

Michele Fanni

Piccola storia della danse de façade.
Un cammino verticale tra radici artistico-sportive e tattiche culturali di trasformazione del tessuto urbano¹

Alcuni passaggi preliminari.

Intenzioni e definizioni.

La pratica coreica definita attraverso l'espressione *danse de façade* si è sviluppata, inizialmente, all'interno della scena propria alla nuova danza francese a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta del Novecento, aprendo, così, un primo dialogo tra arrampicata libera, arti circensi e danza urbana. Essa può essere collocata, in virtù della propria storia, del proprio retroterra artistico-culturale e delle tecniche esecutive a cui attinge, all'interno del bacino di quella categoria disciplinare detta *danza verticale*. Quando si parla di *danza verticale* si fa riferimento a una «pratica di spostamento di piani spaziali. Anzi, pratica spaziale in cui il corpo del danzatore si occupa di negoziare frontiere e confini in territori verticali e aerei con una molteplicità di sensibilità, conoscenze e competenze»².

Inoltre, Rossella Mazzaglia sottolinea che: «in particolare la danza verticale [...] si basa sulle possibilità motorie date da condizionamenti esterni al corpo, di tipo strutturale e protesico (come imbragature che consentono di sorreggersi su superfici verticali) oltre che sulla combinazione di tecniche circensi, di climbing e di danza»³.

Il carattere peculiare, che definisce l'identità della *danse de façade* all'interno di questo bacino, si riconosce nella centralità che in tale tipologia di creazione

¹ Questo lavoro prende spunto a partire dalla tesi di laurea magistrale in Discipline dello Spettacolo dal vivo che ho discusso nel marzo 2015 presso l'Università di Bologna. Tale lavoro di ricerca, *Terrain vide: analisi del vuoto nella coreica verticale di Antoine Le Menestrel*, ha avuto come relatrice Elena Cervellati e come correlatore Enrico Pitozzi.

² Moretti, Wanda, in Schiavoni, Massimo, *Proiezioni sospese. Gli equilibri mutevoli di Wanda Moretti*, in «Digicult. Digital art design and culture», www.digicult.it/it/digimag/issue-053/suspended-projections-the-changing-equilibria-of-wanda-moretti/ (u.v. 19/01/2015).

³ Mazzaglia, Rossella, *Danza e spazio. Le metamorfosi dell'esperienza artistica contemporanea*, Modena, Mucchi Editore, 2012, p. 46.

artistica viene ad assumere la dimensione antropologica urbana, il tessuto cittadino. Le intenzioni di fondo che muovono questo progetto coreografico operano nella volontà di aprire un diretto confronto e dialogo con il disegno architettonico urbano: vengono chiamate in causa le differenti e stratificate narrazioni che hanno informato quel particolare spazio cittadino. Questo rapporto tra arte e città viene costruito a partire da una relazione orizzontale: la realtà urbana non può limitarsi a fare da cornice o da scenografia, ma anche senza il volere dichiarato del coreografo la danza sarà segnata dal contesto architettonico (e dunque storico-sociale) con il quale entra in collisione. Materia prima con la quale si confronta quest'arte è lo *spazio topologico*, assunto nella nostra trattazione secondo la prospettiva decerteauiana⁴: ente fluido, relazionale, incessantemente plasmato e modellato da significati di diversa natura. La danza, dunque, non può non incontrare (e scontrare) la *città*: confrontarsi con una scena portatrice di un saldo discorso identitario. L'obiettivo rincorso sarà allora riuscire a trasformare, per lo meno nel breve ed effimero tempo della *performance*, lo *status* del luogo, senza aggiungere nulla che non sia già parte integrante di quella realtà. Portare alla luce il già esperito e conosciuto attraverso le poco frequentate angolazioni di una nuova prospettiva: disvelare e rivelare la città, anzi meglio le possibili città.

Attraverso questo lavoro abbiamo provato a rintracciare le origini antropologiche che hanno portato allo sviluppo e alla maturazione del fenomeno artistico-culturale preso in esame. Abbiamo considerato quale elemento fondante di tale ricerca il confronto/superamento tra le categorie di arte e vita quotidiana declinate nella dimensione urbana. Alla luce di questo nesso, abbiamo cercato di stendere le fila di un percorso, che attraversando quasi per intero il Novecento, ci ha permesso, entrando in contatto con diversi movimenti artistici e sportivi, di riallacciare, infine, le fila con il presente. La *danse de façade*, qui considerata come uno degli ultimi passi compiuti in questo lungo procedere, ha dunque modo di essere compresa e accolta all'interno di un ampio scenario storico, sociale e antropologico che ne vuole restituire la valenza civile e politica.

⁴ De Certeau, Michel, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2012 (ed. or. 1980).

Radici e origini di un fenomeno.

Quale prima suggestione e spunto, a nostro avviso, è corretto muovere lo sguardo intorno al panorama coreico novecentesco: è possibile, infatti, rintracciare alcune particolari personalità che, pur senza una volontaria e determinata intenzionalità, hanno posto le basi ai successivi sviluppi della *danse de façade*. Ad esempio, già Isadora Duncan solleva la necessità di un contatto non solo epidermico, ma integrale con il circostante: una profonda immersione nell'elemento con il quale ci si confronta, al punto di arrivare a organizzare un movimento che sia chiara espressione di quella specifica realtà naturale. Anna Halprin, a partire dagli anni Trenta, lavora sull'accrescimento delle facoltà percettive all'interno del rapporto corpo-spazio: arrivare a esperire i luoghi e i loro diversi gradi di consistenza proprio attraverso il movimento. La danza diviene, così, uno strumento scientifico volto alla constatazione del reale: attiva percezione e qualificazione del circostante e allo stesso tempo, facoltà di lettura-scrittura del reale. Infine, in Trisha Brown possiamo riconoscere, forse, la “pioniera” della *danza verticale*: tra il 1968 e il 1973 la coreografa americana sviluppa un progetto tematico i cui esiti vengono raccolti sotto il nome di *Equipment pieces*⁵; un'approfondita riflessione riguardante il rapporto tra corpo umano e gravità. I lavori della Brown hanno una connotazione scientifica: sondare la realtà di corpi posti in una condizione di alterazione dei rapporti gravitazionali per studiarne le possibilità di movimento e per analizzare le stravolgenti dinamiche di fruizione che informano la percezione degli spettatori nell'incontro con l'orizzonte verticale.

Tenendo conto di queste premesse, cerchiamo ora di far luce sulle origini antropologiche e storico-sociali sulle quali pone le proprie basi la *danse de façade*; andiamo, dunque, alla ricerca delle radici di quel pensiero che riconosce come atto necessario e imprescindibile l'agguerrita resistenza al fenomeno di omologazione che minaccia l'esperienza del quotidiano. Il superamento della distinzione tra le categorie *arte* e *vita* viene riconosciuto quale momento tra i più significativi nel percorso esistenziale di ogni individuo. La messa in discussione e rinegoziazione dei significati dello spazio attraverso il suo stesso attraversamento si identifica in una vera e propria azione estetica: la

⁵ In riferimento all'utilizzo di imbragature ed equipaggiamento provenienti dalla pratica dell'arrampicata su roccia. Cfr. Mazzaglia, Rossella, *Trisha Brown*, Palermo, L'Epos, 2007, p. 58.

trasformazione simbolica e fisica dello spazio antropico.

Il camminare, fondamentale attività umana che fornisce all'uomo strumenti adeguati all'*orientamento* nel mondo⁶, è stato, a partire da un preciso periodo storico, in pericolo d'estinzione, e tutt'ora non gode affatto di buona salute.

Nel XIX secolo gli sviluppi della rivoluzione industriale, uniti a un sempre più considerevole fenomeno d'urbanizzazione delle masse lavoratrici, portano a una totale perdita del controllo sull'ambiente da parte degli abitanti delle "rinnovate" città. La municipalità urbana si arroga il diritto di gestire e organizzare con l'ausilio di esperti e burocrati l'ordine e la pianificazione degli spazi cittadini. Ciò colpirà violentemente gli abitanti dei quartieri operai che si troveranno a dover fare i conti con una stravolta percezione dei luoghi; dall'*ambiente simpatetico* delle campagne o delle città pre-industriali nelle quali riconoscevano traccia della loro identità, si trovano improvvisamente assorbiti nella voragine dell'anonimato funzionalista. In questi nuovi luoghi il cittadino fa esperienza di una *perdita*: viene a mancare il legame di appartenenza con il territorio in cui vive. Viene negata la *località*⁷ e con essa l'identità, smarrite in un'indistinta indifferenza territoriale, in una permanente distrazione esistenziale. Il cittadino riveste oggi nelle città il ruolo di *utente*, individuo dipendente da sistemi sui quali non ha alcun controllo. Si è così trasformata quella che era una facoltà propria dell'uomo, l'*abitare*, in un bene di consumo, e in conseguenza di ciò si è passati da un rapporto estremamente *sensuale* con i territori del proprio vivere, a una mera *fruizione*.

Proprio a partire da questa condizione nasce la necessità di capovolgere le regole del quotidiano, evadere i codici borghesi di comportamento. Il corpo, organo di senso totale, dopo essere stato imbavagliato e stordito da griglie e schemi meccanicistici avverte il bisogno di tornare a svolgere il suo ruolo di *geometrico conoscitivo*⁸.

⁶ L'antropologo Franco La Cecla propone queste definizioni: «attività di conoscenza di luoghi e di organizzazione di essi in una trama di riferimenti visibili e non»; «capacità di organizzare il proprio ambiente circostante, di annodare una trama generale di riferimento all'interno della quale una persona può agire o su cui può 'agganciare' la propria conoscenza». La Cecla, Franco, *Perdersi. L'uomo senza ambiente*, Roma-Bari, Laterza, 2011, p. 3 e p. 43.

⁷ «Forma del possesso di un luogo da parte dei suoi abitanti e viceversa» (La Cecla, Franco, *Perdersi*, cit., p. 33).

⁸ «La coscienza situata, in uno spazio e in un tempo, è in grado di percepire un lato per volta dell'oggetto che cade nell'orizzonte del suo sguardo, a partire dalla prospettiva di cui il suo corpo costituisce il geometrico di una totalità di convergenze. [...] L'adeguamento del senso dell'oggetto può avvenire soltanto per progressivi spostamenti dello sguardo, alla ricerca dei lati

La presenza *hic et nunc* è la principale attività di conoscenza del reale: si manifesta come capacità di assorbimento di ciò che, inizialmente, appare estraneo, con conseguente apertura a nuovi mondi prima sconosciuti. Si allargano le prospettive: lo strumento di assimilazione e comprensione del circostante, il corpo-mente, ha maggior modo di entrare in contatto con l'esterno e di farsi capiente, capace.

A ogni luogo appartiene un particolare *quid* (*genius loci*): pensare, sentire, conoscere, vivere all'interno di un territorio, fa sì che le nostre azioni vengano profondamente informate e caratterizzate da questo. Il luogo diviene attraverso la nostra permanenza in esso lo strumento stesso della nostra conoscenza, un paradigma aperto grazie al quale avvicinarsi al reale.

A partire dai primi decenni del Novecento, alcuni artisti, e tra loro molti danzatori, tentarono di restituire all'uomo tutte le sue originarie facoltà. L'obiettivo era superare la suddivisione positivistico-dualistica che vedeva nella dialettica mente/corpo un rigido rapporto gerarchico tra due settori considerati autonomi e distinti. Questa prospettiva⁹ aveva ridotto l'essere umano a una somma di parti non dialoganti tra loro. Il cittadino medio (e questo vale tutt'ora¹⁰) privato della capacità di *vedere* al di là della mera realtà fenomenica aveva dimenticato ogni possibilità dell'immaginario.

