

d danza^e ricerca

Laboratorio di studi, scritture, visioni

Anno VII, numero 7, 2015

Indice

Editoriale

Eugenia Casini Ropa.....[1-2]

Studi

Premesse di un'estetica africanista

Brenda Dixon Gottschild.....[5-17]

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

Michele Fanni.....[19-53]

Pratiche di sopravvivenza e di dissoluzione. Una testimonianza sulle possibilità di ripresa nelle pratiche coreografiche di Altroteatro e Sistemi dinamici altamente instabili

Alessandra Sini.....[55-82]

Teofanie eretiche. Sulla poetica di Alessandro Sciarroni

Angela Bozzaotra.....[83-106]

Scritture

Muoversi per dislocamento: il corpo e i saperi danzanti

Franca Zagatti.....[109-115]

Visioni

A Conversation on the Aesthetics of Improvisation and Some Other Things

Simone Forti, Rossella Mazzaglia.....[119-133]

Bibliografie

Note sulle fonti della ricerca in danza. Lo strano caso della stampa italiana di epoca fascista
Giulia Taddeo.....[137-191]

Recensioni

*Danzaterapia. Vida y Transformación, di María José Vexenat. Un viaggio nella
danzaterapia di María Fux*
Elena Pillan.....[195-240]

Editoriale

Questo numero della nostra rivista presenta un indice più frastagliato e movimentato del solito. Non solo, infatti, tutte le previste rubriche sono presenti, ma si introducono due novità: l'avvio della pubblicazione di saggi stranieri rilevanti, già editi in lingua originale ma proposti in traduzione italiana in accordo con gli autori e l'apertura della sezione "Scritture", finora mai attivata e che si propone di presentare scritti riflessivi e di carattere autoriale intorno alla danza.

Com'è per noi consueto, è prevalente la presenza di scritti derivati da ricerche compiute per i dottorati o le lauree magistrali nelle nostre Università, frutto di giovani studiosi che sempre più frequentemente dirigono il loro interesse verso la contemporaneità e cercano riscontri dell'indagine critica compiuta sui loro oggetti anche attraverso esperienze artistiche personali.

Riteniamo che questa loro vivace presenza possa servire di sprone ad altre giovani leve e che l'ampia diffusione informatica della rivista favorisca la conoscenza degli studi italiani in altri ambiti territoriali.

Non posso tuttavia esimermi dal sottolineare come purtroppo questa speranza continui a non essere condivisa dalle autorità scientifiche del nostro Paese, vista la persistente resistenza dei criteri ministeriali a valutare le riviste online in termini paritetici rispetto a quelle a stampa. Si continua infatti a considerare più importante il mezzo di diffusione rispetto ai contenuti e alla funzione delle testate. Il che, tra l'altro, contribuisce a dirigere alcuni dei non numerosi studi di danza prodotti annualmente in Italia verso altri

rari contenitori cartacei, come gli atti di convegni o i periodici più genericamente teatrali, piuttosto che verso l'unica rivista scientifica nazionale di settore. Non possiamo che augurarci che presto questa discriminazione possa essere superata e che le modalità di valutazione rendano giustizia all'impegno, comunque esso trovi diffusione.

Eugenia Casini Ropa

Studi

Premesse di un'estetica africanista¹

Quali sono gli indicatori di un'estetica africanista e come si è manifestata nella cultura euro-americana? Nelle parole, nei testi, nelle arti visive e performative e nella vita di tutti i giorni, l'estetica africanista rappresenta un modello che valorizza il processo: come una cosa viene fatta (il movimento dell'azione) è, cioè, altrettanto importante dell'averla compiuta, dell'entità statica del risultato e del prodotto. Anche il linguaggio (scritto e, soprattutto, parlato) è concepito come un concetto mobile, come qualcosa che scuote e smuove, che è capace di indurre un cambiamento. Onorando questa tradizione, Paul Carter Harrison usa il termine bantù *Nommo* (traducibile approssimativamente come «il potere della parola») per il titolo del suo libro sul dramma afroamericano e sul suo effetto catartico e catalizzatore². Le parole sono movimento verbale e il gesto una manifestazione fisica del *Nommo*.

Movimento fisico e verbale, dunque. Pertanto, le divinità tradizionali dell'Africa occidentale sono divinità danzanti in religioni danzanti. Ognuna ha i propri canti, ritmi, gesti e passi. Questi principi sacri sono stati portati nel Nuovo Mondo col Passaggio di Mezzo³ e hanno fatto sì che gli Afroamericani cambiassero il volto, la forma e il suono della religione cristiana. Come la studiosa africanista Sheila Walker ha precisato, l'esistenza di queste religioni danzate è un riconoscimento dell'universo in quanto processo-in-movimento, in quanto entità dinamica e non statica⁴.

Movimento fisico e verbale, dunque. Secondo il sociolinguista Thomas

¹ Il presente saggio è la traduzione dell'originale inglese intitolato *First Premises of an Africanist Aesthetic*, pubblicato nel volume a cura della stessa Brenda Dixon Gottschild, *Digging the Africanist Presence in American Performance* (Westport [Connecticut]-Londra, Praeger, 1996, pp. 11-19). La traduzione dall'inglese è a cura di Rossella Mazzaglia (n.d.t.).

² Harrison Carter, Paul, *The Drama of Nommo: Theater and the African Continuum*, New York, Grove Press, 1972.

³ L'espressione "Passaggio di Mezzo" ufficialmente denota la parte più lunga della traversata dell'Oceano Atlantico fatta delle navi di schiavi con il loro carico umano. Nell'uso corrente indica il viaggio percorso dagli Africani dalla libertà alla schiavitù.

⁴ Walker, Sheila, *New Worlds, New Forms*, in *Dancing*, part 5, diretto da Orlando Bagwell, New York, Thirteen-WNET, 1993.

Kochman, le parole che si riferiscono ad azioni sono indicatori positivi nel vocabolario afroamericano (“*swinging*”, “*dig*”, “*bopping*”, “*jamming*”, e così via), mentre è ipotizzabile che le parole con un’accezione negativa rinvino a passività o immobilità (“*square*”, “*lame*”, “*stiff*”, “*a drag*”, “*hung up*”, “*put down*”, “*strung out*”, “*busted*”, e così via)⁵. Queste parole e frasi sono colme d’ironia, di significati multipli e di insinuazioni, tre attributi dell’estetica africanista, fra di loro correlati, che sono stati elaborati, rielaborati ed enfatizzati per il bisogno del popolo della diaspora africana di nascondersi e, contemporaneamente, svelarsi, di camuffarsi e mostrarsi nell’ambiente alieno, se non proprio ostile, del Nuovo Mondo.

Similmente, nelle arti figurative africaniste i concetti di *motion* sono privilegiati a tal punto che lo storico d’arte e africanista Robert Farris Thompson ha giustamente parlato di «arte africana in *motion*». Nel libro dal titolo omonimo, Thompson ha identificato un insieme di attributi essenziali dell’estetica dell’Africa occidentale che ha chiamato «i canoni della forma sopraffina»⁶. Continuità ed eredità geografiche e cronologiche hanno fatto sì che queste caratteristiche sopravvivevano anche nelle culture della diaspora africana. Il Passaggio di Mezzo e le successive esperienze strazianti della diaspora africana hanno privato i popoli africani della loro organizzazione societaria, ma non dei loro sistemi culturali. Nei termini di due studiosi di folklore come John Szwed e Roger Abrahams, essi sono stati desocializzati, ma non deculturalizzati⁷. Il principio guida dei canoni di Thompson è quello dell’equilibrio, *coolness*⁸, o «estetica del *cool*», ovvero «un attributo onnicomprensivo e positivo che unisce nozioni di compostezza, silenzio, vitalità, purificazione terapeutica e sociale»⁹.

⁵ Kochman, Thomas, *The Kinetic Element in Black Idiom*, in Kochman, Thomas (a cura di), *Rappin’ and Stylin’ Out: Communication in Black America*, Urbana, University of Illinois Press, 1972, pp. 160-169.

⁶ Thompson, Robert Farris, *African Art in Motion*, Berkeley, University of California Press, 1974, pp. 5-45.

⁷ Szwed, John F. - Morton Marks, *The Afro-American Transformation of European Set Dances and Dance Suites*, in «Dance Research Journal», vol. XX, n.1, estate 1988, p. 66.

⁸ Il termine *cool*, letteralmente “freddo” vs “caldo”, raccoglie in realtà una serie di significati impliciti, soprattutto nella lingua parlata, che non trovano un equivalente in italiano. Nell’uso colloquiale americano, e afro-americano in particolare, *cool* ha un’accezione positiva e richiama qualità come *aplomb*, auto-controllo, disinvoltura, assenza di esagerazioni e un *look* attraente (n.d.t.).

⁹ Thompson, Robert Farris, *African Art in Motion*, cit., p. 43.

Per capire l'estetica africanista è opportuno isolare aspetti specifici di questo principio a fini argomentativi, applicarli a un esempio africanista preciso e discuterne alla luce dell'estetica europeista. Thompson, Susan Vogel e Kariamu Welsh Asante, tra gli altri, hanno studiato l'estetica africanista e ne hanno descritto le caratteristiche primarie¹⁰. Traendo spunto da queste fonti, ho indicato cinque elementi africanisti che si presentano in molte forme di danza teatrale euro-americana, compreso il balletto. È importante notare che questi tratti coesistono e che in questa sede sono separati e classificati esclusivamente a scopo analitico. Essi indicano processi, tendenze e atteggiamenti; sono, per così dire, "intratestuali" e non si presentano nella pratica come entità separate. Per mostrare la loro natura interattiva, mi servirò del numero di danza di Earl "Snake Hips" Tucker, per precisarne ogni singola caratteristica¹¹. Danzatore afroamericano di *Novelty*¹² che ha raggiunto un'enorme popolarità nell'era dello swing degli anni '20 e '30, nel suo numero cabarettistico Tucker dimostra chiaramente i principi africanisti, come si evince dalla descrizione di Marshall e Jean Stearns in *Jazz Dance*¹³. Altre danze africaniste potevano servire similmente da esempio, poiché tutte condividono le caratteristiche sottotestuali della danza di Tucker, nonostante forma e funzione possano differire considerevolmente.

Il balletto, la forma di danza accademica europea, segnala il contrasto più marcato con l'estetica di danza africanista. È considerato il depositario dei valori europei e definito, dalla studiosa di estetica Rayner Heppenstall, come il riflesso di «ciò che è ritenuto più significativo nella cultura occidentale... un simbolo della storia complessiva dell'Occidente»¹⁴. Per queste ragioni, nel

¹⁰ Si veda Thompson, Robert Farris, *African Art in Motion*, cit.; Vogel, Susan, *Aesthetics of African Art*, New York, Center for African Art, 1986, e Welsh, Asante Kariamu, *Commonalities in African Dance*, in Molefi Kete, Asante - Kariamu Welsh, Asante, *African Culture: The Rhythms of Unity*, Westport (Connecticut), Greenwood Press, 1986. Per una trattazione più generale sugli africanismi in America, si veda anche Gay, Geneva - Baber, Willie (a cura di), *Expressively Black: The Cultural Basis of Ethnic Identity*, New York, Praeger, 1987; Pasteur, Alfred B. - Toldson, Ivory, *Roots of Soul: The Psychology of Black Expressiveness*, Garden City (N.Y.), Anchor Press, 1982.

¹¹ È possibile visionare una registrazione video del numero di Earl "Snake Hips" Tucker, successiva al periodo trattato dall'autrice, alla pagina internet www.youtube.com/watch?v=7U4ww-MmAY4 (n.d.t.).

¹² Le danze *Novelty* (letteralmente "novità") nascono negli anni '30 e hanno un'esistenza breve. Sono balli eseguiti su musiche *rag* (musiche sincopate, solitamente per piano) e che imitano i movimenti degli animali (n.d.t.).

¹³ Stearns, Marshall - Stearns, Jean, *Jazz Dance: The Story of American Vernacular Dance* (1968), New York, Schirmer, 1979, pp. 236-238.

¹⁴ Citato in Cohen, Selma Jeanne, *Next Week, Swan Lake: Reflections on Dance and Dances*, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press, 1982, p. 131.

delucidare i cinque principi che seguono, uso il balletto come riferimento europeo per eccellenza.

Abbracciare il conflitto

In senso lato, l'estetica africanista può essere descritta come principio di opposizione o come un incontro di opposti. Il conflitto inerente e implicito nella differenza, nella discordia e nell'irregolarità è assunto, piuttosto che cancellato o risolto a tutti i costi. Che questo principio sia alla base della visione africanista del mondo si evince dall'importanza dell'incrocio come simbolo della cultura africanista a livello mondiale. L'incrocio è il luogo della «coincidenza degli opposti»¹⁵. Le forme d'arte africanista trattano, quindi, il paradosso come una faccenda d'ordinaria amministrazione, seguita a ruota dall'ironia. Il contrasto è espresso nei racconti africani che trattano di dilemmi, nella musica o nel lavoro vocale, che appare cacofonico o stridente ad un orecchio non addestrato, e anche nella danza, per nulla sofisticata ad uno sguardo formato ad un'estetica differente. Questo principio si riflette negli altri e viceversa. L'assunzione del conflitto è, inoltre, insita nel principio conclusivo, ovvero nell'estetica del *cool*, dal momento che *cool* deriva dalla giustapposizione di distacco e intensità. Entrambi i principi - come tutti gli altri principi estetici - si manifestano al tempo stesso come ludici e tragici (spesso persino con una certa auto-ironia, come nel blues), con un atteggiamento e uno stile che non appartengono alla visione europeista. Questi opposti sarebbero, infatti, difficili da affiancare e da lasciare irrisolti nell'estetica accademica europea, mentre c'è spazio per un loro incontro nell'estetica africanista, sia essa "accademica" o meno. Il numero eseguito da Tucker nei nightclub di Harlem, come il Connie's Inn e il Cotton Club, illustra questo concetto:

Tucker aveva contemporaneamente un'aria disponibile e minacciosa, come un vulcano addormentato. [...]

Quando Snake Hips (Anche di serpente) strisciava sul palco, il pubblico si acquietava immediatamente. Nessuno ridacchiava, nonostante la tensione crescente e a prescindere dal nervosismo o imbarazzo individuali. Gli occhi abbaglianti che ardevano nella faccia butterata guardavano direttamente e attraverso il pubblico, con ostilità sognante e imparziale. Snake Hips sembrava accovacciato, pronto a colpire.

¹⁵ Deren, Maya, *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti* (1953), Kingston (N.Y.), McPherson and Company, 1991, p. 100n.

L'azione di Tucker consisteva solitamente di cinque parti. Entrava slittando con passo in scivolata in avanti e appena un accenno del suo movimento d'anca. La sequenza faceva parte di un numero conosciuto ad Harlem con l'espressione 'sculacciare il bambino' e in modo strano, ma con una sua logica, impostava il tema del suo ballo. Usando tattiche a effetto, entrava quindi direttamente nei movimenti basilari di Snake Hips, che eseguiva in maniera superba, cominciando con aria innocente, incrociando un ginocchio dietro l'altro, mentre la punta di un piede toccava l'arco dell'altro. A prima vista, sembrava che avesse simultaneamente i piedi in dentro e le gambe a x.¹⁶

I conflitti derivano dall'affiancamento di opposti: impacciato e sciolto, distaccato e minaccioso, innocente e seducente. Forse il conflitto più significativo risiede nel sottotesto profondo del numero, nell'ironica esibizione di potere da parte di un corpo (danzante) maschile nero, normalmente asservito.

Policentrismo/Poliritmia

Dal punto di vista africanista, il movimento può emanare da qualsiasi parte del corpo, e due o più centri possono agire simultaneamente. Il policentrismo va, perciò, nella direzione opposta dell'estetica accademica europea, dove l'idea è di iniziare il movimento da un punto (ben al di sopra del bacino, nella parte centrale alta, nobilmente innalzata, del torso, che è allineato). Il movimento africanista è inoltre poliritmico. Per esempio, i piedi possono tenere un ritmo mentre le braccia, la testa o il torso danzano su tamburi differenti. Questa democrazia delle parti del corpo mostra un contrasto netto rispetto al corpo eretto, indotto da una spina dorsale diritta e centrata. Di nuovo, ci volgiamo a "Snake Hips" da *Jazz Dance*:

Si mostrava con chiarezza il coinvolgimento motorio crescente del bacino e dell'intero torso. Nel progredire, il lavoro di piedi di Tucker divenne più piatto, radicato più saldamente al pavimento, mentre le anche delineavano cerchi man mano più larghi, fino a che, sugli accenti melodici della musica, pareva ch'egli gettasse, a turno, le anche fuori dalle giunture.¹⁷

Alla postura "abbassata" che focalizza il movimento nelle gambe e nei piedi, Tucker aggiunge il bacino come altro centro, illustrando in tal modo il

¹⁶ Stearns, Marshall - Stearns, Jean, *Jazz Dance: The Story of American Vernacular Dance*, cit., p. 236.

¹⁷ *Ibidem*.

policentrismo. Ai passi d'incrocio - descritti precedentemente - egli sovrappone un ritmo pelvico che esemplifica il livello più semplice di poliritmia. Come già detto, questi principi interagiscono. L'inclusione di ritmi contrapposti, uniti a un centro mobile, mostra la caratteristica successiva, la giustapposizione d'impatto.

Giustapposizione d'impatto

Umore, atteggiamento o interruzioni del movimento che omettono le transizioni e le connessioni apprezzate nell'estetica accademica europea sono i punti fondamentali di questo principio. Per esempio, un umore energico può coincidere e coesistere con un tono leggero e divertente, o movimenti figurativi e astratti possono essere giustapposti. Il risultato può essere di sorpresa, ironia, comicità, insinuazione, doppio senso e, persino, euforia. Tutte le tradizioni artistiche si servono del contrasto, ma l'intensificazione del contrasto nella giustapposizione africanista d'impatto supera la gamma degli standard accettati nel canone accademico europeista. In quest'ottica, i contrasti africanisti potrebbero apparire ingenui, estremi, ritmati malamente, appariscenti e rumorosi, modesti e ridicoli, o semplicemente di cattivo gusto. Da una parte, ricordo la critica della giovane Anatole Broyard d'«inautenticità» di un cantante nero di jazz che era passato, senza alcuna transizione, dal canto della ballata *Strange Fruit* a una canzone d'amore: «Un momento fa eseguiva un linciaggio e ora una supplica alla sua 'piccola', tutto nello stesso universo di discorso, tutto nell'arco di una stessa giornata di lavoro. *Una vera giustapposizione americana*»¹⁸ (corsivo mio). Effettivamente, è una vera giustapposizione afro-americana quella che Broyard ha trovato piuttosto fastidiosa. D'altra parte, negli anni '20, lo scrittore e appassionato di danza Arnold Haskell è andato oltre l'estetica europeista e ha dato una lettura di tipo africanista a queste giustapposizioni, quando ha scritto che gli Afroamericani «mescolano l'impossibile e generano la bellezza»¹⁹. Snake Hips dimostra in parte questo principio con la scelta del costume, una cintura di *paillettes* che sostiene un fiocco seducente:

Seguì una pantomima a ritmo di Charleston: Tucker batté le mani quattro volte e salutò due volte, alternando le mani, tenendo

¹⁸ Broyard, Anatole, *Portrait of the Inauthentic Negro*, in «Commentary», n. 10, luglio 1950, p. 56.

¹⁹ Haskell, Arnold, *Balletomania Then and Now* (1934), New York, Alfred A. Knopf, 1977, p. 204.

fermo il gomito della mano che salutava e oscillando un po' al ritmo della musica. All'improvviso, l'effetto complessivo sembrava infantile, effeminato e persino faceto. Il movimento seguente era conosciuto fra i danzatori come Belly Roll [rotazione del ventre] e consisteva in una serie di onde dal bacino al petto, una parte standard del numero di un danzatore di Shake che Tucker ha variato venendo a uno stop, paralizzando il pubblico con sguardo fisso, sinistro e ipnotico, e intanto ruotando il suo lungo fiocco a tempo di musica.²⁰

Tucker passa imprevedibilmente da movimenti infantili ed effeminati ad altri di sfida e da "macho", senza considerare gli standard europeisti sulla coerenza nella caratterizzazione. Inoltre, senza preparazioni o transizioni, passa da gesti di braccia e mani leggeri, quasi da ragazza pompon, a ondeggiamenti appesantiti e sensuali della parte bassa del torso. Una terza giustapposizione d'impatto si presenta con "la rottura" descritta precedentemente. Tucker taglia il movimento nel mezzo di una rotazione del ventre, giunge a una rottura o all'arresto completo e così modifica umore e ritmo di questo numero dalla complessa struttura.

Efebismo

Questo principio, derivato dalla parola in greco antico *ephebos*, che sta per "giovane adolescente", comprende attributi quali potere, vitalità, flessibilità, impulso e attacco. L'attacco implica velocità, incisività e forza. Anche l'intensità è una caratteristica dell'efebismo, ma è un'intensità cinestesica che riconosce la sensibilità come sensazione, piuttosto che come emozione. Thompson la descrive come "il fraseggio di ogni nota e passo con consumata vitalità", di cui attributi impliciti sono la risposta al ritmo e un senso di oscillazione²¹. Il torso è flessibile e articolato: «il concetto di vitalità conduce all'interpretazione delle parti del corpo come strumenti indipendenti dalla forza percussiva»²². Gli anziani che ballano con vitalità giovanile sono, nelle culture africaniste, esempi stimati d'efebismo. Muoversi con duttilità e flessibilità è più importante di mantenere allineato il torso. La velocità ritmica, l'incisività (come negli improvvisi o bruschi cambiamenti di dinamica), la forza e l'attacco ritmici sono

²⁰ Stearns, Marshall - Stearns, Jean, *Jazz Dance: The Story of American Vernacular Dance*, cit., pp. 236-237. (Come indicato dallo stesso nome, la danza *Shake*, altrove nota anche come *Shimmy*, comporta lo scuotimento del corpo. Si diffonde in varie città del Nord America nei primi decenni del XX secolo [n.d.t.]).

²¹ Thompson, Robert Farris, *African Art in Motion*, cit., p. 7.

²² *Ivi*, p. 9.

sopiti, a confronto, nella tradizione classica del balletto europeo, dove sono infatti dettati e circoscritti dai requisiti imposti dalla forma ballettistica. Di converso, l'energia efebica africanista comanda e guida la forma. (L'americanizzazione del balletto operata dal coreografo George Balanchine mostra un senso di velocità e tempo afroeuropeo, distinto dal balletto europeo tradizionale). La forza percussiva di parti del corpo indipendenti, basata sulla centralità del ritmo, non appartiene infatti all'estetica del balletto europeo.

Tucker ha alzato il braccio destro all'altezza degli occhi, inizialmente come se fosse imbarazzato (una sensazione condivisa da molti spettatori) e poi, come se fosse tormentato da singhiozzi, è entrato nel *Tremble* (Tremito), che lo ha agitato selvaggiamente e velocemente dalla testa ai piedi. Nel girarsi di spalle al pubblico per mostrare con maggiore efficacia il tremito complessivo, Tucker è apparso come un ragazzino dalla cattiveria omicida.²³

Il Tremito di Tucker è un esempio eccellente di efebismo. Questo movimento articola, uno contro l'altro, segmenti separati del torso in una sequenza di movimento sconnessa, eppure continua. Può essere compiuto soltanto se si possiede un torso completamente flessibile che consenta alle ripercussioni del tremito di espandersi nel corpo senza sosta. Il movimento è inoltre percussivo, forte e intenso in attacco. Tormenta il corpo. Un'ulteriore manifestazione di efebismo è, infine, mostrata “nell'auto-presentazione da ragazzino cattivo” di Tucker.

L'estetica del *cool*

L'eloquente spiegazione di Thompson mostra come questa caratteristica sia di fatto onnicomprensiva: vive negli altri concetti ed essi vi sono inglobati. È un atteggiamento (nel senso del termine in uso fra gli Afroamericani) che unisce compostezza e vitalità. Le componenti principali sono visibilità e lucidità estetica (eseguire i movimenti e presentare il sé con chiarezza), luminosità o brillantezza. L'immagine è completata dalla compostezza facciale, l'attualizzazione della “maschera *cool*”. Il “*cool*” contiene tutti gli altri principi. Si vede nella camminata asimmetrica degli uomini afroamericani, che mostra un atteggiamento strafottente, coltivato con una chiarezza estetica calcolata. Lo

troviamo nella maschera facciale distaccata e disinteressata (in senso filosofico
²³ Stearns, Marshall - Stearns, Jean, *Jazz Dance: The Story of American Vernacular Dance*, cit., p. 237.

e, cioè, in contrasto con non-interessata) del percussionista o del danzatore, di cui il corpo e l'energia possono agire con velocità e durezza, essere caldi, senza che l'espressione facciale ne sia alterata. Per contro, il *cool* può manifestarsi anche in un sorriso brillante, in una risata, una smorfia, un'espressione verbale che sembra sbucare dal nulla per rompere, fermare o punteggiare l'umore prevalente, visualizzando momentaneamente il suo opposto e, così, negoziando un equilibrio. Tali opposizioni, asimmetrie e giustapposizioni radicali rivelano luminosità o brillantezza dell'estetica del *cool*, qualità che proiettano l'intendimento e l'interpretazione africaniste di concetti quali linea e forma. L'indifferenza, il sangue freddo e il distacco di taluni stili di danza accademica europea rappresentano un tipo di *cool*, che però segue un principio completamente diverso da quello africanista. L'atteggiamento europeo suggerisce l'essere centrato, il controllo, la linearità, la direzionalità; il modo africanista suggerisce asimmetria (che gioca con la perdita del centro), scioltezza (che implica flessibilità e vitalità) e un approccio non direzionale. L'essere "caldo" - ovvero il suo attributo opposto - è complemento indispensabile del *cool* (freddo) africanista: il caldo illumina il freddo; il freddo illumina il caldo. Proprio inglobando questi opposti, nell'essere e apparire paradossale, da dentro a fuori e da fuori a dentro, e nella loro giustapposizione d'impatto, si realizza l'estetica del *cool*. Questo principio, essenza di tutti gli altri, può essere definito come "forza dell'anima", intesa da Gay e Baber come «energia, [...] fibra, [...] spirito e stile»²⁴. Quanto Lerone Bennett ha detto a proposito del concetto di "anima" può anche essere riferito al *cool*: «è, soprattutto, *spirituale*, piuttosto che letterale»²⁵.

Nel corso del suo numero di danza, Tucker raggiunge un equilibrio fra il calore sessuale implicito nei suoi movimenti pelvici e l'atteggiamento *cool* (o "distaccato", per quanto "minaccioso") della sua faccia. Sinistro e seducente sono altre qualità che egli manipola e bilancia. La luminosità e la brillantezza vengono fuori nel suo rapporto diretto con il pubblico e nella coreografia; la visibilità è data dal fatto che, nella sua danza, egli non interpreta un personaggio, bensì intensifica degli aspetti di sé. Manipola l'interfaccia fra il

²⁴ Gay, Geneva - Baber, Willie (a cura di), *Expressively Black: The Cultural Basis of Ethnic Identity*, cit., p. 11.

²⁵ *Ibidem*.

personaggio e il sé ed è sia osservatore sia osservato, gioca ad esser sedotto nel momento stesso in cui seduce, tingendo l'intero numero di un tono allusivo. (Questa presentazione del sé come personaggio precorre e costituisce un modello intertestuale delle *performance* teatrali auto-referenziali dell'era postmoderna). Si tratta di caratteristiche valorizzate nel panorama estetico africanista, che, nella loro aggregazione interattiva, manifestano il *cool*.

L'estetica africanista va oltre il pensiero europeista su forma e contenuto. Ha avuto un'influenza profonda sul postmodernismo per la sua capacità di comunicare nel modo congiuntivo (piuttosto che nell'indicativo o dichiarativo) e, così, di privilegiare il processo sopra il prodotto – il fare, non il fatto, o, come afferma il teorico della *performance* Richard Schechner, l'*andare* lì, piuttosto che l'essere *andati* lì²⁶. L'analisi di Schechner della *performance* postmoderna suggerisce la seguente lettura contrastiva delle tradizioni africanista ed europeista, intese appunto come coppia di opposti: focus lineare contro molteplicità di segnali; forma narrativa contro serie di informazioni autoreferenziali; progressione ascendente (verso la risoluzione) contro circolarità (ripetizione compresa); causa-effetto contro continuità; e, per concludere, prodotto contro processo²⁷. Il teatro sperimentale e la danza postmoderna hanno costruito le loro identità intorno ad un ritorno al congiuntivo, il modo esperienziale-sperimentale, contrariamente alla prospettiva europeista d'arte "alta" post-rinascimentale, che privilegia il prodotto (la danza) sul processo (il danzare). Un aneddoto interessante evidenzia la differenza:

*Revelations*²⁸ non è stata mai annotata o protetta da copyright. La sua sopravvivenza e la sua integrità estetica dipendono interamente dalla tradizione orale che collega le generazioni dei danzatori che l'hanno rappresentata. Soltanto a un'altra compagnia - un piccolo gruppo messicano - è stato dato il permesso di allestire il lavoro. Come spiegazione, Dudley Williams, un danzatore di Ailey dal 1964, ha detto: "ci tocca personalmente. Perché vorreste farla?". Il costumista Ves Harper ha affermato: "*Revelations* è stato il risultato di una sorta di procedimento intellettuale che ha, tuttavia, prodotto un modello di

²⁶ Schechner, Richard, *Environmental Theater*, New York, Hawthorn Books, 1973, p. 131. (Non si può, in realtà, tradurre in maniera letterale il gioco di parole di Schechner, che è "*getting there*, rather than *getting there*" [n.d.t.]).

²⁷ Schechner, Richard, *The End of Humanism*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1982, pp. 95-106.

²⁸ È possibile visionare una registrazione completa di una versione di *Revelations* alla pagina internet www.youtube.com/watch?v=YtJzqfWOhCE (n.d.t.).

comportamento che non era necessariamente intellettuale”. Ha aggiunto: “Io non sono sicuro che possa essere insegnata. Deve essere vissuta”.²⁹

In un'epoca in cui il mondo americano della danza teatrale è ossessionato dalla documentazione, conservazione e ricostruzione dei “classici” della danza moderna americana, sembra che quest'affermazione provenga da un altro pianeta. È, a dire il vero, una voce fortemente segnata da un'altra estetica, che discende dalla stessa prospettiva orientata al processo che ha creato le case dal fango e dall'acqua e le pitture sulla sabbia. *Revelations* è un esempio meraviglioso di fusione fra vocaboli di movimento africanisti ed europeisti ideato per il palcoscenico. Si potrebbe controbattere che le convenzioni d'inflessione europeista in questa danza la rendono un candidato eccellente per la notazione. Tuttavia, l'intenzione e l'atteggiamento (quello, per intenderci, dell'“esperienza vissuta”) espressi nell'estratto del «New Yorker» ci obbligano a considerare e valutare parimenti le radici africaniste del lavoro, una necessità, se s'intende mantenerne l'integrità.

Nel 1979, in un articolo della sezione domenicale del «New York Times», George Balanchine, l'americanizzatore del balletto, ha fatto una dichiarazione sul riallestimento di danze preesistenti che, pur essendo in un tono un po' differente, è comunque complementare alle affermazioni della compagnia di Ailey:

Desidero fare nuovi balletti. Non sono interessato a riallestire i miei lavori. Se faceste un *borscht*, usereste ingredienti freschi. Se vi fosse chiesto di riscrivere un libro, usereste parole nuove. La gente si chiede: “E i posteri?”. Io domando: “Che cosa conservi? Un nastro?”. Ciò che conta è l'oggi. [...] La coreografia è come la cucina o il giardinaggio, non come la pittura, perché quella resta. La danza si disintegra, come un giardino. È vita. Io sono legato a ciò che è parte della vita.³⁰

Un processo estetico simile informa le *performance* postmoderne. Da dove viene? Vediamo: per quanto tempo Africani ed Europei si sono influenzati l'un l'altro sul territorio americano? Richard Schechner, un euroamericano, ha detto di sentirsi più vicino alla commedia dell'afroamericano August Wilson, *My*

²⁹ Dudley, Williams - Harper, Ves, *Goings on About Town: Dance*, in «The New Yorker», 1 giugno 1992, p. 5.

³⁰ Hodgson, Moira, *A Balanchine Ballet for Nureyev*, in «New York Times», 8 aprile 1979, sezione D, p. 17.

Rainey's Black Bottom, che alla *Hedda Gabler* dell'europeo vittoriano Henrik Ibsen, ovvero di sentire una maggiore fratellanza di impostazione mentale e di stile di vita con aspetti del suo presente dalle inflessioni afroamericane, piuttosto che con altri del suo passato dalle radici europee³¹.

Secondo Cornel West:

Il fatto che, per esempio, osservando molto attentamente il jazz o il blues, si evinca una dimensione tragica - fortemente tragica - della soggettività umana, che non sprofonda nel cinismo o in un pessimismo paralizzante, ma si mantiene realistica quanto basta da non proiettare un'utopia esagerata, ha a che fare con una maniera di reagire alle circostanze improvvisata, non dogmatica e creativa, che consente alle persone di continuare a sopravvivere e a prosperare. Si tratta di una grande tradizione intellettuale che ha avuto, infatti, un effetto incredibile sul modo in cui gli americani affrontano, nel complesso, la condizione umana e le circostanze che si presentano loro.³²

Questo talento nel bilanciare ludico e tragico (che è stato messo in grande risalto durante l'era del *blackface minstrel* [...]) sarà modificato e raffinato dagli Euroamericani, al fine di adeguarlo alle loro esigenze estetiche nell'utilizzo dell'estetica africanista, in forme che spaziano dal balletto americano alla musica pop in voga. Non possiamo più permetterci di trattare le fonti europee ed asiatiche della *performance* moderna e postmoderna senza anche riconoscere questa forte e sostanziale presenza africanista.

Bibliografia

- Broyard, Anatole, *Portrait of the Inauthentic Negro*, in «Commentary», n. 10, luglio 1950.
- Cohen, Selma Jeanne, *Next Week, Swan Lake: Reflections on Dance and Dances*, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press, 1982.
- Deren, Maya, *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti* (1953), Kingston (N.Y.), McPherson and Company, 1991.
- Dudley, Williams - Harper, Ves, *Goings on About Town: Dance*, in «The New Yorker», 1 giugno 1992.

³¹ Cfr. Schechner, Richard, Intervento al Convegno del CORD (Congress of Research in Dance Conference), Atalanta, agosto 1992.

³² Hooks, Bell - Cornel West, Ronald, *Breaking Bread: Insurgent Black Intellectual Life*, Boston, South End Press, 1991, p. 34.

