accademica.

Non era così.

Fortunatamente nel mio girovagare ho incontrato due maestre di danza e di vita. Parlo di Elena Vedres e Trudy Kressel, entrambe formatesi alla Scuola Dalcroze d'Hellerau Laxenburg.

Due insegnanti e danzatrici molto diverse tra loro.

Elena Vedres (1911-2021) (fig. 1) svizzera-tedesca molto attenta all'aspetto pedagogico, aveva danzato nel Gruppo di Rosalia Chladek in *tournee* in Italia negli anni Trenta, dalla Sicilia al Teatro Olimpico di Vicenza, con spettacoli ispirati alla tragedia greca. Una vita, la sua, fortemente determinata dagli eventi storici di quel periodo. Si è stabilita poi a Milano dove ha fondato una scuola e ha elaborato un metodo e una tecnica che derivavano dalla danza moderna, ma ideati e studiati per le esigenze del corpo femminile e per il suo benessere psicofisico. Lo Studio Vedres esiste ancora grazie al suo impegno per formare insegnanti competenti e capaci ed è diretto tuttora dalla figlia Betty. Lucidissima e sempre generosa anche in tardissima età, Elena Vedres è mancata a 110 anni.

Di una severità elegante, Elena Vedres mi ha trasmesso, oltre ad una rigorosa tecnica, l'importanza del rapporto tra le arti (musica, arti figurative, teatro). Mi parlava delle teorie di Rudolf Laban, della *Labanotation* e di Émile Jacques-Dalcroze. Quando le ha chiesto di seguirmi, non si dedicava più ai danzatori. Ma mi ha accettata, regalandomi lezioni individuali. «Con te ne vale la pena», mi ha detto. Erano i primi anni Settanta. Questo per me è stato un grande sprone e uno stimolo a studiare, ricercare, approfondire e documentarmi sempre di più.

Trudy Kressel (1918-1999) (fig. 2), austro-francese di origini ebraiche, era un'artista inquieta, esigente, forte e determinata, viaggiatrice instancabile dalla Cina all'India, dagli Stati Uniti al Perù.

«L'arte moderna non è una nuova dottrina, ma esperienze ed esperimenti che conducono a soluzioni sorprendenti», diceva.

Nel suo insegnamento era forte l'influenza della scuola espressionista tedesca e in particolare di Mary Wigman, di cui era stata allieva. Ha fondato e introdotto la danza moderna in Perù, dove ha formato molti danzatori, tra cui Percy Cubas, ed ha creato il Grupo de Danza Moderna (1951-1971) a lei intitolato a Lima, dove ancor oggi viene ricordata come pioniera. Si è trasferita poi a Parigi, dove ha svolto attività di insegnamento e ha creato un gruppo di danza.

L'ho conosciuta casualmente in uno stage nell'allora Jugoslavia e ne sono rimasta folgorata. Seguivo numerosi corsi e alla fine ho prolungato il mio soggiorno per seguire il suo.

Trudy Kressel è stata per me una maieuta, fondamentale per consentirmi di intraprendere una ricerca artistica personale integrando il mio *background*.

Ho seguito poi altri maestri, tra cui Anna Halprin (1920-2021) in California al Tamalpa Institute, ma le basi e la costruzione del mio percorso artistico sono state fortemente determinate dall'*imprinting* delle prime mie due grandi maestre. Il mio percorso doveva essere sempre in evoluzione. Ho fatto tesoro dei loro insegnamenti fino ad interiorizzarli; poi elaborarli veniva da sé. Ho ereditato una concezione della danza e della coreografia come risultato di una ricerca continua, assenza di gratuità dei movimenti, assenza di codici e di schemi, rigore e ricerca della sincerità del movimento, disponibilità al rischio, centralità del danzatore come persona e della interazione tra gli artisti coinvolti. Una danza che nasceva dalla vita.

Mi recavo spesso a Parigi per continuare a seguire Trudy Kressel e a documentarmi sulla storia della danza del Novecento. Frequentavo la Biblioteca dell'Opéra, dove ha fatto una ricerca sul balletto *La Table verte* (1932) di Kurt Jooss, e frequentavo assiduamente la libreria-galleria La Danse di Gilberte Courmand.

