

Patrizia Cerroni

On the Road: la Scuola di Vita negli anni Settanta

Nel 1970, subito dopo i miei studi in accademia, nacque una grande amicizia tra il mio Maestro francese Jean C bron e me. Lui partecip  al primo spettacolo della mia compagnia Patrizia Cerroni & I Danzatori Scalzi, con una sua coreografia che aveva creato nel silenzio, *Mobile*, interpretata da Beatrice Libonati, che, in seguito, entr  a far parte della compagnia di Pina Bausch a Essen. Durante i suoi lunghi periodi vissuti a Roma, solitamente con Jean ci s'incontrava la sera da me. Ci piaceva bere, anche molto, fino a notte fonda e l'architetto Guido Paolo Menocci, mio compagno di vita e cofondatore della mia compagnia e della mia stessa vita, da perfetto padrone di casa ci lasciava fare. Spesso Jean, da parigino quale era, ci cucinava un ottimo *roast beef*, ma troppo ricco di burro per me che ero sempre a dieta. In una di queste serate, dopo aver bevuto oltre il limite, alle tre di notte Jean decise di tornare a casa e, oltretutto, in motorino. Cercai di persuaderlo in ogni modo a restare a dormire da noi. Ma non volle sentire ragioni. Avrei dovuto obbligarlo a restare, piazzandomi irremovibile davanti alla porta. Ma ero giovane. Certamente oggi non permetterei a nessuno di andar via in quello stato e, per di pi , in motorino. Quella notte Jean ebbe un gravissimo incidente e si frattur  il cranio. Mi chiamarono all'alba dall'ospedale, era in coma e forse non ne sarebbe uscito. Ma ce la fece. Guido ed io lo ospitammo per molti mesi a Babuccio e lo curammo; per le sue condizioni aveva bisogno di grande assistenza. Usc  da quella terribile vicenda pi  forte di prima. Jean veniva a vedere tutti i miei spettacoli in Germania, dove insegnava in varie citt , e aveva sempre preziosi commenti, costruttivi e amorevoli sulle mie coreografie. Continuava, in questo modo, a essere il mio mentore. Per mia fortuna andavo spesso in *tournee* in Germania, ma da quando lui torn  stabilmente a insegnare alla scuola di Essen, ci perdemmo un po' di vista. Negli ultimi anni, nonostante avesse pi  di novant'anni, spesso mi chiamava dal nord della Francia dove si era ritirato, con una voce allegra di bambino, pronto a giocare e a scherzare, felice di parlare con me, in un miscuglio d'italiano, francese e inglese pressoch  incomprensibile, ma tra noi non sono mai state le parole a contare. Ci ha lasciato il 1° febbraio del 2019.

Agli inizi degli anni Settanta, con cinque coreografi americani e quattro coreografi italiani fondammo la compagnia Teatrodanza Contemporanea di Roma. Eravamo: Bob Curtis, Elsa Piperno,

Marcia Plevin, José De Vega, Joseph Fontano, Jacqueline Puglisi, Nicoletta Giavotto, Gianfranco Paoluzzi. Teatrodanza nasceva dall'idea di creare una compagnia che ci permettesse di realizzare il nostro stile personale nelle nostre coreografie, nonché di interpretare quelle degli altri. Abbiamo chiamato la compagnia Teatrodanza Contemporanea di Roma, perché a quel tempo era importante far capire al mondo che la danza era anche teatro. Ricordiamoci che in quegli anni in Italia, per chi avesse voluto danzare professionalmente, esistevano soltanto il balletto classico negli enti lirici e la danza moderna in televisione, senza altre possibilità. Noi fummo la prima espressione di "altro", qualcosa di totalmente diverso. Elsa Piperno e Bob Curtis furono anche i promotori dell'iniziativa, finanziando il primo spettacolo. Facevamo le prove in via dell'Orso, vicino a piazza Navona, in una scuola di danza con sale ampie e luminose, dove Bob insegnava la danza "primitive" ed Elsa la tecnica Graham. In Accademia, anni prima, avevo già creato tre brani che mi avevano rivelato come una vera promessa della danza italiana che aveva già sviluppato un proprio personale linguaggio. Con Teatrodanza realizzai la mia quarta coreografia, un assolo per José De Vega, che fu uno dei protagonisti nella parte del fratello di Maria in *West Side Story*, il celebre *musical* di Jerome Robbins. Fu un'esperienza importante poiché nella seconda parte della danza, dopo quell'assolo, mi cimentai per la prima volta come coreografa in un brano di gruppo, *Aikò-Biayé*, su musica di Ginger Baker. Debuttammo al Teatro Parioli di Roma.