- Gay, Geneva - Baber, Willie (a cura di), *Expressively Black: The Cultural Basis of Ethnic Identity*, New York, Praeger, 1987.
- Harrison Carter, Paul, *The Drama of Nommo: Theater and the African Continuum*, New York, Grove Press, 1972.
- Haskell, Arnold, *Balletomania Then and Now* (1934), New York, Alfred A. Knopf, 1977.
- Hodgson, Moira, *A Balanchine Ballet for Nureyev*, in «New York Times», 8 aprile 1979, sezione D, p. 17.
- Hooks, Bell - Cornel West, Ronald, *Breaking Bread: Insurgent Black Intellectual Life*, Boston, South End Press, 1991.
- Kochman, Thomas (a cura di), *Rappin' and Stylin' Out: Communication in Black America*, Urbana, University of Illinois Press, 1972.
- Molefi Kete, Asante - Kariamu Welsh, Asante, *African Culture: The Rhythms of Unity*, Westport (Connecticut), Greenwood Press, 1986.
- Pasteur, Alfred B. - Toldson, Ivory, *Roots of Soul: The Psychology of Black Expressiveness*, Garden City (N.Y.), Anchor Press, 1982.
- Schechner, Richard, *Environmental Theater*, New York, Hawthorn Books, 1973.
- Schechner, Richard, *The End of Humanism*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1982.
- Stearns, Marshal - Stearns, Jean, *Jazz Dance: The Story of American Vernacular Dance* (1968), New York, Schirmer, 1979.
- Thompson, Robert Farris, *African Art in Motion*, Berkeley, University of California Press, 1974.
- Vogel, Susan, *Aesthetics of African Art*, New York, Center for African Art, 1986.

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 riconurrà 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_scrritti.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).

**Pratiche di sopravvivenza e di dissoluzione.
Una testimonianza sulle possibilità di ripresa nelle pratiche
coreografiche di Altroteatro e Sistemi dinamici altamente instabili**

Questo scritto trae spunto dalla mia partecipazione alla tavola rotonda *Échos d'oeuvres: danser les répertoires* promossa dall'Università di Nizza Sophia Antipolis all'interno del programma della manifestazione *Sillages*¹ realizzata nell'ottobre 2013. Temi centrali in quell'occasione furono i concetti di archivio e di repertorio attraverso i quali leggere le pratiche di trasmissione, conservazione, memorizzazione e ripresa² della scrittura coreografica. Ho voluto quindi confrontarmi con questi temi partendo dalle pratiche di cui ho esperienza, per rilevare come l'ontologia dell'effimero in danza sia un punto di vista culturale superato dalle pratiche artistiche attuali e dagli studi che a esse si rifanno. La danza non è da considerare un'arte impermanente se si pensa a quanto la memoria sensorio-motrice sia profondamente segnata dal gesto vissuto, dal momento condiviso e dalla percezione dell'ambiente che accoglie quell'esperienza storicamente determinata del corpo, o meglio, dei corpi. La memorizzazione della danza incontra l'aspetto soggettivo e singolare dell'esperienza che ne hanno il danzatore, il coreografo e lo spettatore, ma

¹ La manifestazione *Sillages* concentra in una settimana l'anno, a partire dal 2007, un lavoro di trasmissione e di diffusione della danza moderna e contemporanea attraverso atelier coreografici, lezioni pratiche e approfondimenti teorici. Organizzata grazie all'iniziativa di Béatrice Mazalto e di Sylvie Puiroux, attive sul territorio di Nizza, trova la collaborazione del centro di formazione professionale *Off jazz danse*, del Dipartimento Danza dell'Università di Nizza Sophia Antipolis e del *Centre Transdisciplinaire d'Épistémologie de la Littérature et des Arts Vivants* (CTEL) della stessa Università. Nel 2013 la programmazione *Échos d'oeuvres: danser les répertoires* prevedeva la ripresa di alcune coreografie che fanno parte del repertorio della danza moderna francese. La tavola rotonda trae spunto dalle opere e dai processi di creazione per un'analisi più ampia sulla trasmissione e la diffusione della creazione coreografica, focalizzando l'attenzione sui concetti di archivio e di repertorio nella costruzione della memoria e della storia della danza.

² Il termine *ripresa* ha un valore polisemico e individua forme molteplici di attuazione in campo coreografico. Indica un riferimento a qualche cosa di accaduto in precedenza, all'oggetto o alla pratica da ri-portare nel presente e segnala una ripetizione. Il termine può comprendere, nel campo della coreografia contemporanea, l'accezione di re-interpretazione o di ri-creazione. Le percentuali di libertà che l'autore della ripresa storicamente informata si autorizza, determinano le sfumature del termine. In quest'articolo il termine *ripresa* si riferisce alla possibilità che l'autore stesso di una scrittura coreografica si concede per riportare in scena, con nuovi danzatori, una propria produzione. La ripresa è quindi intesa come messa in atto di un repertorio coreografico in seno alla medesima compagnia.

ambisce anche all'oggettivazione appoggiandosi ai diversi sistemi di notazione – quelli storicamente accreditati e quelli sviluppati dai coreografi a uso della propria compagnia – e alla tecnologia audiovisiva. Quest'ultima ha alimentato l'illusione di poter conservare una memoria onnicomprensiva dei molteplici aspetti di cui è costituita la scrittura coreografica, rivelandosi in realtà anch'essa parziale e soggettiva.

Il documento video, per il filtro tecnologico che implica, per il ricorso a delle competenze estranee al campo coreografico, è stato considerato in qualche modo come “esogeno”, come qualche cosa che produce un discorso *sulla* danza invece di far emergere i discorsi *della* danza, dei suoi attori, cosa che appariva come un'urgenza nel contesto culturale degli anni '80.³

Il mezzo audiovisivo obbliga il punto di vista attraverso l'inquadratura, condiziona la percezione del movimento e dell'ambiente coreografico; filtra attraverso lo schermo, modifica il rapporto fra il corpo che danza e quello che osserva, offuscando le possibilità di empatia cinestesica che tanto influiscono sulla lettura delle intenzionalità coreografiche e dell'azione del danzatore. Le tecnologie audiovisive e le piattaforme informatiche hanno tuttavia affascinato i coreografi, desiderosi di mettersi alla prova nel gioco fra corpo/spazio reale e corpo/spazio virtuale e hanno conteso alla scena il luogo per la creazione coreografica, lasciando presagire inediti sviluppi d'interconnessione transdisciplinare e dando vita a una nuova arte “meticcica”⁴, la videodanza.

La conservazione della danza resta un processo complesso che incorpora differenti sistemi di memorizzazione e di archiviazione; chi voglia guardare a un evento coreografico accaduto, sia da un punto di vista storico che estetico, cercherà tracce⁵ fra quelle lasciate volutamente dagli artefici e durante la ricerca,

³ Palazzolo, Claudia, *Archives de la création. Ce que la vidéo-danse (ne) dit (pas)*, in Barbéris, Isabelle (a cura di), *L'archive dans les arts vivants. Performance, danse, théâtre*, Rennes, PUR, 2015, pp. 161-173, p. 162. Le traduzioni dall'inglese e dal francese sono a cura di chi scrive.

⁴ Vaccarino, Elisa, *La musa dello schermo freddo. Videodanza, computer e robot*, Genova, Costa&Nolan, 1996, p. 7. Questo testo rileva lo stato delle connessioni realizzate e ipotizzabili fra il corpo che danza e l'immagine in movimento durante gli anni di diffusione delle tecnologie di ripresa e digitali.

⁵ Cfr. Franco, Susanne - Nordera, Marina (a cura di), *Ricordanze, Memoria in movimento e coreografie della storia*, Torino, Utet, 2010, sezione IV, *Sulle tracce*, pp. 193-255. «Le diverse teorizzazioni della traccia hanno evidenziato che essa non esiste senza un segno materiale, tangibile o visibile, che testimonia sia la presenza passata di ciò o di chi l'ha prodotta, sia la sua assenza nel presente. La descrizione di quanto è stato lasciato dalla traccia può avvenire sotto forma di descrizione o di rappresentazione, pur rivelando, illustrando o richiamando alla mente unicamente la sua assenza. La dimensione della traccia coincide interamente con il passato, sebbene comporti uno sfasamento cronologico tra chi l'ha lasciata e chi la legge nel presente. In altre parole, la traccia

incontrerà tracce collaterali. L'attenzione che il ricercatore (che abbia un approccio estetico/storiografico o artistico/creativo) rivolge a queste tracce involontarie, spesso sollecitate dal lavoro stesso di ricerca, trasforma l'oggetto della memoria in documento utile a prendere coscienza dell'accaduto, a contestualizzare il fenomeno per arrivare a riattualizzarlo. Ogni riattualizzazione s'inscrive così nel percorso documentale della coreografia e lo sguardo del ricercatore, la sua sensibilità sollecitata dall'orientamento della sua stessa indagine, attiva la ri-comprensione a posteriori dell'accadimento considerato. La ripresa di *performance* del passato rileva una tensione fra la volontà archivistica di conservare l'evento storico ri-presentandolo nel presente per sfuggire all'oblio della memoria che tocca le arti immateriali e il desiderio di riattivare l'atto artistico che lo aveva generato per offrire allo spettatore di oggi quel rapporto di condivisione dell'esperienza che ne garantisce l'essenza costitutiva (tradendone con la necessaria re-interpretazione soggettiva – sebbene storicamente documentata – la forma originaria).

Gli studi in danza e le pratiche di conservazione della coreografia non si allontanano dagli ultimi orientamenti degli studi storiografici, ma come rilevato da Susanne Franco e Marina Nordera, ne costituiscono, in realtà, un indirizzo dinamico e in continua evoluzione.

La storiografia contemporanea di stampo post-moderno incrina le certezze riposte nell'esistenza di una verità oggettiva e svela l'intrinseca qualità di finzione del discorso storico. Mettendo al centro dell'indagine l'atto narrativo, ricorre a una nozione di memoria come insieme di pratiche culturali individuali e collettive, discorsive e incorporate, che permettono di conservare, salvaguardare e trasmettere immagini e rappresentazioni del passato.⁶

È dagli anni '80 che si evidenzia in modo marcato l'interesse a riaprire il discorso sulla memorizzazione della danza, proprio nel momento in cui la *nouvelle danse* in Francia trovava il supporto politico per la propria istituzionalizzazione in seno alla cultura nazionale e in Italia la *nuova danza* manifestava i suoi differenti e singolari modi di riscrivere il gesto sulla scena⁷.

si colloca al centro delle relazioni memoriali e storiche del presente con il passato». *Ivi*, p. 194.

⁶ *Ivi*, p. XXIV.

⁷ Ho citato gli esempi di Francia e Italia poiché queste realtà fanno parte della mia esperienza di studiosa da un lato e di coreografa dall'altro. Gli scenari indicati, ormai assunti nella storia culturale europea, mostrano differenti stadi di un processo che incorpora a pieno titolo la danza

[La danza] suscita *atti*. L'analisi e la trasmissione dell'*atto* non passano attraverso il *segno*, ma attraverso la contaminazione fra gli "stati" dei quali il movimento sviluppa i gradi e le qualità di energia, le tonalità. La ricezione, la lettura di tali dati non può che essere immediata.⁸

Come descrivere e rendere conto allora della rivoluzione estetica, identitaria e culturale che la nuova danza stava evidenziando? Come conservare la memoria di questo momento compiuto nell'immediatezza dell'esperienza della scena?

Le scritture coreografiche di per sé autoreferenziali⁹ e assolute, quando si allontanano dal momento presente, luogo e tempo del loro accadere, lasciano alcuni residui nella memoria, accresciuti dalla distanza e dai discorsi prodotti sulla base delle tracce materiali che la loro presenza (il processo creativo e di produzione e l'accadimento performativo) ha generato.

Le pratiche più attuali del fare coreografico, radicalizzano in un senso o nell'altro la produzione di documenti e di archivi della memoria¹⁰. André Lepecki parla di una "volontà di archiviare" specificamente coreografica che costituirebbe un aspetto importante della coreografia in Europa e negli Stati Uniti, dove la re-interpretazione¹¹ di opere coreografiche più o meno celebri del XX secolo mostra il desiderio di appropriazione/incorporazione della tradizione contemporanea della danza da un lato, e la volontà di dare memoria a opere che possono esistere solo *in vivo* dall'altro. Assistiamo a una proposta metodologica nei *Performance Studies* che insiste nel riarticolare l'archivio e il

nei discorsi di politica culturale e nei programmi superiori di studio.

⁸ Louppe, Laurence, *Danses tracées: dessins et notations des chorégraphes*, Paris, Dis voir, 1994, p. 10.

⁹ «Nelle scienze sociali, all'interno della teoria dei sistemi, la proprietà che avrebbero alcuni sistemi di riferirsi a sé stessi, cioè di determinare i propri stati internamente, mediante un processo di interazione circolare tra gli elementi che li costituiscono e in modo essenzialmente indipendente dall'ambiente esterno. La teoria dei sistemi autoreferenziali si fonda sull'assunto generale che i sistemi complessi non sono definibili se non rispetto ai propri componenti». Dalla voce *autoreferenza*, in www.treccani.it.

¹⁰ Oltre ai siti e alla documentazione volutamente organizzata *on line* a fini distributivi o pubblicitari, mi riferisco al web come enorme contenitore digitale in cui possono essere accorpate un'infinità di memorie, soggettive e comuni; in cui è evidente, grazie alle possibilità offerte dal mezzo tecnologico, poter mettere in relazione documenti e memorie attivando una dinamica evolutiva della conoscenza, sempre più connessa alla soggettività selettiva dell'internauta. Questi materiali sparsi diventano documenti nel momento in cui incontrano un ricettore che possa organizzarli in funzione delle sue ricerche.

¹¹ Re-interpretazione come volontà di archiviare nel corpo, con il corpo, impadronendosi della danza attraverso l'interpretazione/incorporazione, allontanandosi inevitabilmente dall'autore e dall'interprete originario. Cfr. Lepecki, André, *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the After-lives of Dances*, in «Dance Research Journal», vol. 42, n. 2, 2010, pp. 28-48, paragrafo *Urbeben Aufheben*, pp. 35-40.

vivente in modo che la memoria orale e corporea (il vissuto dell'esperienza) possa interagire con il documento e, in quanto documento, rivelare il non scritto e riempire i vuoti della storia¹². Come afferma Susanne Franco:

[...] c'è sempre l'acquisizione di nuove possibilità di lettura del documento-corpo e [la possibilità] di vedere l'incorporazione come un processo di memorizzazione e di archiviazione dei saperi pratici. [...] Così, se la memoria corporea di una pratica passata è sempre l'elaborazione di un'esperienza vissuta, anche l'archivio è costantemente attivato e trasformato dall'esperienza di chi lo attraversa e lo interroga. Questa nuova relazione all'archivio sposta la concettualizzazione che si ha di questa istituzione da "luogo di conservazione del passato" a "luogo di esperienza del passato", dando un nuovo statuto al documento e al corpo. Questa nuova relazione trasmette l'idea che un archivio sia sempre necessario per parlare di danza, che si tratti dell'archivio muscolare e tendineo dei danzatori o degli spettatori, o di quello prodotto dai media e dagli storici.¹³

Il fatto di incorporare una danza ne consente l'attualizzazione, risveglia ed evoca l'«archivio affettivo»¹⁴ necessariamente implicato nell'appropriazione delle azioni coreografiche e dei processi che le hanno generate.

Così, tornare e ritornare verso tutte queste tracce e questi passi, questi corpi e questi gesti, questo sudore e queste immagini, queste parole e questi suoni interpretati da danzatori del passato, diventa paradossalmente uno dei tratti più significativi della coreografia sperimentale contemporanea. Con questo tema del ritornare come sperimentazione – sperimentare coreograficamente attraverso o dentro il ritorno – la danza potrebbe sfuggire, nonostante tutto, alla maledizione di Orfeo, di essere cioè fissata nel tempo.¹⁵

Citando Deleuze, Lepecki rileva lo slittamento necessario in un tempo presente, un presente differente da quello in cui la danza aveva trovato la propria attuazione, per rendere possibile l'accadimento, di nuovo¹⁶. L'attivazione della traccia memoriale è un'azione volontaria. I "luoghi della

¹² Per un interessante, completo e aggiornato percorso fra le problematiche storiografiche, museali/archivistiche e artistiche (coreografia e *performance*), rimando all'introduzione generale di Anne Bénichou in Bénichou, Anne (a cura di), *Recréer/Scripter. Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*, Dijon, Les Presses du réel, 2015, pp. 9-24.

¹³ Trascrizione da un intervento di Susanne Franco per *Interroger les archives*, incontri di studio svoltisi a Parigi il 6, 7 e 8 novembre 2015 in occasione di *Pratiques de thèse en danse*, i nuovi ateliers dei dottorandi in danza ospitati e sostenuti dal Centre National de la Danse di Pantin.

¹⁴ Cfr. Pustianaz, Marco - Palladini, Giulia - Sacchi, Annalisa (a cura di), *Archivi affettivi*, Vercelli, Ed. Mercurio, 2013.

¹⁵ Lepecki, André, *The Body as Archive*, cit., p. 29.

¹⁶ *Ivi*, paragrafo *Urheben Aufheben*, pp. 35-40.

memoria” si moltiplicano nella consapevolezza evidenziata da Pierre Nora che la memoria è una costruzione non spontanea e va quindi stimolata e coltivata¹⁷. Sembra che non si riesca a sfuggire all’urgenza di conservazione, al bisogno di lasciare tracce – siano pure indiziarie – del fare, dell’accaduto e dell’essere.

La tecnologia ci soccorre per sottrarre la danza alla sua condizione di “cosa” effimera e l’arte visiva, ma anche il teatro, sono sempre più interessati a raccogliere, conservare e ricreare una molteplice documentazione a testimonianza di manifestazioni artistiche dalle modalità e dai formati tanto diversi quanto estemporanei. Gli artisti della nuova performatività sono spesso divisi fra la volontà di documentazione (sostenuta anche dalle esigenze del mercato e della comunicazione) e il desiderio di abbandonare le creazioni performative all’effimerità del loro accadere (anch’esso difficilmente perseguibile poiché le tracce dell’evento possono costituire le fonti su cui basare una ricostruzione testimoniale dell’accaduto giacché esperienza vissuta e condivisa dagli attori, dai performers e dal pubblico). Le istituzioni museali, pur prendendo atto delle posizioni spesso divergenti degli artisti in relazione ai dispositivi di attualizzazione o di conservazione delle loro *performance*, ne accolgono con interesse il desiderio di trasmettere e ripresentare le opere performative e coreografiche, cominciando ad attivare un cambiamento nelle strategie di programmazione, esposizione e collezione delle opere performative¹⁸.

Le pratiche di trasmissione, conservazione, memorizzazione e ripresa variano seguendo la natura dalla materia stessa di cui si occupano. Per questo preciserò di seguito la natura della scrittura coreografica alla quale mi riferisco indicando le pratiche della ricerca coreografica oggetto di questa testimonianza.

Quale scrittura coreografica

Questa articolata scrittura coreografica¹⁹ non si limita alla codificazione per

¹⁷ Nora, Pierre, *Les Lieux de mémoire. La République*, vol. 1, Paris, Ed. Gallimard, 1984, p. 24.

¹⁸ A titolo esemplificativo ma non esaustivo: *Performance Exhibition Series*, attivata nel 2009 dal MoMA di New-York; Departement of Media and Performance Art attivo sia al MoMA che al SFMOMA; *Collecting the Performative*, del 2012, alla Tate Modern di Londra; *Musée de la danse*, aperto nel 2009 da Boris Charmaz presso il Centre Chorégraphique Nationale de Rennes et de Bretagne; Marina Abramovic Institute (MAI), che Marina Abramovic aprirà nella città di Hudson nel 2016.

¹⁹ La scrittura coreografica è un concetto creato e utilizzato durante il secolo XX e fortemente diffuso nel contesto francese degli studi in danza. Cfr. Michel, Marcelle - Ginot, Isabelle (a cura di), *La danse au XX^e siècle*, Paris, Bordas, 1995.

simboli dei movimenti danzati nello spazio (notazione²⁰), siano essi annotati in precedenza o a seguito del processo di creazione, ma riguarda il lavoro coreografico in sala prove, il rapporto di scambio fra i corpi in cui l'oralità ha un notevole rilievo²¹. Essa è legata all'esperienza e al vissuto dei danzatori che partecipano attivamente al processo di scrittura della coreografia – sempre di più nella creazione contemporanea – rispondendo alle suggestioni del coreografo e ampliandone le prospettive, se le pratiche coreografiche lo sollecitano. La scrittura coreografica è altresì legata al momento stesso di condivisione pubblica del lavoro, che si compie nella relazione fra i corpi, nella percezione e nella memoria del danzatore e simultaneamente nella percezione e nella memoria dello spettatore²². Nelle realizzazioni coreografiche più attuali, scrittura coreografica e momento performativo sono due tempi indissociabili della creazione come evidenzia Laurence Louppe:

La 'scrittura coreografica' comincia con il vero *sviluppo cosciente dei processi di composizione in danza*, con l'appropriazione da parte dei danzatori della loro specificità. Questa scena moderna in cui si elaborano delle nuove grammatiche, consiste essenzialmente nella ricerca di un linguaggio a se stante che il corpo lavora all'interno del movimento stesso e del quale riscopre le implicazioni. [...] Il pre-requisito di una visione coreografica originale poggia in effetti, a cominciare dalla nascita della danza moderna, sia sulla scelta di

²⁰ Includo in notazione, oltre ai metodi storicamente accreditati quali le notazioni Benesh e Laban-Bartenief, anche le proposte di archiviazione e analisi dei movimenti danzati in elaborazione attraverso supporti informatici presentate da William Forsythe, Emio Greco, Steve Paxton.

²¹ Su questo punto mi piace citare un intervento di Inge Baxmann, *L'historiographie d'un savoir caché: la danse et la mentalité moderne* presentato durante la giornata di studi *Autour de l'historiographie de la danse moderne allemande: état de lieux et perspectives* del 29 marzo 2012 presso l'Università di Nizza Sophia Antipolis. «Le 'conoscenze tacite', che fondano ogni comunità culturale, costituiscono un arsenale di tecniche di movimento del quale anche la danza fa parte. Le esperienze sensoriali, emozionali e percettive sono memorizzate nel movimento, nei gesti e nel ritmo. Queste conoscenze sono basate su tradizioni specifiche, principalmente non verbali, di trasmissione e di comunicazione, che non possono essere colte completamente attraverso le procedure della cultura scritta. Per questo non sono state mai integrate ai racconti occidentali della storia e sono rimaste marginali nella coscienza storica delle società moderne europee. Tenterò di mostrare nella mia presentazione l'influenza delle culture della danza e del movimento nell'invenzione della mentalità moderna. Attraverso le tecniche del lavoro o le danze popolari, la danza teatrale o la cultura politica, [queste culture] hanno permesso un accesso privilegiato alle trascrizioni nascoste delle società moderne, alla loro struttura mentale profonda e a quello che le tiene insieme, di là dalle forme razionali di consenso». Cfr. Baxmann, Inge, *Le corps, lieu de mémoire*, in Baxmann, Inge - Rousier, Claire - Veroli, Patrizia (a cura di), *Les archives internationales de la danse (1931-1952)*, Pantin, Centre Nationale de la Danse, 2006, pp. 44-46 e Franco, Susanne, Nordera, Marina (a cura di), *Ricordanze*, cit.

²² Cfr. Sofia, Gabriele, *Dai neuroni specchio al piacere dello spettatore*, in Id. (a cura di), *Dialoghi fra teatro e neuroscienze*, Roma, Edizioni Alegre, 2009, pp. 126-141. Per approfondimenti sul funzionamento dei neuroni specchio, Rizzolatti, Giacomo - Sinigaglia, Corrado, *So quel che fai, il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2006.

un materiale che sulla sua distribuzione; tanto sulle tessiture di un immaginario corporeo, quanto sulle loro articolazioni sintattiche.²³

Tutti questi concetti, che estendono il significato di scrittura per ciò che riguarda la danza, sono attivi da tempo nel campo degli studi relativi a questa disciplina, che attualmente si occupa degli aspetti e dei momenti diversi della “catena produttiva” di un’opera coreografica. Inoltre, il recente approccio metodologico che incrocia la pratica e la teoria²⁴, tende ad attribuire un valore particolare alle pratiche di creazione in atto. In questo modo l’esperienza creativa condivisa e i vissuti degli attori del momento performativo (danzatori, coreografo e spettatori) diventano una testimonianza e una risorsa per analizzare da diversi punti di vista i processi di creazione e percezione della scrittura coreografica. In quest’articolo mi soffermo sulle tematiche relative alla trasmissione/incorporazione²⁵, alla ripresa di una scrittura coreografica o al suo *re-enactment*, come recentemente, soprattutto in ambito anglofono, tale pratica è definita in campo transdisciplinare²⁶.

²³ Louppe, Laurence, *Écriture littéraire, écriture chorégraphique au XXe siècle: une double révolution*, in «Littérature», n. 112, 1998, numero monografico *La littérature et la danse*, pp. 88-99: p. 89.

²⁴ Nelson, Robin, *Practice As Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*, Londra, Palgrave Macmillan, 2013.

²⁵ Preferisco non scindere i due aspetti, trasmissione da un lato e incorporazione dall’altro, come se fossero le componenti di una processualità unidirezionale che, dispensata dal coreografo, infonde nel danzatore informazioni e saperi. Il processo creativo che porta alla scrittura coreografica nelle sue forme più attuali, a mio parere, è un processo condiviso, costituito proprio dall’interrelazione della proposta coreografica con le sue pratiche metodologiche e la cessione di saperi (trasmissione) con la costruzione consapevole di una corporeità adeguata, incarnata nel corpo del danzatore che reagisce trasformando a sua volta attraverso i propri saperi e la propria individualità, la materia corporea e gestuale (incorporazione). Per approfondimenti sul concetto di incorporazione, cfr. Lahire, Bernard, *L’Homme pluriel. Les ressorts de l’action*, Paris, Nathan, 1998 e Faure, Sylvia, *Apprendre par corps*, Paris, La Dispute, 2000. Per approfondimenti sul concetto di trasmissione, cfr. Franco, Susanne - Nordera, Marina (a cura di), *Ricordanze*, cit., sezione VI, *Trasmettere*, pp. 321-373.

²⁶ La pratica del *re-enactment* (riattivazione) ha avuto grande risonanza con le commemorazioni del centenario della guerra civile americana nel 1960. In seguito, tale pratica elude il campo strettamente storico/militare in cui nasce, per sconfinare nel campo della *performance art* in cui il ri-agire (*re-enact*) la *performance* da parte di un nuovo attore, perde l’ambizione alla ricostituzione fedele basandosi sulla lettura e interpretazione delle tracce documentali lasciate dalla *performance* stessa ed eventualmente dall’artista creatore, per acquistare l’autonomia di una nuova scrittura. Mark Franko parla di “reinvenzione” a proposito del processo creativo in atto nella danza sperimentale francese degli anni ’80 alle prese con la riattivazione di coreografie precedenti. Cfr. Franko, Mark, *Repeatability, Reconstruction and Beyond*, in «Theater Journal», vol. 41, n. 1, Johns Hopkins University Press, marzo 1989, pp. 56-74. In accordo con questa linea di pensiero André Lepecki afferma che «[...] si reinterpreta un’opera non per fissarla nella sua possibilizzazione singola [originaria], ma per sbloccare, liberare e attualizzare le sue numerose com- e impossibilità (virtuali) che l’istanziamento d’origine dell’opera manteneva in riserva, virtualmente». Cfr. Lepecki, André, *The Body as Archive*, cit., p. 31. Quest’abbondanza di riprese coreografiche in assenza o in presenza dell’autore, mostra una tensione verso la reinterpretazione, la ricreazione, che André Lepecki evidenzia quale possibile paradigma costitutivo della “contemporaneità” del processo coreografico, del suo iscriversi cioè, nella storia culturale

Con il re-enactment il vero si duplica: un'incorporazione (la definizione inglese del termine [embodiment] lo spiega molto bene) rende possibile al contempo un ritorno dell'autenticità del corpo (una nuova incarnazione che non segna per questo il ritorno del corpo autentico inteso come corpo originale), e dell'esperienza. Il re-enactment, che si potrebbe intendere come esperienza oggettiva della ricostituzione di un fatto storico, si manifesta dunque anche come esperienza soggettiva d'incorporazione di un corpo fantasma, originale ed assente.²⁷

Mi soffermo sulle esperienze professionali²⁸ che ho attraversato dalla seconda metà degli anni '80, per documentare il mutare del concetto di repertorio²⁹ all'interno delle pratiche di scrittura e di trasmissione nella ricerca coreografica.

La pratica coreografica qui analizzata è un processo in evoluzione, alla ricerca di una corporeità originale e di un rapporto mutevole fra i corpi e con lo spazio. Si tratta di una scrittura coreografica che elude le tecniche di movimento, benché acquisite dai danzatori, per costruire una nuova grammatica corporea e uno stile inedito nelle pratiche di costruzione e di presentazione della creazione, conformi alla coretica³⁰ del coreografo. Questo processo di lavoro costantemente in divenire è caratteristico di una danza di

contemporanea. *Ivi*, nota 2, p. 46.

²⁷ Kihm, Christophe, *La Performance à l'ère de re-enactment*, in «Art Press 2, Performances Contemporaines», n. 7, novembre-gennaio 2008, p. 26.

²⁸ Ho fatto parte dal 1985 al 1997, della compagnia *Altroteatro* diretta da Lucia Latour. Ho vissuto come danzatrice il momento di esplosione del fenomeno “nuova danza italiana” partecipando direttamente alla costruzione della scrittura coreografica della Latour mentre costruivo al contempo la mia corporeità in funzione del suo progetto artistico. Per maggiori informazioni: Pontremoli, Alessandro (a cura di), *Drammaturgia della danza*, Milano, Euresis, 1997 e Colombo, Elisa, *Il teatro del corpo. 1950/2000 viaggio attraverso la danza contemporanea italiana*, Catania, Akkuaria, 2006. Nel 1994 ho inaugurato la mia attività di coreografa per il gruppo di danza di ricerca *Sistemi dinamici altamente instabili* con il quale ho prodotto più di venti fra coreografie, *performance* ed eventi *site-specific*. Per maggiori informazioni www.sistemidinamici.it (u.v. 18/07/2015).

²⁹ Mi riferisco alla seconda definizione del termine repertorio riportata a p. 636 del *Dictionnaire de la danse* curato da Philippe Le Moal (Larousse, 1999): «Insieme di opere regolarmente rappresentate in seno a un teatro o a una compagnia. In danza il concetto di repertorio, quale ne sia la natura, è intimamente legato a quello di trasmissione, condizione principale per la perennità delle opere, che la storia ci insegna essere piuttosto aleatorie. La sopravvivenza del repertorio di un coreografo dopo la sua morte dipende da quella della compagnia che ha creato le sue opere. Questo problema si pone in modo accentuato nel caso in cui questa compagnia, come sovente nel XX secolo, è stata costituita dal coreografo stesso come strumento di lavoro più o meno esclusivo [...]».

³⁰ *Coretica* è un termine creato da Alessandro Pontremoli sul modello del termine *poetica* e comprende il complesso delle modalità di lavoro del processo coreografico e i suoi esiti scenici, nonché il portato poetico e le intenzioni del coreografo, in altri termini, considera al contempo il livello delle idee e quello delle pratiche che denotano le particolarità distintive di ogni coreografo. Cfr. Pontremoli, Alessandro, *Drammaturgia della danza*, cit., p. 17, nota 8.

ricerca³¹ che nel porsi sempre nuove domande trova lo slancio per non conformare né i corpi né i formati. Il processo stesso di ricerca raccoglie l'interesse principale durante la creazione coreografica, sostituendosi alla formalizzazione dell'oggetto scenico che è quindi inteso come tappa singolare nella continuità del progetto creativo dell'autore.

L'elaborazione di un sistema di lavoro che abbandona imitazione, emulazione e ripetizione – modalità pedagogiche connaturate a una tecnica specifica di movimento, da trasmettere al danzatore quale codice riattualizzabile per la creazione coreografica – è esemplare nel processo di creazione della coreografa Lucia Latour³² interessata a costruire pratiche mutevoli per approcciare ogni nuovo progetto coreografico. Mi approprio qui delle parole con cui Joëlle Vellet parla del processo di lavoro della coreografa Odile

³¹ La danza di ricerca è, secondo l'indagine che sto svolgendo sulla danza in Italia negli ultimi vent'anni, uno degli aspetti in cui si manifesta l'operato di alcuni coreografi della "nuova danza" e riguarda soprattutto la seconda generazione, quella che debutta nella seconda metà degli anni '90. Si tratta di formazioni che spingono all'estremo la "costruzione" di un vocabolario corporeo autonomo e originale, sfruttano l'improvvisazione nei processi creativi e soprattutto nella presentazione pubblica dei lavori, indagano sui processi percettivi sperimentando differenti modi di relazione della scrittura coreografica con il pubblico; ovvero attualizzano in campo coreografico quell'opera aperta individuata e definita da Umberto Eco a proposito delle poetiche contemporanee (degli anni '50/'60) in modo da rendere la scrittura coreografica ancora meno compiuta e chiusa di quanto immaginato dal filosofo/semiologo: «Un'opera d'arte, forma compiuta e chiusa nella sua perfezione di organismo perfettamente calibrato, è altresì aperta, possibilità di essere interpretata in mille modi diversi senza che la sua irripetibile singolarità ne risulti alterata. Ogni fruizione è così una interpretazione ed una esecuzione, poiché in ogni fruizione l'opera rivive in una prospettiva originale» (Eco, Umberto, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* (1962), Roma, Bompiani, 1976, p. 34).

³² Lucia Latour si diploma all'Accademia Nazionale di Danza e dopo la laurea in architettura partecipa alla costituzione del Gruppo Altro/Lavoro intercodice col quale persegue una ricerca collettiva sulle possibilità intercodice del fare creativo realizzando mostre, esperimenti didattici e spettacoli teatrali (Cfr. *Altro / Dieci anni di lavoro intercodice*, Roma, Edizioni Kappa, s.d.). Dal 1981 al 1985 forma, con il compositore Luigi Ceccarelli, un gruppo sperimentale elaborando nuove tecniche del movimento in rapporto allo spazio, al suono e all'immagine. Da questa esperienza nascono gli spettacoli *Pas d'espace* (1981), *Spatium Teca* (1983) e *Lalu La* (1985). Nel 1986 costituisce la Compagnia di danza contemporanea Altroteatro, con la quale elabora la propria originale scrittura corporea e coreografica associando un pensiero visionario sul corpo alla visionarietà degli allestimenti scenografici. Crea *Frilli Troupe* (1986), *On y tombe...on n'y tombe* (1988), *Anibccam* (1989), *Naturalmente tua* (1992). Con *Marmo Asiatico* (1993), *Metopa sud-Planktai* (1994) e *Ultramarine* (1995) elabora una nuova coretica sganciata dalla *machinerie* precedente e appoggiata interamente agli spazi di un corpo archetipico. Nel 1997 inaugura una nuova stagione con una rinnovata formazione artistica e riprende la sua ricerca intercodice avvicinandosi alle arti plastiche e visive con *Straballata* (1997), *Du vu du non vu* (1998), *Sansa* (1999), per orientarsi poi, grazie allo spettacolo *Physico* (2001-2002), verso le tecnologie video e informatiche (Cfr. Carpenzano, Orazio - Latour, Lucia, *Physico. Fusione danza-architettura*, Torino, Testo&Immagine, Universale di Architettura, n. 136, 2003). Dal 2002 costituisce Altroequipe, un "sistema multiagente" che adotta le tecnologie della *motion capture* e della *motion graphics* per la ricerca coreografica e la produzione di spettacoli interattivi. Di quest'ultima fase sono *Sylvatica* (2003), *Pyceta* (2006), *Hallalunalalone* (2007), *Lallunahalalone* (2008), *Allalunalalone* (2009).