Sempre più desiderosa di condividere i risultati delle mie esperienze, ho incominciato negli anni Settanta a cercare persone provenienti non solo dalla danza, ma anche dal teatro e dallo sport, che fossero sensibili, curiose e disponibili a mettersi in gioco per intraprendere insieme a loro un percorso umano nella danza, che tenesse conto delle persone e del loro apporto. Così, da un incontro

praticamente casuale con Marina Rocco, che conoscevo perché per un periodo, da giovani, avevamo frequentato la stessa scuola di danza classica diretta a Padova da Vanna Busolini (ex danzatrice alla Scala e al Teatro Colon di Buenos Aires), è nato il Charà. Ho scelto il nome leggendo la *Storia della danza* di Curt Sachs che dice che i Greci facevano risalire il termine *choréia* da *chára*: gioia legata all'esuberanza giovanile. Per celebrare la nascita del Charà, Marina ed io abbiamo preparato una torta molto laboriosa, il Monte Bianco: sbucciare la grande quantità di castagne necessarie non è stata l'ultima delle fatiche...

Il contributo di Marina è stato fondamentale poiché, oltre ad essere una danzatrice, è stata anche una grande ed instancabile organizzatrice. Anche grazie a lei il nucleo di persone si è allargato.

Il 19 novembre 1977 è nata l'Associazione Culturale per la Danza Charà e poco tempo dopo faceva i primi passi il Gruppo Charà da me diretto. Per realizzare questo progetto erano necessari un grande impegno organizzativo e di studio, ma anche un luogo idoneo. Abbiamo identificato a Padova una vecchia fabbrica abbandonata, 280 metri quadrati senza colonne, il luogo ideale. Abbiamo convinto il proprietario ad affittarcelo, a carico nostro sarebbero stati i lavori di adattamento e ristrutturazione in cambio di un comodato d'uso per alcuni anni. Doveva diventare un luogo e anche un teatro per la danza. Abbiamo affrontato spese impensabili per le nostre tasche, ma molti che credevano nel nostro progetto ci hanno aiutato ad ottenere un fido dalla banca e noi stessi ci siamo impegnati manualmente in quello che potevamo fare per ridurre i costi della manodopera. Anche parenti e amici ci hanno aiutato. Voglio ricordare Silvano Reffo, che era sempre disponibile a darci una mano ed era il papà di Franco, mio allievo e uno dei fondatori dell'associazione; Lucia Salmaso, praticamente la nostra mecenate, che ci ha regalato sedie da teatro, impianto di illuminazione e alloggiava gratuitamente gli artisti nostri ospiti nel suo hotel al Cason di Padova; Marilena Racalbutto che ci ha aiutato molto nella organizzazione; Pietro Revoltella, musicista e docente al Conservatorio Pollini di Padova, un amico che ci ha aiutato materialmente e con la sua profonda cultura musicale.

Continuavamo a lavorare alla creazione e allo studio e, parallelamente, Marina ed io tenevamo corsi e laboratori per un pubblico amatoriale. Eravamo la prima e l'unica realtà a Padova a proporre un'attività innovativa di danza non necessariamente legata al classico. Erano tempi in cui cominciava ad emergere la disponibilità da parte delle persone a sperimentarsi nell'uso espressivo del corpo e quindi ci hanno seguito in molti. La danza per tutti. Dai corsi, successivamente, ho attinto per allargare il gruppo.