All'inizio degli anni Venti, e qui inizia il nostro percorso, gli artisti dada cercarono il superamento delle categorie *arte* e *vita* attraverso l'esperienza diretta di luoghi considerati ai margini di ogni possibile interesse umano. Si parla di *ready made* ovvero del passaggio dalla rappresentazione del reale, alla costruzione di un'azione sviluppata secondo un principio estetico, ma realizzata

adombrati nella prospettiva di partenza. Il senso dell'oggetto non è dato comunque dalla somma delle diverse percezioni, ma dall'integrazione delle stesse in una totalità di rapporti di cui si fa garante la facoltà immaginativa con le sue rappresentazioni, in grado di riportare alla coscienza l'immagine percepita dalle diverse prospettive: ogni prospettiva è così anche un'apertura di senso», da: Pontremoli, Alessandro, *Teorie e tecniche del teatro educativo e sociale*, Novara, De Agostini Scuola, 2007, p. 10.

⁹ André Breton definisce il positivismo «la chiarezza che confina con la stupidità» (Breton, André, *Manifesti del Surrealismo*, Torino, Einaudi, 2003).

¹⁰ «Una poco illuminata tendenza collettiva ci invita a specializzarci in uno o al massimo due campi e a dimenticarci del resto del mondo. [...] Restringere i propri orizzonti viene incoraggiato per ricercare la perfetta efficienza in un'unica attività, per non disperdere energie e per dedicarsi ad una carriera ben definita. [...] Lo specialismo è una malattia dello spirito. Un contagioso virus della personalità a cui non è facile sfuggire. Ci spinge ad eliminare le nostre possibilità di scelta e a vivisezionare la nostra visione globale. In mano agli specialisti persino le esperienze più estatiche perdono vita e magia». Cfr. Daniele Bolelli in Caruso, Paolo, *L'arte di arrampicare su roccia e ghiaccio*, Roma, Edizioni Mediterranee, 2010, p. 214.

nell'ambito della vita quotidiana: «si attua il passaggio dal *rappresentare* la città del futuro, all'*abitare* la città del banale»¹¹.

L'anti-arte nelle visite dadaiste ai luoghi banali.

In un piovoso pomeriggio d'aprile del 1921 un gruppo di artisti (tra i quali Tristan Tzara, André Breton, Louis Aragon, Paul Éluard, Philippe Soupault) si danno appuntamento presso il cortile dinnanzi alla chiesa parigina di Saint-Julienne-le-Pauvre. Ciò che prende forma è un intervento estetico sul reale, con tanto di comunicato stampa, un'escursione per i luoghi banali della città. Questo esperimento apre le porte a un nuovo modo di porsi nei confronti dell'ambiguo binomio arte e quotidiano: attraverso un atto simbolico si donava valore estetico a uno spazio vuoto e non più a un oggetto materiale. È la *presenza* consapevole degli artisti in un dato luogo a farne spazio d'arte. Questa eversione che a prima vista poteva sembrare una provocazione gratuita, in realtà fu un meditato *j'accuse* al sistema delle arti, ambito completamente assente dalla vita quotidiana degli uomini. Se l'*Arte* ha perso ogni contatto con il mondo reale, dimenticandosi della città e dei suoi abitanti, gli artisti dada mostrano con una capriola concettuale come sia, in verità, la vita stessa, per quanto banale, il primo spazio deputato alle infinite possibilità dell'immaginario dell'uomo.

La rivoluzionaria pratica di donazione di significato permise di trasformare la vita di ogni giorno, schiava delle abitudini, in una dinamica permanentemente cosciente di costruzione del proprio agire. Da questa prima intuizione dada prenderà il via un lungo percorso di ricerca all'interno dei *vuoti* urbani.

Le deambulazioni surrealiste nei territori dell'inconscio.

Nel maggio 1924, passati ormai tre anni dalla visita dada nel cortile di Saint-Julienne-le-Pauvre, alcuni dei protagonisti di quel primo *intervento estetico* decidono di dar luogo a una nuova escursione. Aragon, Breton, Morise, Vitrac, futuri esponenti di punta del movimento Surrealista, organizzano un cammino vagabondo, non più all'interno della cerchia cittadina, ma nelle vaste aree

¹¹ Careri, Francesco, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Torino, Einaudi, 2006, p. 46.

campestri francesi. Partendo da Parigi, raggiungono in treno Blois, cittadina «tirata a sorte» consultando una mappa; da questa località si mettono in marcia e dopo diversi giorni entrano a Romorantin, che, sempre secondo l'ordine del caso, si rivelerà la meta conclusiva di tale deambulazione. Breton la definirà un'«esplorazione ai confini tra la vita cosciente e la vita di sogno»¹². Il termine utilizzato per definire questo tipo di esercizio estetico sarà *deambulazione*. Un vocabolo che richiama a sé l'idea di completo abbandono all'inconscio, ricerca di un percorso laterale, inscritto fra ordine e caso, che conduca in quel teatro privilegiato dello svelamento assai prossimo alla condizione del sogno. Ciò che attrae i Surrealisti non è tanto lo spazio del reale, quanto piuttosto quel mondo onirico fuori dal tempo che vi confina *al di sotto*. Entrare in contatto e oltrepassare questo diaframma consente di fare diretta esperienza di uno spazio, percepito qui come organismo attivo, vibrante, capace di comunicare con colui che vi si immerge e di tessere una relazione empatica: «la deambulazione è un giungere camminando a uno stato di ipnosi, a una spaesante perdita del controllo, è un *medium* attraverso cui entrare in contatto con la parte inconscia del territorio»¹³

Tuttavia nel progetto surrealista di esplorazione della città si delinea una discontinuità rispetto ai precedenti esperimenti. All'idea di rifiuto-superamento dei concetti di *arte e rappresentazione*, messo in campo attraverso le visite dada, Breton e compagni sostituiranno un processo di svelamento dell'ignoto. Un onirico lasciarsi guidare dal caso per penetrare quella cortina che nasconde l'inespresso: ovvero ciò che non è possibile tradurre attraverso il linguaggio razionale proprio delle convenzioni tradizionali dell'arte. In questo modo, tuttavia, si finisce per cadere ugualmente nel tranello della *rappresentazione*: il problema non è sostituire il punto di vista ma capovolgerne la natura. Il discorso surrealista finirà tragicamente manipolato dalla *società dello spettacolo*, che permeandone in tutto e per tutto il linguaggio riuscirà a piegare questa prospettiva originariamente sovversiva, banalizzandola e tramutandola in serva delle logiche di mercato.

L'immagine e il discorso *deducono* da sé il proprio oggetto, costruiscono il referente loro adeguato, sono essi stessi il *fatto* di cui danno rappresentazione.

¹² Breton, André, *Manifesti del Surrealismo*, cit., p. 154.

¹³ Careri, Francesco, *Walkscapes*, cit., p. 54.

L'intenzione metafisica di perseguire una corrispondenza trasparente tra segni e cose ha avuto per esito che i segni, divenuti *spettacoli* indipendenti, risultino infine le sole cose reali¹⁴.

L'urbanisme unitaire e il concetto di dérive nel pensiero situazionista.

Gli anni Cinquanta, sull'onda dei precedenti esperimenti dada e surrealisti, vedono la nascita di nuovi movimenti artistico-intellettuali¹⁵ volti all'aperta contestazione delle prassi alienanti dell'urbanistica razionalista e funzionalista promossa dalle istituzioni vigenti. Alcuni dei membri provenienti da queste formazioni confluiranno nel 1957 all'interno dell'*Internazionale Situazionista*. Tra i principali temi che vengono affrontati nelle dispute situazioniste hanno grande rilievo la necessità di una «costruzione sperimentale della vita quotidiana» e «la ricerca di una nuova interazione tra urbanistica e comportamenti sociali»¹⁶.

Guy Debord, principale esponente di questa corrente, critica aspramente gli esiti dello sviluppo della società capitalista da lui riconosciuta con il nome di *società dello spettacolo*: «Il capitalismo nella sua forma ultima si presenta come un'immensa accumulazione di spettacoli, in cui tutto ciò che era direttamente vissuto si è allontanato in una rappresentazione»¹⁷.

Questo spostamento di equilibri nella percezione del reale ha condotto la società umana a una progressiva espropriazione e alienazione di sé medesima. Il grado ontologico del reale non si misura più secondo una scala calibrata sull'esperienza, sulla potenza pratica dell'uomo, ma secondo la forza egemonica delle immagini. Il mondo reale ha così perso valore di fronte alla sovranità assoluta acquisita dall'economia di mercato che servendosi dei media è riuscita a trasformare le immagini in mondo reale, organizzando una nuova realtà parallela a sé stante. La realtà non si fonda più sul reale, ma sul racconto e sulla rappresentazione che i media ne offrono a loro vantaggio:

¹⁴ Cfr. Virno, Paolo, *Cultura e produzione sul palcoscenico*, in AA. VV., *I Situazionisti*, Roma, manifestolibri SET, 1991, p. 25.

¹⁵ Ne citiamo i più noti: *Lettrist International*, *Co.Br.A*, *International Movement for an Imaginist Bauhaus*, *London Psychogeographical Association*.

¹⁶ Debord, Guy-Ernest, *Rapporto sulla costruzione delle situazioni*, Cuneo, S.A.S.t.E, 1958, p. 22.

¹⁷ Cfr. Agamben, Giorgio, *Violenza e speranza nell'ultimo spettacolo*, in AA. VV., *I Situazionisti*, cit., p. 11.

L'analisi marxiana va integrata nel senso che il capitalismo non era rivolto solo all'espropriazione dell'attività produttiva, ma anche e soprattutto all'alienazione del linguaggio stesso, della stessa natura linguistica o comunicativa dell'uomo, di quel *Logos* in cui un frammento di Eraclito identifica il 'comune'. [...] Ad essere espropriata è la possibilità stessa di un bene comune.¹⁸

Viene colpito il processo con il quale costruire l'identità della comunità, si mina alla base la possibilità di un dialogo collettivo, ponendo come unico ed esclusivo interlocutore il mercato. La vita quotidiana dell'individuo assume così i modi di produzione del sistema capitalistico, *in primis* nel linguaggio, ovvero nel modo di pensare e organizzare il mondo.

Proprio alla luce di questo scenario, *perdersi nella città* diviene uno degli strumenti di lotta estetico-politica più frequentati dal movimento situazionista. La *dérive*¹⁹ sarà la nuova tattica di radicale trasformazione delle prospettive esistenziali, uno degli strumenti adottati in favore alla realizzazione della *rivoluzione quotidiana*. Si propone, dunque, la messa in atto di un comportamento ludico-costruttivo attraverso il quale indagare i campi emotivamente magnetici della città, il dispiegarsi delle percezioni sensibili nel percorso del quotidiano e le relative influenze che convocano particolari stati d'animo e modi di fare. Tuttavia a differenza dei surrealisti, troppo legati all'inconscio, alla soggettività dell'artista protagonista, i situazionisti si dirigono verso la costituzione di un metodo *oggettivo* di esplorazione urbana. Non si abbandona del tutto il *caso* quale parametro guida, tuttavia si riconosce la necessità di accompagnarlo a un preciso calcolo delle possibilità individuato attraverso studi di natura psicogeografica²⁰. Nel 1956 Debord scrive in *Théorie de la dérive*:

L'analisi ecologica del carattere relativo o assoluto delle scissure del tessuto urbano, del ruolo dei microclimi, delle unità elementari interamente distinte dai quartieri amministrativi e soprattutto dall'azione dominante di centri d'attrazione, deve venire utilizzata e completata con il metodo psicogeografico. Il terreno passionale oggettivo in cui si muove la deriva deve venir definito contemporaneamente sia secondo il suo proprio determinismo, sia

¹⁸ *Ivi*, pp. 14-15.

¹⁹ «DERIVA: Modo di comportamento sperimentale legato alle condizioni della società urbana: tecnica di passaggio improvviso attraverso ambienti diversi. In particolare, si usa anche per designare la durata di un esercizio continuo di questa esperienza», da «Internazionale Situazionista», n. I, Parigi, giugno 1958, ora in AA. VV., *I Situazionisti*, cit., p. 69.