Duboc³³. Mi sembra infatti che descrivano in modo chiaro le pratiche di creazione adottate dalla coreografa italiana, anche per la quale è possibile dire che:

[l]a ricerca della condivisione di una matrice comune risponde alla produzione originale dell'interprete. In altre parole, la coreografa propone un modo di produrre il gesto, l'appropriazione di un nucleo fondamentale che produca qualità specifiche, ma che nello stesso tempo deve rispettare e/o prendere in considerazione l'interprete. Sembra che ripetizione [del] e deviazione [dal nucleo fondamentale,] si esercitino costantemente. Si tratta di ripetere o d'inventare?³⁴

La creazione in danza è un incontro, lo spazio e il tempo di una condivisione. Si tratta di un rapporto interattivo in cui la trasmissione della danza specifica di un coreografo impegna interamente il danzatore attraverso ogni sua risorsa professionale e umana. Questo è ciò che ho potuto sperimentare durante la mia esperienza di danzatrice con la compagnia Altroteatro: ho contribuito alla costruzione della materia coreografica di Lucia Latour apportando la mia personalità e le mie competenze mentre entravo nell'immaginario della coreografa, trasformando la mia corporeità secondo le pratiche della sua danza. Il processo coreografico costruisce un linguaggio particolare, costituito dalla scelta di un processo di creazione che impegna e trasforma il danzatore secondo l'imperativo imposto dal progetto del coreografo. Il processo coreografico implica la condivisione di: materie corporee differenti; movimenti; dinamiche; ritmi, nonché rapporti con lo spazio e relazioni fra i corpi. Il linguaggio che nomina e descrive le pratiche corporee ma anche le intenzioni e le intuizioni creative, si costruisce in una comunità di lavoro ed è comprensibile e condiviso da chi fa parte di questa collettività. Indirizzando il lavoro di ricerca coreografica secondo gli obiettivi del progetto in corso, il linguaggio orienta le pratiche, descrive, rileva e avvalorava le qualità specifiche del vocabolario gestuale e delle materie corporee che

³³ Odile Duboc (1941-2010) ha creato numerosi spettacoli e *performance in situ* per la sua compagnia Contre jour, fondata nel 1983. Dal 1991 al 2007 ha diretto il Centre Chorégraphique National de Franche-Compté a Belfort ottenendo il meritato riconoscimento per il suo percorso originale e autodidatta nel panorama della *nouvelle danse*. Per approfondimenti: www.spectacles.-fr/artiste/odile-duboc/presentation, Duboc, Odile, Michel, Françoise, Perrin, Julie, *Les mots de la matière*, Paris, Les Solitaires Intempestifs, 2013.

³⁴ Vellet, Joëlle, *Contribution à l'étude des discours en situation dans la transmission de la danse. Discours et gestes dansés dans le travail d'Odile Duboc*, thèse de Doctorat en Esthétique, Sciences et Technologie des Arts, Université Paris 8, novembre 2003, p. 230.

emergono e che sono selezionate per disporre la scrittura coreografica.

Se il coreografo moderno o contemporaneo è chi inventa il proprio lessico e la propria corporeità, la trasmissione delle sue opere implica di conseguenza, la costituzione di un apparato di nomi e categorie propri. Secondariamente, e questo punto forse non è che l'inverso del precedente, questo lessico proprio, non ha senso che addossandosi a una certa "pasta" corporea, a un insieme generale di determinazioni posturali e motrici che costituiscono, di là dal vocabolario, il colore e la firma del movimento.³⁵

Questo linguaggio è accessibile, sebbene in modo differente, anche a quanti seguano il lavoro del coreografo durante il suo percorso creativo attraverso la visione di più di un progetto coreografico, partecipando agli incontri pubblici o leggendo le sue note coreografiche (attivando attraverso la propria immaginazione, l'incorporazione della sua coreica). È però nel processo quotidiano di trasmissione/incorporazione, che il linguaggio del coreografo denota il suo valore fondativo e propulsivo di un sistema corporeo, dinamico e spaziale originale e distinguibile, poiché «ripartire dai discorsi permette di risalire alle percezioni che hanno generato la produzione di qualità motorie»³⁶. In questo modo il "discorso situato"³⁷ sostiene l'incorporazione che traghetta la parola e il gesto attraverso l'immaginazione e le competenze del danzatore, e costruisce un vocabolario proprio alla compagnia.

I discorsi modellano il gesto, le sue qualità e la sua estetica. Quali parole utilizzare, dunque, per stimolare una percezione capace di generare qualità specifiche e di modificare il movimento corporeo? [...] La parola stimola l'immaginario, ragione per la quale metafore e immagini si rivelano efficaci e talvolta imprescindibili [...].³⁸

Per fare evolvere la propria cifra stilistica, il coreografo deve contestualmente costruire il suo modo di utilizzare le parole e trovare le

³⁵ Pouillaude, Frédéric, *Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Herent, Vrin, 2010, p. 280. In questo volume si parla anche di «bagno della compagnia» con il quale «le corporeità individuali che attraversano [la dimensione] posturale e dinamico, in cui il movimento trova una segnatura indipendentemente o al di là di tutto il vocabolario, [...] sono trasmesse grazie alla pratica mimetica quotidiana dei corsi e dell'allenamento». *Ibidem*, p. 316.

³⁶ Vellet, Joëlle, *I discorsi tessono con i gesti le trame della memoria*, in Susanne Franco - Marina Nordera (a cura di), *Ricordanze*, cit., p. 335.

³⁷ *Ivi*, p. 330. La traduzione di "discorso situato", dal francese *discours en situation*, è spiegata in nota a cura del traduttore: «Locuzione utilizzata nell'analisi del discorso per definire un testo orale che si colloca in un luogo e in un tempo ben determinati e che coinvolge un pubblico ben identificato che lo produce e lo condiziona». *Ibidem*.

³⁸ *Ivi*, p. 343

metafore³⁹ appropriate per incidere la via al proprio progetto di ricerca nell'autonomia immaginativa del danzatore. Deve motivare la scelta di alcune parole piuttosto che altre, specificare il senso che egli attribuisce ad alcuni termini ripresi eventualmente dai vocabolari abituali delle pratiche di movimento in danza.

Il gesto è nominato e appreso mentre lo si memorizza verbalmente. Ne consegue che si imparano le sequenze coreografiche nel momento in cui sono designate da un termine preciso, e che basta rinominarle perché risorgano ogni qual volta si renda necessario. Il lessico, sia esso verbale o gestuale, è memorizzato nell'apprendimento. [...] I discorsi funzionano effettivamente come appigli della memoria per la qualità, il tempo, il ritmo e la musicalità, sia per quello che è appena stato scoperto, sia per quello che è ripreso durante le prove. Nell'atto di enunciarli, i termini diventano degli elementi condivisi tra i danzatori perché possano agire tutti insieme. In questo modo la memoria è iscritta nelle azioni da compiere [...].⁴⁰

Quei repertori gestuali conosciuti e condivisi da tutti sui quali la trasmissione può appoggiarsi, sono definiti da Frédéric Pouillaude come l'*archi-écriture* coreografica: elementi del lessico della danza che non hanno bisogno di una scrittura per poter essere condivisi e che sono acquisiti per trasmissione orale e grazie alla sensibilità reciproca tra corpi. Se da tali elementi sono organizzate la tecnica accademica e quelle moderne maggiormente diffuse, anche le pratiche di ricerca coreografica costruiscono i propri repertori gestuali, sebbene essi siano condivisi in modo circoscritto nella comunità di lavoro che li ha generati. Il processo di trasmissione/incorporazione stabilisce un codice che diventa collettivo: «Un lessico che individua *ex post facto* quello che all'inizio fu prodotto nella prossimità di sé e sé e nell'immediatezza del sensibile»⁴¹. La concretizzazione di questa materia comune, benché originata dall'azione creativa del coreografo, è resa possibile e ricreata dalla corporeità duttile del danzatore che incorpora e memorizza questi repertori gestuali, divenendo un archivio vivente⁴² di premesse, pratiche e strategie performative.

³⁹ In Faure, Sylvia, *Apprendre par corps*, cit., pp. 142-162, l'autrice insiste sull'importanza dell'utilizzo dei *marquer* d'azione e delle metafore durante il processo di trasmissione/incorporazione. Cfr. Lakoff, Georges – Johnson, Mark, *Philosophy in the Flesh: The embodied mind and its challenge to Western thought*, New York, Basic Books, 1999, pp. 230-231.

⁴⁰ Vellet, Joëlle, *I discorsi tessono con i gesti le trame della memoria*, cit., p. 333.

⁴¹ Pouillaude, Frédéric, *Le désaveuement chorégraphique*, cit., p. 266.

⁴² Cfr. Anzellotti, Elisa, *L'artista vivente come fonte e archivio della danza. Le interviste a Cristina Hoyos, Dominique e Françoise Dupuy per le ricerche sulla danza come patrimonio culturale immateriale*, in «Danza e

La trasmissione opera sull'origine del gesto, quest'origine, che in altre parole potremmo individuare come l'intenzione⁴³ o il pre-movimento⁴⁴, sottende alle qualità e alle caratteristiche del gesto stesso. Non si tratta quindi di archiviare (che sia attraverso la notazione o attraverso la memoria cinestesica) la forma compiuta di un gesto, ma di mettere in relazione tutte le informazioni per ricondurre il gesto al suo contesto iniziale e alla sua natura intrinseca. In questo modo è più semplice, quando possibile, utilizzare la trasmissione "da corpo a corpo", cioè servirsi dell'esperienza di un danzatore per trasferire a un altro, l'intero processo di incorporazione del/dei gesto/i. Inevitabilmente questo processo si alimenta dell'esperienza singolare e personale di *quel* danzatore che sarà re-incorporata a suo modo dal nuovo danzatore. Durante questo processo corporeo che si serve enormemente dell'imitazione, si attiva necessariamente il discorso situato per permettere al nuovo danzatore di trovare la propria correlazione con l'origine del gesto. Abituamente questi processi di creazione e ri-creazione o ripresa sono poco accessibili al pubblico essendo relegati alla sala prove, ma un interessante esempio di trasmissione/incorporazione è visibile nel documentario *Dancing dreams. Sui passi di Pina Bausch*⁴⁵ sulla ripresa di

Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», anno VII, n. 6, 2015, pp. 111-118. Inoltre Barbéris, Isabelle (a cura di), *L'archive dans les arts vivants. Performance, danse, théâtre*, Rennes, PUR, 2015 e il paragrafo *Archivi viventi* in Nordera, Marina, *L'archivio dell'esperienza nell'esperienza dell'archivio: le signature di Francine Lancelot*, in Susanne Franco e Id., *Ricordanze*, cit., pp. 47-64: pp. 52-56. Si veda anche il concetto di "Tesoro nazionale vivente" che è il riconoscimento conferito fin dal 1950 ad artisti e artigiani giapponesi capaci di conservare e tramandare antiche tradizioni nazionali considerate beni culturali intangibili. Allo stesso modo nel 2003 l'UNESCO stabilisce la costituzione di un Patrimonio Culturale Intangibile costituito cioè da tradizioni, riti, pratiche sacre e popolari tramandate oralmente, particolarmente sentite nel loro territorio e mantenute in vita. Riconosce specificamente le pratiche, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze e i saperi come pure gli oggetti, gli strumenti, gli artefatti e gli spazi culturali a essi collegati. Per un'interessante (anche se non esaustiva) riflessione sulla ricaduta pratica e teorica di questo nuovo riconoscimento, rimando a Bouteloup, Mélanie - Malivence, Garance, *Quelque chose de plus qu'une succession de notes*, in Barbéris, Isabelle (a cura di), *L'archive dans les arts vivants*, cit., pp. 203-305.

⁴³ Un interessante approccio che analizza l'intenzione del performer sotto l'aspetto neuroscientifico si trova in Mariti, Luciano, *Transiti tra teatro e Scienza, dalla mimesis tou biou al bios della mimesis*, in Sofia Gabriele (a cura di), *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*, cit., pp. 47-96: pp. 67-81.

⁴⁴ Il pre-movimento riguardo al gesto danzato è un concetto espresso da Hubert Godard: «Possiamo distinguere il movimento, inteso come un fenomeno che indica i semplici spostamenti dei differenti segmenti del corpo nello spazio – allo stesso modo in cui una macchina produce un movimento - e il gesto, che s'inscrive nello scarto fra questo movimento e la tela di fondo tonica e gravitaria del soggetto, cioè il pre-movimento in tutte le sue dimensioni affettive e proiettive. È qui che risiede l'espressività del gesto umano, del quale è priva la macchina». Cfr. Godard, Hubert, *Le geste et sa perception*, in Ginot, Isabelle - Michel, Marcelle, *La danse au XXème siècle* (1995), Paris, Larousse, 2008, p. 237.

⁴⁵ Linsel, Anne - Hoffmann, Rainer, *Dancing dreams. Sui passi di Pina Bausch*, TAG/TRAUUM filmproduktion e WDR (Cologne), Distribution Pina Bausch, Bénédicte Billet e Joséphine Ann Endicott, 2010.

Kontaktb Hof per quaranta studenti alla loro prima esperienza sulla scena. La ripresa è stata gestita da due danzatrici della prima edizione del 1973, Bénédicte Billet e Joséphine Ann Endicott, col supporto di materiali video, note scritte, memoria corporea e memoria dei discorsi situati dell'epoca e la supervisione, soltanto finale, della stessa coreografa. Dalle loro parole emerge chiaramente l'adesione totale al sistema di creazione della Bausch che mette l'interprete e le sue qualità umane in primo piano. È evidente come la memoria personale dei gesti e delle motivazioni che li sottendono, sia rivissuta e trasmessa congiuntamente alle sensazioni fisiche legate all'interpretazione personale. Il danzatore ha, infatti, un ruolo primario nell'evoluzione della scrittura coreografica, egli elabora una forma di riscoperta delle intenzioni del gesto e opera una nuova creazione per garantire la corrispondenza del gesto nella sua reiterazione⁴⁶, sia in fase di creazione sia in fase di ripresa.

Esperienze

Le esperienze riportate di seguito, mostrano che per riprendere uno spettacolo si può procedere almeno in due modi:

- Ristabilire la condizione creativa originaria conservando la maggior parte delle gestualità e delle intenzioni a esse correlate; trasmetterle al nuovo danzatore in modo che possa acquisire da un punto di vista fisiologico la corporeità richiesta dalla scrittura coreografica e che possa incorporare da un punto di vista immaginativo la coreica del coreografo – come esemplificato nel caso citato a proposito della ripresa di *Kontaktb Hof* e come vedremo nell'esempio riportato a proposito di Altroteatro.

Oppure

- Ristabilire la condizione creativa originaria e lavorare le gestualità e le intenzioni correlate in modo più libero, incontrando la corporeità del nuovo danzatore ed accogliendo nel gesto le sue qualità singolari. In questo caso il coreografo rimette in discussione la sua scrittura

Per un breve estratto:

www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=19146360&cfilm=181245.html (u.v. 18/07/2015).
⁴⁶ Vellet, Joëlle, *Transmission de la danse contemporaine: comprendre la construction d'une professionnalité*, in www.univ-paris1.fr/fileadmin/laboratoire_georges_friedmann/Vellet.pdf, pp. 6-7 (u.v. 25/09/2013).

coreografica precedente, per riaprire con il nuovo danzatore, il processo di trasmissione/incorporazione e negoziare una nuova scrittura coreografica – che, come vedremo, costituisce il caso della mia pratica coreografica con Sistemi dinamici altamente instabili.

Nel primo caso, se le caratteristiche stilistiche della scrittura coreografica lo consentono, il coreografo ha la possibilità di recuperare il suo spettacolo.

Nel secondo caso, l'idea generale dello spettacolo è mantenuta, ma il coreografo si dispone a modificare gesti, ritmi e relazioni fra i corpi con un nuovo lavoro di creazione che tiene conto delle caratteristiche del nuovo danzatore. Le intenzioni coreografiche restano le stesse, ma la scrittura cambia, lo spettacolo non è più lo stesso.

Entrambe le modalità prevedono di riprendere attraverso l'immersione corporea nelle pratiche e nei discorsi, la condizione creativa originaria consentendo di ampliare con la partecipazione di tutti gli agenti, un terreno di lavoro comune e condiviso.

A livello macroscopico della scrittura coreografica, queste modalità obbligano a ripercorrere la sfera degli elementi invisibili della creazione, cioè l'intuizione progettuale originaria che ha spinto l'intero processo di scrittura e l'ambiente che la danza costruisce, in modo da preservare le intenzioni comunicative col pubblico.

Nella dimensione microscopica delle gestualità, esse obbligano a riprendere le intenzioni e le sensazioni di ogni azione, a lavorare l'immaginazione per sviluppare l'incorporazione dei dati acquisiti, siano stati essi trovati (trasmessi dal coreografo o da un altro danzatore) o scoperti (acquisiti autonomamente durante il processo di trasmissione/incorporazione).

Trasmissione da matrice⁴⁷ e costituzione di un repertorio

Le caratteristiche dello stile elaborato da Lucia Latour obbligavano la coreografa a dedicare molto tempo ai nuovi danzatori in occasione di una ripresa di spettacolo. Decostruire la materia corporea del danzatore era sempre il primo passo per poterne costituire un'altra, consona alle qualità gravitarie,

⁴⁷ Traduco qui l'espressione *transmission matricielle* utilizzata da Joëlle Vellet per chiarire il lavoro di trasmissione della coreografa Odile Duboc. Cfr. Vellet, Joëlle, *Contribution à l'étude des discours en situation dans la transmission de la danse*, cit., pp. 214-238.

dinamiche e relazionali della sua scrittura coreografica. Ripercorrere le condizioni originarie di creazione era importante, per permettere alla nuova corporeità raggiunta di appropriarsi delle qualità specifiche proprie alle sequenze di movimento selezionate originariamente, che andavano a costituire la scrittura coreografica. La nozione di “trasmissione da matrice” descrive perfettamente questa situazione: la coreografa lavorava a trasmettere, partendo dalla propria fisicità e costruendo il proprio discorso situato, per tessere un supporto sufficiente a sostenere l’incorporazione autonoma degli elementi coreografici da parte del danzatore. Non si trattava, infatti, per il danzatore, di riprendere forme o posizioni, di trovare una postura data, ma di scoprire la genesi stessa del gesto per trovare nella propria corporeità la materia coreografica immaginata e desiderata dalla coreografa. Il corpo del danzatore si trasformava così nella materia appropriata a trasmettere il mondo coreografico e lo stile specifico della coreografa. L’appropriazione di una specifica qualità sensibile e cosciente della materia corporea costituiva la premessa indispensabile per guidare il peso del corpo nello spazio, con quel rapporto alla gravità del tutto particolare che qualificava lo stile dinamico della Latur. Partendo da una visione dello spazio fortemente influenzata dalla formazione in architettura, dalle pratiche della *contact improvisation* e dell’Aikido, nonché dalle teorie della *post modern dance*, Lucia Latur elaborò, nel corso delle sperimentazioni intercodice⁴⁸, una propria originale coretica sganciata dai riferimenti e dai ritmi organici del corpo. La sua danza si muove infatti in una dimensione antigravitaria del corpo e non geometrica dello spazio. Le idee di fuga (del corpo dal suo stesso centro) e di centrifugicità del centro di gravità in relazione allo spazio, generavano alcune trasformazioni interessanti nell’*habitus*⁴⁹ corporeo dei danzatori.

⁴⁸ “Intercodice” è la pratica adottata durante l’esperienza di Gruppo Altro – Lavoro intercodice (1972-1981). L’idea di interdisciplinarietà nel lavoro collettivo si radicalizza nell’esigenza di compenetrare in modo dinamico e imprevedibile le diverse competenze: «Lavoro intercodice non significa semplicemente sovrapposizione o giustapposizione degli interventi (sia pure di gruppo) nei vari codici. [...] [L]avorando intercodice, la specificità deve andare perduta e i singoli codici devono finire per distruggersi in quanto linguaggi isolati, smontando l’illusione della loro autonomia e avvicinandosi sempre più al reale funzionamento della mente. Infatti la mente funziona ‘intercodice’ fin dalla nascita e l’isolamento dei singoli specifici è un’operazione artificiale». AA.VV., *Altro. Dieci anni di lavoro intercodice*, cit., p. 16.

⁴⁹ Bourdieu, Pierre, *Esquisse d’une théorie de la pratique* (1972), Paris, Editions du Seuil, 2000, p. 282.

Nel 1994, per la ripresa di *Anibccam*⁵⁰, uno spettacolo del 1989, la coreografa ha dovuto inserire quattro nuovi danzatori sui nove necessari per lo spettacolo. Si trattava di uno spettacolo sostenuto da un forte apparato scenografico e costituito da scene successive con personaggi divisi in gruppi di tre, ben identificati dai costumi e da specifiche qualità ritmico/dinamiche.

Alcune parti sono state ridistribuite fra i danzatori originari rimasti (e io fra questi), perché più semplice per loro incorporare i nuovi personaggi e le nuove sequenze di movimento, supportati da una corporeità acquisita e dalla memoria di “prima mano” del processo creativo. Non di meno, l’operazione non è stata semplice poiché, mentre noi danzatori superstiti lavoravamo a entrare nei personaggi di nuova assegnazione, dovevamo anche trasmettere ai nuovi arrivati le parti che conoscevamo, a volte parti che non avevamo danzato personalmente ma di cui avevamo memoria. Sotto l’occhio vigile della coreografa dovevamo seguire la memorizzazione delle scene e soprattutto fornire indicazioni per facilitare l’acquisizione della corporeità adeguata. Ai nuovi danzatori era domandato uno sforzo mimetico e di adesione/adattamento personale al fine di assumere le gestualità richieste. I danzatori dovevano cogliere soprattutto la dimensione creata dalla coreografia e popolarne il territorio attraverso un lavoro di osservazione e di ascolto, degli altri, ma soprattutto di se stessi, per trovare e riprodurre l’intenzione del gesto e trasformare di conseguenza la propria corporeità. Il ritmo e la plasticità del corpo durante l’azione dovevano corrispondere a una iconografia definita, niente in scena era lasciato all’improvvisazione o all’interpretazione personale. Un’estrema attenzione era assegnata al dettaglio, le sequenze di movimento, sebbene nate da un lavoro di selezione e rifinitura a partire da sessioni di improvvisazione, erano caratterizzate da una gestualità precisa.

Tuttavia l’uso metodologico dell’improvvisazione per la ripresa di questo spettacolo è particolarmente significativo. L’improvvisazione è stata utilizzata in due modi e con differenti finalità: 1) per liberare il corpo dagli automatismi dell’addestramento tecnico estranei al tipo di corporeità richiesta, allo scopo di

⁵⁰ Lo spettacolo, creato su commissione del festival Oriente Occidente di Rovereto, in coproduzione con il Festival di Arles (FR) e Altroteatro, è ispirato alle opere del pittore futurista roveretano Fortunato Depero. Nel 1995, in occasione di una grande celebrazione nazionale del futurismo italiano cui prese parte anche il festival Settembre musica, al Teatro Regio di Torino andò in scena la ripresa dello spettacolo (6 settembre 1995).

affrontare un'indagine sul flusso del movimento e sulle qualità del peso nello spazio; 2) per innescare una ricerca sull'individualità del danzatore in relazione alla gestione degli impulsi e degli accenti richiesti dal ritmo delle dinamiche di determinate sequenze coreografiche, allo scopo di attraversare una strada autonoma d'incorporazione. L'improvvisazione era in ogni caso, preceduta da istruzioni precise perché funzionasse come strumento evolutivo di propriocezione e di relazione, ma anche come apertura creativa quando le indicazioni si allontanavano dalla sfera cinestesica e si riferivano invece all'immaginario coreografico. Se si escludono le naturali differenze costitutive, i corpi dei nuovi danzatori e il differente livello d'incorporazione dello stile coreografico, la partitura è stata rispettata in ogni dettaglio: nel 1995 è stato possibile ripresentare lo stesso spettacolo realizzato nel 1989. La ripresa di *Anibccam*, la sua presentazione pubblica e le pratiche di *re-enactement* adottate per ricostituire lo spettacolo, hanno mostrato l'attualizzazione di un repertorio così come è abitualmente inteso: scritture coreografiche definite e definitive, che possono essere riprese tali e quali.

Corpi nuovi ↔ nuova scrittura

Il panorama coreografico contemporaneo non cerca necessariamente la costituzione di un repertorio. Un esempio di cui posso testimoniare direttamente, è la pratica coreografica che perseguo da vent'anni con Sistemi dinamici altamente instabili: preferisco abbandonare le coreografie piuttosto che stabilire un repertorio da riattualizzare a ogni cambio di compagnia. Del resto, devo qui sottolineare che la stessa Lucia Latour ha preferito questa soluzione quando nel 1997, avendo cambiato integralmente i membri della sua compagnia, ha abbandonato tutti gli spettacoli prodotti in precedenza per dedicarsi a un progetto di scrittura coreografica differente: altre idee, altre pratiche per altri corpi. Allo stesso modo, con nuovi danzatori, preferisco elaborare anch'io una nuova creazione anziché modificare o adattare una coreografia già realizzata⁵¹. La ricerca coreografica che conduco si appoggia

⁵¹ Un'eccezione è stata lo spettacolo *Residuale forma 1* del 2013, nel quale ho voluto riprendere con danzatori differenti alcune materie coreografiche del precedente *Cruor_errore* del 2011. Si è trattato in questo caso di creare un nuovo progetto coreografico utilizzando alcune tematiche ed alcuni repertori gestuali del precedente lavoro, per arrivare a una differente scrittura coreografica. Non si può parlare quindi di ripresa, ma di nuova scrittura.

sulle nozioni di spazio e di materia⁵², gioca fundamentalmente sulla relazione che intercorre fra esse. Il corpo è una materia, la presenza ponderale attraverso la quale il danzatore scopre la propria danza e si espone allo sguardo; è nella sensibilità della materia stessa che risiede il senso del movimento⁵³, di là da ogni formalizzazione. Anche lo spazio, nel mio lavoro, è inteso come materia da conoscere e di cui appropriarsi. La corporeità e i repertori gestuali si definiscono nel rapporto fra queste due materie: corpo e spazio. Le particolarità dei corpi, quelle che Guillemette Bolens chiama *les styles kinésiques de la personne*⁵⁴, sono fondamentali per il mio approccio creativo, unitamente al modo in cui esse rispondono alla mia visione coreografica e al mio progetto estetico, includendo il vissuto personale e le competenze raggiunte dal danzatore.

Faccio appello a queste particolarità connaturate e individuali dopo un lavoro di decostruzione degli automatismi indotti dalle tecniche di danza acquisite, per spingere il danzatore verso una percezione allargata delle proprie capacità propriocettive e relazionali. La qualità della presenza vigile⁵⁵ e la possibilità di percepire se stesso e gli altri nel momento in cui l'azione si compie, garantiscono al danzatore di rispondere in modo pronto alle variabili che la mia partitura coreografica solitamente prevede. L'improvvisazione è una pratica del processo coreografico spesso costitutiva della scrittura coreografica che si compie durante la presentazione pubblica del lavoro. Dopo il 2000, infatti, la mia pratica coreografica riserva ampie aree di "scrittura estemporanea" in cui il danzatore è chiamato, attraverso l'improvvisazione, ad attivare direttamente in scena il lavoro di ri-emersione⁵⁶, al fine di ritrovare le

⁵² L'utilizzo di questa nozione si sviluppa nelle pratiche della danza *post-modern* che estende l'utilizzo di alcune pratiche della *contact improvisation* e del teatro fisico.

⁵³ Berthoz, Alain, *Le sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob, 1997.

⁵⁴ Bolens, Guillemette, *Les styles kinésiques. De Quintilien à Proust en passant par Tati*, in Jenny, Laurent, *Le Style en acte. Vers une pragmatique du style*, Ginevra, Métis Presses, 2011, pp. 59-85, archive-ouverte.unige.ch/unige:17418 (u. v. 12/09/2013). «Qual è la natura di queste particolarità comunicabili, di queste proprietà che non possono essere trasferite, trasmesse, che sono radicalmente uniche nella persona? Queste proprietà non devono essere confuse con le azioni e con i gesti. Non è il gesto in sé che fa la differenza, ma la sua dinamica particolare nell'economia globale dello stile cinesico della persona». *Ibidem*, p. 62.

⁵⁵ Interessante a questo proposito il concetto di "*présence à soi*" analizzato in rapporto alla creazione contemporanea in danza da Bienaise, Johanna, *Présence à soi et présence scénique en danse contemporaine expérience de quatre danseuses et onze spectateurs dans une représentation de la pièce The shallow end*, Tesi di Laurea, Université du Québec à Montréal, maggio 2008.

⁵⁶ L'idea di ri-emersione è legata alla possibilità di ricondurre *le cose* in superficie, alla capacità di poter vivere di nuovo, a ogni ripetizione – che quindi ripetizione non è – la sorpresa e la scelta

materie elaborate durante il processo creativo. L'improvvisazione diventa una parte integrante del momento di condivisione del lavoro con il pubblico, accentuando il ruolo del danzatore nel definire e nel comunicare il sistema coreografico di riferimento. Durante la *performance* il danzatore è libero di ritrovare i repertori gestuali che abbiamo costruito, cercando di aderire alla disposizione fisico-dinamica che abbiamo selezionato insieme per la coreografia. Gli elementi qualitativi della danza riemergono grazie alla partitura coreografica che contestualizza l'ambiente delle danze assicurando i punti di riferimento per la memoria sensorio-motrice⁵⁷. Da quanto detto è facile immaginare che i miei spettacoli cambino molto a seconda dei danzatori che vi partecipano; impensabile quindi trasmettere a un danzatore differente un "solo" creato per e con qualcun altro. Cambiare i corpi significa cambiare spettacolo, per questo non ho mai voluto costituire un repertorio⁵⁸. La possibilità di riprendere una coreografia di là dal periodo della sua creazione è quindi legato alla presenza dei corpi che ne abbiano vissuto il processo di trasmissione/incorporazione contribuendo con le loro peculiarità a creare i repertori gestuali di cui si avvale la scrittura coreografica. D'altra parte, è vero che con il passare del tempo il corpo si trasforma: con questo non mi riferisco al decadimento dovuto all'avanzamento dell'età che può mettere in discussione l'approccio "atletico" al movimento cui del resto, non m'interessa; piuttosto,

dell'azione in questione, l'emozione della sua genesi. Si tratta di un metodo di lavoro che permette di rendere attuale, cioè presente al corpo, l'azione in modo da non riprodurla, ma di produrla tenendo conto dei dettagli legati al presente: «Non si può recitare il risultato ma soltanto presentare il processo». Cfr. Falletti, Clelia, cit., p. 24. Per il concetto di emersione (ciò che emerge) si rimanda a Vellet, Joëlle, *Contribution à l'étude des discours en situation dans la transmission de la danse*, cit., nota 8, p. 5. «Emersione... è un termine che usiamo abitualmente. Ci sembra corrispondere all'importanza che accordiamo all'apparizione di qualche cosa di nuovo, o all'apparizione improvvisa di qualche cosa durante una serie di eventi, o ancora, secondo il [dizionario] Petit Robert, all'uscita da un ambiente dopo averlo attraversato. Tante analogie che ci sembrano poter parlare del gesto che nasce: compimento, traversata, imprevisto...».

⁵⁷ Vorrei sottolineare l'apporto fondamentale del suono nel processo di ri-emersione delle materie coreografiche: è molto più semplice localizzare i passaggi da materia a materia grazie agli appigli sonori e rientrare nella buona disposizione corporea immergendosi nell'ascolto. Anche nelle pratiche di creazione utilizzo spesso specifici brani musicali per facilitare il danzatore nella riemersione di determinate materie corporee ancora da evolvere ed approfondire. Prima che la materia sia completamente incorporata e nominata, alcune strategie sono necessarie per poterla contattare di nuovo.

⁵⁸ Gli spettacoli che tengo in repertorio, ossia quegli spettacoli che sono disposta a ripresentare, prevedono tutti: 1) la presenza degli stessi danzatori, 2) la volontà di ricreare per nuovi danzatori alcune parti all'interno della partitura coreografica. L'eccezione sono: il "solo" *Una*, del 2010, che continuo a danzare apportando modifiche nel corso del tempo, per lo più con l'inserzione di nuovi elementi gestuali e coreografici, e *Bugula*, del 2004, anche quest'ultimo un "solo", creato per e con mia sorella Antonella Sini.

all'acquisizione di nuove competenze e nuovi saperi che l'esperienza delle pratiche coreografiche permette di accumulare. Grazie al lavoro di ri-emersione dei materiali coreografici è possibile mantenere la coerenza con le premesse e i processi di creazione integrando le trasformazioni fisiologiche senza perdere le particolarità della scrittura coreografica. Tornare alla dimensione creativa originaria, ripercorrerne il processo, è quindi indispensabile anche quando il danzatore abbia già affrontato tale lavoro. Infatti, il danzatore richiama il proprio vissuto a sostegno del lavoro di ri-emersione, per attivare le materie corporee già elaborate, e concorda con il coreografo la nuova dimensione della sua danza allacciata alle esigenze coreografiche e corrispondente al presente del suo corpo. L'esperienza condivisa in sala e in scena con la stessa compagnia per un lungo periodo⁵⁹, permette al danzatore di guadagnare fiducia nelle competenze acquisite e di rispondere direttamente alle richieste del coreografo. Egli può sviluppare al contempo la propria danza (la danza che lo individua, appoggiata alla consapevolezza del proprio *style kinésique*) e la scrittura coreografica (che individua i caratteri originali del coreografo).