Guidata dal mio costante bisogno di rinnovamento, con un atto di coraggio decisi di lasciare la compagnia, nonostante all'orizzonte ci fosse solo un "deserto" dove poter realizzare le mie coreografie. Ma la vita ripaga l'audacia di chi è coraggioso e onesto. Infatti, questa scelta portò i suoi splendidi frutti. Poco dopo anche Marcia Plevin e Bob Curtis se ne andarono per seguirmi e creare con me un'altra formazione con cui facemmo spettacoli al teatro Spazio Zero, a Trastevere, solitamente occupato da spettacoli di teatro d'avanguardia. Qui iniziò il mio collegamento con quel tipo di performance e fu il *trait-d'union* per la nascita, subito dopo il rientro da New York, della mia compagnia Patrizia Cerroni & I Danzatori Scalzi.

New York fu una splendida parentesi di sei mesi in cui ebbi modo di studiare con il grande Maestro della danza contemporanea statunitense Merce Cunningham, oltre alle tecniche di Alwin Nikolais, Alvin Ailey, Paul Sanasardo, Pearl Lang.

Gli anni Settanta sono stati uno dei momenti più irripetibili per la cultura e per l'arte italiana. Certamente ne sono stata testimone e autrice. Solo il surrealismo secondo me è stato altrettanto vitale, rivoluzionario e liberatorio, non solo artisticamente, ma anche culturalmente e socialmente. Nei primi anni Settanta ovunque nel mondo ci fu uno straordinario fermento che ha toccato tutti i settori. Arte e cultura andavano di pari passo: era il post Sessantotto. Oggi sembra che ci sia una scissione fra questi due mondi, ma allora non era così, tutto ciò che avveniva in ambiti più strettamente culturali era immediatamente integrato nell'esperienza di noi artisti. Danza, cinema, teatro, tutte le arti si

raffrontavano in qualche modo. Eravamo aperti al confronto e curiosi di conoscere quello che accadeva negli altri settori. Oggi purtroppo è tutto vuoto, tutto appare non compenetrato ma aggiuntivo. Io ero considerata la Carmelo Bene della danza, trasgressiva, provocatoria e ribelle.

C'è una Patrizia prima dell'India e una dopo, sregolatezza prima, spiritualità dopo. Dall'India in poi, insieme alla mia arte, dal buio sono andata verso la luce anche come donna.

I fratelli David e Dory Zard, *promoter* di fama mondiale della musica rock-pop, mi scoprirono proprio in quegli anni, nel 1976, quando ero ancora alle prime armi come coreografa. Furono loro a organizzare in Italia i concerti delle icone della musica internazionale: Aretha Franklin, Rolling Stones, Frank Zappa, Bruce Springsteen, Madonna e tanti altri. David e Dory riconobbero subito il mio talento e mi commissionarono le coreografie per *Come in un'ultima cena* del Banco del Mutuo Soccorso. Dory e David avevano gli stessi bellissimi occhi azzurri profondi, che trasmettevano l'esperienza del mare e del sole. Erano entrambi intensi, rigorosamente professionali, allegri, rispettosi e altamente creativi, seppur con personalità opposte tra loro. Sapevano come far sentire valorizzati tutti noi artisti. Nonostante fossero manager e organizzatori, sono sempre stati percepiti da me anche come artisti. Quella che ho vissuto con loro è stata una delle pagine più belle della mia storia, insieme ai tour in India. Quanto ha accomunato queste due esperienze – il lavoro con il Banco del Mutuo Soccorso e l'esperienza in India – è stato, indubbiamente, l'alto livello di energia. La *tournee* con il Banco Del Mutuo Soccorso e Angelo Branduardi mi ha fatto sentire come nella mia acqua perfetta, aveva ragione David a dire che sono rock. L'intensità dei nostri cuori ci ha fatto incontrare in quella splendida esperienza nei Palazzi dello Sport d'Italia e a Cannes. Epoca pericolosa di subbugli e contestazioni, che ci costringevano ad avere l'ambulanza dietro ai palchi. Un regista con una *troupe* di cinque *cameramen* ci riprendeva in ogni momento, *on stage* e *back stage*. Peccato che tutto il materiale girato sia andato perduto in un qualche capannone, non sono mai riuscita a sapere cosa sia successo realmente, per un qualche groviglio rock-pop, "rop" suppongo. Ricordo che eravamo all'Hemingway, un locale alla moda nei pressi di via della Scrofa, dove andammo tutti insieme a celebrare il debutto al Palazzo dello Sport di Roma. David ed io eravamo seduti a un tavolo a brindare da soli, quando mi disse: «Tra me e te c'è un braccio di ferro in cui nessuno dei due cederà mai, siamo entrambi troppo forti per poter lavorare insieme». Per me fu un fulmine a ciel sereno, eravamo in armonia, tutto filava perfettamente liscio, non c'era stato tra noi mai il minimo screzio. La mia reazione a quell'affermazione inaspettata fu d'immenso stupore. Adoro chi riesce a stupirmi così. Aveva visto oltre l'apparenza, geniale. Una giovanissima artista alle prime armi, ignara e inconsapevole, si sente dire una cosa simile dal grande manager internazionale che aveva portato in Italia artisti e star della musica rock-pop da tutto il mondo! Mi sono sentita come Davide e Golia, in cui Golia era proprio lui, David Zard. Ha un bel suono questo suo nome, lo rappresenta come uno zar. Questo lui era, alto, forte, emanava una presenza regale anche quando era allegro e autoironico. Da un lato fui onorata per ciò che mi