²⁰ «Psicogeografia: Studio degli effetti esatti dell'ambiente geografico, coscientemente disposto o meno, che agiscono direttamente sul comportamento emotivo degli individui», *ibidem*.

secondo i suoi rapporti con la morfologia sociale.²¹

Questa operazione *sul campo* viene accompagnata dalla scrittura di *métagraphie influentielles*, nelle quali di volta in volta si segnalano, attraverso ritagli e collage collocati al di sopra di vere e proprie mappe cartografiche, le diverse aree d'attrazione e le innumerevoli correnti emozionali. Questi flussi nel loro attraversare le città vanno a designare isole e arcipelaghi d'interesse che galleggiano nel caotico marasma urbano. Da qui si arriverà nel 1957, per mano di Debord, alla stesura della prima mappa psicogeografica: *Guide psychogéographique de Paris*:

I quartieri decontestualizzati sono continenti alla deriva in uno spazio liquido, sono *terreni passionali*, che vagano attraendosi e respingendosi reciprocamente per il continuo prodursi di tensioni affettive disorientanti. La delimitazione delle parti, le distanze tra le placche e gli spessori dei vettori sono frutto di sperimentati stati d'animo.[...] Tra i quartieri fluttuanti si trova il vuoto territorio delle amnesie urbane. L'unità della città può risultare solamente dalla connessione di ricordi frammentari. La città è un paesaggio psichico costruito mediante *buchi*, intere parti vengono dimenticate o volutamente sopprese per costruire nel vuoto infinite città possibili.²²

Camminare in città, a questo punto, diviene lo stratagemma con il quale evitare a questi arcipelaghi l'inesorabile inabissamento nel vuoto; una strategia per sottrarre i luoghi al pericoloso sopravvento dell'indifferenza sul significato. Secondo questo ordine di idee, l'impegno nel rifondare l'architettura e l'urbanistica assume la ben più elevata portata del dare origine a una nuova civiltà. Nella *Première proclamation de la Section Hollandaise de l'I.S.* si legge: «I nuovi poteri tendono ad un complesso di attività umane che si situa oltre l'utilità: i tempi disponibili, i giochi superiori. Contrariamente a quanto pensano i funzionalisti, la cultura si trova là dove finisce l'utile»²³. Ci si dirige verso la generazione di mondi *altri*, alternativi, slegati dalle logiche indotte dal pensiero convenzionale; una rivendicazione del diritto di autodeterminazione del proprio ambiente. Il *gioco* nella sua dirompente gratuità si stagliava come l'ultimo avamposto rivoluzionario, vero e proprio spazio di libertà

²¹ Debord, Guy-Ernest, *Théorie de la dérive*, in «Le Lèvres Nues», n. 8-9, novembre 1956, trad. it. in AA. VV., *Internazionale Situazionista 1958-1969*, Torino, Nautilus, 1994, p. 179.

²² Careri, Francesco, *Walkscapes*, cit., p. 73.

²³ *Ivi*, p. 79.

consapevolmente originato e autogestito, *terrain d'aventure*, fuori dalle maglie soffocanti dell'utilitarismo e del funzionalismo. Uno *spazio d'incidenza*²⁴: «l'architettura farà così parte di un'attività più estesa e come le altre arti scomparirà a vantaggio di un'attività unitaria che considera l'ambiente urbano come terreno relazionale di un gioco di partecipazione»²⁵.

Camminare come atto di trasformazione simbolica del territorio: Long e Smithson.

Verso la fine degli anni Sessanta l'intraprendenza e la lungimiranza di alcuni artisti dell'area anglofona, in gran parte scultori e fotografi provenienti dall'esperienza del minimalismo, porta la pratica del camminare ad acquisire sempre più autorevolezza sino a divenire, a tutti gli effetti, una forma d'arte autonoma. Si parlò genericamente per queste correnti di *Land Art*, benché non tutti gli artisti coinvolti si siano poi riconosciuti in tale etichetta di genere.

Richard Long, esponente inglese di questa ricerca artistica, attraverso il proprio lavoro non plasma la materia fisica: il suo gesto, il camminare, è per se stesso l'unico atto consentito. L'esperienza nel suo *transire* costituisce la trasformazione che dà luogo all'evento artistico: «con Long si è passati dall'oggetto all'assenza dell'oggetto»²⁶. Attraverso l'esercizio artistico di Long si assiste al passaggio dalla percezione di uno spazio quantitativo alla strutturazione concettuale (astratta) di un territorio ricondotto a un ordine qualitativo; procedimento possibile solo attraverso l'esperienza diretta dell'attraversamento degli spazi. Long predilige campi d'azione vuoti (in particolare le grandi distese naturali), privi degli indelebili segni della civiltà: l'assenza dell'umano offre la possibilità di una scrittura ex-novo dei significati del circostante e perciò la costituzione di un orientamento originario. Camminare si fa, allora, trasformazione simbolica del territorio, *grado zero* dell'arte, esperienza della *presenza* nel tempo e nello spazio capace di ridisegnare l'intera realtà circostante attribuendovi significato.

Il giovane artista americano Robert Smithson, attivo intorno alla fine degli

²⁴ Sandro Luporini, coautore insieme a Giorgio Gaber di *La libertà* racconta: «volevamo dire 'libertà è spazio di incidenza', ma anche senza essere musicisti si capisce bene che una roba così non si poteva proprio cantare», l'espressione sarebbe poi diventata «Libertà è partecipazione», da qui ho tratto questa definizione. Cfr. Luporini, Sandro, *Vi racconto Gaber*, Milano, Mondadori-Fondazioni Gaber, 2013, p. 55.

²⁵ Careri, Francesco, *Walkscapes*, cit., pp. 81-82.

²⁶ *Ivi*, p. 89.

anni Sessanta, propone un'ulteriore interpretazione della pratica artistica del camminare. A differenza di Long, più orientato verso i territori naturali, egli si dedica all'attraversamento di spazi urbani o post-urbani, periferici e degradati. Il disegno che muove la ricerca di Smithson in queste aree prevede un capovolgimento qualitativo dello sguardo dello spettatore: portando alla luce i valori estetici delle rovine si può *svelare* il deflagrante potenziale artistico che in esse è offerto. Nasce una nuova disciplina: lo *Studio della Selezione de Siti*²⁷. Iniziano così le *odissee suburbane* nei luoghi del degrado e dell'abbandono, nei paesaggi in dissoluzione. Si manifesta in questi spazi l'incontro tra due correnti temporali: da un lato il caos dell'origine (principio di creazione in potenza); dall'altro lato il futuribile (progressivo e preannunciato principio di auto-disgregazione permanente).

Questo paesaggio al *grado zero* si proietta fuori dalla storia: è il punto di collisione tra passati remoti e futuri anteriori, una sospensione refrattaria a ogni tentativo d'orientamento o catalogazione. Questa *Ἐποχή* trova nella suburbia del nostro spazio-tempo un *habitat* assai favorevole; qui la natura origina nuove trame narrative, nuovi significati, rimarginando secondo le sue imprevedibili leggi le ferite inferte dall'uomo. Nella pratica di Smithson non c'è né critica morale, né godimento estetico, ma la precisa intenzione di conoscere e accogliere la realtà così come si presenta. Leggere il territorio, percorrendolo, diventa il miglior stetoscopio per avvicinare il pensiero dell'uomo contemporaneo: «la periferia urbana è metafora della periferia della mente, gli scarti del pensiero e della cultura. È in questi luoghi e non nella falsa natura arcaica dei deserti che si possono formulare nuove domande e ipotizzare nuove risposte»²⁸.

Terrain d'aventure, la rivoluzione in verticale.

Gli anni Cinquanta e Sessanta non vedono solo lo sviluppo di movimenti di radicale contestazione e messa in discussione del pensiero tradizionale

²⁷ «Lo *Studio della Selezione dei Siti* in termini artistici è appena all'inizio. La ricerca di un sito specifico consente di estrarre dei concetti fuori dell'esistente, a partire dai dati sensibili, per mezzo della percezione diretta. La percezione precede la concezione quando si tratta di selezionare o definire un sito. Non si deve imporre ma esporre un sito [...]. Sono gli artisti che possono esplorare, meglio di chiunque altro, i luoghi sconosciuti» (Smithson, Robert, *Towards the development of an air terminal site*, in «Artforum», n. , 1967, p. 36.

²⁸ Careri, Francesco, *Walkscapes*, cit., p. 125.

nell'ambito artistico, ma anche all'interno del mondo alpinistico. Gli americani Royal Robbins, Gary Hemming, Tom Frost, Chuck Pratt, John Harlin, Yvon Chouinard, Warren Harding, e prima di loro lo svizzero John Salathé, iniziano a scrivere una nuova pagina della storia dell'alpinismo sulle pareti della Yosemite Valley, nella catena della Sierra Nevada. Su queste immense lastre di granito gli avventurieri del verticale, graziati dal favorevole clima californiano, innalzano a livelli siderali le difficoltà d'arrampicata, raggiungendo esiti assolutamente impensabili per l'alpinismo del *vecchio mondo*. La soglia dei limiti dell'umano viene varcata soprattutto grazie a un repentino e radicale cambio di prospettiva che investirà la stessa costruzione dell'identità dell'arrampicatore. Lontani dalla retorica ottocentesca, che ancora investiva di ieratica moralità l'alpinismo nostrano²⁹, questi pionieri si avvicinarono alle dottrine e alle pratiche proprie delle filosofie orientali: zen, induismo, yoga interpretati in chiave occidentale. Questi avventurieri formavano un *melting pot* estremamente eterogeneo: militari in carriera, mormoni, hippie, intellettuali, proletari, ingegneri, accattoni... Non c'era tuttavia in loro volontà di trasgressione o contestazione al sistema imposto. Avevano carta bianca su come impostare le regole del gioco alpinistico e scelsero dunque una strada personale, con un occhio di riguardo verso i grandi nomi d'Oltreoceano (Hermann Buhl, Walter Bonatti...). Tuttavia l'immagine che giungerà di loro in Europa verrà idealizzata (stravaganti e trasandati vagabondi senza patria dai lunghi capelli, assidui consumatori di alcol e droghe) e assunta a simbolo della nascente rivoluzione di costumi e comportamenti *in verticale*. La scelta di lasciare tutto per vivere scalando, non andava nella direzione di una presa di coscienza politica, ma piuttosto verso la fuga da realtà nelle quali era difficile identificarsi; arrampicare diveniva allora un esercizio spirituale, un'indagine nelle profondità dell'Io. Nelle parole di Doug Robinson, protagonista di quel periodo, sembra riecheggiare il Breton delle deambulazioni:

For this response, which is essentially passive and receptive rather than aggressive and creative, I would use the word visionary. Not visionary in the usual sense of idle and unrealizable

²⁹ Guido Rey, alpinista e scrittore a cavallo tra XIX e XX secolo, siglerà il futuro motto del Club Alpino Italiano ancora oggi in auge: «Io credetti, e credo, la lotta coll'Alpe utile come il lavoro, nobile come un'arte, bella come una fede» (Rey, Guido, *Alpinismo acrobatico*, Torino, CDA&Vivalda, 2001, p 10).

dreaming, of building castles in the air, but rather in seeing the objects and actions of ordinary experience with greater intensity, penetrating them further, seeing their marvels and mysteries, their forms, moods, and motions. Being a visionary in this sense involves nothing supernatural or otherworldly; it amounts to bringing fresh vision to the familiar things of the world.³⁰

La *visione* per Robinson ha, per certi versi, i caratteri della rivelazione surrealista: non più un semplice guardare, ma la pura facoltà di vedere e comprendere l'intima integrità del circostante. L'autore parla di una «Holy Slow Road»³¹ percorrendo la quale è possibile raggiungere stadi di innalzamento spirituale.

Traspare, inoltre, dalla condotta di questi giovani alpinisti un devoto rispetto per l'ambiente, un'ecologia del vivere che non può trascurare il profondo rapporto *immersivo* con la natura, una simbiosi con il creato. Scrive Gary Hemming in un famoso articolo: «non lasciate nessuna traccia di voi in parete, né chiodi, né cunei, né cordini: non asportate nulla dalla parete, ritornate portando con voi i vostri ricordi e le vostre fotografie»³².