Il luogo doveva essere spazio di ricerca, di formazione, di creazione, di incontro con musicisti, attori, registi. Alcuni di loro furono poi partecipi ed ispirazione di alcuni spettacoli. Penso a Donato Sartori, con cui abbiamo realizzato le performance alla *Biennale Teatro '80*, quando abbiamo animato un'enorme ragnatela che partiva dal campanile di San Marco fino alla piazza (fig. 3); a Teresa Rampazzi, pioniera della musica elettronica in Italia, amica di John Cage, la quale, dopo aver visto un

mio spettacolo, mi ha espressamente chiesto di realizzare delle coreografie sulle sue musiche; a Stefano Maria Ricatti, che con il suo gruppo musicale è stato protagonista insieme a noi dello spettacolo *Percorsi* (1983), frutto di una ricerca parallela di musica e danza; a Francesco Macedonio, regista ed autore teatrale, con la cui regia e la mia coreografia abbiamo realizzato lo spettacolo *L'ultima estate* (1984) ispirato a Shakespeare, cimentandoci anche come attori; a Lilly Santon, che con Marc Abrams ha composto le musiche più significative per lo spettacolo *Ombre* (1986).

Una volta allestito lo spazio, Charà ha potuto ospitare corsi, seminari e spettacoli, conferenze, filmati sulla danza. L'Associazione ed il gruppo di danza sono diventati quindi un punto di riferimento per la divulgazione della danza moderna e contemporanea. Eravamo infatti una delle prime realtà in Italia.

Abbiamo ospitato artisti italiani e stranieri e quasi sempre coglievamo l'occasione della loro presenza per organizzare un loro seminario. Erano esponenti delle nuove tendenze della danza, ma anche storici rappresentanti della danza contemporanea, soprattutto francesi. È stato un grande impegno organizzativo ma anche un momento di arricchimento e di crescita per i componenti del Gruppo.

Ricordo, tra gli artisti, Elsa Piperno, Joseph Fontano, Patrizia Cerroni, Monica Francia, Katie Duck, il gruppo giapponese Tozoku, il peruviano Percy Cubas, il magrebino El Hady Cheriffa, l'argentina Susana Zimmermann, Simone Forti, Larrío Ekson, Ron Bunzl, Françoise e Dominique Dupuy, che ci hanno lasciato una grande impronta, Joëlle Bouvier e Régis Obadia, allora Compagnie de l'Esquisse, che hanno presentato al Charà le prime in Italia degli spettacoli *Regard perdu* e *Les noces d'argile*. Ancora, Dominique Mercy, Beatrice Libonati, Kaya Anderson fondatrice del Roy Hart Theatre, Delphine Rybinski, Marie Devillers. Trudy Kressel era un appuntamento fisso ogni anno con un seminario della durata di due settimane.

L'Associazione Charà nella sua attività di divulgazione ha organizzato cicli di incontri tra cui *Parlando di danza* (una serie di filmati sulla danza e conferenze), ospitando personalità del calibro di Vittoria Ottolenghi ed Eugenia Casini Ropa e coinvolgendo enti locali e istituzioni.

Il mio desiderio ed intento è stato quello di valorizzare attraverso l'attività dell'Associazione il contributo che la danza può dare alla crescita e allo sviluppo della persona, e quindi di riservare una particolare attenzione all'aspetto pedagogico. Una danza rivolta ad ogni età, ai giovani e alla scuola.

Ho formato il Gruppo di danza Charà considerando questa una grande occasione per continuare a sviluppare la mia ricerca e soddisfare il mio desiderio di creazione. Fondamentale è stato condividere questo percorso con persone sensibili, valide e disponibili a mettersi in gioco (fig. 4).

Del nucleo originario facevano parte Marina Rocco, Roberto Graiff, Franco Reffo, Giuliana Viotto, Enrica Salvatori ed io. Per questo gruppo ho creato tutte le coreografie dal 1979 al 1987: coreografie che hanno sempre visto la partecipazione attiva di tutto il gruppo.

In alcuni spettacoli ho ospitato nel gruppo altri danzatori tra cui Paola Piccolo, Philippe Ducou, Patricia Mahieu, Martine Susana.

*L'incipit* era l'improvvisazione su temi da me scelti da cui nascevano situazioni, movimenti e sequenze che io catturavo e componevo cercando di rispettare la drammaturgia e la poetica della creazione. Talvolta inserivo nella coreografia intere danze create dai danzatori stessi. Eravamo molto affiatati.

