

Joseph Fontano

Un Americano a Roma¹

Sono nato il 7 settembre del 1950 a New York. Ho vissuto nel Bronx, a Yonkers, Manhattan e Long Island. I miei genitori erano di origini italiane di prima generazione. Pensando a quella provenienza, potrei dire che c'era la tragedia greca sullo sfondo di queste famiglie costrette all'emigrazione. Conseguita la licenza liceale, desideravo iscrivermi a una delle più famose scuole di New York, la School of Visual Arts. Fu una generosa finanziatrice del liceo da cui provenivo che, dopo aver visto una mia mostra di quadri, mi lasciò nel suo testamento una borsa di studio con la quale avrei potuto frequentare la School of Visual Arts. Alla fine dell'estate del 1968 iniziai a frequentare i corsi e parallelamente, spostandomi solo di pochi isolati da Manhattan, andavo alla The New School University, dove ho iniziato a studiare danza in modo continuativo. La mia vita aveva preso la direzione che avevo desiderato imprimerle, niente e nessuno avrebbe potuto più cambiare quello che desideravo fare. Alla New School, dove a capo del dipartimento di arti performative c'era Laura Foreman, studiavo con coreografi e danzatori molto famosi. Per esempio Remy Charlip, Yvonne Rainer, Clive e Elisabeth Thompson, Manuel Alum, Trisha Brown, Paul Sanasardo e tanti altri. Fu proprio Sanasardo a offrirmi una borsa di studio nella Modern Dance Artist di New York. Ero inebriato da un'autentica fame di voler studiare e conoscere sempre di più, come se volessi recuperare gli anni perduti. Di nascosto frequentavo anche la scuola dell'American Ballet Theatre e per un periodo ho avuto la fortuna di poter fare lezione nella scuola della mitica compagnia, costituita solo di danzatori afroamericani, del Dance Theatre of Harlem.

Dedicai tutto il mio tempo alla danza e in breve tempo feci esperienze sia nello studio della tecnica accademica sia in quello dei linguaggi contemporanei che si andavano creando in una città che era un'autentica fucina per la musica, per il teatro e per la danza. In soli tre anni, eccezionalmente importanti per la mia formazione e per la mia intera vita, mi capitò anche di danzare in piccole compagnie. Dopo aver danzato in tanti teatri prestigiosi a New York, dentro di me stava cambiando

1. Ho scelto questo titolo in quanto era quello dello spettacolo andato in scena il 2 luglio 1981 al *Festival dei Due Mondi* di Spoleto nell'ambito del progetto *Ritratti di Protagonisti*: curato da Vittoria Ottolenghi, in quell'edizione era dedicato a me.

qualcosa. Avevo sete d'altro. Non mi bastava più la compagnia di Paul Sanasardo. Volevo dare una svolta alla mia vita. Nell'estate del 1971 eravamo al Saratoga Springs Performing Arts Center, di cui Sanasardo era direttore artistico. Pina Bausch, che era già stata nella compagnia di Sanasardo, venne invitata a Saratoga per danzare la coreografia *Bird*, l'assolo che Jean Cébren aveva creato per lei. Pina allora aveva circa trent'anni e stava per tornare in Europa. Mi parlò del desiderio di creare una sua compagnia e mi invitò ad andare a trovarla per partecipare a questo sogno che per lei stava diventando realtà.

Finalmente decido di partire e di lasciarmi alle spalle tanti meravigliosi incontri artistici, come quelli con Paul Taylor, Alvin Ailey, Anna Sokolow, Karel Shook, Barbara Fallis, Paul Sanasardo e tanti altri. Parto: destinazione Germania. Però la mia prima tappa era l'Italia, Roma. Città che conoscevo bene in quanto l'avevo visitata più volte con il mio nonno materno.