disse, ma dall'altro dispiaciuta e ferita perché stava toccando una parte difficile del mio carattere: non mollavo mai, non mi affidavo e non mi fidavo mai, ero dura e determinata, andavo dritta per la mia strada. Già sapevo, sentivo, che potevo permettermi di essere libera di andare dove era il mio destino, e percepivo altrettanto liberi tutti quelli che incontravo sulla mia strada, li trattavo come liberi anche se non lo erano. La libertà è una grande responsabilità che le persone non vogliono prendere. Mi sentivo sola contro tutti quando mi accorgevo che la mia libertà non era capita e dovevo difenderla e farla rispettare da quelli che non hanno il coraggio di essere liberi. Non mi sarei mai fatta condizionare da un uomo e non sarebbe certo riuscito a farlo un manager. Tutto questo era sì la mia forza, ma anche la mia debolezza, il *Leitmotiv* della mia sofferenza. Se allora David avesse avuto la forza di rassicurarmi comprendendo le mie fragilità, e mi avesse indotto a fidarmi di lui invece di mettersi in competizione con me! Speriamo che da braccio di ferro questo nostro magico incontro sia maturo abbastanza per diventare un abbraccio a spirale di anime, da cui far scaturire il nostro capolavoro. «Che ne dici David Zard, ce la faremo? Te lo chiedo di nuovo ora che non sei più tra noi su questo meraviglioso pianeta».

Ricordo una giornata d'estate trascorsa insieme a Sperlonga. Guido, David, Dory, musicisti e tecnici giocavano a pallone sulla spiaggia. Io, come sempre, raccolta nel mio mondo interiore, sforzandomi di non darlo a vedere. Che fatica far finta di niente, far finta di partecipare, che poi una parte di noi partecipa pure, ma l'altra è intenta a sentire e a comprendere. Intensa la vita di artista, dura soprattutto in un mondo che non la comprende perché non ha ancora gli strumenti per farlo, o meglio non li ha ancora recuperati da quella famosa età dell'oro in cui a salvare il mondo erano l'arte, gli artisti e le donne. Che bello vedere volare due gabbiani all'unisono!

David, a proposito del mio libro autobiografico, *Danzo, Nuda Come La Verità*, pubblicato da De Luca Editori e uscito in libreria nel 2023, mi scrisse: «Patrizia hai un coraggio inaudito e sei un genio, possiamo dire incompreso. Il tuo racconto a 73 anni, mi ha fatto venire la voglia di debuttare ancora in una nuova avventura e farne un film». Certo David e sarò ben contenta di curarne la regia!