Questa esperienza purtroppo si è dovuta concludere. Le condizioni economiche in cui operavamo erano veramente precarie. Dal 1979 al 1987 abbiamo resistito, ma in una situazione pressoché di volontariato. Abbiamo goduto per alcuni anni di un contributo ministeriale e regionale, ma i ritardi nell'assegnazione dei fondi, la richiesta di nuove produzioni ogni anno, la difficoltà di circuitazione, la scarsa attenzione al valore della ricerca, ci hanno messo in grave difficoltà. Erano valutate soprattutto le giornate lavorative per cui erano versati i contributi e il numero di borderò totalizzati.

Nonostante l'impegno, la qualità e la costanza del lavoro, la nostra situazione si faceva precaria. Eravamo ormai più che adulti, produttori ed organizzatori di noi stessi, ma i due aspetti non sono così facilmente compatibili.

Quindi, pian piano, è iniziata la diaspora: la fuga dei talenti, per dirlo alla moda.

Certo è che l'esperienza nel Gruppo Charà ha consentito a ciascuno dei componenti di intraprendere un proprio percorso personale ed approdare anche a realtà prestigiose.

Marina Rocco nel 1987 si è trasferita a Parigi, ha danzato con Françoise Dupuy, Arièle Grimm, Marie Devillers, Brigitte Hyon e Trudy Kressel. Ha conseguito il diploma di stato francese per l'insegnamento della danza contemporanea, è diventata poi consigliera pedagogica e formatrice nel percorso per l'esame di stato per l'insegnamento della danza contemporanea.

Roberto Graiff ha seguito la scuola di Essen e, poi, si è trasferito a Parigi dove ha danzato nella compagnia di soli uomini di Pierre Droulers. Ha incontrato poi Giovanna Marini e si è appassionato al canto popolare italiano. Oggi coniuga movimento e canto, insegna canto corale al conservatorio in Piccardia e realizza eventi di canto e danza nei villaggi coinvolgendo gli abitanti.

Enrica Salvatori ha seguito la scuola di Essen e, successivamente, come danzatrice è entrata nella compagnia di Pina Bausch dove ha danzato nella *Sagra della Primavera*; ha danzato anche con Susanne Linke e Carolyn Carlson.

Franco Reffo è approdato a Milano, dove ha fondato la compagnia di danza Nut, attualmente molto attiva.

Giuliana Viotto ha partecipato come mimo-ballerina ad un'opera di Stockhausen alla Scala di Milano; attualmente si dedica all'Aikido e organizza spettacoli nelle scuole.

Io ho resistito!

Sotto la mia guida il Gruppo Charà ha continuato ad esistere (1989-2004). Si è rinnovato

nei suoi componenti, per lo più provenienti dai corsi promossi dall'Associazione, ma anche da altre esperienze. Di questo gruppo facevano parte Elvira Georgopoulos, Alessandra Giambartolomei, Ruth Salama, Sandra Zabeo e mia figlia, Veronica Melis. Di Veronica parlo con un po' di orgoglio perché successivamente ha danzato su scala internazionale con varie compagnie e si è poi trasferita in Canada dove ha svolto attività di danzatrice, attrice, regista, creatrice di spettacoli. Ha insegnato alla Scuola Nazionale di Teatro del Canada ed è stata consulente artistica alla Scuola Nazionale di Circo di Montréal. È stata tra l'altro interprete dello spettacolo *Donka* per la regia di Daniele Finzi Pasca, uno dei registi del Cirque du Soleil, in una *tournée* mondiale. Dopo diciassette anni, è tornata in Europa, dove attualmente vive e lavora.

Negli ultimi anni mi sono dedicata prevalentemente all'insegnamento ed ho continuato a portare avanti l'attività di divulgazione dell'Associazione, ma non ho trascurato la creazione. Per un gruppo di adolescenti, il Gruppo Charà Junior, ho creato lo spettacolo *Primavera di fretta*, presentato a Padova e a Beauvais nell'ambito degli scambi internazionali tra giovani formazioni di danza sostenuti dallo Stato francese.