Era il 1971, e a Roma non c'era molto da fare per un danzatore di danza contemporanea. C'erano pochissime situazioni stimolanti, esperienze, aggregazioni. Sfogliando la rivista «Dance Magazine» scoprii il Centro Internazionale di Danza (CID) diretto da Francesca Astaldi. Era forse l'unica scuola in Italia dove si potessero trovare lezioni di danza contemporanea e oltretutto era in un centro meraviglioso, in via dell'Orso, a due passi da Piazza Navona. A un certo punto decisi di andare a vedere di cosa si trattava. Ebbi subito modo di assistere a una lezione di tecnica Graham di Elsa Piperno. L'incontro con la Piperno fu importante e determinante per entrambi. Durante quel periodo frequentava le lezioni di tecnica Graham tutta una serie di danzatori di nazionalità diverse: Kayo Maki, Marcia Plevin, Jacquelyn Buglisi, Patrizia Cerroni, José De Vega, Nicoletta Giavotto, Gianfranco Paoluzi e Bob Curtis, insegnante di danza primitiva. Piperno e Curtis erano entrambi più grandi di me. Dopo alcune settimane decidiamo, sull'onda del loro entusiasmo, di creare uno spettacolo. Numerose prove, discussioni e fatica, e la sera del 9 giugno 1972 arriva il debutto a Roma, al Teatro Parioli. Nasce la prima compagnia professionale di danza contemporanea: Teatrodanza Contemporanea di Roma. Un nome che è stato un po' preso in prestito dalla London Contemporary Dance Theatre, dove la Piperno era già stata danzatrice.

Andarono in scena varie coreografie al debutto al Teatro Parioli. Il programma di quelle serate, diviso in due parti, comprendeva due coreografie di Marcia Plevin, *Pensiero*, un assolo per lei stessa, e *Pieces*, un lavoro di gruppo; *Rito*, coreografia di Bob Curtis per tutta la compagnia; *In due*, coreografia di Elsa Piperno che la eseguì con Curtis. La seconda parte si apriva con una mia coreografia, *Sfaccettature*. Era un quartetto interpretato da Patrizia Cerroni, José De Vega, Elsa Piperno e da me. Era dedicato a Paul Sanasardo ed era nutrito da una doppia ispirazione: un riferimento visivo al famoso disegno leonardiano dell'uomo vitruviano, che io enfatizzavo col gioco del bianco e nero dei costumi da me disegnati; un riferimento letterario a Pirandello, in particolare a un frammento da *Il*

giuoco delle parti in cui il tormentato autore siciliano scriveva: «Questo maledetto specchio, che sono gli occhi degli altri, e i nostri stessi, quando non ci servono per guardare gli altri, ma per vederci come ci conviene vivere... come dobbiamo vivere».

In scena era appeso, da un lato, un *mobile* con tanti specchi che illuminavano i danzatori e il pubblico. Seguivano poi *Incontro*, con me e Jacquelyn Buglisi, creato da lei; *Cliché*, un assolo di Elsa Piperno, e infine *Aikobiae* di Patrizia Cerroni per tutta la compagnia.

Gli obiettivi della compagnia Teatrodanza Contemporanea di Roma, nata come cooperativa, erano a noi ben chiari. Volevamo diffondere la danza contemporanea come linguaggio artistico che, secondo noi, meglio di ogni altro aderiva e, quindi, poteva rappresentare la complessa problematica della vita e della società coeve. Se era indubitabile che quella nuova danza aveva origini internazionali, nelle nostre intenzioni avrebbe dovuto poi caratterizzarsi autonomamente, attraverso la nostra sensibilità, filtrando le nostre radici. Volevamo realizzare collegamenti con ogni altra disciplina artistica che aspirasse a una espressione teatrale “totale”. Volevamo portare avanti un lavoro di gruppo che implicasse una crescita artistica e umana di ognuno dei componenti, per sviluppare uno stile corale che fosse il risultato dell'apporto di ciascuno.

Dopo la prima al Teatro Parioli il gruppo non riuscì a portare avanti gli intenti prefissati. Io credo che allora ognuno avesse in mente tutt'altro che formare una compagnia fissa. Alla fine, solo io e la Piperno avevamo in mente un progetto artistico unitario. Elsa e io condividevamo in modo assoluto questi obiettivi, carichi com'eravamo della consapevolezza che ci toccava un ruolo da pionieri, forse anche un po' esaltati da questo e da una passione autentica, senza secondi fini. In seguito avremmo rifiutato ogni lusinga e avremmo scelto di rimanere uniti, per perseguire questa strada difficile che intravedevamo però piena di potenziali gratificazioni.