Al fianco di questa scelta ecologista, prende piede un secondo nodo estremamente caratterizzante: la concentrazione sul *gesto*. Soprattutto a partire dai primi anni Settanta, in parallelo alla scalata delle *big wall*, i giovani climber iniziano ad affrontare brevi itinerari su roccia le cui difficoltà vengono spinte ai limiti dell'immaginabile; il gioco diviene arrampicare *in libera*³³.

Le suggestioni provenienti da questo *nuovo mondo* travolgeranno impetuose l'immaginazione dei giovani arrampicatori europei, che stanchi di gerarchie, dogmi, retorica, eroismo spicciolo, decisero di ribellarsi a un alpinismo che non li rappresentava affatto.

Vicini ai turbolenti movimenti del Sessantotto, questi giovani trovarono in montagna un originale modo per parlare di libertà e provare a vivere il sogno della rivoluzione permanente. A differenza dei loro predecessori³⁴, i ragazzi degli anni Sessanta si confrontavano frontalmente con un forte senso di

³⁰ Robinson, Doug, *The climber as a visionary*, in «Ascent», maggio 1969.

³¹ *Ibidem*.

³² Hemming, Gary – Guerre-Genton, Claude, *À la recherche d'un équilibre*, in «La Montagne et Alpinisme», ottobre 1964.

³³ Ovvero: arrampicare legati ed assicurati grazie all'utilizzo di corde e chiodi da roccia, ma senza l'ausilio di aiuti artificiali per la progressione.

³⁴ Un nome su tutti: Giusto Gervasutti. Cfr. Gervasutti, Giusto, *Scalate nelle Alpi*, Torino, CDA&Vivalda, 2005.

disadattamento. Vere e proprie nevrosi turbano il disegno esistenziale di questi ragazzi: non si riconoscono nei meccanismi della realtà capitalista, ma allo stesso modo non sempre trovano giustificazione alle proprie narcisistiche scelte dettate dalla passione per i monti. Ci si interroga a fondo sulla legittimità delle proprie prese di posizione³⁵.

Si manifesta tra i giovani la volontà di prendere le distanze dalla tracotante arroganza del «Osa, osa sempre e sarai simile ad un dio»³⁶ di gervasuttiana memoria. L'atteggiamento di solipsistico rifiuto nei confronti del mondo corrotto, portato a compimento attraverso la fuga nelle vette è finalmente riconosciuto quale posa semplicistica e inconsistente. L'essere umano deve perseguire l'integrità del proprio essere, e la montagna divenire uno *spazio d'incidenza*, luogo di condivisione. Si desidera dunque sigillare un nuovo patto d'alleanza tra uomini e pareti: la fantasia dovrà sostituire l'ansia da prestazione e l'ossessione per il risultato. I pacifici frequentatori della Pietra di Bismantova, nota palestra di roccia nei dintorni di Parma, parleranno allora, con goliardica *pernacchia* a Guido Rey, di *pace con l'alpe*³⁷. Ecco che il panorama di riferimento viene completamente ribaltato: la montagna si trasforma così nel luogo adeguato all'esercizio di comunione e solidarietà; diviene ora fondante il valore dell'esperienza, *l'avventura* come tattica di vita, la qualità come misura del mondo. Scriverà Andrea Gobetti, geniale e pungente *cronista* di quel periodo, «l'inutilità dei monti era ancora rispettata come il loro tesoro più grande. Il materialismo, il pragmatismo, lo sport non erano ancora arrivati. Era un mondo emozionante in cui potevi migliorare la tua vita reale e spirituale di tutti i giorni riflettendo e risolvendo problemi di pietra»³⁸.

L'aleatorietà, le incognite, la libertà, restano ingredienti necessari, ma lo scenario di fondo muta, come muta la consapevolezza del proprio agire: una

³⁵ In Italia la principale voce di questa gioventù tormentata sarà il torinese Gian Piero Motti, intellettuale, scalatore e scrittore (per maggiori informazioni si rimanda al suo volume *I falliti e altri scritti*, Torino, CDA&Vivalda, 2000).

³⁶ Gervasutti, Giusto, *Scalate nelle Alpi*, cit., p. 25.

³⁷ Ginetto Montipò scriverà di un arrampicare «non più e non solo finalizzato ad una cosiddetta “ricarica psicofisica” dell'individuo, ma inteso come fondamentale momento di accrescimento culturale capace di far crescere una vasta coscienza popolare in grado di costruirsi un avvenire migliore sia nelle forme che nei contenuti», Cfr. Giuliano, Walter, *La Pace con l'Alpe*, in Camanni, Enrico (a cura di), *Nuovi Mattini. Il singolare Sessantotto degli alpinisti*, Torino, CDA&Vivalda, 1998, p. 101.

³⁸ Cfr. Gobetti, Andrea, *Non volevamo morire idioti*, in Camanni, Enrico (a cura di), *Nuovi Mattini*, cit., pp. 120-121.

rivoluzione copernicana. Le pareti di bassa valle divengono i nuovi scenari da solcare, disegnare, sperimentare, in particolar modo in Valle dell'Orco e in Val di Mello; l'immaginazione battezza contrafforti rocciosi e linee di salita con nomi esuberanti e surreali (Scoglio delle Metamorfosi, Precipizio degli Asteroidi, Il lungo cammino dei Comanches, Itaca nel Sole, Il risveglio di Kundalini, Luna nascente, Oceano irrazionale...).

Questo folgorante *insight* non era tuttavia destinato a durare a lungo e le effervescenti energie di quei giorni si esauriranno nel giro di pochi anni. Già dalla fine degli anni Settanta: «da fenomeno storicamente romantico, dunque libertario, individualista, l'arrampicata si è risvegliata in panni sportivi e sociali diventando una disciplina codificabile e consumabile [...] tutto è quantificabile, programmabile»³⁹. Questa linea di pensiero porterà alla cosiddetta *arrampicata sportiva*, vera e propria disciplina agonistica con tanto di atleti professionisti e circuiti di gare internazionali⁴⁰.

Si verifica un radicale ri-bilanciamento degli equilibri: l'avventura è deliberatamente messa da parte per far largo spazio alla “corsa al grado”. Subentra una prospettiva che con eco consumista impone «tutto e subito»: si entra prepotentemente nella logica dei *record*.

Il *terrain d'aventure*, nel nuovo progetto sportivo, non ha più senso d'esistere: assistiamo a una forte limitazione della creatività e dell'esercizio d'immaginazione degli scalatori, in favore dell'*exploit* atletico. Se prima «contava molto più la fantasia dell'azione, e la visione precedeva e superava il risultato»⁴¹, ora si fa ritorno a un logorante conformismo.

Paradossalmente proprio a partire da questo turbolento e confuso periodo si apre la strada, con non poca fatica, una corrente laterale e alternativa, la quale cerca le proprie risposte nell'universo artistico. Se fino ad allora era esistita una certa consapevolezza estetica, il riconoscimento di un fare creativo, dove la fantasia aveva una larga parte di merito all'agire degli scalatori, mai ci si era sbilanciati (se non negli anni della retorica *eroica* vicina agli stilemi della propaganda fascista) a utilizzare il termine *artista* per identificare un

³⁹ *Ivi*, p. 210.

⁴⁰ Nel 1985 si terrà la prima vera e propria gara d'arrampicata del mondo Occidentale, ovvero *Sportroccia '85*, sulla *Parete dei Militi* in Valle Stretta, nelle vicinanze di Bardonecchia.

⁴¹ Comunicazione personale: Enrico Camanni, e-mail all'autore, 9 novembre 2014.

arrampicatore. Ora, a inizio anni Ottanta, alcuni giovani arrampicatori, principalmente francesi⁴², rompendo con le consuetudini dei loro coetanei decidono di intraprendere una strada ancora *inconnue*: la danza.

Frontiere da immaginare. *Danse escalade, nouvelles danse, terrain vague*: discipline a confine.

Patrick Berhault, grimpeur étoile.

Nel giugno del 1984 l'alpinista e *free climber* Patrick Berhault si esibisce al cospetto di un folto pubblico in una danza-arrampicata notturna sulla strapiombante falesia dell'Anfiteatro, a Montecucco nei dintorni di Finale Ligure; si inizia a parlare di *danse escalade*.

In quel periodo Berhault stava reinventando le regole e i codici dell'alpinismo di alto livello: le parole chiave del suo vocabolario erano *leggerezza, controllo e libertà*. Affascinato dalle potenzialità del cinema, aveva anche partecipato alla realizzazione di alcune pellicole insieme al regista Laurent Chevallier⁴³. Tuttavia l'idea di una massificazione acritica della pratica dell'alpinismo operata attraverso i mezzi mediatici lo spaventava e perciò decise di intraprendere un differente percorso:

Patrick insegna l'arrampicata ai ragazzi della regione, organizza delle uscite sulle pareti dell'Auvergne nell'intento di stimolare i giovani a scoprire un giorno l'alta montagna. Nel 1990 avvia all'arrampicata alcuni ragazzi ciechi sulle rocce della foresta di Fontainebleau. [...] Lavora anche per il nuovo Centre Pilote d'Escalade et Alpinisme (CPEA) di Vaulx-en-Velin, un'associazione la cui vocazione è avvicinare i giovani cittadini allo sport, all'arrampicata, in particolare quelli handicappati. [...] Intrattiene anche relazioni con giovani detenuti. Con discrezione cerca di far loro condividere la sua passione. [...] Nel 1992 accompagna un gruppo di ragazzini ciechi nell'ascensione del Kilimanjaro (5.985 m).⁴⁴

Berhault si rende conto di quanto l'arrampicata possa informare la condotta e l'esistenza di una collettività. Lo studio della qualità del movimento, la facoltà di controllo consapevole del proprio baricentro influiscono profondamente sullo sviluppo evolutivo dell'uomo. Nella scalata si riconosce un metodo per

⁴² In modo particolare: Patrick Berhault, Antoine Le Menestrel e Fabrice Guillot.

⁴³ *Voie express* (1979), *Overdon* (1980), *Overice* (1981), *Oversand* (1981), *Dévers* (1981), *Paroi en coulisse* (1983), *Grimpeur étoile* (1989).

⁴⁴ Bricola, Michel – Potard, Dominique, *Berhault*, Torino, CDA&Vivalda, 2009, pp. 98-100.

orientarsi nello spazio e dunque per organizzare il mondo circostante⁴⁵. Arrampicata dunque come *training* per lo sviluppo di una «visione poliedrica dell'intelligenza»:

L'imparare a conoscere se stessi e le proprie emozioni, il sapersi autovalutare nell'individuazione di limiti e pregi e l'apprendere ad aver fiducia in sé permettono un progressivo autocontrollo, un'adattabilità al mutamento e all'innovazione, accrescono la motivazione all'impegno e all'iniziativa, [...] l'acquisizione dell'empatia porta a mettersi nei panni altrui e ad essere in grado di comprendere l'altro, di promuovere lo sviluppo a partire dalla sua marcata diversità.⁴⁶

Alla crisi d'identità e alla perdita di legami con il territorio, alla scomparsa di punti di riferimento di cui è vittima il tessuto sociale delle campagne e delle periferie, Berhault contrappone una via alla realizzazione del sé, capace di rifondare un discorso di appartenenza e partecipazione comunitaria.