La forza e lo spirito che mi hanno animato li devo, ripeto, a quello che le mie prime due maestre mi hanno regalato e trasmesso. Ho cercato di fondare il mio percorso artistico sul rigore e sulla ricerca della sincerità del movimento. Importante è l'elemento conoscitivo: dilatare le proprie capacità, percepire il proprio corpo usando un occhio interiore e al tempo stesso sentire parte di sé ciò che usualmente avvertiamo come esterno. "Sentire fino in fondo" significa eliminare ciò che non è strettamente necessario alla comunicazione; cercare cosa possa il corpo e come funzioni l'immaginario, e come la mente lavori in relazione al corpo, come la relazione tra mente e corpo possa arricchire entrambi; superare la dicotomia tutta occidentale tra il singolo e gli altri e tra l'uomo e il mondo.

La danza per me non è dimostrazione di abilità tecniche ma frutto di qualcosa di più profondo che l'artista deve essere in grado di sublimare. La tecnica è uno strumento che conduce ad una maggiore consapevolezza del corpo, non può diventare una prigione che imbriglia. La tecnica rende liberi di utilizzare un corpo sensibile ai fini espressivi e comunicativi. Per danzare bisogna andare oltre. Esibire unicamente le proprie abilità tecniche non è arte. Tutti gli artisti possiedono e superano la tecnica. Fondamentale è l'interpretazione personale e un movimento interiore che renda il risultato sincero e rappresentativo di sé.

Penso che molti atletici danzatori siano spesso prigionieri delle loro capacità a scapito di un'espressione sincera. La tecnica non può diventare linguaggio; credo però che anche la scelta di una tecnica piuttosto che di un'altra rappresenti un diverso modo di pensare.

Ho anche imparato a fare degli errori una risorsa per progredire e lavorare sul limite. Dialogare con altri linguaggi dell'arte mi ha consentito di scoprire analogie e sinergie possibili e di uscire dai miei schemi. La bellissima esperienza alla *Biennale Teatro '80*, in cui protagonista era una grande ragnatela

che si dipanava dal campanile di San Marco e avvolgeva tutta la piazza, persone comprese, mi ha richiesto una grande prova di disponibilità ad inventare situazioni coinvolgenti, ma non pericolose.

Creare delle coreografie su musica elettronica di Teresa Rampazzi è stata un'altra grande prova: era una musica difficile, all'inizio ne ero quasi paralizzata, ma poi con lei ne compresi la struttura. Il risultato è stato che danza e musica si sono compensate e valorizzate vicendevolmente e, seppur inusuali, sono state percepite e apprezzate anche da un pubblico non abituato a queste nuove forme.

Nelle mie coreografie ho sempre cercato di rimanere fedele alla concezione per cui il danzatore deve diventare parte integrante dello spazio, mentre spazio fisico, mentale ed emozionale si fondono.

Non ho mai raccontato storie riconoscibili, l'*incipit* era un'idea disponibile a trasformarsi e a prendere forma sulla base dell'esperienza corporea. Generalmente sulla base di un tema e di un'idea partivo da un semplice movimento; a volte una piccola sequenza, un gesto, una collocazione spaziale di un singolo danzatore o di un gruppo diventavano le mie risorse. Tenevo molto in conto le reazioni, le risposte e le proposte dei danzatori, cui richiedevo di non essere semplici esecutori.

Sviluppavo e modificavo le relazioni temporali, spaziali, la qualità del movimento e l'energia con cui veniva espresso, lavoravo su contrasti e sfumature, alternarsi di pause, movimenti forti, movimenti accelerati e ritardati; nasceva così il ritmo della narrazione per immagini e situazioni, cercando di non spezzare il filo conduttore dell'idea originaria, ma accettando trasgressioni e nuovi apporti che venivano proprio dalla risposta che gli interpreti davano alle mie proposte.

Ho cercato di creare spettacoli non didascalici anche quando mi sono avvalsa di spunti e storie già inventate con una chiara valenza narrativa. Mi riferisco in particolare agli spettacoli creati per l'infanzia. La cosa importante per me era cercare di penetrare in un universo fantastico senza alcun intento educativo, in cui bambini e adulti potessero riconoscere le loro debolezze, emozioni e sogni.