⁵⁹ La situazione politico/economica e culturale in Italia degli ultimi dieci anni non consente facilmente alle compagnie di danza di garantire una continuità di lavoro ai danzatori. Inoltre, le strategie formative e professionali dei danzatori oggi non sono più legate all'approfondimento metodologico, all'adesione a uno stile coreografico particolare, come poteva accadere nell'epoca della nuova danza, ma sono regolate dal nomadismo, obbligato dalle sporadiche e disperate opportunità. Non di meno, la permanenza del danzatore nella stessa comunità di lavoro, è la condizione indispensabile perché lo stile di un coreografo possa svilupparsi e trovare la sua maturità. Per questi motivi, alcune metodologie di ricerca e alcuni stili coreografici rischiano di non lasciare traccia, mantenendo attivi, in sede laboratoriale e, spesso, per non professionisti, soltanto alcuni dei loro caratteri salienti. L'attuazione reale dello stile coreografico di un autore risiede nel processo creativo che conduce il lavoro verso la presentazione pubblica della scrittura coreografica.



*Sistemi dinamici altamente instabili, spettacolo Bambola Bambara, coreografia Alessandra Sini.
©Stefano Montinaro*

Analizzando di seguito un'esperienza che eccede l'idea di ripresa, vorrei esplicitare il mio punto di vista coreografico sull'impossibilità di costituire un repertorio per Sistemi dinamici altamente instabili. Nel 1999 ho voluto sperimentare le possibilità del sistema di trasmissione/incorporazione che stavamo elaborando e ho trasformato il solo *Bambola Bambara*, creato per e con Antonella Sini nel 1996, in una versione per due danzatrici (la stessa Antonella Sini e Paola De Rossi): *Bambole Bambara*.

Questo lavoro ci ha spinti a prendere coscienza della radicalità della scelta che perseguivamo nel nostro percorso di ricerca, la scelta cioè, di uscire dai codici coreici acquisiti, per allargare le possibilità di una corporeità autonoma e di una scrittura coreografica inedita. Con la seconda danzatrice (non nuova alle mie pratiche creative) abbiamo lavorato su un doppio binario: 1) l'incorporazione di ritmi e gestualità selezionati con e dalla prima danzatrice per il suo "solo" e da quest'ultima direttamente trasmessi; 2) l'invenzione di nuovi elementi dinamici e gestuali che tenessero conto delle sue qualità specifiche reindirizzate al progetto coreografico in questione. Se siamo riusciti nel *re-enacting* dei repertori gestuali già definiti e nell'attivazione di nuovi repertori gestuali con la seconda danzatrice, abbiamo però dovuto rinunciare alla configurazione della precedente coreografia. Il processo stesso di lavoro infatti, attento alle peculiarità individuali e alla rilettura della struttura coreografici alla luce della doppia presenza, ha fatto esplodere la coreografia

precedente per condurci verso una nuova scrittura. L'ambientazione coreografica del "solo" è rimasta riconoscibile grazie all'immaginario di riferimento, accessibile attraverso gli aspetti più visibili: titolo, costumi, suono, ambiente della danza (scena, luci, iconografie). Il rimando al già fatto, al già visto, confermerebbe quindi l'ipotesi di una ripresa, che invece è negata dalla scrittura coreografica. Si tratta infatti, di una nuova scrittura che frammenta e moltiplica i repertori gestuali precedenti come fossero citazioni, sfruttando la ripetizione di gestualità facilmente identificabili, per costruire un ritmo insistente grazie all'avvicinarsi dei due corpi. La riconoscibilità dei gesti permette di individuare facilmente l'inizio di lunghe sequenze di movimento, continuamente riproposte, che sembrano dilatare la durata del "duo" senza soluzione di continuità.



*Sistemi dinamici altamente instabili, spettacolo Bambola Bambara, coreografia Alessandra Sini.
©Stefano Montinaro*

Coreografia di ricerca

Mi sembra di aver evidenziato lo stretto rapporto d'interdipendenza fra coreografo e danzatore, fra la scrittura coreografica e il corpo che la incorpora,

nella creazione coreografica contemporanea. Se questo è valido per tutte le pratiche di creazione in danza, vorrei altresì accentuare l'importanza che il ruolo del danzatore ha nella concretizzazione dei propositi creativi del coreografo nel campo specifico della danza di ricerca in Italia. In quest'ambito specifico, che non utilizza codici prestabiliti e tecniche di movimento univoche, la scrittura coreografica è frutto delle dinamiche innescate dalle materie corporee e dai materiali coreografici che ogni danzatore incorpora secondo il proprio personale modo di affrontare le premesse e le indicazioni coreografiche. La *firma* coreografica è conseguenza di una dinamica negoziazione durante il processo di trasmissione/incorporazione in cui il danzatore libera la propria immaginazione per aderire alle richieste del coreografo – spesso indicative, in tensione verso una *forma*, ma mai completamente definite – e scopre una corporeità nuova che il coreografo individua ed elabora nella propria scrittura⁶⁰. Il danzatore lavora la propria corporeità in funzione delle prospettive coreografiche e orientandosi nella partitura coreografica, assume la responsabilità di far apparire, comunicare e fare evolvere la coreica del coreografo. Corporeità e “disposizione della materia corporea”⁶¹ appartengono al danzatore, a lui è richiesta la capacità e la volontà di lavorare la ri-emersione dei materiali coreografici condivisi. Un patto di fiducia reciproca si stabilisce nel corso del processo creativo, emerge una relazione intima col progetto coreografico che unisce danzatore e coreografo. La danza che attraversa il corpo espone al contempo, la singolare soggettività del danzatore e il mondo creativo del coreografo. Il danzatore è consapevole che la sua danza è costruita collegialmente ma essa lo rappresenta in quanto persona. Egli è consapevole che la sua corporeità e il suo grado di adesione al progetto creativo consentono al pubblico l'accesso a un pensiero coreografico non individuale ma comunitario.

Il corpo conserva la memoria dei saperi acquisiti, è testimone del processo

⁶⁰ Per approfondimenti su questa pratica coreografica rimando a Sini, Alessandra, *Transmettre et percevoir: «mise en présence» des enjeux d'incorporation dans une expérience de recherche chorégraphique*, in «Recherches en danse», rivista on line dell' *Association des Chercheurs en Danse*, in corso di pubblicazione.

⁶¹ Traduco con l'espressione “disposizione della materia corporea” il francese *états du corps*, letteralmente “stati del corpo”. Questa locuzione, a mio parere, rende meglio in italiano l'idea della dinamica implicita alla consapevolezza e alla selezione dello stato corporeo singolo e adeguato alla richiesta.

di metamorfosi che è stato necessario per accrescere le proprie competenze e può, se vuole, ripercorrere questo processo intimo e allo stesso tempo condiviso, per trasmettere e perpetuare la scrittura coreografica di cui è protagonista. Questo processo di ri-memorazione, ovvero di ri-emersione, è tuttavia inevitabilmente soggetto alla perdita: di talune informazioni che non riaffiorano dal/nel corpo; delle possibilità fisiologiche di ritrovare alcune azioni; di alcune condizioni che avevano caratterizzato il progetto coreografico originario. Le qualità specifiche della scrittura coreografica risiedono nell'esperienza del lavoro di ricerca vissuto nel corpo di ognuno (danzatore, coreografo e spettatore); è il corpo che ha attraversato l'esperienza che conserva la memoria della danza, si fa archivio vivente, singolare e plurale. Assistiamo quindi all'inevitabile contaminazione della memoria con la realtà presente che ci fa assistere al cambiamento della nozione stessa di repertorio. Da una dimensione fissata e univoca, il repertorio coreografico entra in una dinamica continua, in ricerca, come lo sono le pratiche della ricerca coreografica attuale la cui «conoscenza del movimento si profila, dunque, come un vero e proprio archivio culturale della modernità (e delle sue esperienze)»⁶².

Bibliografia

- Anzellotti, Elisa, *L'artista vivente come fonte e archivio della danza. Le interviste a Cristina Hoyos, Dominique e Françoise Dupuy per le ricerche sulla danza come patrimonio culturale immateriale*, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», anno VII, n. 6, 2015, pp.111-118.
- Barbérís, Isabelle (a cura di), *L'archive dans les arts vivants. Performance, danse, théâtre*, Rennes, PUR, 2015.
- Baxmann, Inge, *Le corps, lieu de mémoire*, in Id. - Rousier, Claire – Veroli, Patrizia (a cura di), *Les archives internationales de la danse (1931 - 1952)*, Pantin, Centre Nationale de la Danse, 2006.
- Berthoz, Alain, *Le sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob, 1997.
- Bénichou, Anne (a cura di), *Recréer/Scripter. Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*, Dijon, Les Presses du réel, 2015.
- Bienaise, Johanna, *Présence à soi et présence scénique en danse contemporaine expérience de quatre danseuses et onze spectateurs dans une représentation de la pièce The*

⁶² Franco, Susanne - Nordera, Marina, *Ricordanze*, cit., p. 10.

- shallow end, Tesi di Laurea, Université du Québec à Montréal, maggio 2008.
- Bolens, Guillemette, *Les styles kinésiques. De Quintilien à Proust en passant par Tati*, in Jenny, Laurent, *Le Style en acte. Vers une pragmatique du style*, Ginevra, Métis Presses, 2011, pp. 59-85.
- Bourdieu, Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique précédé de trois études d'ethnologie Kabyle*, Paris, Éditions du Seuil, 2000
- Colombo, Elisa, *Il teatro del corpo. 1950/2000 viaggio attraverso la danza contemporanea italiana*, Catania, Akkuaria, 2006.
- Eco, Umberto, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* (1962), Roma, Bompiani, 1976.
- Falletti, Clelia, *Lo spazio d'azione condiviso*, in Sofia, Gabriele (a cura di), *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Roma, Edizioni Alegre, 2009, pp. 13-26.
- Faure, Sylvia, *Apprendre par corps*, Paris, La Dispute, 2000.
- Franco, Susanne - Nordera, Marina (a cura di), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Torino, Utet, 2010.
- Franko, Mark, *Repeatability, Reconstruction and Beyond*, in «Theater Journal», vol. 41, n. 1, Johns Hopkins University Press, marzo 1989, pp. 56-74.
- Godard, Hubert, *Le geste et sa perception* in Isabelle Ginot, Marcelle Michel, *La danse au XXème siècle*, Paris, Bordas, 1995, pp. 236-241.
- Kihm, Christophe, *La Performance à l'ère de re-enactment*, in «Art Press 2, Performances Contemporaines», n. 7, novembre-gennaio 2008.
- Lahire, Bernard, *L'Homme pluriel. Les ressorts de l'action*, Paris, Nathan, 1998.
- Lakoff, Georges e Johnson, Mark, *Philosophy in the Flesh: The embodied mind and its challenge to Western thought*, New York, Basic Books, 1999.
- Lepecki, André, *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances*, in «Dance Research Journal», vol. 42, n. 2, 2010, pp. 28-48.
- Lepecki, André, *Presence of the Body. Essays on Dance and Performance Theory*, Middletown: Ed. Wesleyan University Press, 2004.
- Loupe, Laurence, *Danses tracées: dessins et notation des chorégraphes*, Paris, Dis voir, 1994.
- Loupe, Laurence, *Écriture littéraire, écriture chorégraphique au XXe siècle: une double révolution*, in «Littérature», n. 112, 1998, numero monografico *La littérature et la danse*, pp. 88-99.
- Mariti, Luciano, *Transiti tra teatro e Scienza, dalla mimesis tou biou al bios della mimesis*, in Sofia, Gabriele (a cura di), *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Roma, Edizioni Alegre, 2009, pp. 47-96.
- Michel, Marcelle, Ginot, Isabelle (a cura di), *La danse au XXe siècle*, Paris, Bordas, 1995.

- Nelson, Robin, *Practice As Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*, Londres, Palgrave Macmillan, 2013.
- Nordera, Marina, *L'archivio dell'esperienza nell'esperienza dell'archivio: le signature di Francine Lancelot*, in Susanne Franco - Id., *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Torino, Utet, 2010, pp. 47-64.
- Pustianaz, Marco - Palladini, Giulia - Sacchi, Annalisa (a cura di), *Archivi affettivi*, Vercelli, Ed. Mercurio, 2013.
- Pontremoli, Alessandro (a cura di), *Drammaturgia della danza*, Milano, Euresis, 1997.
- Pouillaude, Frédérique, *Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Herent, Vrin, 2010.
- Rizzolati, Giacomo - Sinigaglia, Corrado, *So quel che fai, il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2006.
- Sini, Alessandra, *Transmettre et percevoir: «mise en présence» des enjeux d'incorporation dans une expérience de recherche chorégraphique*, in «Recherches en danse», in corso di pubblicazione.
- Sofia, Gabriele, *Dai neuroni specchio al piacere dello spettatore*, in Id. (a cura di), *Dialoghi fra teatro e neuroscienze*, Roma, Edizioni Alegre, 2009, pp. 126-141.

Angela Bozzaotra

Teofanie eretiche¹. **Sulla poetica di Alessandro Sciarroni**

[...] tutto il mondo non è anzi che una traduzione della lingua divina e gli aiutanti sono, in questo senso, gli operatori di un'incessante teofania, di una continua rivelazione. Un'altra qualità degli aiutanti è la "visione penetrante", con la quale essi riconoscono gli "uomini dell'invisibile" [...]. Chi avrà la visione per distinguere i visionari?

Giorgio Agamben, *Il giorno del giudizio*

Riflettendoci, è lo stesso problema dell'iconoclastia a Bisanzio. Gli iconolatri erano gente sottile, che pretendeva di rappresentare Dio per magnificarne la gloria, ma che in realtà, mostrandone il simulacro nelle immagini, dissimulava a un tempo il problema della sua esistenza.

Jean Baudrillard, *L'estetica della disillusione*

Fotografia di gruppo

Per illustrare la poetica di Alessandro Sciarroni – attore, regista, coreografo e *performer*² – si analizzeranno dei singoli nodi tematici appartenenti all'intero *corpus* della sua opera, a partire dagli esordi con *Your girl*, risalente al 2007, fino ai contemporanei *Turning* e *Aurora* (2015). Una progettualità di carattere partecipativo e co-autoriale, in quanto la "paternità" degli spettacoli è da attribuirsi non solamente a Sciarroni; una comunità di *performer*, danzatori, coreografi, artisti visivi e *videomaker* circuita attorno ai processi creativi in questione condividendone visioni e comportamenti, formazione e pratiche, seppure a oggi non si sia arrivati a costituire una vera e propria corrente artistica.

Tracciando un percorso storico e biografico, l'attività autoriale di Alessandro

¹ Il presente saggio è un estratto della ricerca su Alessandro Sciarroni contenuta in *Teofania della figura. Architettura del dispositivo performativo-visuale del lavoro di Alessandro Sciarroni (2007-2015)*, Tesi di Laurea Magistrale in Saperi e tecniche dello spettacolo, relatore Vito Di Bernardi, correlatrice Valentina Valentini, Università degli Studi di Roma La Sapienza, a.a. 2014-2015.

² Alessandro Sciarroni lavora come interprete per circa nove anni (1998 - 2006) presso la compagnia di teatro di ricerca Lenz Rifrazioni a Parma. Recita negli spettacoli della trilogia sul *Faust* di Goethe - *Urfaust* (2000), *Faust II* (2001), *Faust I* (2001) , come in quelli del progetto sui fratelli Grimm - *Cenerentola* (2001), *Cappuccetto Rosso* (2003), *La Sirenetta* (2005) - e in *Alta Sorveglianza*, da Jean Genet (2006). La trilogia su Calderòn de la Barca vede l'affermarsi di Sciarroni come interprete. La trilogia inizia nel 2003 con la messinscena di *La vita è sogno*, segue il dramma religioso *Il magico prodigioso* (2004), arrivando sino alla rappresentazione de *Il principe costante* (2006).

Sciarroni ha inizio nel 2007 con la collaborazione dell'artista con gli interpreti Chiara Bersani e Matteo Ramponi³ (culminata con lo spettacolo *If I was your girlfriend*), e raggiunge il suo apice – in quanto a maturità artistica e riscontro del pubblico e della critica – con *Folk-s. Will you still love me tomorrow?* (2012). In *Folk-s* risulta determinante l'apertura del processo creativo, attorno a cui gravitano figure di riferimento quali il già citato Ramponi, l'artista Pablo Esbert Lilienfeld⁴, i danzatori e coreografi Marco d'Agostin⁵ e Francesca Foscarini⁶ - unica interprete femminile di *Folk-s* e successivamente collaboratrice per la fase creativa di *Aurora* (2015). La formazione di un gruppo costituisce dunque, in quanto *micro-comunità*, un elemento ricorrente nella poetica dell'autore e uno strumento per la scrittura coreografica, la quale è improntata sulla *sincronicità* dei *performer*/danzatori e sulla loro interazione e improvvisazione.

La cifra stilistica di opere quali *Untitled*, *Aurora* e *Folk-s* è la tessitura di una coreografia che ha come esito l'assetto di un gruppo al cui interno coesistano il senso di comunità e un margine di libera iniziativa. La scrittura coreografica è dunque bidirezionale: comprende una struttura corale ma lascia un residuo di imprevedibilità, caratterizzato dall'errore e dall'entrata del corpo in altri stati di percezione.

La modalità operativa di Alessandro Sciarroni è inoltre relazionata in quanto a estetica, al campo delle arti visive contemporanee. I collaboratori prediletti da Sciarroni in tal senso sono Antonio Rinaldi, Francesca Grilli e i *videomaker* Cosimo Terlizzi e Matteo Maffesanti. I suoi riferimenti nell'ambito della danza di ricerca, invece, sono Michele Di Stefano - con il quale collabora in *Joseph_kids* (2013), Cristina Rizzo, Joao Fiãdeiro – che intervista in occasione della sua tesi su Helena Almeida, *Corpo Celeste*, Rosemary Butcher – incontrata in ambito del progetto *Choreoroam* – e Minh Cuong Castaing, grafico, coreografo e danzatore *butō* che risulta una figura fondamentale per la creazione di *Aurora*, terzo spettacolo della trilogia *Will you still love me tomorrow?*

³ I *performer* provengono anch'essi dall'esperienza attoriale presso Lenz Rifrazioni.

⁴ Pablo Esbert Lilienfeld cura le musiche originali di *Untitled* e *Folk-s*, dove figura come interprete.

⁵ Presente anche nella versione *Joseph_kids*, accanto a Michele Di Stefano (2013), e nella *performance Family Tree* (2011), assieme a Riccardo Buscarini e Chiara Bersani.

⁶ Francesca Foscarini collabora, assieme alla danzatrice e coreografa Giorgia Nardin, con Marco d'Agostin in *Spice&Span* (2011) e nello spettacolo di quest'ultimo, *Per non svegliare i draghi addormentati* (2013).

(2012 - 2015)⁷.

La processualità della scrittura coreografica è dunque da ascrivere da un lato all'influenza della danza "indisciplinare" che si afferma nel corso degli anni Novanta del Novecento, dall'altro all'impronta marcatamente visuale del processo creativo. Sin dalla fase iniziale della costruzione degli spettacoli, o delle *performance*, si opera di fatto una documentazione filmica delle prove e degli studi preliminari. Inoltre, la collaborazione con artisti visivi appartenenti al campo della *performance art* (Francesca Grilli) indirizza gli spettacoli verso una doppia spendibilità: spettacoli teatrali "tradizionali" ed eventi scenici che possono essere rappresentati in contesti extra-teatrali.

Nel processo creativo risulta determinante la sperimentazione laboratoriale⁸, considerata come momento sacrale nel quale affiora la figura, in modalità totalmente inaspettata ed imprevista. Nel caso di *Untitled* si prende in considerazione anche la biografia dei *performer*, in virtù del loro essere scelti in quanto *soggetti*, non in quanto materia da modellare⁹, instaurandovi Sciarroni una relazione che è parallela alla fase di messa a punto del *progetto concettuale* al quale si affianca la scrittura coreografica, modalità, quest'ultima, appartenente alle installazioni di arte visiva.

Al fitto numero di collaborazioni e *co-working* che costellano il percorso artistico di Alessandro Sciarroni – improntato su un modello aperto e collettivo dell'artefatto artistico – si affiancano inoltre partecipazioni a una serie di progetti internazionali di danza. A cominciare da *Choreoroam* (2011), all'interno del quale nasce il *concept* di *Folk-s*¹⁰ e dove l'autore è messo a confronto con la

⁷ La trilogia è composta da *Folk-s. Will you still love me tomorrow?* (2012), *Untitled. I will be there when you die* (2013) e *Aurora* (2015).

⁸ Il primo spettacolo di Sciarroni, *If I was your girlfriend* (2007), ha origine dai materiali del laboratorio C-C01#, organizzato presso la sede dell'associazione culturale dell'autore a San Benedetto del Tronto (AP). Il laboratorio si basa sulla raccolta di poesie di Giovanni Giudici, *La Bovary c'est moi*, contenuta in *Autobiologia*. Dall'opera del poeta viene preso il concetto di *biologia*, applicato letteralmente nella selezione dei *performer*, scelti per le proprie caratteristiche biologiche, sulla scia del lavoro della Societas Raffaello Sanzio (ricordiamo *Giulio Cesare*, con il *performer* Dalmazio Masini).

⁹ Il *concept* dell'opera *Lucky Star* (2010), spettacolo improntato sulla peculiare fisicità di due gemelli omozigoti, parte da una citazione da Diane Arbus: "Il soggetto è più importante dell'immagine". Sciarroni ritorna a lavorare sull'opera della Arbus in occasione di *Untitled*.

¹⁰ L'esito performativo presentato da Alessandro Sciarroni è il primo studio di *Folk-s*. Come *performer* del primo studio, troviamo altri partecipanti al progetto internazionale *Choreoroam*: Marco d'Agostin, Pablo Esbert Lilienfeld (i due rimarranno nel gruppo anche in seguito), Moreno Solinas e Giulio D'Anna. La partitura coreografica è costituita da una serie di azioni di gruppo di carattere ginnico, che si alternano a situazioni ironiche e informali - coprire il volto di un *performer* con un telo, ad esempio - e da una sequenza di movimento prelevata da un ballo tirolese

realtà della danza d'autore contemporanea europea. L'apprendimento e lo scambio con altri coreografi e con numerosi *dramaturg* (un nome tra tanti: Peggy Oislaegers) contribuisce ad aprire ancor più la sua modalità progettuale, che si perfeziona con i successivi progetti *Performing Gender* (2012) e *Migrant Bodies* (2014). Quest'ultimo si svolge in Canada e prevede lo studio del flusso migratorio degli stormi di uccelli del posto, ispirando la *performance Turning* che a oggi prevede due declinazioni, *Thank you for your love* (presentata alla sezione Danza della Biennale di Venezia nel giugno 2015) e *Symphony of Sorrowful Songs* (dicembre 2015).

Risulta opportuno, a questo punto, problematizzare l'assenza, a oggi, di una sistematizzazione (o di una cartografia) adeguate inerenti la produzione di Alessandro Sciarroni e dei coreografi e videoartisti di riferimento. Come sostiene già nel 2003 Silvia Fanti a proposito della “danza indisciplinare” degli anni Novanta:

La condivisione di una certa sensibilità (non solo fra artisti ma anche fra critici, pubblico e operatori in gran parte appartenenti a una stessa generazione) non ha prodotto estetiche e pratiche omogenee. [...] Non si tratta più di confezionare (o di assistere, se ci mettiamo dalla parte dello spettatore) una meravigliosa lezione di virtuosismo (lo Spettacolo), ma di far penetrare la quotidianità con le sue mediocrità, le sue sbavature, il suo non essere necessariamente seducente (privilegiando la *mise en présence* piuttosto che la *mise en scène*). [...] È una rete di intrecci, una topografia impossibile da catalogare, che si ridisegna in continuazione nei suoi protagonisti, nei suoi esiti spettacolari, nei formati, nelle sinergie.¹¹

Nel corso dei dieci anni circa intercorsi, il dato in questione si è complicato. Come è evidente nel caso paradigmatico del percorso di Alessandro Sciarroni, la presenza di progetti internazionali e di reti produttive che interessano l'esito finale di un processo creativo e la sua stessa maturazione e ideazione ha contribuito a creare una modalità di scambio di riflessioni e di tecniche in ambito coreutico (in particolar modo per il peculiare modello “indisciplinare”,

popolare, lo *schubplatter*. Notevole rilievo è dato inoltre all'impianto ritmico e sonoro. La *performance*-studio si conclude con una scena conviviale: un *performer* suona la chitarra mentre gli altri gli si raccolgono intorno intonando un brano in coro. I *performer* continuano a cantare mentre riordinano gli oggetti di scena.

¹¹ In Fanti, Silvia (a cura di), *Corpo sottile. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Milano, Ububri, 2003, pp. 10-11.

così come definito da Christophe Wavelet¹², che collima nella formazione di “coalizioni temporanee”, piuttosto che di gruppi.

Riguardo all'opera di un coreografo “indisciplinare” come Alessandro Sciarroni, è rilevante dunque analizzare i nodi tematici della sua opera in parallelo alle sinergie e collaborazioni intercorse durante il suo percorso artistico e durante la sua formazione.

Sarabande iconiche¹³

La ricerca sull'immagine è presente sin dalla formazione dell'autore, e si traduce in quella che è di fatto una drammaturgia aniconica, operando Sciarroni per sottrazione e per azzeramento dell'elemento visivo. Durante il lungo periodo di collaborazione con la compagnia Lenz Rifrazioni, i cui spettacoli si appoggiano a quella che viene definita un’“imago-turgia” di riferimento, Sciarroni segue in primo piano la ricerca iconografica del gruppo teatrale, che verte sulla resa in chiave concettuale di drammaturgie classiche. Parallelamente, egli conduce gli studi di Beni Culturali presso l'Università degli Studi di Parma. Una delle materie di studio è l'arte contemporanea, in particolar modo le neo-avanguardie degli anni Sessanta e Settanta, su cui si sofferma l'attenzione dell'autore negli anni della formazione:

[...] ho sempre fatto teatro di ricerca, ma è sempre stato teatro di regia. I miei idoli, quando studiavo, erano gli artisti della *performance art* degli anni '70: Marina Abramovic, Gina Pane, Vito Acconci. Tutta quella generazione l'ho studiata in lungo e in largo, ma non avevo mai visto una *performance* dal vivo, avevo visto soltanto le fotografie. Mi sono reso conto che sebbene alcuni aspetti mi sembrassero simili dal punto di vista visivo, invece dal punto di vista concettuale e dal punto di vista ritmico la *performance* era un altro mondo rispetto al teatro di ricerca. Io pensavo che fossero dei vasi comunicanti, mentre non comunicavano, avevo due. Allora pensavo: “Devo fare *performance*, non voglio fare teatro, il teatro è tradizione, il teatro è vecchio, il teatro è superato”. A un certo punto da questa esperienza è nato *Cowboys*.¹⁴

La familiarità con il campo della *performance art* è estremamente presente

¹² *Ivi*.

¹³ «I thought that ghosts were silent [...] Flaring glassy chandeliers/ They dance a tinsel quick-step/ Pianola phantoms/ Swaying seaweed/ Sarabands»: così recita un passo del capitolo sulla Trasparenza presente in *Chroma* di Derek Jarman (testo che fa parte del processo creativo dello spettacolo *Cowboys*) Cfr. Jarman, Derek, *Chroma*, Woodstock, New York, The Overlook Press, 1995, pp. 150-151.

¹⁴ Sciarroni, Alessandro, in Bozzaotra, Angela, *Teofania della figura. Architettura del dispositivo performativo/visuale nel lavoro di Alessandro Sciarroni (2007-2015)*, cit., p. 231.

nelle prime opere di Sciarroni, dal primo spettacolo *If I was your girlfriend* (2007) fino a *Cowboys* (2009) e *Lucky Star* (2010). Le opere sono fortemente caratterizzate da una disposizione plastica dei corpi e dalla riduzione quasi al grado zero del movimento. L'immagine prevale concettualmente sulla coreografia, come nel duetto *Lucky Star*, interpretato da due gemelli, interpreti non professionisti. L'autore, in merito al processo creativo dell'opera, fa riferimento proprio ai suoi studi di critica e di storia dell'arte contemporanea. Una delle opere che contribuiscono al concetto di amore auto-referenziale espresso in *Lucky Star* è infatti la nota fotografia di Diane Arbus *Identical Twins* (1967), che mostra due gemelle omozigote bambine:

In quell'immagine di Diane Arbus riesci a leggere dalle loro espressioni che la fotografa sta giocando su alcune cose, su diversi aspetti di una stessa persona. Un saggio di Arturo Carlo Quintavalle, direttore dell'istituto di storia dell'arte a Parma, *Messa a fuoco* (1983), vi leggeva una metafora sul mezzo fotografico: mi colpì, perché non avrei mai pensato che si potessero fare tali supposizioni su un'immagine del genere; mi ha aperto la vista su un metodo, mi ha fatto pensare a quante letture puoi dare a una stessa immagine. Ho assimilato il lavoro della fotografa. Quelle immagini per me erano abbastanza scioccanti perché comunque anch'io, essendo completamente nuovo al mondo della fotografia e dell'arte (provenivo da studi tecnici), ho vissuto lo stupore di passare da un momento storico all'altro, alle avanguardie. L'incontro con Diane Arbus è stato importante, ho guardato il suo libro ore e ore.¹⁵

All'interno dell'immaginario di riferimento di Sciarroni, oltre alle fotografie delle *performance* degli anni Settanta e a quelle di Diane Arbus, coabitano i video *pop* di Madonna, Meredith Monk¹⁶, Gina Pane e Björk. Tali riferimenti concorrono unicamente a modellare il *côté* concettuale delle opere, mentre la composizione della coreografia e la disposizione dello spazio scenico seguono un percorso parallelo, teso a rendere un minimalismo¹⁷ della rappresentazione e della partitura delle azioni e dei movimenti.

In opere quali *Your girl* (2007) la sua modalità di scrittura scenica è *in primis* una disposizione dello spazio d'installazione, al fine di isolare la figura – sia essa

¹⁵ *Ivi*, p. 240.

¹⁶ Cfr. il *Concerto per voce e bicchiere* di Meredith Monk (1974) e la *performance* collettiva *True Blue* (2008), nella quale Sciarroni coinvolge il pubblico in un concerto per voce e bicchiere.

¹⁷ Alla domanda del giornalista e critico Philippe Noisette circa il motivo per il quale scegliesse di comporre opere di danza, Sciarroni risponde: “Ero troppo minimalista per il teatro, troppo ingombrante per le gallerie”. Cfr. Noisette, Philippe, *Alessandro Sciarroni: un Italien hyperactif au Festival d'Automne*, in «Les Inrocks», 23 ottobre 2014, online: www.lesinrocks.com.

un essere umano o un oggetto – e attraverso tale isolamento affermarne la presenza pura, scevra da qualsivoglia riferimento connotativo. Un processo che funziona per sottrazione, richiamandosi a opere di danza di ricerca di respiro europeo, quali *Nom donné par l'auter* di Jérôme Bel, del 1994, interpretato assieme al danzatore Frédéric Seguette. In un'intervista a cura di Gerald Siegmund, Bel afferma a proposito di *Nom donné*:

La scelta di utilizzare gli oggetti, l'assenza di ogni forma di illusionismo, la nostra presenza in scena trattenuta al massimo, tutto questo era parte di una strategia che faceva emergere una coreografia senza che, paradossalmente, venisse fatto un solo passo di danza! In effetti con quest'operazione è restato solo lo scheletro di uno spettacolo di danza: una coreografia-scheletro spogliata della sua danza-carne. Era unicamente una “presenza della coreografia” visto che abbiamo cercato di rendere tutto il resto più assente possibile.¹⁸

La risultante di tale operazione è l'indicizzazione dei segni scenici, che risultano costruire quasi un tracciato indiziario che lo spettatore deve decodificare e analizzare. La base di partenza è il riscontro della “vibrazione contemporanea” di un dato fenomenico ed esperienziale. Nel primo periodo della produzione artistica di Alessandro Sciarroni ciò ha a che fare prevalentemente con materiali letterari, elaborati scenicamente attraverso la disintegrazione del personaggio che “abita” concettualmente il corpo dei *performer*. L'operazione è riscontrabile, ad esempio, in *Your girl*¹⁹, ispirato alla poesia di Giovanni Giudici, *La Bovary c'est moi*²⁰, che rappresenta a sua volta una re-interpretazione del romanzo flaubertiano. Partendo da un immaginario di riferimento di carattere prevalentemente fotografico, Sciarroni elabora una *performance*-installazione dove la Bersani e Matteo Ramponi rivelano allo spettatore un sentimento impossibile, una relazione ossimorica derivante dall'evidente disomogeneità dei rispettivi corpi, scelti per rappresentare l'impossibilità di un amore, letteralmente. Un corpo atletico e un “corpo celeste”²¹ che nel proprio denudarsi degli indumenti (aspirati da un “bidone

¹⁸ Cfr. Gerald Siegmund, *Il grado zero della danza. Una conversazione con Jérôme Bel*, in Fanti, Silvia, *Corpo sottile*, cit., p. 53.

¹⁹ *Your girl* è una *performance spin-off* del precedente *If I was your girlfriend*, dal quale Sciarroni isola un'unica sequenza e ne fa un testo spettacolare singolo.

²⁰ In Giudici, Giovanni, *Autobiologia*, Milano, Mondadori, 1969.

²¹ Chiara Bersani è affetta da osteogenesi imperfetta. È in scena con la propria carrozzina, alla quale però sferra un calcio dopo circa una quindicina di minuti dall'inizio dello spettacolo, liberandosene e raggiungendo il proscenio dove si trova un “bidone aspiratutto”, nel quale inseri-

aspiratutto”) si liberano simbolicamente della propria corazza, per lasciarsi attraversare da un brano *pop* che agisce nella sua immediatezza proprio sui corpi, sulla respirazione, sullo sguardo, sul movimento impercettibile di un tremolio. Il corpo è qui inteso come un testo in parte già scritto, sul quale agiscono tre fattori principali: lo spazio-tempo, la luce (bianca e fissa) e il dispositivo sonoro. La cifra stilistica di quest'opera di danza post-moderna è data dal rallentamento dei movimenti, dalla ripetizione del gesto e dalla centralità del corpo-figura. La relazione creata con lo spettatore è fondamentale: si assiste a una *parusia* dove lo spettatore ha la funzione di testimone.