Mentre il mondo dell'arrampicata si avvicina all'agonismo sportivo, Berhault scruta nuovi orizzonti: in particolar modo, dopo l'esperienza a Finale Ligure, rimane affascinato dalle potenzialità della danza. A proposito di quel primo esperimento di poesia verticale scrive:

Quando non sentimmo più rumore, il cerchio di luce che illuminava già la partenza della via s'intensificò. Fu il segnale di partenza. Il fascio luminoso si animava lentamente e di presa in presa, di gesto in gesto, ci trasportava sulla parete. La concentrazione su pochi metri quadrati di roccia che ci circondava si era nello stesso tempo propagata alla folla che sentivamo vivere dietro di noi, con le stesse nostre emozioni. All'inizio di un passaggio difficile ci arrivavano dei Shh! Shhh!, un invito a favorire il silenzio necessario per la concentrazione. Ogni movimento spettacolare era sottolineato da degli Oh! La cui ampiezza riproduceva esattamente quella del movimento. Un'altra vita, fatta di centinaia di vite partecipava intensamente all'arrampicata e questa intensa comunione, così istintiva, amplificava enormemente le nostre emozioni. Ho avuto la sensazione, quella notte, di vivere qualcosa di poco ordinario, di potente come se questa armonia avesse avuto il potere magico di moltiplicare tutte le possibilità del nostro essere.⁴⁷

Dunque, arrampicata come terreno di espressività e creatività, luogo attraverso il quale nutrire la propria immaginazione. Andrea Gobetti così

⁴⁵ Caruso, Paolo, *L'arte di arrampicare su roccia e ghiaccio*, cit., p.10.

⁴⁶ Pontremoli, Alessandro, *Teorie e tecniche del teatro educativo e sociale*, cit., pp. 46-47.

⁴⁷ Berhault, Patrick, 1983. *Gradi danzanti*, in «Alp arrampicata monografie: il Finalese», a. XIII, n. 162, ottobre 1998, pp. 52-54.

scriverà a proposito di questa lungimirante *via* aperta dal *free climber* francese:

Lui c'era arrivato, non solo ad arrampicare benissimo, ma a essere conscio della felicità. Incontrandolo ti accorgevi subito che emanava un'aura strana, di chi ne ha viste e vissute di tutti i colori senza perdersi sui diedri della vita quotidiana, era uno che aveva superato la lotta con l'alpe, con l'appiglio e anche con se stesso, sostituendola con la comprensione, l'alleanza. [...] Patrick cercava altre vie per l'arrampicata, cercava e riusciva ad aprire terreno di contatto con la danza, lo yoga, l'insegnamento scolastico, il cinema e la letteratura; l'arrampicata non doveva nascondersi all'uomo delle città, ma neppure prostituirsi ai suoi capricci di consumo. Lui aveva certezze morali e vitali da condividere.⁴⁸

Nouvelle danse française.

A partire dalla fine dagli anni Sessanta, la danza francese aveva dato inizio a un processo di allontanamento rispetto ai codici tradizionali proposti dalla *danse d'école*: i rigidi paradigmi accademici, che informavano la costruzione del corpo e del movimento, venivano messi in discussione da nuove prospettive provenienti dall'estero e da una radicale volontà epocale di cambiamento che si manifesterà apertamente nei fatti del maggio 1968.

Da un lato, la danza espressionista tedesca aveva segnato profondamente la pratica coreografica degli artisti francesi già a partire dagli anni Trenta, grazie soprattutto alla figura di Jean Weidt, fondatore a Parigi del Ballet des Arts. Dall'altro lato, furono alcuni artisti d'Oltreoceano⁴⁹ che, intorno agli anni Settanta, decisero di trascorrere periodi di lavoro e creazione in terra francese, a influenzare con forza le forme della successiva produzione coreografica nazionale.

Dagli anni Sessanta l'*American Centre* di Parigi era divenuto infatti un importante luogo di incontri e scambi culturali, ospitando di frequente i principali esponenti internazionali delle correnti artistiche legate al contemporaneo. Carolyn Carlson⁵⁰, Susan Buirge e Andy Degroat approderanno in terra francese proprio grazie alle opportunità offerte da

⁴⁸ Gobetti, Andrea, *Patrick Berbault e i nani verdi... Siamo noi che lo abbiamo perduto*, in «Alp Wall», n. 12, febbraio-marzo 2005, p. 66.

⁴⁹ Ne citiamo i più illustri: Alvin Ailey, Martha Graham, Paul Taylor, Merce Cunningham, Alwin Nikolais.

⁵⁰ Carolyn Carlson non solo si stabilì a Parigi, ma vi fondò anche, nel 1975, il Groupe de Recherches Théâtrales de l'Opéra dove si formarono alcuni tra i futuri protagonisti della scena francese, come Dominique Petit e Daniel Larrieu.

questo spazio “illuminato”.

Prima del 1968 difficilmente, in Francia, si era parlato di danza moderna. Fu necessario un radicale stravolgimento delle antiche gerarchie di valori, che sino ad allora aveva preservato i meccanismi della società tradizionale, per poter accogliere e giustificare il senso di questi nuovi corpi liberati dalla rigida dottrina accademica. La presa di coscienza del *maggio* diede vita a un generale rinnovamento delle arti, in particolar modo si operò una profonda messa in discussione delle *forme convenzionali*. Anche la danza francese venne profondamente scossa da queste turbolenze: l'intoccabilità della tradizione del balletto classico venne messa in dubbio, tuttavia il percorso per giungere a un vero e proprio ripensamento dei modelli di corpo e movimento sarà ancora lungo e tortuoso.

Perhaps it was the combined effect of 1968 and the German legacy of an intensely subjective energy that gave birth to a “French body” rapidly identified with those expelled from the old order. This is a body deliberately constituted outside any norms, one that is rebellious or even scabby, mean and nasty, one that seeks excessive or sharp gestures (as with Françoise Verret, or the duo of Catherine Diverrière and Bernardo Montet), or those that are pathetic and inconsequential (as with Jean Claude Gallotta or Philippe Decouflé) and with a recurring sexual irritability [...]. The 1970s saw the arrival of “American bodies”, serene and neutral, or shining with the coherence of a technique mastered. These exotic bodies either seduced the French dance community by their smooth and detached appearance or provoked an even greater commitment to a “wild body, closer to Antonin Artaud's cruel body or George Bataille's “acephalous” than to the purity of Cunningham.⁵¹

Questi coreografi agli esordi ebbero così la possibilità di assimilare modelli e forme stilistiche provenienti da tradizioni lontane e poterono attingere da un bacino grammaticale estremamente ricco ed eterogeneo. Tuttavia, bisogna riconoscere la posizione contraddittoria che assunse la danza in quegli anni: benché riconosciuta dal pubblico colto come un'importante manifestazione della creatività contemporanea, si dimostrava estremamente carente in quanto a strumenti critici e a spazi volti a un'elaborazione teorico-filosofica della disciplina. Difatti, raramente questi stimoli “esotici” vennero sviluppati e

⁵¹ Louppe, Laurence – Piollet, Wilfride, *Effervescence and Tradition in French Dance*, in Grau, Andrée – Jordan, Stephanie (a cura di), *Europe dancing: perspectives on theatre dance and cultural identity*, London-New York, Routledge, 2000, p. 33.

studiati in profondità, piuttosto la giovane generazione francese preferì impadronirsi delle sole forme estetiche per poi rielaborarle in visione di un discorso estremamente personale, se non autoreferenziale⁵². Nel solco dello spirito post moderno si operò «un ribaltamento dei significati, una reinvenzione dei nomi e delle cose, una riappropriazione libera e decontestualizzata in senso spontaneo, ludico, dada»⁵³. In sostanza si assimilarono gli alfabeti di questi mondi *altri*, ma non i linguaggi; e a partire da questi *segni*, che non rimandavano più a nulla, si provò ad articolare nuovi discorsi. Il vuoto di senso che venne a crearsi fu colmato dall'esperienza personale, esistenziale degli autori che si investirono totalmente nell'opera sino a svelare, mettendola in scena, la propria intimità.

Gli anni Ottanta videro allora lo sviluppo di un rinnovato panorama coreico rappresentato da una schiera di giovani autori (Maguy Marin, François Verret, Jean-Claude Gallotta, Régine Chopinot, Joseph Nadj, Philippe Decouflé, Odile Duboc), che avviarono, ognuno per sé, un personale percorso alla ricerca di nuovi canali di comunicazione attraverso il movimento e il corpo. Non si può difatti parlare di un'unica poetica condivisa che accomuni i diversi interpreti della *nouvelle danse*, quanto piuttosto di una comune urgenza di sperimentazione: si cerca «un *linguaggio autonomo* latore di significati, artisticamente comunicato attraverso il corpo, non necessariamente attraverso la danza e la tecnica»⁵⁴. Una lingua unica, esclusiva che si fa disegno coreografico pensando a un corpo situato e concreto, ben conscio dei limiti e dei vincoli a cui è soggetto.

In riferimento a questi e ad altri autori europei loro contemporanei, Leonetta Bentivoglio⁵⁵ ha coniato il termine *danza d'autore* che viene così inquadrato da Alessandro Pontremoli: «un nuovo territorio della danza in cui autori molto diversi fra loro nella cifra stilistica rigettano parimenti il codice classico e quello del *modern* proponendo una originale costruzione di segni che è il portato di una nuova estetica della danza, spesso sintesi e rielaborazione di molte delle tendenze che l'hanno preceduta»⁵⁶. Si parla, infatti, di *contaminazione*

⁵² *Ivi*, pp. 36-37.

⁵³ Vaccarino, Elisa, *Altre scene, altre danze. Vent'anni di balletto contemporaneo*, Torino, Einaudi, 1991, p. 93.

⁵⁴ Buzzi, Maria Luisa, *La nuova danza francese: contaminazioni e ritorno*, in «Comunicazioni Sociali», vol. XXI, fascicolo 4, 1999, p. 456.

⁵⁵ Bentivoglio, Leonetta, *Teatrodanza*, in «Teatro in Europa», n. 7, 1990, pp. 18-30.

⁵⁶ Pontremoli, Alessandro, *La danza. Storia, teoria, estetica del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 2008,

per identificare uno degli elementi maggiormente peculiari di questo fenomeno:

Nella contaminazione si attua un processo di svelamento del senso della danza contemporanea e della sua essenza; essa si rivela come *medium* dell'artista per visualizzare e comunicare una propria visione del mondo, sempre più complessa e densa di elementi, al passo con i tempi e con le nuove tecnologie⁵⁷.

Nell'indagare i diversi alfabeti che informarono le ricerche relative alle possibilità comunicative della *nouvelle danse*, incappiamo tra i più disparati universi culturali: la letteratura, il cinema, la televisione, il fumetto, la moda, la musica rock, il nascente fenomeno del videoclip, gli sport, il circo.

Nel nostro percorso di analisi alla ricerca dei momenti coreici salienti che hanno segnato il cammino e lo sviluppo della *danse de façade*, il rapporto tra danza e *circo* ricopre una posizione particolarmente importante. Alcuni autori della *nouvelle danse*⁵⁸ hanno voluto esplorare questo mondo, affascinati dalla dimensione festivo-rituale, dall'incandescente emanazione di forza vitale, dalla capacità di farsi luogo della meraviglia e dello stupore, ma soprattutto dal suo essere «arte vivente del corpo»⁵⁹.

La sua maniera *altra* di fondare ed abitare lo spazio, il suo nomadismo, il suo legame antropologico con le nostre origini animali, il suo essere mondiale [...]. Ma soprattutto la capacità di mettere al centro il corpo. Nel circo l'elemento corpo si fa carico di un discorso audace ed estremo: la sfida al pericolo così come la componente di rischio insita nelle esibizioni dei corpi lanciati in aria e verso il pubblico, testimoniano un percorso eversivo che quasi si allontana dalle regole dell'estetica per sfiorare un'esperienza fondante come quella della morte.⁶⁰

Il circo rivela, attraverso il potere suggestivo della sua natura spettacolare, una forte componente antropologica, un deciso richiamo a quel tempo sospeso proprio della dimensione festiva: alterazione della norma, capovolgimento del corso consueto degli eventi e degli equilibri, apertura a visioni *altre* nei confronti della realtà circostante.

Innanzitutto vengono ribaltati i piani percettivi e si stravolge la cognizione

p. 120.

⁵⁷ Buzzi, Maria Luisa, *La nuova danza francese*, cit., p. 454.

⁵⁸ In primis i coreografi Decouflé, Nadj, Verret, Saporta.