Proprio nel periodo in cui stavo creando le coreografie per il concerto del Banco del Mutuo Soccorso, *Come in un'ultima cena*, mandai due mie danzatrici, Laura Morante, oggi apprezzata attrice, ed Enrica Palmieri, attuale direttrice dell'Accademia nazionale di danza, a invitare Carmelo Bene a Babuccio, che è a pochi passi dal Teatro Quirino dove lui era in scena con un suo spettacolo. Accolse l'invito immediatamente e venne a trovarmi, con un ospite d'eccezione. Rimasi letteralmente di stucco per la sorpresa: Carmelo Bene era con Michelangelo Antonioni, che adoravo da sempre e che considero ancor oggi uno dei più grandi poeti del cinema contemporaneo. Mostrai timidamente, su loro insistenza, i miei video, che erano stati girati al solo fine di archiviare le coreografie con Super8 e Akai a camera fissa, perché questi erano all'epoca i nostri strumenti di alta tecnologia. Potete immaginare come mi sentii a mostrare quelle riprese artigianali al mostro sacro del cinema internazionale. Michelangelo apprezzò molto la mia danza inusuale e con dolcezza mi fece sentire a mio agio, dicendo

che non mi dovevo preoccupare se le riprese non la valorizzavano, era avvincente comunque. Che caro e quanta nobiltà d'animo! Michelangelo sarebbe poi venuto spesso a vedere i miei spettacoli. Ci ritrovammo anche in India in occasione del Capodanno del 1989, dove ci misero vicini con grande gioia di entrambi. In quell'occasione mi sorprese nuovamente con la sua sottile ironia, nonostante stessimo partecipando a un ritiro spirituale. Immaginate la scena: eravamo sotto le stelle in un caldo tropicale sulla spianata di un monte, io sdraiata a terra in meditazione, con un altro migliaio di partecipanti, lui era seduto su una sedia accanto a me. Con un volume di voce perfetto perché potessi sentirlo solo io, mi disse distorto la voce, come a beffeggiarmi per la mia ferma convinzione a stare lì per terra: «Mi sembrate tutti cadaveri!».

Ricordo una cena con Carmelo Bene, Ruggero Orlando e Gigi Proietti in un ristorante nei pressi del Pantheon. Ci fu tra Carmelo e Ruggero un divertente duello verbale in cui utilizzarono ritmi di metrica greca, sebbene duellassero in italiano. Fu in quell'occasione che Carmelo definì Proietti un vero animale da palcoscenico. Secondo me, Carmelo aveva personalità, cultura e sensibilità oltre ad essere un artista geniale, ma non era riuscito a far evolvere un vero linguaggio, che proviene da ben altre fonti e non certo da quella del fare il verso a se stesso, anche se con poesia.

Per me, un grande esempio di come un attore autentico sappia trasformarsi nella parte è Daniel Day-Lewis. Lui veramente sa come annullarsi nel personaggio che interpreta, al punto da dimenticare se stesso. Non ha più bisogno di attingere alla sua personalità, perché attinge direttamente a quella del personaggio. Magistrali tutte le sue interpretazioni, ma più di ogni altra, per me, *Il mio piede sinistro*, in cui è un giovane affetto dalla sindrome di Down relegato sulla sedia a rotelle, che con la forza di volontà riesce a esprimere un eccezionale talento dipingendo con l'unica parte del corpo che può controllare, il piede sinistro appunto. Daniel trasmette con potenza e profonda intensità la forza dell'anima che non conosce ostacoli quando si tratta di "creare" dal cuore. È la sua interpretazione che fa di quel film un capolavoro.

Il teatro d'avanguardia di quegli anni ha lasciato un segno nel mio modo di lavorare, perché ne ho tratto elementi di ispirazione che ho integrato nelle mie coreografie: da Carmelo Bene, il coraggio della trasgressione ma nel rifiuto di se stesso; da Giuliano Vasilicò, la forza dell'espressività corporea; da Memè Perlini, il senso dell'*happening* ma senza autoironia; dal grande Dario Fo, la satira contro il potere. Gli spettacoli che più degli altri hanno lasciato un segno sono stati quelli di Tadeusz Kantor e di Peter Brook. Conobbi quest'ultimo a Delhi in occasione di una cena diplomatica, quando stava preparando il suo spettacolo sul *Mahābhārata*. Ebbi l'onore di parlare a lungo con lui, e scoprii che avevamo in comune il modo di intendere la regia, nei vuoti e nei pieni, in uno spazio senza confini, e anche il senso "indiano" dell'infinito. Kantor, geniale pittore, scenografo e regista teatrale polacco, molto più vicino alle mie radici nell'espressionismo tedesco, mi ha fatto sperimentare la drammaticità del senso dell'ironia sferzante e del grottesco. Sempre

in quegli anni frequentavo Mario e Franco Angeli, artisti della Scuola Romana e amici di Guido. Istitintivamente però, percepivo in loro un'oscura energia di morte, che non mi piaceva.