Modalità operativa e poetica, quest'ultima, riscontrabile nel processo creativo di altri gruppi di danza di ricerca appartenenti alla scena italiana. Nell'opera *My love for you will never die* (2001) del collettivo Kinkaleri, la scrittura coreografica procede per sottrazione e interpone numerose pause tra un'azione scenica e l'altra. L'opera risulta dunque frammentata nell'alternare presenza e assenza dei corpi. La poetica sottesa a *My love for you will never die* è l'immobilità come resistenza, la sparizione come presa di posizione di un “corpo critico”:

Dentro al teatro si sta con la stessa parsimonia, centellinando il pensiero, con la gelida freddezza dell'intuizione. [...] La biografia di qualcuno non interessa a nessuno. L'immobilità adesso è quasi impossibile. Rimanere fermi è il massimo grado di libertà. Nessun cambiamento. Nessun desiderio, la costruzione di un mondo potente come l'invenzione di un amore. La “scena” non esiste più, riproducendosi all'infinito si è autodistrutta, adesso più che mai è possibile praticare un teatro della “sparizione”. Una pratica ardentissima, isolata, molto silenziosa, aperta, ripetitiva, nuda.²²

L'aspetto critico dell'opera costituisce di fatto una riflessione sui termini spettacolo, danza, coreografia e spettatore. Come afferma il collettivo in un'intervista ad Andrea Lissoni, a proposito di *My love for you will never die*:

Per la prima volta l'oggetto di interesse era il teatro, il

sce i propri indumenti man mano che se ne libera, recitando in inglese il gioco di parole “M'ama/ Non m'ama” che diventa dunque “*He loves me/ He loves me not*”. Il gioco linguistico è tratto dai versi di Giudici: «Una diavoleria ci vorrebbe - per spiragli/ di porte di finestre di tubi sottoterra/ sul fruscio tra gomme e asfalto o dov'è neve/ questa luce ti arrivasse questa ombra:/ perciò l'ora che il sole mi stampi esatta/ dovrò scegliere e una pietra meno fredda/ per i tuoi miei ginocchi e un graffietto da niente/ se anche sulla tua pelle si farà e cantasse/ questo sapore sulla tua bocca. M'ama non m'ama,/ sentimentale peggio d'una puttana» (Giudici, Giovanni, *I versi della vita*, a cura di Carlo Ossola, Milano, Mondadori, 2000, p. 191).

²² Kinkaleri, *Era Vulgaris*, in Fanti, Silvia, *Corpo sottile*, cit., p. 174.

palcoscenico, la scena, ponendo una domanda sul rapporto misterioso che lega chi guarda e chi si espone allo sguardo. *My love for you will never die* si è mosso su questo crinale: il rapporto fra scena e spettatore, fra percezione e durata, fra presenza e tempo, fra rappresentazione del gesto e sua riproduzione, fra coreografia come fatto dato e coreografia come fatto scarnificato.²³

Nell'opera *Cowboys - I found out i'm really no one*²⁴ del 2009, basata sul concetto dell'identità e sul problematico rapporto tra interprete e spettatore, Sciarroni fa convergere riferimenti a Derek Jarman, Joan Jonas e Helena Almeida. In particolare, l'autore dedica uno studio approfondito alla figura dell'artista concettuale portoghese, in occasione della stesura della propria tesi di laurea, *Corpo Celeste*:

Ho fatto la tesi su di un'artista portoghese che si chiama Helena Almeida, [...] ho intervistato Joao Fiãdeiro, un coreografo portoghese che ha fatto un lavoro a lei dedicato. Questa pittrice, nata nel 1934, durante gli anni '70, in Portogallo, ha iniziato a dipingere tele il cui soggetto erano tele, ed è passata alla fotografia dicendo che le sue sono opere pittoriche. Negli anni '70 si faceva degli autoritratti fotografici: ad esempio un autoritratto in bianco e nero con lei che tiene in mano il pennello e sulla fotografia, all'altezza del pennello, ha dipinto una chiazza di colore, una macchia blu. [...] È molto interessante perché concettualmente lei è dentro l'immagine, abita lo spazio, infatti quest'opera si chiama *Dipinto abitato*, e la pittura, invece, è dal nostro lato, a colori. Queste sono le prime opere degli anni '70: da quel momento in poi ha usato solo e semplicemente la fotografia per fare i propri quadri. [...] Joao Fiãdeiro diceva che lei, quando lavorava, aveva l'attitudine della coreografa era come se facesse delle *performance* e le fotografasse, anche se non le mostrava dal vivo. La questione del corpo, nel suo lavoro, è importantissima. Il celeste è il primo colore che ha usato in quest'opera degli anni '70, è proprio quel blu Klein, quel blu molto elettrico, molto acceso; quindi: *Corpo celeste* - come corpo che gravita anche tra i vari linguaggi. Helena Almeida tocca la fotografia, la *performance*, a volte anche la coreografia, pur continuando a sostenere di essere una pittrice.²⁵

L'uso degli specchi si qualifica come espediente per rendere la riflessività dell'atto performativo, durante il quale l'interprete agisce e si guarda agire. La

²³ Cfr. Lissoni, Andrea (a cura di), *A ventriloquist session. Una conversazione con Kinkaleri*, in Fanti, Silvia, *Corpo sottile*, cit., p. 178.

²⁴ La *performance* - dal sottotitolo *I found out I am really no one* - viene presentata in anteprima nel 2009 a Ravenna, in occasione della "Vetrina della giovane danza d'autore" organizzata dal network "Anticorpi". Da quando, nel 2008, Sciarroni inizia a collaborare con l'AMAT, il suo lavoro dunque viene esteso alla categoria della danza; nel caso di *Cowboys*, in effetti la partitura coreografica risulta preponderante all'interno della scrittura scenica, assieme all'*imprinting* visuale.

²⁵ Sciarroni, Alessandro, in Bozzaotra, Angela, *Teofania della figura. Architettura del dispositivo performativo/visuale nel lavoro di Alessandro Sciarroni (2007-2015)*, cit., p. 219.

sperimentazione delle modalità del rapporto tra interpreti e spettatori costituisce un fattore che accomuna Sciarroni ad altri coreografi contemporanei. Come commenta l'artista e scrittore Tim Etchells a proposito dello spettacolo *The Show Must Go On* (2004), di Jérôme Bel:

La struttura dello spettacolo, che parte dalla citazione di danze, movimenti e gesti passando attraverso un intermezzo minimalista e il buio per arrivare a una relazione diretta col pubblico, costituisce un'architettura che spinge, in modo lento ma infallibile, gli spettatori a un incontro – non solo con la scena e con ciò che vorrebbero da questa – ma con se stessi?²⁶

Il citazionismo come pratica compositiva è presente in opere quali *Cowboys*, con riferimenti diretti ad altre opere di *performance art*. In questo caso Sciarroni fa riferimento ai *Mirror Pieces* di Joan Jonas (dei quali il primo risale al 1969), *performance* in spazi pubblici nelle quali l'artista americana utilizza degli specchi per riflettere l'immagine degli spettatori, ibridando la figura attraverso l'innesto di una superficie riflettente, disorientando la visione e lasciandosi abitare dallo sguardo dello spettatore²⁷.



Matteo Ramponi e Luana Milani in *Cowboys I found out I'm really no one* (2009).

© 2012 A. Sala, S. Buglioni per Centrale Fies

Dopo la fase che va da *If I was your girlfriend* (2007) a *Lucky Star* (2010), in fase creativa l'autore continua a riferirsi a immagini iconiche e fotografie, con una differenza sostanziale. Da *Joseph* (2011) in poi, Sciarroni affina l'apparato

²⁶ Tim Etchells, *Come diventare intelligenti guardando stupidaggini. Alcuni pensieri sulle regole, i giochi e The show must go on di Jérôme Bel*, in Fanti, Silvia, *Corpo sottile*, cit., p. 34.

²⁷ L'uso degli specchi è presente anche nel precedente *If I Was Madonna*, del 2008, spettacolo vincitore del Premio Nuove Sensibilità nello stesso anno.

concettuale delle opere, creando quello che può essere definito un dispositivo performativo/visuale impiantato su un singolo concetto e declinato in scrittura coreografica.

Architettura del dispositivo performativo/visuale

Nell'opera *Joseph* (2011), *solo* di danza, il riferimento a partire dal quale Sciarroni compone la coreografia è di natura concettuale. L'autore parte dal titolo, preso dall'icona sacra di San Giuseppe nella quale si imbatte a Bassano del Grappa:

Negli indizi che avevo raccolto c'era anche il titolo, *Joseph*, il primo elemento che è arrivato. Una mattina camminavo per Bassano del Grappa e ho visto un'icona votiva dedicata a San Giuseppe, sotto la quale c'era scritto "Ite ad Joseph"; mi ricordo che pochi minuti dopo ho incontrato Marco d'Agostin²⁸ e gli ho detto: "Il mio primo *solo* si intitolerà *Joseph*".²⁹

Nel *solo* (di cui è anche interprete), l'autore elabora il concetto dell'"andare verso" un'immagine sacra, seguendo l'iscrizione in latino "*Ite ad Joseph*"; la coreografia è tesa dunque a esprimere la ricerca, attraverso il corpo, di una spiritualità profana, consistente nel ricercare nella comunità anonima del web lo sguardo dell'altro, nascondendo il proprio. Tale ricerca avviene riproducendo un'azione quotidiana e banale come il connettersi al *software Chatroulette*, tramite un computer portatile connesso realmente alla rete in *real time*. La coreografia è composta da movimenti organizzati affinché il corpo sia costantemente proteso verso l'occhio meccanico della *webcam* ed è disposta in sequenze che spaziano dall'*bip hop* alla musica classica, utilizza posture come l'inginocchiarsi reiterato dinnanzi al computer e azioni elementari e quotidiane come ricercare gli utenti *online*, per finire con l'indossare un costume da Batman.

L'utilizzo della playlist e del computer portatile, inserito all'interno della stessa partitura coreografica quale azione quotidiana funzionale alla rappresentazione, è uno stilema frequente nella coreografia italiana ed europea contemporanea. Ad esempio, in *age*, di CollettivO CINETIC (2014), posizioni

²⁸ Marco D'Agostin è un danzatore e coreografo di rilievo nella scena della giovane danza contemporanea di ricerca italiana. Collabora con Sciarroni in *Folk-s* e *Joseph_kids*, con le danzatrici e coreografe Giorgia Nardin (*All dressed up with nonbere to go*) e Francesca Foscarini, con le quali performa in *Spic & Span*. La Foscarini compare anche nel suo lavoro autoriale *Per non svegliare i draghi addormentati* (Romaeuropa Festival 2013).

²⁹ Sciarroni, Alessandro, in Bozzaotra, Angela, *Teofania della figura. Architettura del dispositivo performativo/visuale nel lavoro di Alessandro Sciarroni (2007-2015)*, cit., p. 94.

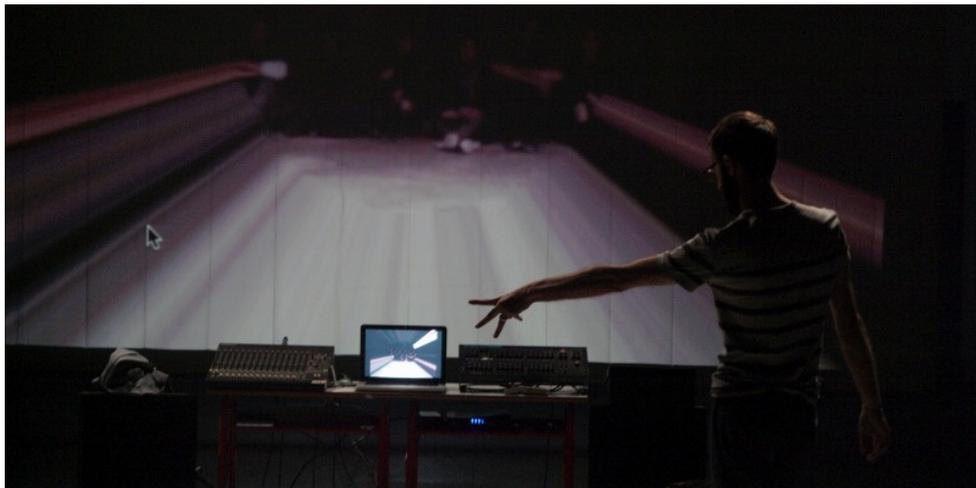
quotidiane, ordinate secondo un procedimento concettuale e assunte dagli interpreti, sono orchestrate da un interprete che seleziona di volta in volta un brano da un computer portatile posto su un tavolo all'interno dello spazio scenico. Sul versante europeo, l'assolo *Ode to the Attempt. A solo for myself* (2014), del coreografo Jan Martens, è uno spettacolo totalmente incentrato sull'interazione del danzatore con un computer portatile. Il danzatore digita in forma di elenco le fasi dell'assolo e alcune sue considerazioni mentre esegue la coreografia. Il movimento e la presenza concreti del corpo, la composizione e l'esibizione di dati virtuali sono dunque sullo stesso piano espressivo; le azioni quali scrivere e cancellare, andare a capo e selezionare un brano risultano pari all'eseguire un passo di danza. L'uso del computer si qualifica come gesto codificato funzionale all'instaurazione di un rapporto non gerarchico tra il danzatore e lo spettatore. Per quanto concerne l'aspetto drammaturgico, in entrambi i solo, *Ode to the attempt* e *Joseph*, i coreografi basano il ritmo delle azioni sceniche e della scrittura coreografica sul montaggio dei brani selezionati. Nel primo, Martens arriva a un climax attraverso la selezione del brano *The First Cut is the deepest*, di Sheryl Crow, che chiude il solo; nel secondo Sciarroni seleziona *Bird Gerhl*, di Anthony and the Johnsons, come finale della coreografia. Il sentimentalismo in risposta all'isolamento dell'individuo, alla sua non interazione reale con un altro corpo, accomuna le poetiche di Martens e Sciarroni, con la differenza che nel solo di Martens il rapporto con l'oggetto (il computer) è laterale rispetto all'operazione di scrittura, mentre nell'opera di Sciarroni il dispositivo tecnologico è speculare alla scrittura coreografica.

In *Joseph* l'interprete duetta con l'oggetto (il computer) e danza di fronte a due tipologie di spettatori: quelli in carne ed ossa, presenti nel qui e ora della rappresentazione, e gli utenti *online* che si trovano sulla soglia tra assenza (materiale) e presenza (virtuale).

La gestualità e le sequenze di movimento sono organizzate e ideate tenendo presente la realtà di entrambe le dimensioni; fondamentale si rivela il movimento dell'entrata nello spazio virtuale della rappresentazione, da Sciarroni rappresentato attraverso il movimento degli arti superiori,

ricollegandosi concettualmente a una fotografia di Robert Mapplethorpe³⁰:

Ci sono informazioni che circolano dentro di me, ma che non mi aspetto che qualcuno legga. C'è una foto di Mapplethorpe nella quale l'autore entra con il braccio nella fotografia (*Autoritratto*, del 1975). È un'immagine che mi ha sempre colpito, il riferimento iconografico di *Joseph* è quell'immagine. Per me significa entrare in quello spazio, nel quadrato virtuale. Infatti una delle prime cose che faccio è toccare i limiti di questo quadrato, camminare sui bordi.³¹



Alessandro Sciarroni, *Joseph* (2011)
© 2011 A. Sala per Centrale Fies

Elemento che accomuna *Joseph* al successivo *Folk-s* (2012) risulta la ricerca sul movimento e sulle posture del corpo a partire dalla storia dell'arte sacra, in particolare dall'iconografia cristiana, come l'autore afferma: “Quello che ho trovato erano riferimenti all'iconografia cristiana, compianti, adorazioni [,] una croce rovesciata”³².

Mentre in *Joseph* sono presenti la figura della benedizione e l'atto dell'inginocchiarsi, nella coreografia di *Folk-s* compare la posizione eretta a

³⁰ A proposito dell'*Autoritratto* scrive Roland Barthes: “Quel giovane col braccio disteso, col sorriso raggianti, quantunque la sua bellezza non sia affatto accademica e benché sia mezzo tagliato fuori dalla fotografia, spostato all'estremo verso un lato del quadro, incarna una sorta di erotismo allegro; la foto mi induce a distinguere il desiderio greve, quello della pornografia, dal desiderio lieve, dal desiderio buono, quello dell'erotismo; forse, dopotutto, è una questione di “fortuna”: il fotografo ha fissato la mano del giovane (Mapplethorpe stesso, credo) nel suo giusto grado di apertura, nella sua densità d'abbandono: qualche millimetro in più o in meno e il corpo immaginato non sarebbe più stato offerto con benevolenza (il corpo pornografico, compatto, si mostra non si offre: in lui non c'è alcuna generosità): il fotografo ha colto il momento giusto, il *kairos* del desiderio” (Barthes, Roland, *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 59-60).

³¹ Sciarroni, Alessandro, in Bozzaotra, Angela, *Teofania della figura. Architettura del dispositivo performativo/visuale nel lavoro di Alessandro Sciarroni (2007-2015)*, cit., p. 238.

³² *Ivi*, p. 260.

croce, con le braccia orizzontali in apertura a centottanta gradi, e una postura capovolta a croce rovesciata, assunta dallo stesso Sciarroni per indicare il concetto di eresia.



Alessandro Sciarroni in Folk-s. Will you still love me tomorrow? (2012)
© 2012 Matteo Maffesanti

Primo capitolo della trilogia delle pratiche, in *Folk-s. Will you still love me tomorrow?* l'immagine di partenza è la copertina di un album, che ritrae il cantautore Rufus Wainwright in abiti tirolesi, come racconta Sciarroni:

In realtà cosa mi affascina all'inizio non lo so mai. È qualcosa che mi capita di vedere; può essere un'immagine, può essere un'azione, può essere quella determinata pratica. Per il ballo tirolese è stata un'immagine, quella di un cantante americano famoso, Rufus Wainwright. Nella quarta di copertina del singolo *Tiergarten*, del 2007, c'era un suo ritratto in abiti tirolesi, scattato da Samuel Taylor Wood. Fino a quel momento non avevo mai pensato a quanto potesse esserci una vibrazione contemporanea in quel tipo di tradizione.³³

Attraverso un procedimento analitico la fotografia di Samuel Taylor Wood costituisce la base concettuale che conduce al prelievo di un elemento visuale, in questo caso del costume tirolese³⁴ indossato da Wainwright. Partendo dunque da un dato estetico, Sciarroni compone una “coreografia *ready made*”, dove un elemento - i balli tirolesi - pre-esiste alla creazione artistica, all'interno

³³ Cfr. Bozzaotra, Angela, *Teofania della figura. Architettura del dispositivo performativo/visuale nel lavoro di Alessandro Sciarroni (2007-2015)*, cit., p. 261.

³⁴ In *Folk-s* Sciarroni sarà l'unico *performer* a indossare un costume tradizionale tirolese analogo a quello indossato da Wainwright nella fotografia di Samuel Taylor Wood.

della quale viene inserito e rielaborato. I balli tirolesi vengono inoltre analizzati nel loro costituire la prima risposta alla drammaturgia delle domande³⁵ da cui ha origine la trilogia *Will you still love tomorrow?*:

Normalmente la scrittura coreografica si costruisce in base a una domanda, che a volte non ha risposte. Ad esempio, in *Folk-s* la domanda che ha costruito lo spettacolo era: “Come ha avuto origine questa tradizione e come finirà, se finirà, un giorno?”. La risposta che ci siamo dati rispetto alla fine di questa tradizione è che non lo sappiamo, ovviamente, perché questa tradizione è ancora viva. Ma l'unica cosa che sappiamo è che questa tradizione finirà (il problema ha una soluzione filosofica) quando non vi sarà più nessuno a guardare questi balli o non ci sarà più nessuno a praticare questi balli. Abbiamo strutturato la *performance*, abbiamo strutturato la partitura coreografica, abbiamo fatto delle scelte.³⁶

La domanda “Come ha avuto origine questa tradizione e come finirà, se finirà, un giorno?” è da associarsi a un'ulteriore domanda, dalla quale ha origine la trilogia delle pratiche che prende il nome dalla didascalia di *Folk-s*, *Will you still love me tomorrow?*, e comprende le opere *Untitled. I will be there when you die* (2013) e *Aurora* (2015). Sciarroni si domanda quali siano le pratiche performative più antiche del genere umano, individuandole in tre fenomeni: i balli popolari, la giocoleria e lo sport³⁷. A ciascuna di esse corrisponde un sistema di segni archetipici, che l'autore approfondisce nei tre spettacoli corrispondenti: in *Folk-s* si attua un'indagine sui balli popolari e su una comunità di appartenenza; in *Untitled* la ricerca verte sulla figura del giocoliere, il suo solipsismo e il suo attaccamento all'oggetto ludico; in *Aurora*, infine, avviene l'analisi di uno sport para-olimpionico, il *Goalball*, individuato come la perfetta rivelazione di una scrittura “senz'occhi”³⁸, dove la pratica assurge a

³⁵ In merito alla costruzione drammaturgica di *Joseph* è altrettanto presente un interrogativo: “Mi sono chiesto: cosa fai davanti a uno sconosciuto? Ovviamente: davanti a uno sconosciuto riveli un segreto” (Sciarroni, Alessandro, in Bozzaotra, Angela, *Teofania della figura. Architettura del dispositivo performativo/visuale nel lavoro di Alessandro Sciarroni (2007-2015)*, cit., p. 234).

³⁶ *Ivi*, p. 264.

³⁷ Una certa estetica da *gymnasium* è presente sin da *Your girl* (2007), dove il performer Matteo Ramponi è infatti abbigliato da palestra e intreccia dei calzini sportivi, ed è riscontrabile maggiormente in *Lucky Star* (2010), nel quale i gemelli Tarquini indossano delle tute ed effettuano una serie di azioni sceniche di carattere ginnico.

³⁸ Il *Goalball* è praticato da non vedenti. Il riferimento alla sottrazione della vista appartiene al romanzo preferito di Alessandro Sciarroni, *Waves*, di Virginia Woolf (1931), e dall'asserzione della scrittrice che affermò che, come trasportata dalla marea, l'aveva “scritto senz'occhi”. Questa metafora linguistica e visuale viene elaborata in numerose modalità dall'autore costituendone una sorta di feticcio poetico. Una delle conseguenze immediate di tale stato di cose è il forte rilievo assunto nelle sue opere dall'aspetto ritmico e acustico del dispositivo sonoro. Nel 2008, tra l'altro, Sciarroni dirige la *performance site-specific We're Not Here* (2008), basata proprio su *Wa-*

simbolo universale della funzione antropologica e sociale dell'attività sportiva, nel suo rappresentare un insieme di istinto di aggregazione, spirito agonistico e, sul piano prettamente coreografico, ripetitività del gesto e del movimento.

Ogni pratica performativa ha uno schema rigido di movimenti, da Sciarroni declinato a partitura coreografica, schema che si rompe nel momento in cui si inserisce la possibilità dell'errore o dell'“anomalia” (*Untitled, Folk-s*), l'elemento aleatorio (*Joseph, Folk-s, Untitled*) e l'intenzionalità dell'azione scenica all'interno di una coreografia aperta (*Folk-s*). Utile al fine di liberare la figura, il concetto di errore e la sua importanza sono descritti da Sciarroni a proposito di *Untitled*:

L'errore è il primo lavoro, e la prima questione che ci siamo posti con i giocolieri, all'inizio della ricerca è stata come affrontarlo. Quando ero bambino e andavo a vedere il circo, quello che mi domandavo era come mai non sbagliavano mai, come mai nessun coltello raggiungeva mai la donna che aspettava il lanciatore di coltelli, nessun acrobata cadeva dalla corda. E poi, appunto, ho scoperto che non succede perché nel circo tradizionale lo stesso numero viene provato dall'acrobata, dal giocoliere per tutta la vita; è praticamente perfetto, il rischio di errore è veramente bassissimo. In realtà se ti avvicini a questa pratica scopri che l'errore è frequentissimo, ed è impossibile non notare che l'errore è avvenuto. E dopo aver chiesto a dei giocolieri di mostrarmi i loro assoli, i numeri che normalmente fanno – perché ognuno di loro ha un numero personale che porta nei festival di giocoleria, nei festival di strada – mi sono reso conto del fatto che quando arriva questo errore hanno due possibilità: una è di velocizzare ciò che sta accadendo, e quindi fare in modo quasi che non si noti che è accaduto, oppure giocarselo dal punto di vista teatrale e farlo diventare un momento di comicità. In un certo senso, mi sembrava quasi che questo, rispetto all'essenza che stavo cercando, fosse una specie di maschera che non mi permetteva di vedere cosa c'era dietro. Quindi, il primo lavoro che abbiamo fatto è stato proprio quello di decidere di ascoltare l'errore nel momento in cui arriva, di lasciarlo depositare a terra e nel momento in cui la clava non si muove più riprenderla e ricominciare, senza avere la fretta di “aggredire”.³⁹

Nell'immaginario dell'autore non sussistono distinzioni qualitative in merito alle immagini, purché abbiano un particolare ben preciso, ossia il barthesiano *champ aveugle*. Come “farfalle impagliate”, le figure sono imprigionate nello spazio dell'immagine, senza alcuna possibilità di uscita. Seguendo l'interpretazione di Roland Barthes, lo schermo non è una cornice, ma una

ves.

³⁹ Sciarroni, Alessandro, in Bozzaotra, Angela, *Teofania della figura. Architettura del dispositivo performativo/visuale nel lavoro di Alessandro Sciarroni (2007-2015)*, cit., p. 182.

*maschera*⁴⁰. Dunque, la raffigurazione è sempre un mascheramento, da de-costruire per togliere via la copertura, l'orpello, e di cui restituire la sostanza attraverso l'atto performativo. L'operazione compiuta da Sciarroni è mirata alla liberazione del corpo dalle pose quotidiane e della figura dalla cornice, attraverso l'insistenza attraverso il *training* sugli aspetti di autenticità, *qui e ora* ed equilibrio, per liberare il soggetto dalla sua prigionia figurativa e restituirlo al dinamismo vitale dell'evento scenico⁴¹.

L'influenza della filosofia post-strutturalista risulta fondamentale nei riguardi del *corpus* sciarroniano, allo stesso modo dell'opera del coreografo Jérôme Bel. Dichiaratamente barthesiano, Bel afferma in un'intervista:

Mi piace il rigore di Barthes, e spero che il mio lavoro sia altrettanto rigoroso. Non sopporto la spettacolarizzazione. Indubbiamente è per questo che la mia estetica viene spesso associata al minimalismo. Barthes ha scritto un testo molto divertente in *Miti d'oggi* a proposito dell'attore, *Due miti del teatro giovane*, che non posso fare a meno di citare: “È noto, per esempio, che nel teatro borghese, l'attore, “divorato” dal suo personaggio, deve bruciare in un vero incendio di passione. Deve “bollire”, cioè bruciare e espandersi; [...] in modo che la passione diventi anch'essa una merce come le altre, un oggetto commerciale inserito in un sistema quantitativo di scambio [...]”. È così che ho capito perché regolarmente alcuni spettatori dei miei spettacoli chiedono di essere rimborsati alla fine [...]. All'opposto di quest'orgia trasudante di affetti che lo spettatore reclama, Barthes parla della “venustà” che definisce come relazione erotica tra spettatore e attore, inerente al teatro, dato che, cito ancora: “Il teatro, tra tutte le arti figurative (cinema, pittura), offre i suoi corpi e non la loro rappresentazione”. Questa “venustà” è possibile soltanto nel contesto teatrale, cioè tra persone sedute nell'oscurità che guardano altre persone agire sotto la luce. Questo fenomeno mi sembra più interessante della combustione di sentimenti che ho evocato poco fa, per il fatto che la venustà descrive un movimento dello spettatore verso l'attore e non il contrario... Lo spettatore non deve pagare per consumare qualcosa, ma per lavorare alla definizione del proprio desiderio.⁴²

Dopo aver rilevato l'importanza delle immagini iconiche e dei riferimenti visivi convergenti nell'architettura del dispositivo performativo/visuale di Sciarroni, e il loro ruolo determinante assunto nel processo di scrittura

⁴⁰ Cfr. Barthes, Roland, *La camera chiara*, cit., p. 56.

⁴¹ I soggetti più frequenti delle fotografie (in un certo senso amatoriali) di Sciarroni sono animali impagliati o da esposizione, posti in gabbie o in acquari.

⁴² In Aliphant, Marianne (a cura di), *A proposito di Roland Barthes, intervista con Jérôme Bel*, in Fanti, Silvia, *Corpo sottile. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, cit., pp. 43-44.

coreografica, è opportuno analizzare il concetto di ripetizione e ritualismo nelle sue opere.

Teofania della figura

Il giornalista francese Philippe Noisette⁴³, in occasione di un'intervista a Sciarroni, descrive *Folk-s* come «un travail minutieux de déconstruction des Schuhplattler, danses bavaroises où il s'agit de frapper et de rythmer le mouvement, [...] un choc. Une approche nouvelle et saisissante de la résistance, du temps et de la liberté en danse».

Il critico Rosita Boisseau inserisce il coreografo in un novero di artisti accomunati dal ritualismo del gesto e della ripetizione incessante dello stesso:

La danse contemporaine est traversée par un étonnant phénomène. Des chorégraphes, et des plus pointus, comme le Français Olivier Dubois ou l'Italien Alessandro Sciarroni, se passionnent chacun à leur façon pour la question du rituel, qu'ils réactivent dans des pièces fortes, répétitives, hypnotiques. Qu'il s'agisse de *Tragédie*, succès incontesté de Dubois depuis sa création au Festival d'Avignon 2012, ou de *Folk-s Will You Still Love Me Tomorrow?*, de Sciarroni, l'écriture chorégraphique parie sur une partition de mouvements identiques et précis, ressassés jusqu'à l'épuisement par des interprètes unis dans la même énergie.⁴⁴

Boisseau si interroga sugli elementi ricorrenti di alcuni spettacoli di danza contemporanea⁴⁵, che sembrano tornare a un arcaismo dell'atto performativo⁴⁶. Attraverso la ripetizione incessante di un singolo gesto, sino allo sfinimento, il corpo entra in uno stato di *trance*, che rappresenta una sorta di metamorfosi e allo stesso tempo una catarsi. Si domanda Boisseau: «Des hypothèses surgissent pour expliquer ce retour aux sources du rite. Besoin de sacrifier le

⁴³ Noisette, Philippe, *Alessandro Sciarroni: un italien hyperactif au Festival d'Automne*, in «Les In-rocks», 23 ottobre 2014, online: www.lesinrocks.com.

⁴⁴ Rosita Boisseau, *Le rituel, la transe et la danse contemporaine*, in «Le Monde», Parigi, 21 febbraio 2014.

⁴⁵ Sul parallelismo tra Sciarroni e Dubois, scrive Rodolfo Di Giammarco nel 2013: «Due immagini di spettacoli apparentemente antitetici, quelle di *Untitled. I will be there when you die* di Alessandro Sciarroni e di *Tragédie* con movimenti di Olivier Dubois. Invece si tratta di lavori che con grande disciplina e studio dell'umanità (che Eadward Muybridge avrebbe elevato a capolavori di sequenze fotografiche) parlano di una danza teatrale contemporanea fatta di scomposizioni di movimento, di sforzi di resistenza, di palestre sconvolgenti» (Di Giammarco, Rodolfo, *L'umanità nuda di Dubois che balla la sua deriva*, in «La Repubblica», 28 luglio 2013).

⁴⁶ Ulteriore esempio di tale fenomeno è l'opera *The dog days are over* (2014), del coreografo Jan Martens. Un gruppo di interpreti ripete fino allo sfinimento l'azione di saltare, effettuando un'ardua prova di resistenza fisica. Cfr. Boisseau, Rosita, *Jan Martens, le mouvement jusqu'à l'épuisement*, in «Le Monde», 26 marzo 2015, e Noisette, Philippe, *Jan Martens, la relève belge*, in «Les Echos.fr», 23 marzo 2015, online: www.lesechos.fr.

spectacle à l'ère du tout-show? D'échapper au syndrome commercial du produit de consommation? De reconquérir une profondeur et un sens politique perdus?». E afferma:

Dans une société explosée où l'individualisme règne, la concurrence des ego sévit et la solitude bat des records, ces rituels contemporains jamais racleurs retrouvent la voie du groupe, de l'être-ensemble, en recollant momentanément les morceaux d'une identité sociale défaits. Si l'on peut évoquer une forme de spiritualité sans dieu au travail dans ces spectacles, il y a aussi un retour au corps, à la chair. Au regard de la sophistication d'un monde dévoré par la froideur et la technologie, exacerbé par la vitesse de répartition d'Internet et la virtualité galopante, le rituel répond par un retour à l'archaïsme, à un élan viscéral, à des pulsions de vie.⁴⁷

Dunque si rilevano due linee di analisi dell'opera di Sciarroni, in particolare modo di *Folk-s*: Noisette evidenzia la strategia decostruttiva, l'importanza del ritmo e la resistenza come matrice dell'evento scenico; Boisseau, invece, sottolinea il richiamo al rituale, attraverso la ripetizione ipnotica di «movimenti identici e precisi», e spinge la propria riflessione verso una possibile ragione politica e sociale inerente le scelte prese dal coreografo. Il critico ragiona circa la ricerca di una «spiritualità senza Dio»⁴⁸ attraverso la quale ritornare alla centralità del corpo, «raccogliendo momentaneamente i brandelli di un'identità sociale sconfitta».

Nel caso di *Folk-s*, la drammaturgia riconduce a una ragione etica; si è di fronte a una ripetizione del gesto e del movimento al fine di ottenere un *loop* che sradichi dalla sua temporalità mondana lo *spettatore in primis* e poi il *performer*, per sublimarlo in un eterno tempo presente. Il *performer*/danzatore, inoltre, non può partecipare al rituale performativo senza sottoscrivere un patto, in questo caso apoditticamente indicato dal manifesto, condividendo l'istanza concettuale ed etica della sua presenza in scena.

Il manifesto *Folk-s* è diviso in tre parti: “Il presente”, “La pratica” e “La replica”. Nella prima parte troviamo poche e incisive prescrizioni etiche tese ad affermare la predominanza, appunto, del tempo presente sulle altre qualità temporali del passato e del futuro. Il soggetto, per unirsi al gruppo, deve

⁴⁷ Rosita Boisseau, *Le rituel, la transe et la danse contemporaine*, in «Le Monde», 21 febbraio 2014.

⁴⁸ Il concetto riporta al titolo di questo saggio, *Teofanie eretiche*, e riconduce l'opera di Alessandro Sciarroni a una ricerca della sacralità dell'atto performativo.

“dimenticare il passato” e “non pensare al futuro”, deve perdere il suo nome⁴⁹, ciò che conta è: “il presente, il gruppo, il pubblico, il sé e le sue conseguenze”. Quali conseguenze ha il sé? La partecipazione a una *performance* può tornare a significare un atto etico con delle conseguenze, uscire dunque dal gesto fine a sé stesso per approdare verso un orizzonte di senso?