⁵⁹ Buzzi, Maria Luisa, *La nuova danza francese*, cit., p. 457.

⁶⁰ *Ivi.*, pp. 457-458.

spaziale: alto-basso, dritto-capovolto; l'ordine gravitazionale viene smentito e messo in crisi da acrobazie e volteggi sospesi nell'aria. Di conseguenza anche la frontiera che distingue il reale dall'immaginario viene valicata: la legge dell'*assurdo*⁶¹ si impadronisce di questo spazio-tempo, liberandolo da ogni schematismo razionale, aprendo le porte all'infinitamente possibile.

In secondo luogo la dimensione propria al pericolo, al rischio, all'aleatorietà, lo stretto contatto che lega quest'arte alla morte, pone gli astanti, i “partecipanti al rito”, in una condizione di crisi, di sovvertimento di ogni senso presente al mondo, di negazione assoluta e impone un necessario ripensamento rispetto ai punti di riferimento dell'esistente.

L'artista circense incarna una forza ancestrale, è chiamato a una prova: dove metterà in gioco la propria vita per varcare quella soglia che lo ricondurrà al mondo dell'ordine investito di un nuovo *status* (quasi prendesse parte a un *rito di passaggio*). Gli spettatori sono chiamati ad assistere a questo rito, non come mero pubblico, piuttosto come *testimoni*, membri di una comunità. Il cerchio magico del circo disegna lo spazio d'incidenza attraverso il quale ricucire strappi e sanare fratture presenti nel tessuto sociale, dar luogo a una *communitas spontanea*: «un rapporto tra individui concreti, storici, particolari»⁶², superare i vincolanti e asettici codici di comportamento propri della società atomizzata. La *nouvelle danse* nell'avventurarsi alla scoperta di questa poetica fa proprio lo spazio scenico circolare, riconoscendovi oltre al deflagrante potere aggregativo e rimarginante, una dirompente capacità di farsi strumento di ribaltamento della fruizione frontale e delle tradizionali dinamiche di percezione del tempo dell'azione.

Transurbanze e terrain vague.

L'ultima tappa di questo percorso d'indagine porta a confrontarci con i *terrain vague*⁶³ e le relative tattiche di attraversamento, alla volta di una più chiara

⁶¹ *Absurdus*: ciò che contrasta con la ragione, ma non privo di un proprio senso, piuttosto dissonante. «Non dunque assenza di sonorità, ma sonorità altra, diversa. L'insignificante non può essere classificato perché accetta qualunque collocazione, l'assurdo perché la rifiuta. E infatti fenomeni del genere creano sempre, in qualche modo, del disagio e naturalmente un tentativo di soppressione o quanto meno di rimozione». Cfr. Bouissac, Paul, *Circo e cultura*, Palermo, Sellerio, 1986, p. 13.

⁶² Turner, Victor, *Il processo rituale*, Brescia, Morcelliana Edizioni, 2001, p. 147.

⁶³ «Un luogo vuoto senza colture né costruzioni, in una città o un sobborgo, uno spazio indeterminato senza limiti precisi. È anche un luogo apparentemente dimenticato dove sembra pre-

comprensione delle dinamiche che informano lo spazio-tempo della post-modernità.

Il *terrain vague* vive il tempo indefinito dell'*attesa*: mescola il passato, ovvero gli attraversamenti che in precedenza hanno solcato questo suolo informandolo di presenze e significati, con il futuribile, ossia la raggiera di infiniti percorsi che virtualmente possono diramarsi nel procedere degli eventi; il tutto calato nell'istante dell'esperienza *hic et nunc*.

Esso provoca un senso di spaesamento, una perdita dei punti di riferimento (cancella i centri, punti focali attraverso i quali si interpreta tradizionalmente il senso di una città), pone il cittadino a diretto contatto con la mancanza di un ordine che delimiti confini fissi e ineludibili per aprire le strade al possibile, all'in-finito. Se il primo sintomo avvertito, attraverso l'esperienza di questi spazi di cui non si riconosce un programma d'uso, è il *timore* in vista di un pericolo imminente, ma non ben localizzato, lentamente si insinua, sino a farsi prevalente, un vorace senso di possibilità. Un respiro creativo invita a scrivere e a immaginare alternative al sistema tradizionale e dominante, asserragliato su di un esclusivo piano di lettura del reale.

Questa coniugazione al plurale del nostro oggetto d'analisi implica un'importante asserzione: il *terrain vague* è uno *spazio* e non un *luogo*:

Si ha uno spazio dal momento in cui si prendono in considerazione vettori di direzione, quantità di velocità e la variabile del tempo. Lo spazio è un incrocio di entità mobili. È in qualche modo animato dall'insieme dei movimenti che si verificano al suo interno. È spazio l'effetto prodotto dalle operazioni che l'orientano, lo circostanziano, lo temporalizzano e lo fanno funzionare come un'unità polivalente di programmi conflittuali o di prossimità contrattuali. Lo spazio sarebbe rispetto al luogo ciò che diventa la parola quando è parlata, ovvero quando è colta nell'ambiguità di un'esecuzione, mutata in un termine ascrivibile a molteplici convenzioni, posta come l'atto di un presente (o di un tempo), e modificata attraverso le trasformazioni derivanti da vicinanza successive.[...] La strada geograficamente

dominare la memoria del passato sul presente, un luogo obsoleto dove certi valori permangono malgrado un abbandono completo del resto dell'attività urbana, un luogo che è in definitiva esogeno ed estraneo, fuori dal circuito delle strutture produttive delle città, un'isola interna disabitata, improduttiva e spesso pericolosa, contemporaneamente al margine del sistema urbano e parte fondamentale del sistema. Sembra infine come la contro-immagine della città, sia nel senso di una sua critica, che in quello dell'indizio di un suo possibile superamento... La relazione tra l'assenza di utilizzazione e il sentimento di libertà è fondamentale per cogliere tutta la potenza evocatrice e paradossale del *terrain vague* nella percezione della città contemporanea». È una definizione di Ignasi De Solà Morales citata in Careri, Francesco, *Walkscapes*, cit., p. 19.

definita da un'urbanistica è trasformata in spazio dai camminatori.⁶⁴

Si può allora definire lo spazio come «luogo praticato»⁶⁵. Alla luce di questa estrema malleabilità e apertura al cambiamento, appare chiaro come tali terreni richiedano un continuo contributo di senso e inneschino un incessante processo di risemantizzazione, che non si può mai attestare come definitivo, ma anzi obbliga a un perpetuo rinnovamento dei significati in gioco. Il cittadino è chiamato a relazionarsi con questo vuoto urbano attraverso la facoltà immaginativa; deve operare un riempimento di senso che apra alla possibilità di un'effettiva abitabilità del circostante.

Entra qui in gioco un fondamentale strumento, il *racconto*. Ogni racconto è innanzitutto un'esperienza di spazio, una cronaca di viaggio, la costruzione virtuale di un percorso, una *metafora*, come lo definisce De Certeau⁶⁶. Sotto questa luce si rende ben visibile l'analogia che lega il processo di organizzazione del linguaggio alla pratica del camminare in città. Sono azioni creatrici di *vuoto*: autorizzano «la produzione di uno spazio di gioco (*Spielraum*) in uno scacchiere analitico e classificatore d'identità»⁶⁷.

Si assiste così alla fondazione di una «città *transumante*»⁶⁸, compresente a quella pianificata, normata e leggibile. Una realtà interstiziale e non programmata che sfrutta le occasioni che le si presentano di volta in volta per dar luogo all'innescò di un processo di resa abitabile dello spazio tecnocraticamente costituito. Una pratica d'astuzie, un'arte, che si sviluppa su traverse e traiettorie indeterminate, a prima vista insensate proprio perché non coerenti con lo spazio prefabbricato dentro al quale si muovono. Un'anti-disciplina messa in opera *dal basso*, una riscrittura delle regole del vivere urbano, che pur non infrangendo i confini definiti dalle istituzioni riesce a orientare (dirottare) il proprio percorso in direzione della realizzazione dei propri desideri e intenti. Sabotare il modello imposto senza varcarne o infrangerne i confini d'appartenenza.

⁶⁴ De Certeau, Michel, *L'invenzione del quotidiano*, cit., p. 176.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ivi*, p. 174.

⁶⁷ *Ivi*, p. 162.

⁶⁸ Vazquez, Daniele, *Il ritorno dei luoghi antropologici*, sito internet, 2 marzo 2009, www.luoghisin-golari.net/teoria-sociale-spazio/2009/03/02/il-ritorno-dei-luoghi-antropologici/ (u.v. 29/12/2014).

I *testi* urbani prefabbricati dal pensiero funzionalista plasmano l'aliena figura del cosiddetto “uomo medio”: l'utente del sistema stradale, bancario, commerciale, che arrocca e sigilla la propria posizione sull'illusione di una dogmatica e manichea prospettiva unica e permanente. Il *terrain vague*, invece, costringe il cittadino a farsi avventuriero all'interno di una giungla di programmi narrativi sconosciuti e corsi d'azione estranei. La reazione a tale esperienza è un necessario rovesciamento: il disorientamento causato dall'incapacità di riconoscere i punti fermi di questo testo induce a elaborare nuovi strumenti percettivi attraverso i quali intraprendere un tentativo di lettura e comprensione. Il non sapere dà origine a un nuovo saper fare. Si generano così produzioni *altre*, tentativi di critica e superamento rispetto agli esiti delle operazioni ufficiali propinate dal pensiero egemonico culturale.

Diviene dunque necessario munirsi di strumenti adeguati all'analisi di questi spazi, la lettura dei *terrain vague* sembra proporsi come domanda emergente per comprendere il nostro stesso modo di organizzare il reale. Il principale strumento che è stato fino a ora sperimentato lungo questo processo di ricerca, soprattutto in ambito artistico, è la *transurbanza*. I *praticanti* sottolineano innanzitutto, come fattore cardine dello studio, la realtà percettiva entro la quale ci si immerge nel momento in cui si intraprende questo tipo di cammino. Si avverte una particolare densità atmosferica in questi territori data dalla tensione-scarto tra il quotidiano normato, convenzionale e standardizzato e l'ignoto. La vertigine e lo spaesamento esperiti inducono a una intensificazione percettiva: il corpo si predispone totalmente alla ricettività, all'accoglienza di epifanie e rivelazioni incombenti ma non ancora localizzate. Attraversare questi passaggi significa tessere relazioni tra le contraddizioni che li animano, che li orientano, e in questo modo assorbirne il procedimento di costruzione sintattica per quanto proteiforme e lontano dalla coerenza razionalista a cui la cultura dominante ci ha abituato.

Danse de façade: tattiche di continuità lungo traiettorie verticali.

Proviamo ora a presentare le ragioni che ci hanno indotto a considerare la *danse de façade* quale uno dei naturali affluenti capaci di proseguire lungo il cammino immaginato quasi un secolo prima dalle avanguardie dada e intuito o sperimentato da alcuni antesignani artisti della danza.. Per fare ciò prenderemo

velocemente in esame la poetica di uno dei principali protagonisti di tale disciplina: Antoine Le Menestrel⁶⁹ fondatore e coreografo della compagnia Lezards Bleus.

La prospettiva verticale presente nei lavori di Le Menestrel si fa trampolino alla volta di uno slancio onirico, un invito al sogno. Il linguaggio della dimensione verticale evade dalla linearità propria alla dialettica razionale, alla verbalità: apre un diretto confronto con la fisicità, con la materialità, con la sostanza di chi osserva; è la *corporalità* nella sua più ampia accezione di significato a essere chiamata in causa. Qui il danzatore appeso a inusitate pareti verticali, dinamizzando le immobili architetture urbane e proiettandole verso il cielo, innesca una trasformazione ontologica della città stessa che, a questo punto, si riconosce nei movimenti e nei gesti di chi la vive, una città-corpo. Essa si fa allora spazio del possibile: si configura quale fecondo caos di vettori in movimento, pronto ad attivare dinamiche, dialoghi, movimenti, danze.