Poco tempo dopo la nascita della compagnia, nel luglio del 1972, nacque il Centro Professionale di Danza Contemporanea da un'idea di Bob Curtis e Elsa Piperno. Pensare alla compagnia Teatrodanza senza includervi la frenetica attività del Centro sarebbe impossibile. Dopo un po' io ed Elsa ci ritrovammo da soli. Gli altri per varie ragioni sono andati per la loro strada.

Un progetto chiaro e molto impegnativo coinvolse da subito tutti e due gli organismi. Con l'apertura della scuola si stava creando un grande punto di riferimento per la danza contemporanea, e in poco tempo arrivarono danzatori da tutte le parti del mondo per studiare con noi.

Insistendo sulla professionalità, facendo salire sul palcoscenico non allievi, come in genere era per alcune “pseudo-compagnie”, ma danzatori professionisti, avevamo dato subito un'impronta di qualità apprezzatissima da chi frequentava il Centro, che divenne presto un punto di incontro con dibattiti, proiezioni di video, performance, scambi di opinioni sugli spettacoli. Venivano continuamente invitati danzatori e coreografi a tenere stage e seminari, e la didattica era impostata su corsi

di vari livelli: principianti, principianti avanzati, intermedi e avanzati. C'erano poi le lezioni per la compagnia che si tenevano la mattina e alle quali potevano partecipare anche gli allievi del livello avanzato. Via del Gesù numero 57, a due passi da piazza Venezia e piazza Navona, era diventata un riferimento a livello nazionale e internazionale tanto per l'attività della compagnia quanto per la formazione.

L'insegnamento principale del Centro era basato sui fondamenti della tecnica Graham, che costituiscono di per sé una base formativa completa per un danzatore. Vi sono principi in questa tecnica che a poco a poco vanno a far parte dell'interiorità di un danzatore, il quale può decidere di utilizzarli creativamente nella sua danza e anche nella vita, perché fanno parte di un modo di vivere. Questo discorso vale forse per tutta la danza contemporanea, non è legato a una sola tecnica, a una sola persona, che sia Martha Graham, Merce Cunningham, José Limón, Lester Horton, Alwin Nikolais o altri. Io credo che chi sceglie di fare danza contemporanea sente che è un modo di vivere la danza che travalica l'apprendimento di una tecnica all'interno della lezione.

Dal Centro Professionale di Danza Contemporanea sarebbero usciti danzatori e coreografi come Marco Brega e Fabrizio Monteverde, Stefano Valentini, Raffaella Mattioli, Sandra Fuciarelli, Enrica Palmieri; critici e storici di danza come Leonetta Bentivoglio e Donatella Bertozzi, compositori come Arturo Anecchino e Antonio Coppola. Per il Centro transitarono danzatori e coreografi di tutta Italia e non solo: Gloria Pomardi, Veronica Urzua, Michele Pogliani, Gloria Cattizzoni, Luciana Melis, Eugenio Balducci, Mariolina Maconio, Annamaria Campioni, Tiziana Starita, Gloria Desideri, Elisabet Sjoström, Carla Marignetti, Laura Martorana, Simona Quartucci, Giovanna Fortunato, Daniela Malusardi, Eva Romani, Nazareno Santolamazza, Massimo Moricone, Gabriella Stazio, Yu Lin Yang, Paola Leoni. Sono sicuro che sto dimenticando tante persone e me ne scuso, citarle tutte ovviamente è difficile.

Il Centro non organizzava solo lezioni di tecnica Graham. Per un lungo periodo la coreografa Roberta Escamilla Garrison ha insegnato la tecnica e il credo di Merce Cunningham. Roberta era la moglie di Jimmy Garrison, il famoso contrabbassista jazz noto per la sua lunga collaborazione con John Coltrane. Questo incontro ha portato ancora un altro modo di vedere e formarsi con la danza. Inoltre abbiamo avuto altri coreografi di tecnica Nikolais, Limón, ecc.