Alessandro Sciarroni, Folk-s. Will you still love me tomorrow? (2012)
© 2012 Matteo Maffesanti

Folk-s si costruisce su una micro-comunità che va a installarsi in spazi di volta in volta diversi. Lo scambio interculturale con la comunità tirolese, che avviene nella fase embrionale del progetto, rappresenta l'intento di costituire una realtà associativa alternativa, un gruppo che ricalchi di fatto le modalità di una setta eretica, in cui è previsto un margine di scelta individuale, da riscontrarsi nelle *anomalie* prescritte dal manifesto. Attraverso l'enunciazione di un divieto netto, non è possibile affezionarsi a un'anomalia, come non è

⁴⁹ A proposito della perdita del nome e dell'oblio della personalità, vi è un interessante parallelo effettuato da Vito Di Bernardi a proposito della figura del danzatore Vaclav Nizinskij e quella del letterato Lev Tolstoj. Gli ultimi anni di vita del primo interrotti dalla schizofrenia, quelli del secondo vissuti da pellegrino “fuggendo a ottantadue anni da casa, senza nulla per morire in un'anonima stazione ferroviaria in una provincia russa”. In merito a Tolstoj, Di Bernardi cita Ryszard Prybylsky, il quale vede delle rassomiglianze tra gli ultimi anni dello scrittore russo e un suo personaggio, il monaco Padre Sergij protagonista dell'omonimo racconto. Come narrato nel seguente estratto: «Il monaco per distruggere la propria personalità decise di diventare un comune e anonimo pellegrino e di sbarazzarsi del proprio nome. Scrive Prybylsky: “privandosi del nome egli ha distrutto sé stesso come individualità, e ha con ciò stesso rigettato l'idea la quale l'uomo non è un anonimo servo di Dio, ma una personalità unica e irripetibile, suggellata dal nome [...] Il racconto di Tolstoj è l'opera di un pensatore che rientra tra i grandi critici della filosofia del soggetto. Com'è noto questa critica costituisce l'incubo della civiltà moderna”». Questo passaggio è citato in Di Bernardi, Vito, *Cosa può la danza. Saggio sul corpo*, Roma, Bulzoni, 2012, p. 99.

permesso legarsi sentimentalmente a un brano musicale – la *playlist* scelta muta di replica in replica; tale processo è finalizzato a rendere l'autenticità delle riproduzioni dell'evento scenico, mantenendo la qualità temporale del *qui e ora* intatta. Il dato rilevante è la possibilità da parte dei danzatori di uscire dunque dalla forma del ballo *folk* per incontrare o l'aspetto intenzionale del movimento (azione concreta) costituito in questo caso da azioni elementari quali bere, fare *stretching*, sedersi, selezionare un brano musicale al computer, o l'aspetto lirico di esso (movimento astratto), ossia improvvisare una frase di movimento rarefatto, lasciandosi guidare unicamente dal suono, dalla luce e dall'energia prodotta dagli altri corpi all'interno dello spazio scenico. Un margine d'improvvisazione è dunque presente, a condizione che il danzatore non ripeta la medesima anomalia nella replica successiva della *performance*, non vi si può affezionare: si staccerebbe dal gruppo, nascondendosi nella sua abitudine, nel suo ego. Questo passaggio è comprensibile se si presuppone il rovesciamento adottato da Sciarroni in merito alle qualità del soggetto performante. Il soggetto è sé (il suo sé profondo) quando è in perfetta comunione con gli altri, e dimentica il proprio Io. Il soggetto invece si nasconde quando mette in scena o un personaggio o la rappresentazione di sé, il suo “falso io” che corrisponde al prevalere dell'uno sul molteplice, a scapito della fusione dei due poli, della loro perfetta risonanza interna ed esterna⁵⁰.

L'ultima parte del manifesto è dedicata alla “replica”: “c'è gioia nella ripetizione/ non considerare una replica come un *loop* della stessa canzone/ una replica è una cover /una replica è una sospensione, un salto, dove la terra (il passato) e il cielo (il futuro), / incorniciano il presente/ non ti affezionare ai momenti performati assieme agli altri durante una replica”. Qui è dichiarato il valore della ripetizione, dove ripetere equivale a interpretare; non è possibile, infatti, replicare senza contemplare la differenza nella ripetizione, ma non

⁵⁰ “Il santo mutua dall'arena le immagini che trasfigurano i suoi eroi. Pugili di Cristo li chiama, quelli che fracassano la corazza dell'abitudine. La spada dello spirito sguainata contro la propria volontà, protetti dall'elmo di cuoio della grazia, stanno ben ritti in campo, un piede proteso in avanti, pronto all'attacco o alla difesa, l'altro fermo nella preghiera. I suoi igumeni hanno i pieni poteri degli antichi Cesari. La loro comparsa è sempre una variazione sullo stesso tema: ubbidienza incondizionata, se non estasiata. Ciò che accade per proprio volere non raggiunge Dio. Solo la rinuncia al proprio Ego fa posto alle cose divine” (Ball, Hugo, *Cristianesimo Bizantino*, Milano, Adelphi, 2015, p. 35).

bisogna affezionarsi troppo alla replica, bensì ripartire da zero, effettuare un'operazione di cancellazione e riscrittura. Rimuovere la differenza per poter ripetere, in un meccanismo arcaico che Deleuze vede come matrice dell'intero processo cognitivo e intrattenente una relazione paratattica con i riti celebrativi dell'umanità. Cos'è la festa⁵¹ se non il paradosso del “ripetere un'irricominciabile”⁵²? “Io non ripeto perché rimuovo. Rimuovo perché ripeto, dimentico perché ripeto”⁵³. Giungere all'*archè* dell'impulso performativo è dunque rilevare la dialettica di ripetizione e differenza, rimozione e azione; incontrare la presenza della Figura astratta, teofania eretica di una (nuova) danza della resistenza.

Bibliografia

- Acca, Fabio - Lanteri, Jacopo (a cura di), *Cantieri Extralarge. Quindici anni di danza d'autore in Italia*, Roma, Editoria&Spettacolo, 2011.
- Agamben, Giorgio, *Il giorno del giudizio*, Roma, Nottetempo, 2004.
- Ball, Hugo, *Cristianesimo Bizantino*, Milano, Adelphi, 2015.
- Barthes, Roland, *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi, 1979.
- Barthes, Roland, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2003.
- Barthes, Roland, *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 2005.
- Baudrillard, Jean, *L'estetica della disillusione*, in Valentini, Valentina, *Le storie del video*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 141-156.
- Boisseau, Rosita, *Alessandro Sciarroni ou le geste auguste du jongleur de massues*, in “Le Monde”, Parigi, 21 novembre 2014.
- Boisseau, Rosita, *Alessandro Sciarroni: la danse comme un jeu de quilles*, in «Le Monde», 3 settembre 2014.
- Boisseau, Rosita, *Jan Martens, le mouvement jusqu'à l'épuisement*, in «Le Monde», 26 marzo 2015.
- Boisseau, Rosita, *Le rituel, la transe et la danse contemporaine*, in «Le Monde», 21 febbraio 2014.

⁵¹ Nella nota di presentazione dello spettacolo, la “festa” è accostata al “martirio”: “Nella ripetizione decontestualizzata geograficamente e culturalmente, la materia folk trova la sua più chiara rivelazione. In questo *loop* di gesti percussivi, l'introduzione di anomalie e variazioni sembra rimandare a un complesso sistema di segni che evocano festa e martirio, alla presenza elegante e crudele di un nuovo Angelo Sterminatore. Così il folk e il popolare, astratti dalla matrice sonora originaria, paiono battersi e fondersi con la condizione contemporanea, in continua lotta per la sopravvivenza” (Sciarroni, Alessandro, in www.alessandrosciarroni.it/folk-s.html).

⁵² Deleuze, Gilles, *Differenza e ripetizione*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2001, p. 8.

⁵³ *Ivi*, p. 29.

- Boisseau, Rosita, *Parmi les plus fines gâchettes de Chatroulette, quelques artistes francs-tireurs*, in «Le Monde», 21 agosto 2014.
- Bozzaotra, Angela, *Teofania della figura. Architettura del dispositivo performativo/visuale nel lavoro di Alessandro Sciarroni (2007-2015)*, Tesi di Laurea Magistrale in Saperi e tecniche dello spettacolo, relatore Vito Di Bernardi, correlatrice Valentina Valentini, Università degli studi di Roma La Sapienza, a.a. 2014-2015.
- Burke, Siobhan, *Review: Alessandro Sciarroni Offers Folk Dance, if You Care to Stay*, in «New York Times», 2 ottobre 2015.
- Chinziari, Silvia - Ruffini, Paolo, *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, Roma, Castelvecchio, 2000.
- De Marinis, Marco, *Il teatro dopo l'età dell'oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni, 2013.
- Deleuze, Gilles, *Differenza e ripetizione*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2001.
- Deleuze, Gilles, *Logica della sensazione*, Macerata, Quodlibet, 1995.
- Derrida, Jacques, *Della grammatologia*, Milano, Jaca Book, 2012.
- Derrida, Jacques, *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 2002.
- Di Bernardi, Vito, *Cosa può la danza. Saggio sul corpo*, Roma, Bulzoni, 2012.
- Di Giammarco, Rodolfo, *Atleti e giocolieri visti da Sciarroni*, in «La Repubblica», 18 settembre 2013.
- Di Giammarco, Rodolfo, *L'umanità nuda di Dubois che balla la sua deriva*, in «La Repubblica», 28 luglio 2013.
- Fanti, Silvia, *Corpo sottile. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Milano, Ubulibri, 2003.
- Foster, Hal, *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Milano, Postmedia books, 2006.
- Giudici, Giovanni, *I versi della vita*, a cura di Carlo Ossola, Milano, Mondadori, 2000.
- Guatterini, Marinella, *Quei cattivi ragazzi che danzano nudi*, in «Il Sole 24 Ore», 29 agosto 2010.
- Guatterini, Marinella, *Sfnimento in versione tirolese*, «Il sole 24 ore», 28 aprile 2013.
- Jarman, Derek, *Chroma*, New York, The Overlook Press, 1995.
- Krauss, Rosalind, *Teoria e storia della fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 2014.
- Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, London, Routledge, 2006.
- Mango, Lorenzo, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003.
- Noisette, Philippe, *Alessandro Sciarroni: un Italien hyperactif au Festival d'Automne*, in «Les Inrocks», 23 ottobre 2014, online: www.lesinrocks.com.

- Noisette, Philippe, *Jan Martens, la relève belge*, in «Les Echos.fr», 23 marzo 2015, online: www.lesechos.fr.
- Petruzzello, Mauro, *Attore, performer, recitazione nel nuovo teatro italiano degli anni Zero*, in «Acting Review Archives», anno IV, n. 8, novembre 2014, pp. 61-86.
- Pontremoli, Alessandro, *Danzare il corpo*, in Ruffini, Paolo (a cura di), *Ipercorpo*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2005, pp. 253-270.
- Tomassini, Stefano, *Danzare Isolati. Logiche di affezione e pratiche discorsive urbane in Sieni, Sciarroni e Di Stefano*, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», anno VI, n. 5, 2014, pp. 55-74.
- Vergine, Lea, *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Milano, Skira Editore, 2000.

Scritture

Muoversi per dislocamento: il corpo e i saperi danzanti

Premessa (novembre 2015)

Nel dicembre 2013, l'Associazione Nazionale DES – Danza Educazione Società, ha promosso e organizzato a Bologna un convegno dal titolo *La saggezza dell'insicurezza. Danza, esistenza, resistenza*. Il flyer di presentazione del convegno apriva con una frase di Ida Rolf¹: «Le poche persone che possono costruire un corpo sono quelle che hanno un senso di sicurezza nell'insicurezza. Abbiamo davvero dato alla saggezza dell'insicurezza una componente fisica»².

Inoltre, all'interno dei lavori preparatori del convegno, al fine di stimolare e indirizzare i contenuti delle relazioni, era stata formulata una serie di domande, due delle quali mi colpirono in particolar modo: «Può la danza offrire un'apertura di pensiero e azione verso un nuovo modo di essere e di fronteggiare il senso di insicurezza così diffuso?». E ancora: «Quali saperi può offrire la danza, in termini di costruzione di consapevolezza individuale, di centratura di sé, di riassetto dinamico della persona?».

Lo scritto che segue è stato presentato in quell'occasione ed è il frutto delle riflessioni sollecitate da queste domande. L'idea di orientare l'analisi dell'insicurezza in senso corporeo mi ha catturata e stimolata: ho provato a individuare una possibile origine del senso di insicurezza, oggi così diffuso, nella dis-abitudine al «fare pratica di esperienza», intesa come confronto quotidiano con i nostri limiti fisici, sensoriali, emozionali. Il filo del pensiero si è poi naturalmente spostato sul «fare esperienza del danzare» come percorso di rivisitazione percettiva che chiede di stare in ascolto e in dialogo tonico con il mondo.

Il senso d'insicurezza è una caratteristica ineliminabile della condizione umana: l'impossibilità di prevedere e controllare l'evolversi futuro della nostra esistenza genera ansie, paure, frustrazioni che da sempre ognuno cerca di fronteggiare come può. Potremmo definirlo uno stato di insicurezza congenita legata allo stesso fatto di esistere. Poi c'è un altro tipo di insicurezza, più direttamente legato alla precarietà di questo nostro tempo storico che appare oggi sempre più minacciato da molteplici e possibili cambiamenti più o meno tutti avversi e preoccupanti. Potremmo chiamare questo tipo di insicurezza, insicurezza contingente. Sta di fatto che la congiunzione di queste due forme di insicurezza – quella congenita e quella contingente – sembra stare inquinando l'atteggiamento vitale di molta parte della nostra società generando nelle persone una diffusa inclinazione alla sospensione, all'attesa, un clima di esitazione, indugio, sbilanciamento che è diventato un abito mentale e

¹ Ida Rolf (1896-1979), medico statunitense, è l'ideatrice di un metodo di lavoro corporeo per il riequilibrio armonico e strutturale della persona, chiamato Rolfing®.

² Rolf, Ida, *Il Rolfing e la realtà fisica*, Roma, Astrolabio, 1996, p. 76.

inevitabilmente anche corporeo. A volte, quando incontro per la prima volta i gruppi che poi lavoreranno con me, mi arriva attraverso il loro movimento come una sorta di disorientamento di fronte all'uso più spontaneo e naturale del corpo, come un'incapacità a entrare con intenzione nei propri gesti: è come se ci fosse una patina opaca che imbriglia le persone (di tutte le età), come se mancasse – e non esagero – la normale esperienza del muoversi.

Ecco, è proprio dalla parola “esperienza” che vorrei partire a ragionare.

Non sono in pochi a segnalare l'assenza della pratica dell'esperienza come caratteristica del vivere attuale, addirittura il filosofo Giorgio Agamben apre il suo saggio intitolato *Infanzia e storia* con questa affermazione:

Ogni discorso sull'esperienza deve oggi partire dalla constatazione che essa non è più qualcosa che ci sia ancora dato di fare. L'uomo moderno torna a casa la sera sfinito da una farragine di eventi – divertenti o noiosi, insoliti o comuni, atroci o piacevoli – nessuno dei quali è però diventato esperienza. È questa incapacità di tradursi in esperienza che rende oggi insopportabile – come mai in passato – l'esistenza quotidiana, e non una pretesa cattiva qualità o insignificanza della vita contemporanea rispetto a quella del passato.³

Chiediamoci allora cosa significa fare un'esperienza? Non certo semplicemente “fare qualcosa”... Cos'è che fa diventare esperienza un evento qualsiasi che ci accade?

È la capacità di attraversare quell'evento con vigile attenzione alle proprie sensazioni, con atteggiamento aperto a ciò che sta accadendo, senza preconcetti, previsioni, pregiudizi. In questo senso, non c'è reale esperienza senza apertura all'apporto di novità che ciò che sta succedendo porterà alla nostra vita, perché non esiste una forma di esperienza al di fuori di una dimensione caratterizzata da ampi margini d'imprevedibilità e di non noto. Se so già tutto, se so già fare quello che sto facendo, allora non sento di stare facendo un'esperienza. Questa considerazione può apparire scontata e forse banale, ma è importante perché ci suggerisce una chiave di lettura, ovvero che il fare esperienza è sempre anche fare pratica di insicurezza.

³ Agamben, Giorgio, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1978, p. 6.

Allora mi chiedo: e se stesse proprio in quest'abito della nostra contemporaneità, in questa dis-abitudine all'esperienza come pratica di confronto quotidiano con il limite (corporeo, emozionale, mentale, sensoriale), la ragione di un profondo e diffuso stato d'insicurezza? Se avessimo perso la capacità di stare nell'esperienza, e cioè nell'insicurezza, come in uno stato di vigile ricerca, di produttiva creazione di senso e di sensibile riorganizzazione degli stimoli ricevuti, di continua negoziazione fra ciò che già conosciamo e ciò che stiamo per conoscere, fra il nostro passato e il nostro futuro?

Ho intitolato questo intervento Muoversi per dislocamento: il corpo e i saperi danzanti. Di fatto ho utilizzato il termine "dislocamento" nella sua accezione nautica, come metafora di una particolare forma di spostamento. Mi spiego meglio. Nella nautica le barche si spostano in due modi: "planando" oppure "per dislocamento". Quando planano non toccano l'acqua, ma scivolano sull'acqua (in genere sono barche con grossi motori), oppure si muovono spostando l'acqua (come i pescherecci o le barche a vela) e vengono dette barche dislocanti. La misura che definisce la capacità di dislocamento di una barca è data dalla massa d'acqua spostata che è uguale al peso della nave più quella del suo contenuto. Ecco, mi piace questa idea di attraversare uno spazio materico come l'acqua immergendo la propria massa che è data anche del contenuto che porta con sé.

Questa immagine mi piace non solo come metafora del fare esperienza, ma in particolare come metafora del fare esperienza del danzare. Perché – abbiamo detto - fare esperienza richiede un'apertura verso l'incerto, l'imprevisto, il non prestabilito, richiede cioè la voglia di immergersi nella vita con il proprio "scafo", la propria massa fisica, ma anche e soprattutto col contenuto che essa porta con sé – la propria storia, le esperienze, l'età, i limiti. Questa immersione nel flusso vitale che è il movimento, quest'apertura al non prestabilito e questa accettazione dei propri limiti fanno già parte delle qualità dei saperi danzanti, ma ce ne sono altre.

Nel fare un'esperienza di danza, che non significa semplicemente danzare, il corpo è ri-chiamato a una forma di attivazione di tutti i suoi sensi per creare quei necessari nessi di connessione fra ciò che già sai e ciò che stai per sapere, fra ciò che sei e ciò che stai per essere. L'esperienza del danzare richiede in

questo senso un continuo assestamento prospettico, perché di fatto nel danzare noi percepiamo la realtà che ci circonda da un punto di vista cinestesico, che è mobile e dinamico. Come dice l'antropologo David Le Breton, i nostri sensi non si comportano come «finestre sul mondo»⁴ che registrano le cose in maniera oggettiva, quanto piuttosto come dei filtri, che selezionano e trattengono soltanto qualcosa. Perciò la realtà fenomenica che io percepisco non può essere considerata oggettiva, non è autonoma, non è indipendente rispetto alla mia esperienza, ma è piuttosto il risultato di una negoziazione, di una continua ridefinizione del mio essere corpo, “scafo dislocante” immerso in uno spazio-tempo di vita con tutto il suo contenuto. Questa transazione dialogica è alla base di ogni esperienza del danzare, paradossalmente potremmo arrivare a dire che danzando noi creiamo e ricreiamo quella stessa realtà di cui stiamo facendo esperienza. Mi spiego meglio: mentre danzo sono immerso in sensazioni di vario genere - tattili, olfattive, visive, posturali, spaziali, articolari, muscolari, dinamiche - ma non posso sentirle tutte assieme, non posso essere consapevole di tutte queste sensazioni contemporaneamente; posso però scegliere di privilegiare alcune di queste percezioni. Solo così una sensazione viene isolata e scorporata dalle altre per diventare un vissuto percettivo, una conoscenza acquisita da analizzare, organizzare, memorizzare, che può guadagnare un valore generale, un valore esperienziale. Solo così essa può andare a costruire una semantica personale del movimento, una semantica che dà un nome alle mie percezioni e mi aiuta, di volta in volta, a indirizzare ascolto e attenzione al mio rapporto con lo spazio, alla qualità della mia energia, al funzionamento delle mie articolazioni, ai perimetri della pelle, alla varia utilità dei miei muscoli, a immagini ed emozioni evocate dai gesti. In questo senso la danza è sicuramente un filtro potente, un filtro di qualità superiore e io credo possa oggi, più che mai, essere chiamata a sopperire a una sorta di paralisi della corporeità in cui la gente è scivolata. Le persone hanno oggi bisogno di ritrovare e di rivisitare nel danzare quell'esperienza naturale del movimento che chiede di stare in ascolto e in dialogo tonico con il mondo. È un percorso di rivisitazione percettiva quello che si offre e si prospetta, un percorso sensibile

⁴ Le Breton, David, *Il sapore del mondo. Un'antropologia dei sensi*, Milano, Raffaello Cortina, 2007, p. 5.

che può essere anche molto raffinato, che seleziona un certo tipo di sentire, di stare, di ascoltare, di inventare e che dovrebbe cercare di mantenere aperto e praticabile, a tutti e per tutti, il legame fra l'atto del corpo che si muove e la consapevolezza del corpo che danza.

C'è un verso del poeta inglese Thomas Eliot che dice: «Ne abbiamo avuto l'esperienza, ma ci è sfuggito il significato,/ E avvicinarci al significato restituisce l'esperienza / In una forma diversa, al di là di ogni significato»⁵.

Noi possiamo avere fatto un movimento senza essere entrati nell'esperienza di quel movimento, senza aver trasformato quel movimento in esperienza, ma se attraverso la danza recuperiamo il senso di quel movimento, l'esperienza ci viene restituita arricchita di un sapere più complesso che è principalmente corporeo, sì, ma è anche altro, perché tutto il movimento che facciamo non è mai a sé, ma entra sempre in relazione con altre aree di amplificazione percettiva. L'esperienza è dunque un reticolo formato dai nessi che dall'interno del soggetto si proiettano all'esterno e dall'esterno si ripresentano al soggetto che deve organizzare e riorganizzare il proprio mondo.

Attraverso l'esperienza del danzare noi permettiamo a chiunque, compreso noi stessi, di recuperare tutto il patrimonio esperienziale di movimento che dimora da qualche parte nel nostro corpo. Il filtro privilegiato del danzare ci permette di dislocare il nostro sentire all'interno di parametri d'ascolto che possono modificarsi ed essere modificati a seconda dell'età che abbiamo, del luogo in cui siamo, del momento che stiamo vivendo, delle persone che ci sono vicine. Parliamo naturalmente di una danza fatta per dare a ognuno la possibilità di essere se stessi, che non allude a un generico spontaneismo liberatorio, né tanto meno a un tipo di apprendimento strumentale, quanto piuttosto a un sentimento corporeo di percezione globale di sé, a una presenza nutrita di curiosità, di piacere, di consapevolezza. Io credo che ognuno possa entrare nell'esperienza della danza a partire da ciò che è e che sa in quel momento e che possa poi spostarsi lungo strade illuminate da possibilità di trasformazione. E ogni trasformazione inizia sempre dal confrontarsi con i propri limiti, che possono essere legati a fattori emozionali, corporei,

⁵ Eliot, Thomas Stearns, *I Dry Salvages*, in Id., *Opere*, a cura di Roberto Sanesi, Milano, Bompiani, 1986, pp. 288-303: p. 295.

comportamentali, ambientali, ma possono anche essere limiti che volontariamente andiamo a ricercare cimentandoci in pratiche di studio che mirano all'apprendimento di specifiche abilità, per trovare nuovi gesti e modalità espressive non abituali. Si danza oggi per destrutturarsi, si abbandonano gli automatismi legati alle abitudini e si ricercano nuovi equilibri, si ricompono, si ricrea «in una forma differente al di là del significato».

Nessun movimento ogni volta che viene ripetuto potrà mai essere uguale a sé, non abbiamo nessuna sicura garanzia di ripetibilità dell'evento in sé, ma possiamo aprirci e accogliere quel nostro stare insicuri nel momento di quell'atto che ci porta ad abitare il nostro movimento con una diversa qualità del gesto, che ci distanzia dal nostro fare quotidiano, dalla prevedibilità dei nostri pensieri, dalla familiarità delle nostre azioni.

E questo processo ci aiuta a sentirci vitali, concreti, materici e allo stesso tempo ci fa scoprire una dimensione di ri-creazione di noi stessi: danzando possiamo permetterci di essere ciò che siamo, ma anche ciò che sogniamo di essere.

Danzare diventa così una proiezione verso ciò che è potenziale e intenzionale, la concretizzazione di una dimensione latente in ognuno di noi, perché non c'è gesto, azione, movimento che non possa assumere una valenza artistica e poetica. In quest'ottica l'esperienza del danzare ha poco a che fare con passi e sequenze, ma ha principalmente a che fare con la possibilità di trasformare: prendere qualcosa per trasportarla da qualche altra parte.

Creare ponti non è un compito da poco, ma può essere proprio questo il nostro contributo alla gestione dell'insicurezza. Come insegnanti, danzatori, danzeducatori possiamo cercare di costruire ponti fatti di esperienza danzata per unire due sponde, senza però mai dimenticarci di due cose: la prima è che i ponti, che sono fatti per essere attraversati, si attraversano se interessa andare sull'altra sponda; la seconda è che ciò che sostiene i ponti, come ci ricorda Italo Calvino, non sono le singole pietre, ma la linea dell'arco che esse formano, che è qualcosa di più delle singole pietre. L'insicurezza contingente, quella dei tempi attuali, si vince anche e soprattutto adottando un approccio sistemico anche nella danza: quel qualcosa in più sono allora le relazioni, le

collaborazioni, la condivisione partecipata di idee, esperienze e processi artistici.

Visioni

A Conversation on the Aesthetics of Improvisation and Some Other Things

Rossella Mazzaglia: What were your experiences with improvisation before dancing with Anna Halprin?

Simone Forti: Before I met Anna Halprin, when I was in high school, I had the choice of either do athletics or modern dance. So, I took modern dance. The teacher was having us improvise and she would bring music and would develop some improvised pieces that we would show in the school. We would have a theme, like an African hunt, and I think we worked with *West Side Story*, but we would develop our movement with improvisation. And at that time, still in high school, I had a friend who was writing poetry. I remember that, in my house, she used to read her poetry and I would dance to it. So, it was already somehow in the air.

R.M.: So, would you say that a need for this kind of spontaneity was maybe felt, besides what Halprin was doing?

S.F.: If there was a teacher in high school teaching us, there probably was. So this existed.

R.M.: If so, what did Halprin bring to your dancing?

S.F.: She completely focused her attention on it and really developed the practice. I think that where there was improvisation, that it had a very low profile, and there wasn't that much serious work happening in it and she made an enormous difference that way. She really took it as her work.

R.M.: The impression I get from readings is that she focuses more on a kinesthetic, rather than theatrical approach to improvisation. Could you explain some of the principles of the work you met while working with her?

S.F.: You mentioned kinesthetic and I think the way some painters emphasize seeing and some composers emphasize hearing, she really emphasized sensing movement and she talked a lot about the kinesthetic sense. I think, aesthetically, when we would watch each other, we would watch not so

much how it looked, but just from seeing, we could see that there was a kinesthetic awareness. I think there was the sense that if you see that someone is sensing, you can perceive that, you can understand that, and you can feel it. You can identify with me and feel what I'm feeling.

So, that was what was being communicated, that's where the aesthetic was. Another thing was sensing internally and also being open to the world around you, so that you are responding also to your visual impressions. For instance, I look at that truck [Simone Forti points at a truck outside the window] and I have a feeling of weight in my body, very naturally getting from the visual to the kinesthetic sense, and we were working with that.

R.M.: What kind of practices would lead to this kinesthetic sense?

S.F.: Anna Halprin's studio was in the open air and she would say: "O.K., now, go away for a half hour everybody and find something that catches your attention and spend time with it and maybe you can do some moving right there and then come back and, somehow, give us a sense of it". And, with that, we would get some ideas of forms, some ideas of texture. She also would say that every movement has its own quality and you can work with that quality and that any movement quality can be interesting. Almost filmically, any quality is interesting. Juxtapositions of qualities, too. So, we would spend time observing in the woods or in the town, or in the bathroom, and then come back to the studio, maybe have another half hour to work with our synthesis of what we had observed. Then, we showed each other improvisations concerning this experience.

R.M.: And what was the response of the others supposed to be? Criticism, analysis?

S.F.: I think that just from seeing, seeing, seeing, we learned a lot and if something was really interesting, we talked a lot about it. We would encourage each other and if something really worked, we would analyze it.

R.M.: Going forward to Dunn's composition class, did you ever practice those same kinds of structures, combining movements together while at Halprin's studio?

S.F.: What I just described was for the afternoon. In the morning, we had certain warm-ups. Anna was even thinking of it almost as a ritual. There were

some movements of Graham and there was really just some stretching, some getting our metabolism going, some running. I don't think we ever did combinations of movements. So, there was this warm-up and, then, there was also some anatomical study. So, she would bring books, studying more and more bones than muscles and we would look at, maybe, a joint, at the way it could move, and then we would explore it. And Anna would always remind us that the whole body supports that exploration, even as I'm exploring the freedom of the shoulder blade, for instance, and how it connects to the other parts of the body, to the arm, continuing its momentum or in response to gravity, etc. And she would also encourage us, if during this exploration we just started to feel great and want to find that we are dancing, and find that our kinesthetic awareness is bringing us to a state of inspiration with the movement that we are really interested in the movement aesthetically, enthusiastically. She would encourage us to just go ahead and play, so that it would go from looking at the anatomy books to dancing and, then, back to the anatomy book, so that there was a back and forth. That was the second half of the morning.

R.M.: And how about performances?

S.F.: About once a year we would do a performance. And this would involve bringing some music and, so, we were working with the recorded music of this composer and also she had a friend, Joel Landers, a woman, who was a designer and who would make costumes for us. And thinking back now, this was very important to me, but this only happened once or maybe twice a year. We were showing to each other every time, but basically it was an experience of exploring and learning. And I say this especially because I felt I was always upset when we did the performances, because all of a sudden the interests would change.

R.M.: In what way?

S. F.: For one thing, these costumes all of a sudden had nothing to do with what we were doing. I remember one time, especially, there were these hats that were heavy and that completely changed the kinesthetic situation. I remember one time, a little later in the years, I had worked on a duet with A.A. Leath, who was a very important figure in her group. He also was teaching. He was

like her disciple. I feel that, maybe, two thirds I've learned from her and one third I've learned from him. And A.A. and I had developed a duet. We had spent some time on a very steep side of a mountain and then, working with that in the studio, we had developed a piece. And she was very generous, always to let the students show some of their work in the performances. We had developed a piece and there was one part where I was on my hands and knees, crawling across, and she told me: "But you should point your feet as you crawl", and we had a fight about that and then she let me just go with my feet just hanging however they were, stupid hanging feet, but she wanted things a little more clean and it was clean from an old aesthetic. So, I don't know if she didn't have the courage or what it was, and of course the younger generation felt "this is it", what we are working with, this is what we want to show. But that only happened once in a while.

R.M.: And what did A.A. Leath teach you, since you said you learned one third from him?

S.F.: I feel that kinesthetically he was very pure and very wild and that he really would take in impressions and throw them right out without any thinking of how he looked. Anna was already, maybe, 35 years old and had studied Graham and had been in some Broadway shows. Her training was more in her body, so, theoretically and what she had us do was very pure, but what was in her body was always mixed with her training.

R.M.: Was going to New York liberating, then? After you moved, I believe you created your own pieces, such as *See-Saw* or *Rollers*.

S.F.: First of all, I want to say a little bit of that transition. A few things were happening. And I think I had worked with Anna for 4 years, and what I'm seeing very much when I have a disciple is that at a certain point we have to break up, we have to have a fight and break up, and then, later, there is a rapprochement. It's almost like mother and daughter, once you have your feet on the ground, then you have to jump out of the nest and you have to kick a little bit to jump out.

And I was feeling problems with improvisation. By then, we were improvising all night almost sometimes and I was dizzy with it and, by then, also we had done a lot of work with language. We were improvising speaking

and moving and always with the aesthetic of surrealist theatre. So, I remember many things would come to my mind to say and, before I said them, I would look if I could see a logical connection, why I wanted to say that and I would censor it. Then, something came that I thought: “Oh my god, how did I come out with that?!”. Then, I would say that and I think I remember one of the last evenings of improvisation I was shouting: “Say what you mean! Say what you mean!”. I was finding ways to fight her. Partly some feeling, I don't know, of someone meaning something else. And she had a magazine with photographs of the work of the group Gutai and I was so moved to see these pieces, like one piece was with some logs put together like a pyramid with their top part resting together and the bottom part to the ground, just balanced, and the artist standing in the middle with a hatchet was ready, in the photograph, to swing around and hit them all. And you know they will all fall down on him. So, it's very violent, but I found it very beautiful: that one action, and so much happens and, then, it's finished. And I thought: “how beautiful in one action!” And at that point, as I was looking at those photographs, it was also a moment when I was married, at that time, to Robert Morris and he really wanted to go to New York and wanted really to see the paintings of De Kooning, of Abstract Expressionists, of Pollock. So, we were moving and I was ready to go and, looking at the Gutai, I thought: “That's the kind of work I want to make”. So, you can look at the roller box in *Rollers* as a little bit from that influence.

R.M.: I would have, personally, imaged a much bigger influence from the happenings rather than from Gutai.

S.F.: My looking at Gutai was there and, I came to New York and, at first, I didn't find my group. It took some time. So, for some time, I remember that Bob and I were adjusting to New York and he made this adjustment by taking one year to just read. He had a job, he was working in the post office and he was reading, he wasn't making art. He was spending every hour that he had either looking at painting or reading. And I was taking a few classes. I even took some Graham classes and I realized that that wasn't for me. I took some Cunningham classes. That wasn't for me, but there I found that class with Robert Dunn and, immediately, I saw the connection of the possibility of the Gutai work. I found that line, that there was a possibility for me.

R.M.: I don't see the connection between the work of Gutai and the Robert Dunn class. He was giving assignments and that makes me think of a planned structure and composition.

S.F.: I realized that, basically, Cage was interested in hearing sound and he found a way of taking these chance methods to go past the sense of expectation of what sound you might hear next to, by chance, bring a sound that comes from outside of your expectation. Expectation hearing: you are already hearing the sound within a patterning. And he wanted just to hear the sound from a Zen emptiness, just to see the sound, and he found this method that allowed him to just precede the sound. And I realized from Dunn's class that, if you need to proceed something, you can get an idea, and you can find a way to create a possibility to proceed that. So, if you need to just see someone move, you can find a way to allow that perception. That's, basically, what Dunn was teaching us. So, when I made the *Huddle*, in a way, if I look at my psychology in that moment, I had come from San Francisco, from working in the woods, I found myself in New York, where everything I saw had been designed by the human mind, except if I looked up at the sky, and the only thing that I felt was my weight. So I had volume and I had weight, still clean from human stylistic ideas and designs, as clean as the woods in San Francisco, and I wanted to work with that. And I wanted to find a way to work with that. So, I made the *Huddle*.