Il linguaggio alla base di questo *engagement* tra l'artista e le infinite narrazioni urbane viene attinto, in parte dalle tecniche su corda provenienti dall'ambito della danza verticale, ma soprattutto a partire dal vocabolario espressivo proprio alla pratica dell'arrampicata libera. Il danzatore avendo incarnato, dopo anni di training ed esercizio, un sistema di lettura-scrittura degli *spartiti minerali* offerti dalla roccia, apre un dialogo con le facciate dei palazzi, con i monumenti, con i balconi, con i tetti della città. Le Menestrel si muove in equilibrio tra poesia, sensibilità propriocettiva e precisione gestuale. La sua *coretica* nasce dall'incontro tra la volontà di indagare attraverso il proprio corpo le linee narrative, le leggende metropolitane, le mitologie che, nascoste, abitano gli spazi della città e l'*intelligenza motoria*⁷⁰, ovvero quella capacità logica che permette di riconoscere i gesti necessari per massimizzare l'efficacia del proprio movimento. Il principio fondamentale sul quale viene a costruirsi tale discorso coreico si identifica nella gestione del baricentro. L'idea motrice che informa ogni trasformazione del moto nella prospettiva verticale deve avere origine nel

⁶⁹ Su Lezards Bleus, cfr. il sito internet www.lezardsbleus.com/PAGES/rubrique_antoine/tunnel_antoine.html (u.v. 07/06/2015).

⁷⁰ «Accanto a quella logico – razionale, valutabile in termini quantitativi con la misurazione del Q.I., esisterebbero altri tipi di intelligenza come ad esempio quelle interpersonale, interpersonale ed emotiva, importanti per la gestione delle abilità, il potenziamento delle qualità intellettive, lo sviluppo della capacità di adattamento e la comprensione dei propri sentimenti e di quelli altrui» (Pontremoli, Alessandro, *Teorie e tecniche del teatro educativo e sociale*, cit., p. 45).

bacino: esso comanda di conseguenza lo spostamento dei quattro arti sulla parete. Le posizioni del bacino nel moto si articolano in sequenze di archi più o meno regolari, per cui nell'insieme il movimento appare di tipo oscillatorio. In ciascun arco di oscillazione il movimento del baricentro deve tendere a mantenere una velocità costante, priva di scatti, rotture o interruzioni, tanto che si può parlare a tutti gli effetti di ritmo. Tale ritmo dovrà essere fluido e omogeneo per conservare, nell'economia globale del movimento, energia cinetica e per evitare inutili sprechi. Le uniche eccezioni concesse a questa logica del risparmio sono offerte al *marginale poetico*, ovvero alla possibilità per l'artista di seguire il proprio estro creativo e dar luogo a piccoli accenti acrobatici che contribuiscono a imbastire il tessuto narrativo della *performance*.

Il diretto confronto con la materia è un momento necessario per la creazione, ma il movimento, la scrittura gestuale, si iscrive in un diversa configurazione spaziale frutto di una trasformazione della densità atmosferica di quel luogo; *un passaggio di stato* a opera dell'artista. Il danzatore ha così modo, confrontandosi con questa nuova materia sensibile, quasi fosse una pellicola fotografica, di lasciare le proprie tracce nel *vuoto*: «Je peux dire que il y a les prises mais que c'est entre les deux prises qui se fait le mouvement. C'est l'espace entre les deux prises qui donne le mouvement»⁷¹. Questo *vuoto* è in realtà un solco testimone di presenze, tracce, ombre, spettri; è un luogo vibrante, pronto a farsi incessante scaturigine di significati. Non attualizza un'unica e indissolubile identità/verità, ma dà luogo a un continuo farsi, disfarsi, trasformarsi, ridefinirsi; una danza dei significati in balia degli infiniti vettori di senso. Il *vuoto* della città può essere dunque riconosciuto come viva dinamica di trasformazione e rinegoziazione dei significati che informano ogni attimo della sua esistenza⁷².

Le Menestrel rimette in contatto l'essere umano con la propria facoltà immaginativa e onirica e lo fa presentandogli niente meno che il *vuoto*:

⁷¹ Conversazione dell'autore con Antoine Le Menestrel, Apt, 12 gennaio 2015.

⁷² «Il testo diviene un'esperienza concreta dello spazio in cui la capacità di distinguere le diverse direzioni (levante, ponente, mezzodi,...) ed i tempi di tragitto che hanno di consueto la funzione di rendere possibile un orientamento, si rivestono di significati altri per preparare un disorientamento degli schemi corporei tradizionali, per dare luogo ad una nuova valorizzazione delle categorie spaziali affinché esse producano un forte senso di straniamento con un'ipotesi di lettura e di una pratica alternativa annessa», Cfr. Platzer, Elisebha Fabienne, *Perché le città invisibili*, in «EIC. Rivista on-line dell'AISS Associazione Italiana Studi Semiotici», online: www.ec-aiss.it, 15 marzo 2006, p. 3.

Après changer le regard sur la ville, changer le regard sur la vie...c'est un des rôles de l'artiste: changer le regard sur le monde, sur son environnement, changer le regard sur la vie. Moi je ne peux pas le dire, il faut demander aux spectateurs si le regard a changé sur la façade et si le regard a changé aussi sur la ville.⁷³

La verticalità e la vertigine scombussolano il nostro sistema percettivo, lo confondono, ma allo stesso tempo lo costringono a una rigenerazione: ci rendono meglio disposti a intraprendere un cammino alla ricerca di nuovi equilibri, mai definitivi.

Questo percorso di trasformazione delle prospettive trova il proprio *spazio d'azione* all'interno della dimensione festivo-rituale propria ad ogni spettacolo di *danse de façade*: la *fiesta* prende possesso a pieno titolo della città. Lo spettacolo, invasato dal *genius loci* e calato nel vortice delle più minute dinamiche urbane acquisisce lo *status* di vera e propria *celebrazione*:

In primo luogo celebrare vuol dire frequentare, radunare, raccogliere una moltitudine, una folla.[...] In secondo luogo celebrare vuol dire fare, in un'accezione molto forte di effettualità ed azione. La celebrazione non è vuoto formalismo, né spettacolo, né alcunché di decorativo o di meramente apparente. Al contrario essa implica che qualcosa di importante avviene [...]. In terzo luogo il celebrare vuol dire un fare ripetuto, cioè implica una ritualità [...]. In quarto luogo celebrare è consumare, sacrificare, offrire. Esso necessita di un dispendio, un'attitudine improduttiva e dissipatoria. [...] In quinto luogo celebrare è dare una raffigurazione visibile ad una realtà invisibile [...]. Infine celebrare è esultare, approvare, annunciare con gioia.⁷⁴

Le Menestrel mettendo pacificamente la propria vita in gioco nel diretto confronto con il vuoto e la verticalità, chiama in auge la dimensione ancestrale della *prova*, fase culminante di ogni rito di passaggio, momento antropologicamente centrale nella vita di ogni individuo. Egli riconosce di svolgere un *ruolo ponte* tra un'esperienza fisica (e mistica) non più concessa a tutti gli individui e la comunità osservante: «c'est vrai que je me sens, comment dire, un vecteur. C'est à dire que le spectateur va vivre une expérience à travers de moi: il reste en bas au sol, je fais des choses qu'il ne peut pas faire, je l'amène avec moi, donc dans ce sens là je suis une sorte de guide poétique. J'essaie»⁷⁵. Il rischio, la paura, non sono meri strumenti in funzione di una

⁷³ Conversazione dell'autore con Antoine Le Menestrel, Apt, 12 gennaio 2015.

⁷⁴ Perniola, Mario, *Celebrare la città*, in «Millepiani», maggio 1994, p. 56.

⁷⁵ Conversazione dell'autore con Antoine Le Menestrel, Apt, 12 gennaio 2015.

esuberante spettacolarità, ma essenziali elementi portatori di un vettore poetico che conduce ad un nuovo *status*, ad una nuova capacità di lettura del circostante e delle sue relazioni. Le Menestrel non fornisce storie o immagini dettagliate, precostituite, piuttosto crea le *condizioni atmosferiche* attraverso le quali lo spettatore possa intraprendere nuovi e personali percorsi esperienziali all'interno della città. Nell'effimero e liminale tempo della *performance* egli rinuncia alla sua particolare identità per dare corpo alle miriadi di storie sottese nel vibrante intreccio del tessuto urbano. Gli spettatori (*cives*) si riconoscono partecipi della medesima realtà, del medesimo *spazio d'incidenza*. Si pongono le fondamenta al fine di realizzare le condizioni necessarie alla rivitalizzazione del dialogo comunitario, fondamento primo per la (co)esistenza di una società.

Ci sembra inoltre importante ricordare come ogni spettacolo di Le Menestrel si concluda con la sua discesa a terra, con il suo ritorno tra i membri di questa *comunità*, a sancire definitivamente la sua *reintegrazione* nella società, ultimo e fondamentale passo nella celebrazione del rito. La vetta non è un obiettivo: il fine ultimo di ogni danza vertiginosa è pur sempre il ricongiungimento con la comunità, il riconoscimento empatico di un felice sodalizio tra simili.

L'azione del danzatore verticale dovrebbe dunque avere la capacità di incentivare una coraggiosa presa di posizione: riconoscere la *danse de façade* quale pratica di accompagnamento sociale alle trasformazioni urbane e sociali. Non solo l'arte si riconosce nel quotidiano rivelando la bellezza insita persino nelle attività più banali, ma soprattutto il cittadino può comprendere quanto nella vita di tutti i giorni si possa essere partecipi dei meccanismi di creazione propri solitamente dell'arte. Si parla in questo caso di *capacità negativa*:

[...] la capacità di accettare il limite, di attivare la capacità di ciascuno degli attori di mettersi in una posizione di ascolto non generico e profondo, sviluppata attraverso la frequentazione di una realtà specifica e delle persone che la compongono. La capacità negativa consente di prestare attenzione ad aspetti delle situazioni che altrimenti verrebbero trascurati, dando spazio ad azioni che nascono dalla marginalità, dalla perdita (o dalla ricerca) di senso, ma che si orientano alla creazione di nuovi contesti, alla generazione di *mondi possibili*.⁷⁶

⁷⁶ Bazzini, Davide – Puttilli, Matteo, *Il senso delle periferie. Un approccio relazionale alla rigenerazione urbana*, Milano, Elèuthera, 2008, pp. 54-55.

Il danzatore verticale attraverso la propria creazione-indagine sul territorio, può allora donare voce ai luoghi, ne esprime le esigenze di trasformazione, crea un ponte comunicativo tra i differenti attori sociali in gioco, in breve, costruisce *capitale sociale*⁷⁷. Lo spettacolo che l'artista mette in scena sarebbe il primo passo in direzione di una più ampia opera laboratoriale: il cittadino partecipa ad un lavoro collettivo di creazione di senso all'interno del proprio *habitat* e della propria comunità, le tracce di questa esperienza, per quanto fugace ed effimera, segnano la sua condotta futura. La dimensione performativa può riverberarsi nella vita di tutti i giorni innescando progettualità e sviluppo. La città, riconosciuta finalmente come grande gomito di relazioni e risorse, pronto a farsi tessuto, si identificherebbe nelle dinamiche germogliate dalla rinnovata dimensione comunitaria. L'assunzione di una responsabilità collettiva a opera dell'insieme dei singoli può farsi azione fondante alla volta della costituzione di una cittadinanza attiva e consapevole.