La cosa per me più attraente fu che potevo finalmente realizzare coreografie ed esplorare la possibilità di un linguaggio di movimento mio. Infatti, forte di un bagaglio tecnico ormai acquisito, davo spazio alla coreografia, una passione che avevano suscitato in me la vicinanza, l'ammirazione e il desiderio di emulazione del mio padre spirituale, Paul Sanasardo. Potevo comporre contando sui giovani che noi stessi formavamo, puntando su me stesso e sulle mie riconosciute qualità di danzatore.

Così si legge nella prefazione di Leonetta Bentivoglio al mio libro *Il fulmine danzante. Quasi un romanzo*:

Quanta magia c'era negli estrosi e agitati anni Settanta! Se col ricordo torno all'era post-sessantottina, così dinamica e stimolante che a volte ci sembrava di correre forsennatamente tra le sabbie mobili, mi succede di pensare a come quel periodo, nella mia esperienza, fosse abitato anche dall'immagine colma di magnetismo e "stranezza" che caratterizzava il danzatore (oltre che docente e coreografo) Joseph Fontano. Giovane uomo fluido e sottile, con una peculiare muscolatura elastica e allungata, Joseph aveva un fascino anomalo, lontano dagli stereotipi del ballerino, e in tale particolarità si dimostrava incredibilmente armonioso. Quando danzava era un lampo, un guizzo, una nuvola, un fulmine sospinto da correnti di carisma. Joseph era un danzatore naturale: tutto gli veniva bene all'istante. Era un fenomeno dotato di una musicalità stupefacente e di una velocissima qualità di apprendimento delle sequenze coreografiche anche più complesse. L'esecuzione di qualsiasi prodezza, vista su di lui, sembrava facile e gentile. La danza affiorava con spontanea generosità dal suo fisico asciutto e forte².

Gli anni trascorsi nella compagnia non furono solo una straordinaria esperienza artistica. Dalla fine degli anni Settanta a tutti gli anni Ottanta, fino allo scioglimento, avemmo lunghi periodi di stabilità in cui i danzatori furono gli stessi. Non è facile descrivere il legame che si crea fra persone che quasi ogni sera, in tournée, vanno in scena assieme e che, se vogliono creare quella magia che qualche volta il teatro riesce a essere, devono stare bene fisicamente e nello spirito. Ognuno deve star bene con sé stesso e tutti con tutti. Si vive assieme, si mangia, si dorme, o non si dorme, assieme. Giorno dopo giorno, durante i viaggi anche lunghi che dovevamo affrontare, cresceva quella complicità quotidiana che aiutava a superare disagi e inconvenienti. Tutti ricordi indelebili.

C'erano tanti segnali della stima che cominciamo a guadagnare. Nell'anno 1973 cominciai a insegnare a Spoleto, che divenne ben presto una meta familiare. La Scuola comunale di musica, diretta dal M° Natalucci e intitolata ad Alessandro Onofri, volle aprire una sezione di danza. Era un esperimento molto interessante e niente affatto usuale aprire uno spiraglio alla danza in una scuola di musica e, soprattutto, affidarsi a un insegnante di danza contemporanea. Data la fama della città di Spoleto nel campo delle arti, fu un lavoro di un certo prestigio e di grande soddisfazione.