R.M.: So, I understand the physical and psychological motivation for creating the *Huddle*, but I still don't see the connection between the Gutai you first mentioned and Robert Dunn's class?

S.F.: In looking at how I felt the connection between what Robert Dunn was teaching us and the Gutai, it was that if I see a photograph of the Gutai of a man completely immersed in clay, writhing in the clay and throwing clay, I realize this is what he wants to feel, this is what he needs to feel, and he knows how to create a frame where he can do that and present it. And Dunn was teaching us to get an idea and to very simply make a frame for it and do it.

Then, of course, I was bringing my sense of surrealist theatre, which I think was very present in the *See-Saw*.

R.M.: In what way?

S.F.: Well, for one thing, the piece begins, the light goes on and off rhythmically, so, there is darkness and light, darkness and light. The man comes in with a black coat and first he carries the support for the board, which is a sawhorse, he puts it down, the light is going on and off, so you see black, then you see light, then a moment with a man with a sawhorse, and then the sawhorse and no man, and then he carries the board and, then, he connects the elastics, so that there is just a zigzag in the space, and this little sound making toy that goes moohh every time.

R.M.: It does sound kind of surreal.

S.F.: Kind of surreal... and also the set, often is more active than the people. He is reading and the set is going moohh. That's non-sense juxtaposition. The *Huddle* is more like sculpture, whereas in the *See-Saw* it begins to make sense, so then it can become non-sense...

R.M.: At around that same time, Robert Whitman was making mixed-means performances, like *The American Moon*, in 1960, and he later made other happenings in which you participated, such as *Flower* (1963). In what ways your performances connected to these works, if they even did?

S.F.: For one thing, I remember one thing I did with Anna Halprin, I don't remember how I came to it, but maybe just kinesthetically: I would lie down, though not belly up, more with my knees bent and my arms bent and from there I would just throw myself up in the air and then, again, through myself up in the air, and I was always black and blue. I think that one of the qualities I enjoyed was just throwing myself around and I saw that also in Whitman's work. In the first piece that I saw, he had a woman on a swing and somehow the rope of the swing went up to the ceiling and then it went down to the ground and it was somehow attached to some iron on the ground and at one point, again with a hatchet, he breaks the rope and she goes flying. Kinesthetically, I felt the connection with images of this kind. It was very kinesthetic. And Lucas Samaras, who was the one who told me that my work wasn't poetic, and he also told Bob Whitman when he saw me moving: "she is a female you". He had a maniac quality that I also liked and also an iconoclastic, meditational slowness. Kinesthetically I felt that we were family. And also it was very kinesthetic that he often threatened the audience. And

that was almost what my character finally had become with Anna Halprin. Later, when I was sharing a rented space with Trisha Brown and Dick Levine, and Dick was a very big strong man, and one thing I explored in that space: I wanted Dick to hold me a little bit standing outside of the space and to throw me into the space, I wanted to appear like that, that I was just thrown into the space and then I would land. Like I said, I was always black and blue... So, at that time, that was one of the qualities that I had a desire for, and I saw that in Whitman also.

R.M.: Could you tell me more about the impact of the dance connections at that time?

S.F.: I think that one of the strongest things that came from there were the rule games, because, going back to the classes with Robert Dunn, at the very beginning we started working with the scores of John Cage, applying them very directly to the body. So let's say we take a piece of paper and we make a grid, so that if we count down is seconds or minutes, if we count across is body parts, let's say at three minutes the hand goes to the left, at three minutes and 10 seconds the head has to tilt, then angle, and we have to walk forward one step. Then, it becomes more complex. Steve Paxton and Trisha Brown would decide a home base and movements like circling or other and have the radio on. When they heard a word starting with their initial, they would do a set movement, if the word started with the surname initial, it would be another movement, while still interacting with each other. So, we tried to make it more and more difficult, and what we found is that we had to go fast by reflex and we were noticing the composition, but we didn't have an aesthetic control over it, though in a way we did, because, if we said, well, that wasn't very interesting, then we would say: "what was missing? It was too easy... all right, so we have to add another element that would make it more difficult". And we would change the rules, so that the chances of something interesting happening would be better.

R.M.: Did you go to see other people's work?

S.F.: Certainly, I remember already with Anna Halprin, towards the end, she was bringing in some musicians, especially I remember La Monte Young, and I think also Terry Riley. So that, when Robert Morris and I came to New York,

we were already friends with La Monte Young, and he was very close to the whole Fluxus, to the work of Jackson Mac Low.

R.M.: Did you go to see any dance outside of this group?

S.F.: If I did not, I'm sure the others did. And James Waring, I'm sure we went to see James Waring. There were other dancers that my colleagues were aware of, I saw a lot of painting, I saw a lot of abstract expressionism, and, there again, that's the kinesthetic connection, because I never went away from the kinesthetic, even when I was working more minimally and conceptually, it was always kinesthetic.

R.M.: How this kinesthetic involvement relates to the expression of the self? I'm thinking of Pollock, for instance, for whom it is usually stated that the action of dripping, which is not totally controlled, allows for the subconscious to come in.

S.F.: Are we applying this question to improvisation?

R.M.: I was thinking of dancing in general, but you can apply it to improvisation, if you want.

S.F.: I think this generation had really separated from expressing the self, but because there was no difference between the self and the movement it came through anyhow. It's like when you go into the ocean and the wave takes you, and you are going up and down with the water. We are not expressing how it would be being in the ocean; you are just in the ocean. So, it's not your self that it's being stressed through the movement, you are just moving, but at the same time, your complete self is involved in the movement, you're living that moment.

R.M.: And how about when you started doing improvisation in New York? Did you do it in the same way?

S.F.: Not in the same way. It was very different. It was always within a structure. For instance, the *Huddle*. That's improvised, because we know that we have to stand very close together, and that we are five or six or seven, and that one by one climbs over the top and then again becomes the mass that supports the one that climbs. So, we don't know who is going to climb next. When I climb I don't know where I'm going to put my hand, where I'm going to put my foot, so I'm improvising, but we are improvising within a very strict

structure. So, that's how we were improvising in New York in the 60s.

R.M.: Why did you quit the group after Dunn's class?

S.F.: Because of my personal life.

R.M.: Did you think of performing in some other places, other than with the Judson group?

S.F.: I started working with Robert Whitman and eventually married him and he didn't want me to do my own work. And I was trying to have a family and worked a lot with him. After, the people at the Judson took me back, so, I did participate in the last few things that they did and then I started my own work.

October 2002

Mentre si discute da più parti, nell'ambito della storiografia teatrale, del recupero della memoria e della trasmissione orale, mi ritrovo a ripensare a un'intervista rilasciatami nel 2002 da Simone Forti in un caffè parigino, ora pubblicata per la prima volta in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni»¹. Rileggendola, ne riscopro il valore rispetto alla riflessione metodologica odierna e al ritratto, ancora parziale, di questa danzatrice, nonostante il continuo e rinnovato apprezzamento in Italia, paese da cui emigra bambina, per sfuggire alla persecuzione antisemita, e che, negli anni, torna ad accoglierla per laboratori e *performance*².

Diversi gli spunti che emergono da questa conversazione, anche se due sono quelli di maggior rilievo. Innanzitutto, il trasferimento di Forti dalla California (e perciò dal lavoro con Anna Halprin) a New York, ovvero dagli spazi aperti alle pendici del Monte Tamalpais ad un contesto urbano spersonalizzante. Questo spostamento, talvolta inteso in maniera provvisoria nella crescita di quest'artista ha, in realtà, un peso decisivo nella sua formazione, come si evince

¹ La trascrizione, lievemente rivista e abbreviata, è stata sottoposta a Simone Forti ed è pubblicata con il suo consenso.

² Anche per quanto riguarda il riconoscimento scientifico, il recente volume di Elena Randi, *Protagonisti della danza del XX secolo. Poetiche ed eventi scenici*, Roma, Carocci Editore, 2014, le dedica un capitolo, eleggendola a figura rappresentativa della danza postmoderna americana del secondo Novecento (pp. 183-203).

anche da quest'intervista. Il personale spaesamento indotto dal cambiamento e le frequentazioni del tempo incidono, infatti, sulla sua pratica di danza al punto da rinnovarne la concezione dell'improvvisazione in maniera definitiva.

Secondariamente, la percezione cinestetica, che qualifica le esplorazioni con Halprin e le sue *performance* mature, è da Forti usata come lente di osservazione dell'arte figurativa e del nuovo teatro: nelle sue parole, intravedo un'indicazione di metodo, per l'individuazione delle qualità di movimento della danza nella storia, attraverso uno sguardo critico transdisciplinare.

Rispetto all'esperienza newyorchese, l'enfasi storiografica sul Judson Dance Theater, con cui formalmente Simone Forti non collabora, ha eclissato il peso della sua figura nell'individuazione delle personalità della nascente danza postmoderna americana, emersa nell'alveo creativo di Greenwich Village. In realtà, tanto Sally Banes nei suoi numerosi scritti sulla *postmodern dance*³, quanto i protagonisti del collettivo da me personalmente intervistati (penso a Trisha Brown, Steve Paxton e Yvonne Rainer) hanno, a più riprese, riconosciuto l'incipit di Forti. L'impressione di una sua minore rappresentatività nel definire le linee di rottura della nuova danza è probabilmente data, oltre che dalla divulgazione schiacciante dell'operato del Judson Dance Theater, anche dall'assenza di una produzione continuativa negli anni che vanno dal 1961 al 1967, in realtà riconducibile a ragioni personali. Così come la pratica principalmente solistica cui si dedicherà dagli anni Settanta (a confronto con Trisha Brown o Lucinda Childs, che consolidano delle compagnie) finisce per restringerne la fama fuori dall'ambito specialistico di chi fa, studia e vede la danza con assiduità o per lavoro. Eppure, le sue prime elaborazioni creative forniscono delle indicazioni di metodo e di approccio alla composizione improvvisata di Forti in parte riconfermate da suoi lavori successivi e illustrano le tensioni creative dei primi anni Sessanta meglio di molte altre opere coeve. Non a caso, la *performance Five Dance Constructions and Some Other Things*, esibita nel 1961 nel loft di New York di Yoko Ono durante una serata organizzata dal musicista, amico e collaboratore La Monte Young, è stata riproposta dal Museo

³Tra le sue pubblicazioni, si veda, in particolare, Banes, Sally, *Tersicore in Scarpe da tennis*, Macerata, Ephemeria, 1993 (ed. or., *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*, 2a edizione, Middletown [Connecticut], Wesleyan University Press, 1987).

di Arte Contemporanea di Los Angeles nel 2004⁴ e funge ricorrentemente da riferimento nei laboratori coreografici di Forti, nonostante gli sviluppi della sua arte nei decenni successivi (dalla pratica della *Logomotion*, che unisce parola e azione fisica, alle *News Animations* con cui le improvvisazioni sono sviluppate su spunti di attualità, alle *Animations* ispirate a temi e ambienti differenti e aperti).

Oltre alla descrizione della collaborazione con Anna Halprin, in quest'intervista leggiamo della volontà di Forti di allontanarsi dalla pratica conosciuta, accanto alla maestra, tra il 1955 e il 1959 in California. Le sue dichiarazioni rivelano, cioè, sia gli elementi di continuità da cui non sentirà mai la necessità di affrancarsi (come l'enfasi sulla percezione cinestesica), sia i primi passi di una ricerca autonoma, frutto anche di una rielaborazione individuale di altri stimoli e confronti.

Giunta a New York, nell'arco di un anno Forti diventa una presenza attiva e influente attraverso la partecipazione al corso di Robert Dunn, da cui scaturisce il Judson Dance Theater; tramite la frequentazione degli *happening* (si esibisce, infatti, nelle opere dell'artista visivo Robert Whitman, che sposa in questi stessi anni, dopo avere sciolto il legame con Robert Morris), e, in seguito, per mezzo di esplorazioni motorie condotte, pressoché quotidianamente, con Trisha Brown e Dick Levine⁵.

Diverse sono, inoltre, le analogie rintracciabili con altri movimenti, artisti e tendenze culturali del tempo. Le prime opere di Forti mostrano, infatti, un lavoro strutturato che ricorda l'approccio esperienziale di Fluxus e il

⁴Le riprese sono documentate nel DVD *Simone Forti. An Evening of Dance Constructions*, Artpix, Houston (TX), distribuito da Microcinema International, 2009. Materiali d'archivio relativi, invece, agli *happening* di Robert Whitman, cui partecipano sia Forti che Trisha Brown, sono riproposti nel DVD *Robert Whitman. Performances from the 1960s*, Artpix, Houston (TX), distribuito da Microcinema International, 2003. La serata originaria e la sua ricostruzione comprendono i pezzi: *Huddle*, *Slant Board*, *Platforms*, *See-Saw*, *Rollers* e *Accompaniment for La Monte's 2 sounds and La Monte's 2 sounds*. Di questi, *See-Saw* e *Rollers* sono prima esibiti alla Reuben Gallery nel 1960 accanto a contributi di Jim Dine e Claes Oldenburg.

⁵Simone Forti ricorda queste collaborazioni quotidiane anche in *Handbook in Motion*, libro composito che riunisce appunti, descrizioni degli spettacoli, racconti autobiografici e disegni. Pubblicato in inglese nel 1974 (New York University Press) è stato tradotto in francese per la rivista belga «Nouvelles de danse», n. 44-45, autunno-inverno 2000, con il titolo *Manuel en mouvement*. A conclusione del testo, compare anche il saggio *Danse animée. Une pratique de l'improvisation en danse* (pp. 209-224) originariamente tradotto in francese per il volume collettaneo *Improviser dans la danse*, Alès, Editions du Cratère d'Alès, 1999, pp. 14-28. Scritto su richiesta della studiosa Anne Cooper-Albright nel 1996, resta inedito in inglese fino al 2001, quando viene pubblicato sulla rivista «Contact Quarterly», vol. 26, n. 2, estate-autunno 2001, pp. 32-34 ed è, infine, ripubblicato con il titolo *Animate Dancing* in Cooper Albright, Ann - Gere, David (a cura di), *Taken by Surprise. A Dance Improvisation Reader*, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press, 2003, pp. 53-65.

coinvolgimento fisico del pubblico itinerante degli *happening* (fine anni Cinquanta e primi anni Sessanta), al tempo stesso in cui indica una funzionalità del gesto tipica delle *task dance* di Anna Halprin e del Judson Dance Theater. Nelle *Five Constructions* del 1961, Forti sviluppa anche una capacità di azione-reazione, secondo la logica pragmatica che ritroviamo, poco dopo, nelle azioni di determinazione spontanea caratterizzanti molte *performance* del collettivo newyorchese (definita una regola, a ciascun “agente” è dato scegliere quando e come svolgerla rispetto a una rosa di possibilità).

Queste negoziazioni tra spontaneità e determinazione dell’azione in scena, che impegnano contemporaneamente Forti e i suoi coetanei, rivelano, inoltre, l’influenza della corrente di pensiero behaviorista, facilmente riscontrabile nell’approccio minimalista di Robert Morris e presente, sin dal college, nella sua formazione. Ci racconta, infatti, la danzatrice, di essersi interessata alla psicologia sperimentale e di avere imparato a vedere le variazioni di comportamento di ogni singolo elemento posto in due situazioni inizialmente identiche e di cui le componenti sono mantenute costanti in un caso, mentre si altera volutamente un fattore nell’altro, per analizzare i cambiamenti che ingenera e stabilire dei confronti. Retrospectivamente, Forti riconosce ed esplicita l’impatto di questi studi sulle prime *performance* newyorchesi:

The *Huddle* and the *Slantboard* are each a unit defined by its own uniformity of process. They are more closed systems that not, arrived at by abstracting and reordering elements of one situation to create another which is of a new order. The elements of the situation are elements of its definition and of cultural agreement.⁶

Al tempo stesso, la funzionalità delle azioni e l’enfasi sulla percezione proprio ed esteroceettiva, ovvero su fattori pre-espressivi, è il contraltare di un rifiuto dell’interpretazione che le sue parole chiariscono e che plasma l’arte figurativa (dal neodada alla pop art), come la musica concreta e la letteratura (a partire dal *nouveau roman* di Alain Robbe-Grillet) o il nuovo teatro degli *happening* e degli *event*. Nel 1964, quest’approccio artistico trova un’eco nella riflessione di Susan Sontag che, nel saggio *Against Interpretation*, propone di

⁶ Forti, Simone, *Manuel en mouvement*, cit., s.p. Il testo è riportato in inglese nell’originale. Oltre al testo di Forti, tuttora inedito in Italia, una breve descrizione delle “costruzioni” qui menzionate e in parte discusse all’interno dell’intervista, si trova in Banes, Sally, *Tersicore in scarpe da tennis*, cit., pp. 50-54.

eliminare la gerarchia tra contenuto e forma e invoca una trasparenza nell'osservazione critica, per cui l'opera diviene oggetto di analisi, e non di giudizio⁷.

Contro il “mito della profondità”, il primo passo per la danza è quello di spogliare il gesto dall'intenzione, per recuperarne la sensazione⁸, sul modello di Halprin e di Merce Cunningham; il secondo comporta l'ideazione di strutture compositive indipendenti dalla narrazione. Così, Simone Forti può, per esempio, abbozzare su carta un disegno delle *Five Constructions*, senza curarsi di stabilire un legame tra i diversi frammenti, basandosi su azioni funzionali e su strutture ludiche. Queste ultime ritorneranno anche nella maturità come strumento didattico.

Una serie di relazioni fruttuose si stabiliscono o si consolidano, in altri termini, in questo periodo, così come si pongono le basi per una nuova estetica della danza, ma non solo. Usando Forti come epicentro della nostra riflessione, notiamo che nella continuità tra la riscoperta delle potenzialità del corpo con Halprin e la liberazione dei sensi promossa dalla controcultura durante l'intero decennio (e particolarmente esperita dall'artista a seguito della partecipazione al concerto di Woodstock del 1969), va inserita una piega nell'accezione deleuziana del termine: non proprio, dunque, una rottura, bensì un'increspatura che trattiene il piano dell'esperienza vissuta in California e vi sovrappone la formalizzazione strutturale newyorchese. Negli anni Sessanta e dagli anni Settanta in poi, Forti non smetterà di spiegare e dispiegare questa duplicità in un rapporto fluido tra improvvisazione e composizione estemporanea.

Infine, una considerazione metodologica può essere letteralmente estrapolata dall'intervista, interrogando il racconto biografico, ben oltre la narrazione degli eventi. Quando Forti descrive i movimenti estetici che l'hanno influenzata o anche solo affascinata non parla mai dei temi e dei contenuti,

⁷Sontag, Susan, *Against Interpretation and Other Essays*, New York, Farrar Strauss & Giroux, 1964 (trad. it. *Contro l'interpretazione*, Milano, Mondadori, 1998). A livello filosofico, la critica all'antropocentrismo che questo discorso comporta corrisponde alla caduta del soggetto, che negli anni Sessanta segnerà il passaggio dalla filosofia esistenzialista di Sartre alle posizioni strutturaliste legate al pensiero di Jacques Lacan e di Claude Lévi-Strauss. (Cfr. in merito, Jameson, Fredric, *Periodizing the 60s*, in Sayres, Sohny – Stephanson, Anders - Aronowitz, Stanley - Jameson, Fredric, *The 60s Without Apology*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, pp. 178-209).

⁸ Per un approfondimento di questo passaggio nel confronto con la generazione della *modern dance* e rispetto al contesto coevo, rinvio al mio *Judson Dance Theater. Danza e controcultura nell'America degli anni Sessanta*, Macerata, Ephemeria, 2010.

bensi delle qualità cinestesiche delle opere conosciute, tanto che si tratti di danza o di pittura (particolarmente, con riferimento al gruppo giapponese Gutai e agli *happening* di Whitman). Guarda, cioè, con il corpo e con l'attenzione di chi, attraverso le sensazioni di movimento, è intento a ricercare dentro di sé, e nelle proprie azioni, le impressioni visive derivanti dall'osservazione (e ciò tanto in relazione all'arte, quanto a qualsiasi altro referente culturale o naturale, come, per Forti, la "danza" degli animali). Questa sua considerazione è illuminante ed estremamente problematica da accogliere per uno studioso; è una sfida perché, se la danza è evanescente, diversi sono gli strumenti che ne favoriscono la ricostruzione rispetto alle intenzioni autoriali, ai processi creativi e di trasmissione e alle forme (video, documenti iconografici, notazione, dichiarazioni scritte o riportate, testimonianze e riscontri critici). Provare a ritrovare la sensazione del gesto, la *motion* stessa, è però pressoché impossibile, tanto più che essa è legata a fattori percettivi che si modificano in relazione all'ambiente, al periodo storico, agli stessi avanzamenti scientifici e tecnologici. La percezione dello spazio e della durata di altre epoche non può, per esempio, che essere immaginata o evocata. Eppure, le parole di Forti sembrano suggerire di restare all'erta e di non bloccare l'interpretazione e la ricostruzione della danza alla forma e ai contenuti, che, nel suo caso, disattenderebbero la qualità e il senso delle ricerche condotte. Al di là delle intenzioni, le domande sul metodo restano comunque irrisolte e vanno, naturalmente, cercate nell'esperienza scientifica. Nella trasversalità rispetto ad altre espressioni artistiche coeve intravediamo, però, una strada in cui sembra opportuno muoversi con intuito, attraversando e andando oltre le forme recuperabili dalle fonti dirette che la danza ci ha consegnato.

Rossella Mazzaglia, dicembre 2015

Bibliografie

Giulia Taddeo

Note sulle fonti della ricerca in danza.

Lo strano caso della stampa italiana di epoca fascista¹

Cominciare una danza vuol dire gettare un ponte.
Bisogna finirlo e raggiungere l'altra sponda.
Lo slancio dell'arco ha da culminare in una sospensione quasi distratta,
ma i punti d'attacco e di catena han da esser toccati almeno di sfioro
e rigirati così da rendere possibile il traffico di andata e ritorno sul vuoto.[...]
Tu vedi allora l'idea camminare, e i corpi seguirla,
rigirandosi come rimorchi leggeri.

Bruno Barilli

Tra le ragioni che non hanno favorito l'espandersi di un fruttuoso terreno di studi attorno alla danza italiana del Primo Novecento va certo annoverata, accanto alle controversie del momento storico in sé considerato, anche la scarsità di fonti primarie. Indubbiamente meno ricco di stimoli rispetto a quanto andava accadendo in molte altre parti d'Europa e degli Stati Uniti, il panorama coreico italiano della prima metà del secolo XX è stato tuttavia oggetto di narrazioni storiografiche spesso eccessivamente impietose che, non di rado permeate da pregiudizi squisitamente ideologici, hanno teso a dimostrare l'immobilismo e l'arretratezza della cultura coreica italiana (specie rispetto a quella di altri Paesi) senza, però, esplicitarne sempre dovutamente dinamiche e contesti costitutivi. Uno degli aspetti su cui ci si è maggiormente soffermati per dimostrare la «crisi»² della danza italiana primonovecentesca riguarda proprio l'assenza – certo innegabile – di una critica professionista: simile lacuna, tanto nefasta quanto foriera di precise indicazioni circa l'atteggiamento culturale nutrito nei riguardi delle pratiche coreiche, ha non solo contribuito ad alimentare il disinteresse per il momento storico qui in esame, ma ha anche dissuaso gli studiosi³ dal guardare ai testi giornalistici sulla

¹ Il presente contributo propone una riflessione sulle fonti bibliografiche che hanno costituito la base documentaria per la ricerca dottorale condotta da chi scrive e conclusasi il 5 giugno 2015 con la discussione, presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, della tesi dal titolo *All'opera ha fatto seguito il ballo: danza e stampa nell'Italia fascista*, di cui è peraltro prevista la pubblicazione in volume.

² Di «decadenza», «crisi» e «fermenti di ripresa» parla già Gino Tani nel saggio, datato 1954, *Il balletto in Italia*, pubblicato in Gatti, Guido Maria (a cura di), *Cinquant'anni di opera e balletto in Italia*, Roma, Carlo Bestetti, 1954, pp. 73-107.

³ È forse superfluo ricordare come, ovviamente, esistano delle significative eccezioni in tal senso. Ampiamente fondati sull'analisi dei testi giornalistici, infatti, risultano gli studi di Patrizia

danza – anche quelli non legati alla penna di critici di professione – come a un patrimonio documentale su cui fondare il discorso storiografico.

Indipendentemente dal livello di professionismo dei contributi di volta in volta indagati⁴ (e, quindi, al di là dell'esistenza stessa della “professione”⁵ del critico), però, i testi giornalistici possono comunque presentare una stimolante varietà di approcci, formati e funzioni che, complessivamente considerati, finiscono indubbiamente per nutrire il discorso storiografico, specie quello fiorito attorno a contesti storico-culturali particolarmente avari – almeno per la danza – di fonti di altra natura (siano esse scritti d'artista, testi teorici, fotografie, riprese video...) come nel caso, per l'appunto, del Primo Novecento italiano.

Queste rapide considerazioni, fin qui genericamente riferite a tutta la prima metà del secolo scorso, risultano forse ancor più pregnanti se pensate in relazione alla fase storica di cui andremo più specificamente occupandoci nel corso della presente trattazione, vale a dire il ventennio fascista⁶: lo studio di questa controversa epoca della storia italiana, infatti, non può certo giovare degli apporti provenienti dai contributi della cosiddetta critica “militante”, ma, come cercheremo di dimostrare d'ora in poi, la disamina della stampa del Ventennio offre comunque preziosi spunti non solo per pensare (o ri-pensare) la storia delle pratiche coreiche del tempo, ma anche – ed è l'aspetto che più ci interessa – per ravvisare i lineamenti di una possibile cultura *italiana* della danza.

Nella speranza di fornire un contributo bibliografico in tal senso,

Veroli sulla danza del periodo fascista, come il ben noto *Baccanti e dive dell'aria: donne, danza e società in Italia 1900-1945*, Perugia, Edimond, 2001. Rispetto alla centralità riservata alle fonti, inoltre, rimane sempre di riferimento, in questo caso nella sezione dedicata all'Italia, Carandini, Silvia – Vaccarino, Elisa (a cura di), *La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, Roma, Di Giacomo, 1997.

⁴ Giova peraltro ricordare come, in un suo recente intervento, José Sasportes abbia lamentato l'assenza di studi sistematici sulla critica di danza italiana del Novecento dichiarando esplicitamente: «vorrei esprimere il desiderio di poter leggere in un futuro immediato un'analisi e una storia della critica di danza in Italia nel XX secolo». Cfr. Sasportes, José, *La critica. La storia*, in Falcone, Francesca (a cura di), *La danza tra il pubblico e il privato. Studi in memoria di Nadia Scafidi*, Roma, Aracne, 2013, p. 63.

⁵ Per un inquadramento sulla situazione del giornalismo italiano nel periodo in esame si rimanda almeno a Castronovo, Valerio, *La stampa italiana dall'Unità al Fascismo*, Roma-Bari, Laterza, 1991; Murialdi, Paolo, *La stampa del regime fascista*, Roma-Bari, Laterza, 2008; Forno, Mauro, *La stampa del Ventennio: strutture e trasformazioni nello Stato totalitario*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2009.

⁶ Gli estremi temporali che, nello specifico, assumeremo come riferimento sono il 1920 e il 1945.

proveremo allora a mappare la presenza della danza nella stampa italiana del periodo fascista presentando il *corpus* di testi giornalistici su cui è venuta sviluppandosi la nostra ricerca dottorale sull'argomento: dapprima illustrandone alcuni caratteri formali e, in seguito, riportando analiticamente i titoli che la compongono, infatti, ci muoveremo attraverso questa raccolta di fonti primarie tentando di restituirne, pur nella frammentarietà e problematicità costitutive, la ricchezza e, in qualche misura, la vivacità.

Costruito non solo a partire dalla consultazione delle rassegne stampa custodite presso fondi speciali come il Fondo Aurel Milloss (Fondazione Giorgio Cini, Venezia) e la Cia Fornaroli Collection (Jerome Robbins Dance Division, New York Public Library for the Performing Arts), ma anche – operando stavolta prevalentemente presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio e il Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna – mediante lo spoglio sistematico di testate quotidiane e periodiche scelte nell'arco temporale 1920-1945⁷ e, non da ultimo, grazie alla ricerca mirata delle cronache relative all'attività dei principali teatri e festival italiani del tempo⁸, il *corpus* qui in esame, ben lungi dal voler essere esaustivo, mira piuttosto a conservare e restituire la varietà di tematiche, punti di vista e modalità di scrittura che, in maniera certo poco prevedibile data la problematicità del momento storico considerato, connotano il discorso giornalistico italiano.

Poste infatti alcune inestirpabili criticità di fondo quali l'assenza di professionismo e la conseguente scarsità di competenze specifiche in ambito coreico, i secolari pregiudizi legati alla dimensione corporea dell'arte di Tersicore e, parallelamente, la quasi congenita impossibilità di *dire* il corpo danzante⁹, la stampa italiana del Ventennio restituisce, almeno in materia di

⁷ In particolare si tratta di: «Corriere della sera», «Comoedia», «La Domenica del Corriere», «Il Giornale d'Italia», «L'illustrazione italiana», «Il Messaggero», «Il Tevere», «La Tribuna», «Il Popolo di Roma», «Scenario».

⁸ In particolare: Teatro alla Scala di Milano, Teatro Reale dell'Opera di Roma, Teatro Regio di Torino, Teatro La Fenice di Venezia, Maggio Musicale Fiorentino, Biennale di Venezia, Teatro Sperimentale degli Indipendenti, Teatro di Torino. È evidente come una selezione di questo tipo sacrifichi l'indagine di numerosi altri contesti artistico-culturali, ma ciononostante essa offre all'analisi un campione piuttosto variegato di possibili realtà creative e produttive, dal grande ente lirico alla rassegna colta, dal festival internazionale al piccolo palcoscenico d'avanguardia.

⁹ Su questo punto ci permettiamo di rimandare a Taddeo, Giulia, *Afasie e strategie. Appunti di me-*

danza, un panorama discorsivo frastagliato eppur stimolante, nonché caratterizzato da alcune tipologie testuali ricorrenti sulle quali vale ora la pena di soffermarsi.

Senza poter evidentemente entrare nel merito di temi, vicende e personaggi al centro della produzione giornalistica di argomento coreico, intendiamo piuttosto alludervi focalizzandoci sulle *funzioni* di volta in volta ricoperte dai contributi a vario titolo dedicati alla danza, così suggerendone, chiaramente, anche una possibile mappatura.

Tra le strade che è possibile percorrere per orientarsi in un simile territorio di fonti v'è certo quella consistente nell'osservare il tipo di relazione che esse intrattengono con il dato "reale"¹⁰ e, quindi, con la concreta esperienza della danza, avvenga essa mediante la fruizione di uno spettacolo teatrale, la frequentazione di una sala da ballo, l'incontro con un'artista, la lettura di un volume sull'argomento, il ricordo di un interprete o di un allestimento particolarmente significativi: espediente meramente funzionale rispetto agli intenti di classificazione che ci proponiamo qui, cioè, l'attenzione per la qualità del rimando contestuale ci consente di isolare delle macrocategorie di riferimento grazie alle quali ravvisare alcuni degli atteggiamenti ricorrenti che, durante il Ventennio, il giornalismo italiano ha assunto nei riguardi della danza.

L'esempio maggiormente significativo in tal senso è costituito dalla Terza pagina dei quotidiani: vero e proprio luogo d'elezione per quanto, nella cornice del giornale, abbia a che vedere con le arti, in essa non soltanto convergono, nel tempo, il maggior numero di testi di argomento coreico, ma vi si rintracciano senza fatica anche due tipologie di testo giornalistico sostanzialmente antipodiche e chiaramente modellate, nel nostro caso, sull'oggetto-danza, vale a dire l'elzeviro e la cronaca di spettacolo.

Queste due "forme" del discorso giornalistico rappresentano due possibilità

todo attorno a una (quasi) critica di danza in Italia, in Onesti, Stefania – Taddeo, Giulia (a cura di), *La danza nei dottorati di ricerca italiani: metodologie, saperi, storie*, numero speciale di «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», marzo 2015, pp. 37-46, danzaericerca.unibo.it (u.v. 15/12/2015).

¹⁰ Inutile ricordare che questo concetto può rientrare nel nostro discorso solo tenendo ben presente che, come si è giustamente detto, «le notizie sono innanzitutto delle costruzioni discorsive; [...] non esistono autonomamente, al di fuori del discorso che le costruisce. Ciò che i quotidiani (e tutti gli altri media) ci offrono non è uno specchio della realtà, ma piuttosto (se non proprio una costruzione) il frutto di una serie di *decisioni* di natura semiotica». Cfr. Lorusso, Anna Maria – Violi, Patrizia, *Semiotica del testo giornalistico*, Roma-Bari, Laterza, 2004, p. XI.

diametralmente opposte di avvicinare e rielaborare letterariamente dati contestuali e situazioni di partenza, dacché se l'elzeviro si immerge fugacemente nella realtà per fuggire subito nel regno della divagazione letteraria, la cronaca non può non mantenere il legame con lo spettacolo di cui parla e della cui concreta esperienza rimane fortemente impregnata: rispetto al discorso storiografico, tuttavia, entrambi questi approcci possono rivelarsi portatori di indicazioni preziose ed è per tale ragione che vale ora la pena di soffermarvisi.

Per ciò che concerne l'elzeviro di epoca fascista, infatti, può essere utile partire da alcune considerazioni di Nello Ajello, che, volendone (polemicamente) ravvisare i tratti costitutivi, scrive:

[...] l'ingresso di uno scrittore nella terza pagina dei quotidiani rappresentò l'unico possibile debutto nella società letteraria: l'iscrizione a una corporazione, l'ammissione in un corto circuito di complicità culturali.

La tessera di appartenenza a quella corporazione fu l'elzeviro. Quell'articoletto d'evasione ospitato in terza pagina costituì, per i letterati che collaboravano ai giornali, un segno di riconoscimento, una misura di capacità professionale. Sembrò il frutto perfetto di un compromesso tra le ragioni tecniche del giornale e le esigenze creative dello scrittore¹¹.

E, soffermandosi sulle caratteristiche di questi «articoletti di evasione», rileva

Neppure quando lo spunto di cronaca resisteva un po' più a lungo prima di perdersi negli orizzonti del puro stile, l'elzeviro riusciva ad offrire al lettore un servizio "giornalistico": era convenuto che, in queste "prosette d'arte", le cose, gli uomini, le situazioni metereologiche (c'erano elzeviristi specializzati in articoli sul "mutar delle stagioni") dovessero essere trattati uno per volta, senza collegamenti col resto del mondo. La diversa bravura degli autori poteva incidere sulla qualità di ciascun pezzo, non sul tipo di tematica e sul suo uso costante e generalizzato¹².