Bibliografia

- AA. VV., *I Situazionisti*, Roma, manifestolibri SET, 1991.
- AA. VV., *Internazionale Situazionista 1958-1969*, Torino, Nautilus, 1994.
- Augé, Marc, *Nonluoghi. Introduzione ad un'antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 1993.
- Augoyard, Jean-François, *Passo Passo. Il percorso quotidiano in ambiente urbano*, Roma, Edizioni Lavoro, 1989.
- Bazzini, Davide – Putilli, Matteo, *Il senso delle periferie. Un approccio relazionale alla rigenerazione urbana*, Milano, Elèuthera, 2008.
- Bentivoglio, Leonetta, *Teatrodanza*, in «Teatro in Europa», n. 7, 1990, pp. 18-30.
- Berhault, Patrick, *1983 Gradi danzanti*, in «Alp arrampicata monografie: il Finalese», a. XIII, n. 162, ottobre 1998.
- Bertozzi, Donatella (a cura di), *Donna è ballo. La nascita della danza moderna nei testi delle donne che l'hanno inventata*, Milano, Savelli Editori, 1980.
- Bessone, Flaviano, *Facce famose- Antoine Le Menestrel. Le Lucertole blu*, in «Alp Wall», n. 12, febbraio-marzo 2005, pp. 92-98.
- Biserna, Elena, *La Primavera Romana di Stalker. A Zonzo con Lorenzo Romito*, in «Dicult. Digital art design and culture», online:

⁷⁷ «*Insieme delle relazioni sociali* [...] queste possono essere *utilizzate* da un attore sociale, individuale o collettivo, *per produrre e riprodurre forme inclusive di legame sociale*, al fine di mantenere ed incrementare il senso di identità, il senso di appartenenza alla società locale, la positività del rapporto con le reti sovralocali, l'orientamento alla sostenibilità dello sviluppo locale ». Cfr. *ivi*, p. 25.

www.digicult.it/it/digimag/issue-064/the-roman-spring-by-stalker-wondering-around-with-lorenzo-romito/ (u.v. 22/02/2015).

- Bouissac, Paul, *Circo e cultura*, Palermo, Sellerio, 1986.
- Breton, André, *Manifesti del Surrealismo*, Torino, Einaudi, 2003.
- Breton, André, *Nadja*, Torino, Einaudi, 1972 (ed. or. 1928).
- Bricola, Michel – Potard, Dominique, *Berbault*, Torino, Vivalda Editori, 2009.
- Buda, Ivo, *L'arrampicata libera dal peso della competizione: una conversazione con Antoine Le Menestrel*, in «Climbing Free.net», online: www.climbingfree.net/it/blog/74-le-menestrel-arrampicata-intervista (u.v.12/02/2015).
- Buzzi, Maria Luisa, *La nuova danza francese: contaminazioni e ritorno*, in «Comunicazioni Sociali», vol. XXI, fascicolo 4, 1999, pp. 454 – 475.
- Calvino, Italo, *Introduzione*, in Queneau, Raymond, *Segni, cifre e lettere, e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1981. (pagg?)
- Calvino, Italo, *Le città invisibili*, Milano, Mondadori, 2002.
- Camanni, Enrico (a cura di), *Nuovi Mattini. Il singolare Sessantotto degli alpinisti*, Torino, Vivalda Editori, 1998.
- Camanni, Enrico, *Mal di montagna*, Torino, CDA &Vivalda editori, 2005.
- Careri, Francesco, *Constant/ New Babylon, una città nomade*, Torino, Testo & Immagine, 2001.
- Careri, Francesco, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Torino, Einaudi, 2006.
- Carosi, Massimo (a cura di), *Movimenti Urbani. La Danza nei luoghi del quotidiano in Italia*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2011.
- Caruso, Paolo, *L'arte di arrampicare su roccia e ghiaccio*, Roma, Edizioni Mediterranee, 2010.
- Casini Ropa, Eugenia, *La danza e l'agitprop, i teatri-non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1988.
- Ciuffi, Valentina, *Terrains vagues: il rovescio dei vuoti urbani*, in «E|C. Rivista on-line dell'AISS Associazione Italiana Studi Semiotici», online: www.ec-aiss.it, 15 marzo 2006.
- Clidière, Sylvie – Morant, Alix, *Extérieur Danse. Essais sur la danse dans l'espace public*, Lavérune, L'Entretemps, 2009.
- Codeluppi, Elena – Dusi, Nicola – Granelli, Tommaso (a cura di), *Introduzione, in Riscrivere lo spazio. Pratiche e performance urbane*, in «E|C», serie speciale, n. 2, 2008, pp. 5-19.
- Daly, Ann, *Done into dance, Isadora Duncan*, Middletown, Wesleyan University Press, 2002.

- De Baptistis, Marco, *Il situazionismo e il discorso sulla città*, in «E|C. Rivista on-line dell'AISS Associazione Italiana Studi Semiotici», online: www.ec-aiss.it, 31 dicembre 2005.
- De Certeau, Michel, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2012 (ed. or. 1980).
- Debord, Guy-Ernest, *Rapporto sulla costruzione delle situazioni*, Cuneo, S.A.S.t.E, 1958.
- Debord, Guy-Ernest, *Théorie de la derive*, in «Le Lèvres Nues», n. 8-9, novembre 1956.
- Droyer, Jean-Claude - Gloden, Michèle, *L'escalade, vers quel avenir?*, in «La Montagne & Alpinisme», n. 115, 1/1979.
- Duncan, Isadora, *L'arte della danza*, a cura di Patrizia Veroli e Eleonora Barbara Nomellini, Palermo, L'Epos, 2007.
- Duncan, Isadora, *Lettere dalla danza*, Firenze – Milano, La casa Usher, 1980.
- Gervasutti, Giusto, *Scalate nelle Alpi*, Torino, CDA & Vivalda editori, 2005.
- Gobetti, Andrea, *Patrick Berhault e i nani verdi... Siamo noi che lo abbiamo perduto*, in «Alp Wall» n.12/05, febbraio-marzo 2005.
- Gogna, Alessandro, *La svalutazione della montagna*, online: www.banff.it/la-svalutazione-della-montagna-01/ (u.v. 21/01/2015).
- Gogna, Alessandro, *Un Alpinismo di ricerca*, Milano, Dall'Oglio, 1975.
- Granelli, Tommaso, *Per una semiotica del terrain vague: da luogo anomico a dérive passionale*, in «E|C. Rivista on-line dell'AISS Associazione Italiana Studi Semiotici», online: www.ec-aiss.it, 15 marzo 2006.
- Guerini, Ivan, *Il gioco-arrampicata della Val di Mello. Guida alle più belle ascensioni della valle*, Bologna, Zanichelli, 1979
- Hemming, Gary – Guerre-Genton, Claude, *À la recherche d'un équilibre*, in «La Montagne et Alpinisme», ottobre, 1964.
- La Cecla, Franco, *Mente locale. Per un'antropologia dell'abitare*, Milano, Eleuthera, 2000.
- La Cecla, Franco, *Perdersi. L'uomo senza ambiente*, Roma-Bari, Laterza, 2011.
- Le Menestrel, Antoine, *Un incrocio da sogno*, Milano, Versante Sud, 2007, online: www.up-climbing.com (u.v. 12/02/2015).
- Loupe, Laurence – Piollet, Wilfride, *Effervescence and Tradition in French Dance*, in Grau, Andrée – Jordan, Stephanie (a cura di), *Europe dancing: perspectives on theatre dance and cultural identity*, London-New York, Routledge, 2000.
- Luporini, Sandro, *Vi racconto Gaber*, Milano, Mondadori-Fondazioni Gaber, 2013.
- Mazzaglia, Rossella, *Danza e architettura: lo spazio come luogo di danza. Note a margine del convegno*, in «Scena <e>». Studi sulla vita delle forme del teatro», a. IV, n. 7-8, settembre 2002, pp. 131-139.

- Mazzaglia, Rossella, *Danza e spazio. Le metamorfosi dell'esperienza artistica contemporanea*, Modena, Mucchi Editore, 2012.
- Mazzaglia, Rossella, *Judson Dance Theater, danza e controcultura nell'America degli anni Sessanta*, Macerata, Ephemeria, 2010.
- Mazzaglia, Rossella, *Trisha Brown*, Palermo, L'Epos, 2007.
- Messner, Reinhold, *L'Assassinio dell'Impossibile*, in «Rivista Mensile CAI», n. 10, ottobre 1968.
- Messner, Reinhold, *Settimo grado*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, nuova edizione 1982.
- Motti, Gian Piero, *I Falliti e altri scritti*, Torino, CDA & Vivalda editori, 2000.
- Motti, Gian Piero, *Storia dell'Alpinismo e dello Sci*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1977, voll. I-II.
- Oviglia, Maurizio, *Antoine Le Menestrel, l'intervista ed il suo Manifesto per una scalata poetica*, 2014, online: www.planetmountain.com/News/shownews1.lasso?l=1&keyid=42214 (u.v. 12/02/2015).
- Pedrazzi, Michele, *Disordinati e straordinari. Spazi e pratiche della controprogrammazione artistica*, in Codeluppi, Elena - Dusi, Nicola - Granelli, Tommaso (a cura di), *Riscrivere lo spazio. Pratiche e performance urbane EIC serie speciale*, a. II, n. 2, 2008, pp. 93-100.
- Perniola, Mario, *Celebrare la città*, in «Millepiani», maggio 1994.
- Pitozzi, Enrico, *Figurazioni, Uno studio sulle gradazioni di presenza*, in «Culture teatrali», n. 21, 2011, pp. 107-127.
- Platzer, Elisebha Fabienne, *Perché le città invisibili*, in «EIC», 15 marzo 2006.
- Pontremoli, Alessandro, *La Danza, storia, teoria, estetica del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 2008.
- Pontremoli, Alessandro, *Storia della danza dal Medioevo ai giorni nostri*, Firenze, Le Lettere, 2002.
- Pontremoli, Alessandro, *Teorie e tecniche del teatro educativo e sociale*, Novara, De Agostini Scuola, 2007.
- Rey, Guido, *Alpinismo acrobatico*, Torino, CDA&Vivalda, 2001.
- Robinson, Doug, *The climber as a visionary*, in «Ascent», maggio 1969.
- Rondolino, Gianni – Tomasi, Dario, *Manuale di storia del cinema*, Torino, UTET Università, 2010.
- Sachs, Curt, *Storia della Danza*, Milano, Il Saggiatore, 2006.
- Sapienza, Davide, *Intervista pensieri randagi: Rebecca Solnit. Gente in cammino*, in «Rivista della Montagna», 2006, Online: www.davidesapienza.net/nuovi_scritti.html (u.v. 24/02/2015).
- Smithson, Robert, *Towards the development of an air terminal site*, in «Artforum», 1967, p. 36.
- Solnit, Rebecca, *Storia del Camminare*, Milano, Bruno Mondadori, 2005.

- Tiberghien, Gilles A., *Land Art*, Paris, Carré, 1993.
- Tribout, Jean Baptiste – Chambre, David, *Ottavo grado. I dieci anni che hanno cambiato l'arrampicata*, Milano, Versante Sud, 2013.
- Turner, Victor, *Il processo rituale*, Brescia, Morcelliana Edizioni, 2001.
- Turri, Eugenio, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Venezia, Marsilio Editori, 2010.
- Vaccarino, Elisa, *Altre scene, altre danze. Vent'anni di balletto contemporaneo*, Torino, Einaudi, 1991.
- Vazquez, Daniele, *Il ritorno dei luoghi antropologici*, 2 marzo 2009, online: www.luoghisingolari.net/teoria-sociale-spazio/2009/03/02/il-ritorno-dei-luoghi-antropologici/ (u.v. 24/02/2015).
- Worth, Libby – Poynor, Helen, *Anna Halprin*, London – New York, Routledge, 2004.

Sitografia

- Anna Halprin*, www.annahalprin.org/ (u.v. 4/03/2015).
- Antoine Le Menestrel. La poesia del gesto*, 2010, in «Web TV del Trento Film Festival», www.planetmountain.com (u.v. 12/02/2015).
- Compagnie Lezards Bleus*, www.lezardsbleus.com (u.v. 24/01/2015).
- Compagnie Retouramont*, www.retouramont.com (u.v. 21/01/2015).
- Danza Urbana*, www.danzaurbana.it (u.v. 14/01/2014).
- Stalker/Osservatorio nomade*, www.osservatorionomade.net/tarkowsky/tarko.html (u.v. 24/02/2015).
- Vertical dance network*, verticaldancecompany.blogspot.it (u.v. 23/01/2015).