La mia amicizia con Mario si sviluppò molti anni dopo, nel 1996, in occasione di una lunga permanenza a Roma di Radisha, pittore e scultore con cui sono amica da quarant'anni, spesso mio ospite, che allora viveva a Los Angeles. Conobbi Radisha nel 1979, durante il mio primo viaggio in India. Eravamo entrambi ospiti a Varanasi, nota anche come Benares, nella casa di Balbir Singh, scultore di fama internazionale, che aveva disseminato di gigantesche opere in molte città dell'India e del mondo. In quel suo viaggio a Roma, subito dopo l'India, pensai di introdurre Radisha al mondo dell'arte della città, portandolo nelle gallerie dei miei amici. In una di queste, la direttrice ci disse che il giorno dopo sarebbe andata allo studio di Mario Schifano, in via delle Mantellate a Trastevere. Chiesi se avremmo potuto accompagnarla per far incontrare Radisha con Mario. Lei ci spiegò in tutti i modi che Mario aveva un carattere molto difficile e che non voleva persone nuove intorno. Dopo qualche mia insistenza cedette alla richiesta, pregandoci assolutamente di non parlare, tanto meno di dire chi fossimo. Secondo lei era meglio restare in incognito per non irritarlo. Entrammo nello studio e immediatamente Mario, mi chiese con lo stupore del bambino: «Ma tu chi sei?», afferrò la mia mano trascinandomi nella zona privata della casa e ignorando gli altri ospiti. Rimanemmo a parlare per ore, era curioso di sapere tutto della mia danza. Gli diedi il mio biglietto da visita con il logo in bianco e nero. Subito l'ingrandì a misura di manifesto, era super tecnologico, lo stampò e lo dipinse con fantastici schizzi colorati. Me lo regalò, ma quando andai via, mi dimenticai di prenderlo e non fu mai più ritrovato. Ogni volta che andavo a trovarlo mi regalava foto scattate da lui e i suoi manifesti, mi regalò anche cinque quadri della sua famosa serie sulle televisioni e in una di quelle è raffigurato anche Andy Warhol. La relazione tra Mario e me fu terribilmente dolorosa per me. Era tenero, dolce, poetico e questo di lui mi coinvolgeva molto, ma si poteva trasformare da un momento all'altro nell'esatto contrario, morbosamente diviso in due nella sua personalità, tra il bene e il male, l'angelo e il diavolo. Quando stavo con lui assorbivo la sua disperazione, quella di essere un vero artista. Fu Joanne Roberts, allora nota produttrice di programmi della CNN, la mia amica-sorella di New York, in quel periodo anche lei mia ospite di passaggio a Roma, che mi dissuase dall'intraprendere qualsiasi relazione amorosa con Mario, perché lei capiva che mi avrebbe distrutto. Nick invece, il suo uomo di allora e compositore di musiche per film, si schierò con Radisha, che non la pensava in quel modo. Diedi ascolto alla nostra saggezza femminile e grazie al fatto di non essere caduta in quel rapporto che sarebbe stato per me distruttivo e quindi autodistruttivo, posso dire che ancora oggi sono viva e che la casa di Joanne a New York è la mia, così come la mia casa di Roma è la sua. Con Radisha è lo stesso, con il suo open space a Santa Fe dove vive ora.

La pittura di Mario Schifano è un gesto improvvisato che diventa colore, ha influenzato la mia danza che ha questo stesso elemento, la forza del gesto. La danza è anche pittura in movimento che

cambia colore e intensità. Infatti, c'è colore nel movimento e nel suono. In quegli anni Mario avrebbe dovuto creare la scena della mia nuova produzione *Hyde ed Eva*. Per la prima volta ho sentito la necessità di una scena d'autore che potesse creare uno spazio adatto al tema dello spettacolo, che è la lotta tra il bene e il male. Fino ad allora l'unico elemento scenico dei miei lavori erano state le luci. Il coreografo è anche regista poiché nella sua creazione, oltre alla direzione degli interpreti, dirige tutti gli elementi teatrali in essa contenuti: costumi, luci, musica, elementi scenotecnici.