Gli anni Settanta furono un momento difficile ma di grande crescita. Sono stati anni di spettacoli presentati in tanti tipi di teatri diversi. Spazio Uno in Trastevere, a Roma, era diventato un punto di riferimento, dove abbiamo potuto in tutta libertà presentare alcuni lavori coreografici come *Excursion*, *MusicAction* e tanti altri. Spettacoli presentati in presenza di critici di danza di allora come Vittoria Ottolenghi, Alberto Testa, Gino Tani solo per elencare alcuni. Abbiamo presentato spettacoli a Roma in teatri come l'Olimpico e il Quirino e perfino in una stagione al Teatro dell'Opera per celebrare il nostro decimo anno di attività. In giro per l'Italia e l'Europa, eravamo accolti come strani animali che danzavano a piedi nudi e proponevano idee e concetti, a volte astratti e a volte di grande interesse sociale. La danza contemporanea iniziava a diventare qualcosa che andava insediandosi lentamente nella cultura. Attraverso lezioni dimostrative, laboratori nelle scuole, eventi nei musei e

2. Joseph Fontano, *Il fulmine Danzante. Quasi un romanzo*, A&B, Catania 2022, p. 7.

spettacoli si cominciava a notare un altro modo di presentare la danza.

La danza contemporanea non è legata necessariamente a un luogo o a un tipo di teatro, può anche essere al centro di eventi di vario tipo. Ad esempio, si potevano creare sequenze di movimento con gruppi di danzatori all'interno di spazi museali, organizzandole in percorsi differenziati che si svolgevano contemporaneamente e coinvolgevano anche gli spettatori.

Tutti questi elementi non erano ancora usuali in Italia, così come non era usuale far vivere la danza in spazi diversi dal palcoscenico. Io avevo conosciuto queste forme di spettacolo alla fine degli anni Sessanta, quando frequentavo la New School, dove artisti come John Cage e Allan Kaprow venivano a parlarci delle loro esperienze e a fare dimostrazioni pratiche sull'uso della casualità, sull'*happening* e sulla performance. Alla New School, appena diciottenne, appresi queste modalità di comunicazione artistica ed era quindi assolutamente naturale applicarle nelle mie creazioni.

Questi anni furono determinanti per creare una strada maestra. Una via che tanti avrebbero potuto in qualche modo perseguire. Non necessariamente con il nostro modo di vedere il teatro di danza, ma nasceva comunque un canale libero e neutro con una grande prospettiva.

Rimanere in Italia? L'Italia ormai era il luogo dove desideravo stare. Avevo chiaro quali fossero le potenzialità e il futuro che mi si prospettavano a Roma, una città che ormai mi apparteneva tanto quanto New York. Avevo davanti progetti e avventure già iniziate e sentivo che erano per me più importanti e più attraenti di qualsiasi altra cosa: la compagnia ormai avviata e, soprattutto, il mio impegno di coreografo, rispetto al quale un fortissimo *input* era nato proprio a New York, con l'esempio di Sanasardo. Avevo sempre voglia di dirigere e tornare alle prove delle mie creazioni, con i giovani compagni di avventura che mi ero scelto; agli spettacoli di fronte al pubblico italiano, ricettivo e spesso entusiasta di quella nuova danza in cui credevamo appassionatamente. Un'attrazione fortissima per tutto questo mi guidava quasi senza esitazioni.

C'erano poi motivazioni pratiche, non secondarie, che avevano ricadute sulla vita quotidiana e che mi tenevano sempre legato all'Italia. Una compagnia di danza a New York, anche se prestigiosa, non forniva una retribuzione mensile, le prove non venivano pagate, né al danzatore si garantivano previdenza e assicurazione. Con Teatrodanza avevamo sempre versato contributi, provveduto a dare uno stipendio mensile e creato lavoro di insegnamento per i nostri danzatori. In questo modo potevamo garantirci di avere sempre del talento disponibile e sviluppare la compagnia a lungo raggio. Questo modo di affrontare il nostro percorso artistico è stato fondamentale e lungimirante. Non so quanto mi fossero chiare queste cose concrete, ma avevo ancora ben presenti gli stenti passati a New York anni prima. Per fortuna mi ero allontanato da tutto ciò e non potevo fermare quanto di buono si era messo in moto. Non avevo intenzione di interrompere un percorso creativo iniziato e la possibilità

di esprimermi, per così dire, “senza padrone”. Sarebbe stato come tornare indietro a quando ero nella compagnia di Sanasardo a New York.