Ho sempre pensato il corpo non come un insieme di parti componibili, ma come un *unicum* del quale, modificando un solo elemento, si modifica l'intera struttura e la sua valenza espressiva (fig. 5). La danza per me è un evento che si sviluppa in uno spazio creato dal danzatore stesso, non dovrebbe essere collocata in una vetrina e svilupparsi su un unico fronte. Sviluppare un costante e concreto rapporto con suolo e gravità è fondamentale: il suolo, da cui potersi allontanare per arrivare a prolungare e immaginare il movimento al di là dei confini fisici e in tutte le direzioni; la gravità in quanto è proprio dal rischiare il disequilibrio che nascono i movimenti e le sequenze. Un training molto efficace consiste nell'immaginare il movimento restando apparentemente immobili. È un viaggio interiore che crea uno stretto collegamento tra mente e corpo. Un'altra pratica importante è osservare e condividere i movimenti degli altri, non imitandoli, ma facendoli propri e percependoli nella loro qualità, essenza strutturale e comunicativa. Talvolta è anche necessario destrutturare le sequenze per poi ricostruirle su una base nuova.

Nella danza, quando è un evento corale, le relazioni tra i singoli danzatori, il rispetto e la valo-

rizzazione delle loro peculiarità, giocano un ruolo fondamentale.

La musica è una risorsa, ma anche un partner con cui dialogare e talvolta contrastare. La danza può esistere anche al di là della musica. Nelle mie coreografie ho scelto musiche che si addicevano alla situazione che volevo creare, ma prima di tutto doveva nascere il movimento: già un corpo in movimento infatti crea ritmi e melodie. A volte per uno stesso spettacolo ho attinto a musiche di genere e periodo diversi, altre volte le musiche venivano composte per una danza che già aveva preso forma, oppure danza e musica nascevano simultaneamente influenzandosi reciprocamente. Meno di frequente ho creato danze su musiche preesistenti.

Tutti gli elementi dovrebbero diventare parte integrante di una coreografia: luci, costumi, oggetti di scena. La scenografia non è sempre necessaria, può essere lo spazio stesso in cui si sviluppa una danza, la risorsa per crearla.

Potrei definirmi “sempre alla ricerca di risorse”, in fondo questo è l'*imprinting* che ho ricevuto e che ho cercato di tenere sempre presente nel mio lavoro. È stato un percorso impegnativo, non sempre riconosciuto materialmente, spesso condizionato dalla scarsità di mezzi. Ho imparato a fare di necessità virtù e questo, paradossalmente, mi ha consentito di trovare soluzioni interessanti dal punto di vista umano e artistico.

Questo convegno è stata un'occasione per me di ripercorrere la strada intrapresa e i principi che l'hanno sostenuta, comprendere e far comprendere meglio il senso delle scelte che l'hanno contraddistinta senza tentazioni per mode transitorie, ma fondata sul valore e l'importanza della ricerca in danza, dell'acquisizione degli strumenti necessari e di una tecnica consona ma non fine a se stessa, della centralità della persona nel procedimento creativo. Gli anni Settanta sono stati anni di grande fermento, le persone erano disponibili a percorrere nuove strade, partecipare attivamente, mettersi in gioco.

Ringrazio Elena Randi, Elena Cervellati e Giulia Taddeo, il DAMS di Bologna e La Soffitta che hanno dato il giusto rilievo a quel periodo e la possibilità di rincontrarsi con quelle realtà che in quegli anni hanno contribuito all'evoluzione della danza in Italia.

La mia speranza è che la danza contemporanea continui a mantenere lo spirito con cui è nata e non si irrigidisca in uno stile.





Figura 1: Elena Vedres.



Figura 2: Trudy Kressel.



Figura 3: *Biennale Teatro '80*, piazza San Marco, Venezia.



Figura 4: Gruppo Charà, Vignale danza, 1983.



Figura 5: Maria Vittoria Campiglio, interventi per la salvaguardia del centro storico, Padova 1981.