Con *Hyde ed Eva* per la prima volta la regia prese il sopravvento sulla coreografia, diventando l'elemento guida anche per la creazione dei movimenti. Con questo spettacolo ebbe inizio un'importante innovazione nel mio modo di lavorare. E continua ancora oggi. Purtroppo, fu impossibile anche professionalmente avere a che fare con Mario a causa della sua estrema volubilità: un giorno confermava con entusiasmo la sua adesione al progetto e poi, per giorni, scompariva senza neppure rispondere al telefono. Un tira-e-molla snervante. Mancavano ormai pochi mesi al debutto al Teatro Olimpico di Roma e non sapevo come fare perché non si decideva a creare la scena. Ne parlai con Simonetta Lux, allora mia cara amica, storica dell'arte contemporanea e docente alla Sapienza di Roma. Ebbe l'intuizione di introdurmi a Fabio Mauri, il gigante dell'avanguardia italiana, che andai a trovare nella sua casa a piazza Navona. Fabio Mauri aveva una personalità molto forte e intensa con una grande carica umana. Comunicava signorilità, rispetto, cultura, raffinatezza e nobiltà d'animo. Gli illustrai il progetto, che ascoltò con molta attenzione. Non aveva mai creato delle scenografie per spettacoli al di fuori delle proprie performance, per cui pur complimentandosi per quanto da me illustrato, che aveva trovato avvincente e intrigante, non accettò la collaborazione e mi liquidò elegantemente. La mattina dopo, molto presto, squillò il telefono: «Patrizia se accetti la sfida, stanotte ho fatto il plastico per la scena del tuo spettacolo» – mi disse – «Fabio accetto la sfida qualsiasi essa sia» – risposi – e così fu. Credo che nessun coreografo l'avrebbe accettata. Fabio aveva ingombrato la scena di scatoloni vuoti, grezzi, da imballaggio, in modo che non avessimo più spazio per danzare e lo dovessimo riconquistare momento per momento, spostandoli secondo le nostre esigenze e facendo così assumere forme diverse alla scena. Alcuni degli scatoloni erano rinforzati, in modo che ci si potesse danzare sopra. C'erano anche un'altalena, una scala, una ringhiera e pochi altri elementi. Utilizzai gli scatoloni in modo che diventassero muri da abbattere, ostacoli da superare, piedistalli su cui danzare, antri in cui trovare rifugio, villaggi e strade. Per uno spettacolo che trattava del bene e del male, era perfetto! Quando gli presentai il progetto, non ero ancora consapevole di aver bisogno di rappresentare gli accumuli del male che sono nell'inconscio. Fu lui a intuirlo. Fu una scena reale e surreale, molto spettacolare: gli ingombri che abbiamo dentro. La leggerezza e la spiritualità, invece, creano la purezza del vuoto. Tra Fabio e me nacque una preziosa collaborazione. Veniva alle prove tutti i giorni, più del dovuto. Gli piaceva stare lì e vivere ogni passaggio del processo creativo dell'opera. La sua presenza mi dava forza e ispirazione.