Cito ancora dalla prefazione di Leonetta Bentivoglio a *Il fulmine danzante*:

Per la conoscenza della danza moderna, non solo a Roma ma in tutta Italia, furono determinanti quegli anni forieri di rivelazioni sull'uso teatrale del corpo e sulle nuove prospettive dello spettacolo coreografico. Dagli Stati Uniti giungevano illuminazioni, e il centro di danza di Via del Gesù fu uno dei motori decisivi di tali scoperte in Italia. Mondi “altri” si aprivano, anche per chi intendeva praticare la danza da amatore, cioè da non-professionista. La percezione del proprio corpo, e soprattutto della sua parte centrale, busto e addome, che veniva infusa dalla bellissima tecnica Graham – scandita da originali e inconsuete linee cubiste nel disegno, oltre che passionale e sensuale nel messaggio che emergeva dai movimenti – dava un senso di emozionante libertà a ogni “praticante”. Accadeva sia ad un livello d'elevato professionismo, sia a chi s'avvicinava amatorialmente a quel campo³.

La danza contemporanea era diventata una chiave d'accesso a un nuovo modo, interessante e arioso, di concepire l'esistenza. Non era solo perché danzavamo a piedi nudi o usavamo musiche e costumi diversi dalla danza classica. È vero, il nostro entusiasmo e professionalità sono stati contagiosi e hanno spinto tanti giovani ad avvicinarsi alla danza contemporanea come arte e come lavoro. Un ambito allora sconosciuto e probabilmente legato solo agli enti lirici, dove esisteva un corpo di ballo stabile. Si cominciava ad accorgersi che la danza contemporanea possedeva una dimensione liberatoria, benché rigorosa e strutturata. Potrebbe sembrare una contraddizione, e invece la miscela funzionava. Il tutto conduceva verso un'auto-individuazione che non era mai soltanto fisica, ma a volte anche psicologica ed emotiva.

Sono sicuro che senza il duro lavoro di divulgazione che affiancava gli spettacoli le cose non sarebbero state le stesse. Dopo lo scioglimento della compagnia Teatrodanza, ho fondato la compagnia Scenamobile, che ha avuto alcune stagioni di grande fortuna in Italia e all'estero. Però avevo altro in mente. Gli anni Settanta mi avevano dato molto e insegnato molto. Era di nuovo il momento di dedicarsi ad altro. Accettai l'invito di insegnare danza contemporanea presso l'Accademia Nazionale di Danza, dove non era ancora una materia fissa. Ho partecipato a riforme e a molte innovazioni, e sono rimasto docente di ruolo dal 1989 al 2017. Inoltre, arricchito degli anni di formazione e spettacoli vissuti in un'epoca d'oro per l'arte performativa, ho potuto portare la danza contemporanea all'interno di istituzioni come il Teatro San Carlo di Napoli, il Teatro alla Scala di Milano e molti altri. Ho potuto con l'esperienza acquisita dirigere la compagnia Transitions del Trinity Laban di Londra, insegnare in molte università all'estero, in Cina, USA, Marocco, ecc. Il mio percorso mi ha visto interfacciarmi con il Parlamento e il Senato per supportare proposte di legge volte a dare sempre maggiore dignità alla danza e alle problematiche legate alla formazione coreutica.

3. *Ibidem*.

Nel 2017 ho fondato l'Accademia Europea di Danza con sede a Roma sotto l'egida dell'Associazione World Dance Alliance Europe. Nel 2021 ho pubblicato il mio libro, il già citato *Il fulmine danzante. Quasi un romanzo*. Spero, con l'iniziativa del mio nuovo centro, di fornire una formazione totale ai giovani talenti che hanno voglia di intraprendere la strada dello spettacolo dal vivo, oggi sempre più complessa a causa dell'introduzione delle nuove tecnologie. Purtroppo attualmente continuano a mancare degli spazi, come era già negli anni Settanta, dove i giovani possano sperimentare e presentare le loro coreografie. Non esistono molte compagnie che lavorino dodici mesi l'anno, mentre la continuità nella danza è la cosa più importante per garantire una stabilità a danzatori e coreografi sempre più preparati, nonché per garantire al pubblico un prodotto di alta qualità e costante innovazione.