Per le mie creazioni non ho mai utilizzato i miei sogni, come faceva ad esempio Federico Fellini. Metterli in scena sotto forma di arte sarebbe stato farne una brutta copia, un furto dei miei viaggi onirici per riportarli nella dimensione creativa della realtà. Il processo artistico è diverso da quello onirico, ho sempre preferito mantenere scisse le due dimensioni, perché già sogno ad occhi aperti, mentre creo e vivo nella realtà. Mentre si sta sognando, proprio come quando si sta creando, il testimone è attivo; per questo ricordiamo i sogni così come tutto ciò che nasce nella nostra immaginazione. Nel sogno l'esperienza è diretta, pura e intensa, l'anima coglie l'essenza dell'inconscio oltre la mente e il corpo. Il sogno è fine a se stesso. L'intuizione, come il sogno, appartiene all'inconscio, ma mentre si crea arte, la mente e il corpo sono coinvolti come strumenti, entrambi fanno il loro lavoro lasciandosi andare e abbandonandosi nel cuore. Nell'attività onirica questo processo non può avvenire, per cui il sogno non è arte, ma altra cosa: espressione del mondo inconscio che ci rivela le sue realtà misteriose attraverso i suoi simboli e segni. Coloro che hanno un rapporto incessante con la vita onirica possono stimolare sogni anche negli altri, come avvenne tra Fabio Mauri e me. Un giorno Fabio arrivò alle prove e descrisse un sogno che aveva fatto la notte: entravo in scena forte e determinata, prendevo un uomo per i genitali e lo facevo roteare in capriole e salti mortali. Realizzai subito una coreografia esattamente così... o meglio, non esattamente così. In scena il danzatore era imbracato in modo che una corda uscisse da lì, ed io, afferrandola, lo facevo roteare acrobaticamente a mio piacere. Ero vestita di nero, stile militare, parrucca corta nera, *hard*, occhiali scuri. Avevo scelto come mio partner Massimiliano Martoriati, noto danzatore televisivo di programmi in prima serata, bellissimo, un vero cavallo di razza. Ci divertivamo a scatenarci e ad eccedere in quella nostra trasgressione sadomaso che scuoteva la platea stupita, la teneva in sospeso come se nelle mie mani avessi il prolungamento di ciascuno di loro in sala. Lo spettacolo *Hyde ed Eva* riscosse un grande successo.



Figura 1: Logo-Sole di Patrizia Cerroni & I Danzatori Scalzi.



Figura 2: José De Vega in *Aikò-Biayé*, coreografia di Patrizia Cerroni, foto scelta per il manifesto del debutto di Teatrodanza al Teatro Parioli di Roma.

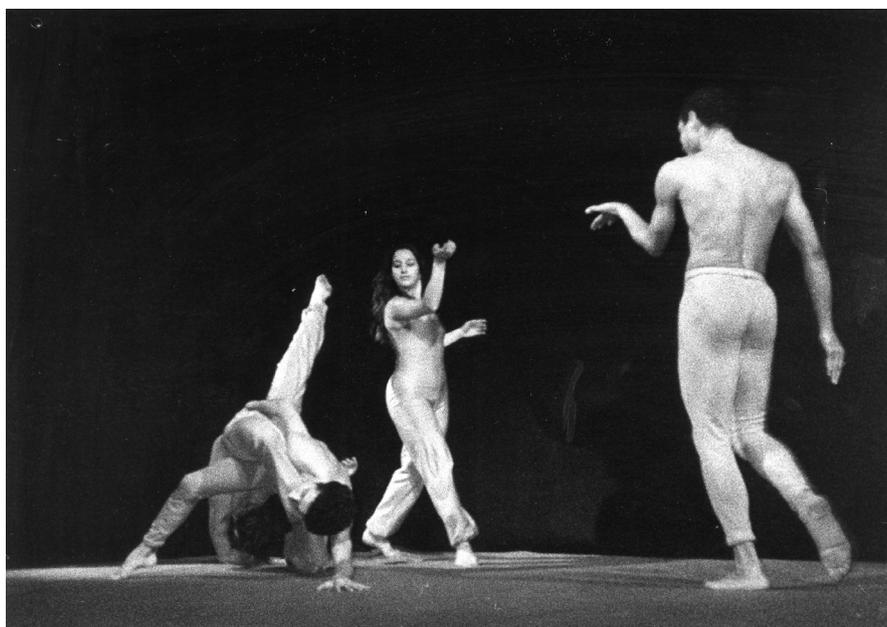


Figura 3: Enrica Palmieri, Paolo Morelli, Patrizia Cerroni, Bob Curtis, in *Improvvisazione*, su Sam Rivers, Teatro Valle, Roma, 1977.



Figura 4: Patrizia Cerroni, Bob Curtis, Enrica Palmieri, Francesco Di Giacomo, nelle prove di *Come in un'ultima cena* del Banco Del Mutuo Soccorso, Ials, Roma, 1976.



Figura 5: *Hyde & Eva*, Teatro Olimpico, Roma.



Figura 6: Patrizia Cerroni e Salvatore Allicata in *Cleopatra, Il potere dell'amore*, Teatro Nazionale, programmazione Teatro dell'Opera, Roma, elaborazione grafica: Radisha.



Figura 7: Patrizia Cerroni in *Suzanne* su musica di Leonard Cohen, Tata Theatre Bombay, elaborazione grafica: Radisha.