Oggi essere considerato padre spirituale della danza contemporanea in Italia è un grande peso da portare. Un peso che ho costruito in più di cinquantacinque anni di carriera e che ho accettato nel momento in cui ho deciso di essere uno dei pionieri della danza contemporanea in questo Paese. Non avrei mai immaginato di diventare soggetto di tesi universitarie o di stare all'interno dei libri di storia della danza. Volevo solo fare il danzatore, il coreografo ed essere libero di esprimermi con ogni mezzo d'arte visiva. La danza è un'arte visiva che va vissuta, è come un lungo viaggio nel tempo, dal passato verso il futuro senza fermarsi mai al presente.

Ogni epoca vive il proprio momento. Gli anni Settanta hanno dato sicuramente una vera spinta alla libertà, è stato un momento di creatività e di trasgressione. In qualche modo la globalizzazione degli ultimi anni ha permesso di conoscere in tempo reale cosa accade oggi nel mondo a livello sociale, politico e culturale. Questo fa sì che ci sia poco tempo per la ricerca artistica e per una creazione vissuta intimamente. Tutti vogliono tutto e subito, mentre la danza ha bisogno di molti anni di studio, di preparazione e di tante ore di ricerca. Quindi siamo in un'epoca di omologazione creativa, si tende a studiare poco, fare ricerca solo per progetti e non per una necessità passionale e intellettuale. Ho sempre creduto che si crea ciò che si sente, non per essere unici o diversi, ma per quello che si inventa. Non bisogna riprodurre passi di danza o un certo tipo di movimento, bisogna essere quel passo, diventare danza. La danza esiste solo nel momento in cui si esegue il passo, dopo restano solo tracce di luce nell'aria.



Figura 1: Joseph Fontano. Foto: Fabian Cevallos, 1978.



Figura 2: Joseph Fontano in *Sfaccettature*, Teatro Parioli, Roma, 1972. Dal programma di sala del debutto della Compagnia Teatrodanza Contemporanea di Roma. Foto: Fabian Cevallos.



Figura 3: Joseph Fontano in *Solitudine*, 1973.



Figura 4: Joseph Fontano in *Lo Sviluppo prima del Compimento*, Teatro Quirino, Roma, 1979.

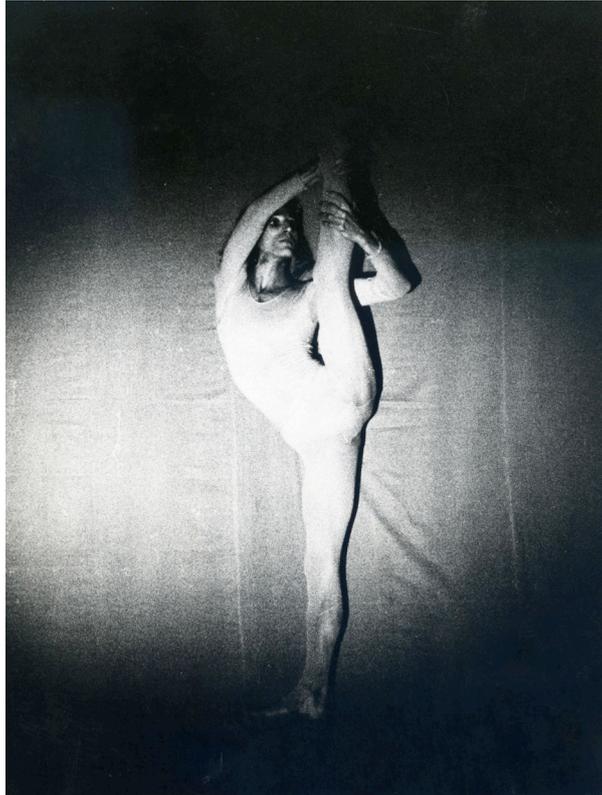


Figura 5: Joseph Fontano in *Dimensioni*, Teatro Spazio Uno, Roma, 1973.