Forma di scrittura che consente a chi la pratica di vedersi pubblicamente riconosciuta la patente di scrittore, l'elzeviro sembra essere, nelle parole di Ajello, anche il luogo in cui ogni argomento può essere agilmente trattato, dal momento che la penna dell'autore finirà comunque irrimediabilmente per snaturarlo, tirandone fuori un'immagine artatamente erudita e fantasiosa.

¹¹ Ajello, Nello, *Lo scrittore e il potere*, Roma-Bari, Laterza, 1974, pp. 3-4. Sull'importanza dell'elzeviro nel giornalismo italiano si veda anche Benvenuto, Beppe, *Elzeviro*, Palermo, Sellerio, 2002.

¹² Ajello, Nello, cit., p. 13.

Ma se l'elzeviro rappresenta lo spazio della divagazione a tutti i costi, l'arcadia dello scrittore che, in esso, può dare sfogo ai propri virtuosismi stilistici, non è difficile comprendere come, fra gli altri, anche la danza, argomento certo ritenuto marginale e non di rado culturalmente disdicevole, possa finire al centro di «prosette d'arte»¹³.

Pur tenendo conto del grado di erudizione e raffinatezza discorsiva comprensibilmente denunciati da Ajello, ci pare però che anche in questi testi si possano rintracciare i lineamenti di un certo modo di guardare l'oggetto cui si riferiscono e, di conseguenza, un qualche legame, per quanto filtrato e vistosamente rielaborato, con la realtà: rispetto all'indagine storiografica sulla danza, allora, non si tratterà tanto di leggere gli elzeviri del periodo fascista come la testimonianza dell'affermarsi di un pensiero denso e consapevole sull'argomento, ma bisognerà, piuttosto, seguire il flusso di immagini, visioni e suggestioni che gli elzeviristi compongono *attorno* alla danza tentando di coglierne, di volta in volta, gli umori, le coloriture, i rimandi a modi di vedere e di pensare socialmente diffusi, il tutto cercando di scorgere anche la sensibilità, la profondità e l'acume dei singoli contributi.

Misurare una temperatura, dunque, stabilendo delle connessioni fra discorsi fortemente frammentari ed eterogenei per intenti e contenuti, sempre tesi a spaziare dalle polemiche sui balli da sala (come avviene sulle colonne de «Il Popolo di Roma» nel 1927) alle digressioni di taglio biografico su “miti” della danza del passato e del presente (si pensi a Maria Taglioni o a Isadora Duncan, al centro dell'attenzione di autori e testate differenti), fino alla vera e propria divagazione letteraria, talvolta suggestivamente al confine tra prosa e poesia (come nel caso, giusto per fare un paio di esempi, delle affascinanti prose, ispirate tanto ai Ballets Russes quanto ai “dalcroziani”, di Bruno Barilli¹⁴ o a

¹³ Quest'espressione va certo distinta da quella di “prosa d'arte”, che si riferisce a un genere letterario fiorito sulla stampa italiana a partire dal Primo Dopoguerra e, in particolare, dall'esperienza della rivista «La Ronda» (Roma, 1919-1923) legata, fra gli altri, ai nomi di Emilio Cecchi, Vincenzo Cardarelli, Roberto Bacchelli, Antonio Baldini e Bruno Barilli. Sul tema delle connessioni fra giornalismo e letteratura può essere utile richiamare: Falqui, Enrico, *Nostra Terza Pagina*, Roma, Canesi, 1969; Marcucci, Eugenio, *Giornalisti grandi firme: l'età del mito*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005; Zanchini, Giorgio, *Il giornalismo culturale*, Roma, Carocci, 2009; Ferretti Gian Carlo – Guerriero, Stefano, *Storia dell'informazione letteraria in Italia dalla terza pagina a Internet, 1925-2009*, Milano, Feltrinelli, 2010.

¹⁴ Scrittore, giornalista, critico musicale e musicista, Bruno Barilli (Fano, 1880 - Roma, 1952), si distingue, nel panorama critico coevo, per una scrittura estremamente personale, alogica, visionaria e poetica, senz'altro non estranea alle poetiche della rivista *La Ronda*, di cui fu uno dei

quelle, ben più mondane, di Marco Ramperti¹⁵).

Pur senza entrare ulteriormente nel merito, occorre tuttavia suggerire come all'interno degli elzeviri l'atteggiamento nei confronti della danza, indipendentemente dalle questioni di volta in volta affrontate, si muova generalmente¹⁶ attorno ai due poli opposti della fascinazione assoluta e del sarcasmo sdegnato; è bene aggiungere, però, come la tendenza prevalente negli autori che si rivolgono anche solo tangenzialmente alla danza sia quella di dimostrare una sorta di bonaria indulgenza verso questo aspetto dell'esistenza, ambiguamente collocato al confine fra piacere, divertimento e pratica artistica.

È certamente il tipo di considerazione di cui la danza gode in Italia nel corso del Ventennio a suscitare un'attitudine simile, ma è utile citare ancora una volta le pungenti parole di Ajello, quando, nell'abbozzare un ritratto dell'elzevirista-tipo, afferma

fondatori. Temperamento inquieto e *bohémien*, Barilli conclude la propria esistenza fra malattia e sventure, tutte riverberate negli scritti più tardi. Fra le opere di argomento musicale si ricordano *Delirama* (Roma, Ars Nova, 1924), *Il sorcio nel violino* (Milano, Bottega di Poesia, 1926) e *Il paese del melodramma* (Lanciano, Carabba, 1929). A queste (segnaliamo almeno l'edizione del 2000 di *Il paese del melodramma* pubblicata per Adelphi con il saggio intitolato *Barilli o la caducità del miracolo*, di Fedele D'Amico) si deve aggiungere *Capricci di vegliardo e taccuini inediti 1901-1952*, a cura di Andrea Battistini e Andrea Cristiani, Torino, Einaudi, 1989.

¹⁵ Marco Ramperti (Novara, 1887 - Roma, 1964) inizia negli anni Dieci la propria carriera giornalistica presso il quotidiano «L'Avanti» dove si occupa, fra l'altro, di arti visive. Al principio degli anni Venti intraprende l'attività di critico drammatico presso «L'Ambrosiano», «Il Secolo» e, dal 1929, «L'illustrazione italiana». Esercita in seguito anche la professione di critico cinematografico, collaborando con riviste come «Mirabilia film», «Cine-Stampa», «Film» e con il quotidiano «Il Secolo. La Sera». Intellettuale dai multiformi interessi, oltre che personaggio indomito e polemico non di rado al centro di duelli e querele, nel 1925 inizia a collaborare con «La Stampa» dove dà vita a una vastissima e variegata produzione giornalistica e cura, nel 1927, la rubrica *Luoghi di danza*, incentrata sulle danze di società. Fra le altre testate che lo accolgono come collaboratore occorre ricordare poi «La Lettera», «Il Secolo XX», «Comoedia» e «Scenario». Attivo anche come prolifico e apprezzato romanziere (sua inoltre la prefazione a *La danza come un modo di essere* di Jia Ruskaja), riceve il plauso, fra gli altri, di Gabriele D'Annunzio. Nel 1941 è corrispondente per «La Stampa» in Germania, da dove invia contributi di vario tipo per la rubrica *Aspetti della Germania in armi*. Tornato in Italia, e fino alla fine del conflitto mondiale, pubblica numerosi articoli in cui sostiene la necessità di continuare a combattere a fianco degli alleati tedeschi. Ciò gli costerà un processo per collaborazionismo filotedesco e la condanna a 16 anni di detenzione, poi ridotti a soli 15 mesi e successivamente raccontati nel volume *Quindici mesi al fresco* (Milano, Ceschina, 1960). Dopo l'esperienza del carcere, riprende la carriera giornalistica e continua a pubblicare romanzi fra cui l'ucronico *Benito I. L'imperatore* (Roma, Scire, 1950). Muore a Roma nel 1964 a seguito di un'operazione chirurgica. Fra i suoi volumi si ricordano inoltre: *La corona di cristallo* (Milano, Bottega di Poesia, 1926), *Suor Evelina dalle bianche mani e altre storie d'amore* (Milano, Omenoni, 1930), *Nuovo alfabeto delle stelle* (Milano, Rizzoli, 1937), *Ho ucciso una donna!* (Milano, Ceschina, 1956), *Vecchia Milano* (Milano, Gastaldi, 1959), *Ombre dal passato prossimo* (Milano, Ceschina, 1964).

¹⁶ Tra le eccezioni, non sporadiche, va certo annoverata gran parte dell'attività pubblicistica di Anton Giulio Bragaglia, il quale non perdeva occasione, al di là della cornice editoriale che ne ospitava la firma, di condurre le proprie battaglie estetiche e politiche in favore di una riforma del teatro in chiave anti-letteraria e, pertanto, profondamente nutrita delle sperimentazioni corriche moderniste.

[...] l'elzevirista, ancor prima di prendere in mano la penna, dà per scontato che i lettori del suo "*petit poème en prose*" saranno pochi e selezionati, rappresenteranno cioè una fetta molto sottile (e perciò tanto più squisita) di quello che oggi un analista di mercato chiamerebbe l'"universo di ascolto." [...] in una stagione che durò quindici anni, e che coincise col trionfo della terza pagina – le doti di sdegnosità, di chiusura sociale, di presunzione corporativa che avevano sempre distinto la società letteraria italiana assunsero l'aspetto di vera e propria malattia; con l'aggravante che il male risultava visibile a tutti tranne a coloro che ne erano affetti, i quali anzi ne andavano fieri. [...] Il vezzo della divagazione estemporanea, erudita, allegorica, auto-ironica diventò per un'intera congrega di scrittori una cifra distintiva, uno stemma¹⁷.

L'autoironia, il sussiego, l'indolente volontà di parlare *a tutti* sembrerebbero delineare una peculiare (e diffusa) modalità di rapportarsi, da parte degli scrittori, al proprio contesto storico-culturale. Non possiamo approfondire simile questione, certo enorme e complessa; occorre però tenere a mente, quasi a mo' di suggestione, le parole appena riportate per chiederci se quella sorta di mancata *militanza*, anche nel caso dei discorsi sulla danza, e, in generale, quel sostanziale immobilismo (o forse sarebbe meglio parlare di *tradizionalismo*) evocati in precedenza non costituiscano un atteggiamento che connota, genericamente e trasversalmente, i discorsi giornalistici dell'Italia fascista e non solo, nello specifico, quelli di argomento coreico.

L'altro ambito cui intendiamo rivolgerci adesso è rappresentato dalle cronache di spettacolo, le quali, seppur sovente inserite nella cornice della cosiddetta "Terza"¹⁸, non sembrano rivestire la stessa importanza assunta dagli altri contributi ivi pubblicati: se, infatti, l'elzeviro costituisce lo spazio della divagazione culturale e, contemporaneamente, l'articolo di "Terza" (generalmente in posizione di apertura, di "centropagina" o di "taglio medio"¹⁹)

¹⁷ Ajello, Nello, *Lo scrittore e il potere*, cit., pp. 9-11.

¹⁸ Sono per la verità piuttosto varie le posizioni occupate dalle cronache di spettacolo all'interno dei quotidiani. Quando collocate in terza pagina (ma possono trovarsi anche in seconda, quarta o quinta), esse sono generalmente inserite nel cosiddetto "corriere" teatrale e/o musicale, il quale si trova di solito (ma sono numerose le eccezioni) in posizione di spalla e sottospalla (dunque nella parte in alto a destra della pagina) e presenta un'ampiezza che va dalle 2 alle 4 colonne. In questo caso, la lunghezza delle singole cronache può variare dal trafiletto alle due colonne. Nel caso di spettacoli (e soprattutto di debutti) molto importanti, la cronaca ad essi relativa può trovarsi, magari corredata di foto o illustrazioni, in posizione di apertura o centropagina e occupare anche più di due colonne.

¹⁹ Si tratta di contributi collocati al centro della pagina, generalmente con titolo su due o tre colonne. Si parla di "centropagina" (o taglio "alto") per gli articoli posizionati nella parte alta della pagina, subito sotto l'articolo di apertura; con l'espressione taglio "medio" e "basso", invece, si allude a quelli che si trovano nella parte centrale e inferiore. Per il lessico giornalistico si riman-

rappresenta il momento della riflessione e dell'approfondimento, la cronaca invece ha a che vedere con eventi transitori, spesso uguali a loro stessi, di cui si tende a fornire testimonianza senza tentare l'elaborazione di un discorso dal respiro più ampio.

In linea generale, cioè, l'attenzione dei cronisti si concentra soprattutto sul sommario resoconto²⁰ di quanto accaduto in scena e, soprattutto, sulle accoglienze che il pubblico ha voluto riservarvi²¹ (si pensi almeno alla consuetudine, diffusa ancora per tutti gli anni Venti, di riportare il numero delle "chiamate" ad autori e interpreti e a menzionare i "ballabili" di maggior successo), così limitando fortemente gli spazi di espressione individuale e di esercizio di quella facoltà giudicante che, per tutto il Ventennio, sarà definita, evidentemente in opposizione al concetto di "cronaca", nei termini di *critica*.

Posta questa essenziale antinomia fra cronaca e critica, bisogna però anche ricordare come, nel corso del Ventennio, le cronache degli spettacoli di danza vedano mutare i propri caratteri formali, proprio partendo (e non a caso) dall'organizzazione dei contenuti e dagli spazi a essi riservati.

Partendo dalle cronache pubblicate nel corso degli anni Venti, allora, ci si accorge di come esse siano quasi sempre affidate a critici musicali professionisti e caratterizzate, rispetto all'esegesi della partitura, dalla ricerca di una non trascurabile densità contenutistica e argomentativa.

Si spiegherebbe anche così l'attenzione massiccia riservata alle musiche degli spettacoli di ballo, le quali, infatti, divengono oggetto di una trattazione ampia e dettagliata, sovente sostenuta dalla preventiva lettura dello spartito: i cronisti di questo periodo, quasi sempre vantando un passato da musicisti e non di rado coinvolti in incarichi istituzionali connessi al mondo della musica, mettono in campo le proprie competenze in materia firmando contributi in cui l'analisi e il commento della partitura musicale occupano quasi l'intero spazio a

da, giusto per citare una delle pubblicazioni più recenti in materia, a: Papuzzi, Alberto, *Professione giornalista: le tecniche, i media, le regole*, Roma, Donzelli, 2010.

²⁰ Esso può giungere ad occupare anche tutto lo spazio a disposizione (dunque, come s'è detto, anche più di una colonna). La genericità delle descrizioni non deriva tanto dalla loro lunghezza, quanto dall'assenza di uno sguardo che analizzi ciò che accade in scena tentando di interpretarlo e contestualizzarlo. Ciò è particolarmente evidente nel tipo di aggettivazione cui si fa ricorso, spesso stringata e stereotipata, nella quale finisce sovente per confluire anche il giudizio del cronista sullo spettacolo.

²¹ In linea generale, si può dire che i riferimenti alle reazioni del pubblico, di solito collocate all'inizio o alla fine della trattazione (o anche dei singoli paragrafi) possono avere una lunghezza che va dalle 3 fino alle 20 righe.

disposizione, riservando così solo poche righe alle considerazioni sull'allestimento e, soprattutto, sulla danza.

Indipendentemente dal profilo biografico dei cronisti, l'attenzione riservata alla musica discende da almeno altri due ordini di motivi, il primo connesso all'esercizio del mestiere giornalistico, il secondo legato invece ai già richiamati pregiudizi nei confronti delle pratiche coreiche – sovente indegne, come emerge con chiarezza dai testi, di essere ascritte nel novero delle “arti” – che, nelle cronache, genera una vera e propria gerarchizzazione delle componenti della scena e, conseguentemente, dello sguardo che a essa si rivolge.

Sul piano del mestiere, infatti, è noto come in questo periodo le cronache di spettacolo, musicali come teatrali, siano pubblicate il giorno immediatamente successivo alla “prima”, il che lascerebbe presupporre, specie nei casi in cui la stampa non era ammessa alla prova generale, che il cronista dovesse studiare preventivamente la partitura dello spettacolo affinché, una volta terminata la rappresentazione, potesse rapidamente redigere un articolo su di essa. Si può allora pensare, secondo quanto è stato peraltro rilevato anche a proposito della critica teatrale primonovecentesca²², che nelle cronache di ballo²³ i paragrafi relativi alla musica (i quali, non a caso, occupano spesso la prima parte del pezzo) venissero in realtà stesi prima della visione dello spettacolo, in seguito alla quale non restava al cronista che inserire poche note relative all'allestimento, all'esecuzione e alle accoglienze del pubblico (aspetto quest'ultimo che, come abbiamo suggerito, costituisce il cuore della cronaca stessa)²⁴.

²² In merito alle vicende della critica teatrale in Italia (senza considerare qui le antologie di testi critici) citiamo almeno: Antonucci, Giovanni, *Storia della critica teatrale*, Roma, Studium, 1990; Marino, Massimo, *Lo sguardo che racconta*, Roma, Carocci, 2004; Porcheddu, Andrea – Ferraresi, Roberta, *Questo fantasma: il critico a teatro*, Corazzano, Titivillus, 2010. Per una panoramica sulla situazione del teatro italiano del periodo fascista, invece, occorre sicuramente ricordare Pedullà, Gianfranco, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Bologna, Il Mulino, 1994 (II ed. Corazzano, Titivillus, 2009).

²³ Si sceglie di impiegare quest'espressione perché è sicuramente rispetto agli spettacoli di ballo – dunque tendenzialmente allestiti nella cornice di teatri di tradizione e secondo moduli tecnico-compositivi di matrice ottocentesca – che la preventiva redazione dei paragrafi sulla musica doveva essere praticata. Più difficile formulare ipotesi di carattere generale nel caso degli spettacoli di “danza”, definizione con cui, nell'Italia del tempo, si alludeva essenzialmente a esperienze coreiche “libere” e fondamentalmente ascrivibili, da un lato, alle declinazioni in forma di danza della ritmica dalcroziana e, dall'altro, alla cosiddetta danza “d'espressione” di provenienza mitteleuropea. Indipendentemente da questa essenziale distinzione, però, le considerazioni che, sul ruolo della musica, si possono rintracciare nei testi qui in esame risultano analoghe.

²⁴ Un ruolo non troppo dissimile è esercitato dai preamboli di carattere storico che spesso cor-

In termini di scelte concettuali e, soprattutto, di modalità di esercizio dello sguardo, l'attenzione massiccia riservata alla componente musicale anche dinanzi alla messa in scena di opere coreografiche (che dunque nell'azione danzata, per quanto spesso inscindibile dalla musica, trovano la propria ragion d'essere e il principale motivo di fascinazione), sembra sottintendere un modo di concepire il ballo teatrale non tanto come *organismo* in cui diverse componenti (musicali, coreografiche, scenografiche, ecc.) collaborano alla creazione di un tutto coerentemente articolato, quanto come *esteriorizzazione*, *visualizzazione* e, non da ultimo, *esecuzione* di una partitura musicale che coinvolge sia il piano della *performance* orchestrale sia quello della danza, della scenografia, del costume.

Ne deriva non solo una sorta di attitudine gerarchizzante che tende a cogliere e trattare approfonditamente solo le componenti spettacolari considerate più nobili ed esteticamente rilevanti, ma ne discende anche una specie di sbriciolamento dell'identità stessa dello spettacolo di danza: se nelle cronache è la musica a essere posta in primo piano rispetto alla componente coreica, qual è il concetto di "opera" che da questo tipo di argomentazioni finisce per emergere? Dove è possibile rintracciare, detto altrimenti, l'"opera" coreografica, nella musica o nella sua esecuzione? Da questa specie di spaccatura trapela chiaramente un sospetto nei riguardi della danza in virtù del quale, ancora una volta in stretta analogia con quanto negli stessi anni accade in ambito teatrale, è ciò che di uno spettacolo coreografico rimane (la partitura) a essere fregiato del crisma dell'arte e a divenire oggetto di una trattazione seria, consapevole e, spesso, tendente alla comparazione e alla storicizzazione delle differenti occorrenze spettacolari nel tempo incontrate.

Da questo insieme di atteggiamenti prende corpo una sorta di "cronaca-tipo" che, spesso accomunando testate fra loro anche molto diverse, mostra

redano le cronache di spettacolo, specie nei casi in cui esse facciano riferimento all'esibizione di artisti ancora poco o nulla conosciuti in Italia, all'arrivo di compagnie di grande rilievo internazionale (come accade durante le *tournées* dei Ballets Russes) e, non da ultimo, al debutto di imponenti allestimenti ballettistici, primi fra tutti quelli prodotti dal Teatro alla Scala (si pensi, solo per rimanere agli anni Venti, alla messa in scena del ballo *Vecchia Milano*, datato 1928). Accanto all'urgenza di redigere una parte del contributo prima della visione dello spettacolo, queste sezioni di taglio storicizzante ricoprono funzioni per la verità piuttosto varie e sicuramente interessanti rispetto al nostro discorso, dacché esse consentono al cronista non solo di costruire un quadro di riferimento attorno all'occorrenza spettacolare di volta in volta indagata, ma anche (soprattutto a proposito dei balli di stampo tradizionale) di collocare il proprio discorso nel solco di un passato e di una tradizione socialmente e culturalmente riconosciuti.

una struttura sostanzialmente ricorrente, in cui, all'ampia disamina della componente musicale, si aggiungono sia le indicazioni relative alle reazioni del pubblico (poste di solito in apertura o in chiusura del pezzo) sia, ma quasi sempre in ultima battuta, i commenti sull'aspetto coreografico e scenografico.

Vale tuttavia la pena di sottolineare con forza che una simile organizzazione contenutistica, tale da conferire anche una sorta di (evidentemente discutibile) identità tematico-stilistica alla cronaca di spettacolo, non costituisce uno schema rigidamente immutabile, dal momento che slittamenti e rimodulazioni sono infatti possibili e, specie negli anni Venti, piuttosto frequenti, soprattutto dinanzi alla proposta spettacolare (e drammaturgica) dei Ballets Russes e a quella, carica di implicazioni circa le possibilità espressive del corpo danzante, degli interpreti di formazione dalcroziana o legati all'ambito dell'*Ausdruckstanz*.

L'adozione di una maggiore libertà rispetto al prototipo di cronaca appena visto, tuttavia, discende per lo più dall'intraprendenza di singoli autori che, talvolta con coraggio, tentano di ridiscutere modalità e formati diffusi per condurre un discorso sulla danza personale e, a volte, teso a gettare uno sguardo problematizzante sul presente.

Spostando invece lo sguardo sul discorso giornalistico degli anni Trenta, si nota come il modello di cronaca fin qui richiamato continui non solo a godere di ampia diffusione ma riesca addirittura a rinsaldarsi, finendo per collocare su due livelli diversi l'analisi critica della componente musicale e le considerazioni relative alla messa in scena e, dunque, alla danza.

Simile spaccatura risulta superata e, in un certo senso, ulteriormente rafforzata quando, nella seconda metà del decennio, molte cronache (come quelle del «Corriere della Sera» o de «Il Secolo. La Sera») iniziano ad articolarsi in due sezioni distinte e affidate ad autori diversi, l'una relativa alla musica e l'altra all'allestimento: bisogna però notare, e non si tratta di un dato di secondaria importanza, come la seconda di queste due sezioni sia incentrata soprattutto sulla componente scenografica e costumistica, relegando ancora una volta al margine del discorso gli aspetti connessi alla danza e alla coreografia.

Eppure, sullo sfondo di un panorama cronachistico sostanzialmente incerto e laconico, si staglia una figura di assoluto e indiscutibile rilievo per ciò che

concerne la nascita di una vera e propria cultura italiana della danza, vale a dire quella del giornalista Paolo Fabbri²⁵, attivo fondamentalmente per la prima metà del decennio.

Pur non potendo qui soffermarci dovutamente sull'eccezionalità su questo personaggio, è necessario rimarcare come Fabbri rappresenti, nell'Italia del Primo Novecento, una sorta di critico di danza *ante-litteram*: accanto a una solida conoscenza storica e a una personale visione della danza, infatti, le sue recensioni, spesso costituendo il *pendant* di dotti articoli d'introduzione agli spettacoli commentati (soprattutto nel caso dei grandi allestimenti scaligeri dei primi anni Trenta²⁶), tentano di fornire analisi dettagliate e ricche descrizioni dei corpi danzanti visti in scena, il tutto sempre riservando uno sguardo, spesso polemico, al panorama coreico del tempo e, non da ultimo, fornendo indicazioni e pungenti suggerimenti agli addetti ai lavori.

All'inizio degli anni Quaranta, infine, la formula della "cronaca-tipo", generalmente caratterizzata dalla dicotomia fra attenzione per la dimensione musicale e sinteticità rispetto a quella coreica, continua a essere ampiamente

²⁵ Sostanzialmente citata a proposito delle polemiche fra classicisti e modernisti della danza dei primi anni Trenta e spesso ricordata per lo sfortunato matrimonio, avvenuto nel novembre 1933, con la danzatrice Attilia Radice (nonché per la profonda amicizia che lo legò a Cia Fornaroli e Walter Toscanini, con il quale, peraltro, fonda la rivista «La danza», rimasta al numero unico di saggio del giugno 1932), la figura di Paolo Fabbri costituisce forse l'unico esempio, nell'Italia del Primo Novecento, di vero e proprio critico di danza, dotato di una conoscenza *tecnica* della materia e interessato a porre un certo modello di corpo danzante al centro della propria riflessione. Probabilmente discendente da una famiglia di artisti di teatro (così, almeno, ci viene presentato dal periodico inglese «The Dancing Times», con cui collabora certamente, in qualità di corrispondente dall'Italia, tra l'ottobre 1934 e il giugno 1935), Paolo Fabbri si occupa stabilmente di danza per il prestigioso quotidiano milanese «Il Secolo. La Sera» (oltre che su periodici come «Comoedia» e «Lidel») fin dall'inizio degli anni Trenta, quando, attraverso cronache agguerrite e densi articoli di approfondimento, inizia a sagomare una visione dell'arte di Tersicore che, da un lato, trova il proprio fondamentale (per non dire quasi esclusivo) riferimento teorico nei contributi del critico André Levinson, e, dall'altro, vede nella tecnica accademica di scuola italiana, frutto dell'operato di maestri e teorici sapienti come Blasis e Cecchetti, una sorta di perfetta e superiore manifestazione coreica, peraltro superbamente incarnata, in quegli anni, dall'espressivo virtuosismo della giovane e promettente Attilia Radice. Accanto all'attività di critico, si cimenta anche nello studio delle danze popolari (progettando addirittura la creazione di un archivio sull'argomento) e nell'organizzazione teatrale, curando, nell'agosto del 1935, un'intera serata di balletti presso il cortile del Castello Sforzesco di Milano nella quale propone opere che, oltre a rifarsi al Seicento e all'Ottocento italiani, rievocano anche atmosfere più squisitamente popolari. Dopo la fine del matrimonio con Radice, nel 1939 lo si ritrova a Parigi, dove collabora (presumibilmente occupandosi di argomenti vari) con «Paris Soir», il tutto, evidentemente, prima del trasferimento in Sud America dove si sarebbe recato già nel dopoguerra.

²⁶ Citiamo soltanto i contributi pubblicati in occasione della messa in scena di *Belkis, regina di Saba* (1932) e de *Il Cappello a tre punte* (1934), e cioè: Fabbri, Paolo, "Belkis" e l'arte coreografica di Leonida Miäsin, «Il Secolo. La Sera», 20 gennaio 1932; P. F [ma Paolo Fabbri], "La vita breve" e "Il Cappello a tre punte" di Manuel De Falla al Teatro alla Scala, 31 gennaio 1934.

praticata, salvo dover fare ripetutamente i conti, insieme a quanto appena rievocato fin qui, con le proposte artistiche di un fautore dell'autonomia della danza²⁷ rispetto alla musica come Aurel Milloss.

Secondo una dinamica culturale particolarmente diffusa (almeno in fatto di danza) nell'Italia del tempo, anche in questo caso non si è certo in presenza di sconvolgimenti repentini, anche se, con il tempo, le parole della stampa mostrano spesso di concentrarsi sugli aspetti più squisitamente coreografici delle creazioni millossiane, il tutto proprio a partire dal ripensamento del rapporto danza-musica: dinanzi a coreografie che muovono sovente dalla volontà di mettere in crisi quel pregiudizio tipicamente italiano secondo cui la danza deve limitarsi a “interpretare” con deferenza la componente musicale o, almeno, a procedere “parallelamente” rispetto a essa, cronisti e commentatori si trovano, con non poche contraddizioni, a dover prendere posizione sul terreno di una battaglia che, come si capisce, è quella per l'affermazione della danza come autentica (in quanto autonoma) forma d'arte.

Se sulle colonne dei quotidiani elzeviri e cronache rappresentano le formule testuali maggiormente impiegate per parlare di danza, essi costituiscono altresì i poli – il primo connotato da un deciso allontanamento rispetto al reale e il secondo caratterizzato da un'imprescindibile riferimento ad esso – di un *continuum* lungo il quale è possibile collocare altre tipologie di testo giornalistico sull'argomento (quasi sempre, lo si ricordi almeno di sfuggita, nella cornice della Terza pagina): si va allora dall'articolo di taglio “alto” o “medio” (talvolta di carattere dotto, come nel caso dei già citati Bragaglia e Fabbri, talaltra – ma raramente – costituito da scritti d'artista o da approfondimenti storici o d'attualità, come accade con i *reportage* pubblicati all'indomani delle cosiddette “Olimpiadi della Grazia” nel 1931), al ritratto d'artista (sovente declinato nella forma del necrologio, fra i quali spiccano quelli di Orio Vergani su Isadora Duncan, nel 1927, e Loïe Fuller (nel 1928), alla recensione di libro (si pensi ai volumi di Bragaglia e Ramperti e, soprattutto, al “caso” editoriale di *La danza come un modo di essere*, firmato da Jia Ruskaja nel 1927), fino alle interviste con gli artisti di maggiore spicco (con gli esempi fondamentali di Jia Ruskaja, sovente

²⁷ Sulle posizioni di Milloss in merito alla relazione danza-musica si vedano: Veroli, Patrizia, *Milloss. Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, Lucca, Libreria italiana musicale, 1996; Tomassini, Stefano (a cura di), *Coreosofia: scritti sulla danza*, Firenze, L. S. Olschki, 2002.

al centro delle attenzioni della stampa anche in virtù dei propri appoggi politici, e di Aurel Milloss).

Queste considerazioni sulla stampa quotidiana possono essere agevolmente applicate anche a quella periodica, dove, tuttavia, la libertà di formati, stili e linguaggi è decisamente maggiore, in particolar modo nelle testate di argomento teatrale e musicale.

In linea di massima, infatti, non soltanto il ricorso alle tipologie e alle funzioni testuali suggerite fin qui avviene in maniera più libera e spuria (oltre che tesa, a seconda dei differenti contesti editoriali, ad assumere un tono ora specialistico e documentato, ora accattivante e piacevole), ma, nella stampa periodica, è anche possibile rilevare la presenza di formule discorsive certo poco praticate sui quotidiani, come i contributi che ripercorrono diffusamente il percorso di artisti e compagnie (questo il caso, ad esempio, della rivista «Scenario» all'inizio degli anni Trenta), i racconti di carattere anedddotico e romanzato (magari legato a danze e danzatori dell'Ottocento), le agili rubriche di informazioni e, particolarmente rare, le rassegne bibliografiche (come quella curata da Walter Toscanini sulle colonne di «Perseo» tra il 1932 e il 1934).

Si assiste dunque, sui periodici, a una maggiore libertà nella scelta e nell'organizzazione dei contenuti, il che, oltre alla dimensione verbale, investe massicciamente anche quella, centrale in questo tipo di pubblicazioni, di carattere iconografico.

Se è infatti noto come la stampa quotidiana del periodo fascista si serva ampiamente di illustrazioni e fotografie²⁸ con fini spesso chiaramente propagandistici, per ciò che concerne la danza sono invece i periodici il luogo in cui si tende a sfruttare maggiormente la possibilità di ritrarre e offrire allo sguardo del lettore l'immagine di corpi in movimento, spesso limitandosi a *mostrare* la danza con l'intento di sottolinearne l'eventuale bizzarria ed eccezionalità, quasi si trattasse di una curiosità a cui riservare il tempo di un'occhiata o, per converso, di una fonte di suggestione alla quale rivolgere uno sguardo più affascinato che attento.

Gli apparati fotografici sono spesso corredati di didascalie che, talvolta sintetiche, accattivanti e scherzose (quasi che l'ostensione insolita del corpo

²⁸ Sulla situazione della fotografia in Italia nel primo Novecento si vedano almeno i capitoli dedicati in D'Autilia, Gabriele, *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, Torino, Einaudi, 2012.

danzante richiedesse un commento non solo stringato sul piano informativo, ma anche capace di giustificare, ironicamente, una simile presenza), appaiono talaltra dense di informazioni e indicazioni per il lettore, il quale, pur non potendo contare su un solido discorso critico in materia di danza, riusciva comunque ad acquisire dati (verbali e visivi) che ne ampliassero, sprovvincializzandoli, gusti e conoscenze. Non ci dilunghiamo oltre su questo punto: è però importante, in termini metodologici, rendersi conto del fatto che anche testi apparentemente marginali o poco significativi come le didascalie possono contribuire alla creazione di quel panorama di visioni, giudizi e modi di pensare che costituisce lo sfondo culturale di riferimento su cui si staglia qualsiasi discorso sull'arte della danza in senso stretto.

Sempre a proposito degli apparati iconografici, inoltre, si nota come, soprattutto a partire dalla fine degli anni Venti, la qualità delle fotografie divenga davvero ragguardevole, tanto che l'immagine, in particolare attraverso la tecnica del *collage*, assume un peso sempre più rilevante all'interno dei periodici, i quali, complice anche la progressiva affermazione del rotocalco²⁹, tendono progressivamente a fornire veri e propri racconti visivi destinati a lettori-spettatori; per ciò che concerne il nostro discorso, allora, è importante notare che la sempre maggiore diffusione dell'immagine fotografica nella stampa periodica si sposa perfettamente non solo col desiderio, tanto problematico quanto in realtà profondamente sentito, di *vedere* il corpo danzante, dato che si ha come l'impressione che i periodici tentino spesso di adempiere al proprio dovere informativo sostituendo l'immagine al discorso verbale sulla danza ed evitando, in tal modo, il confronto con le difficoltà e i pregiudizi connessi alle pratiche di scrittura di argomento coreico.

Che le classificazioni proposte fin qui abbiano carattere del tutto funzionale e non debbano essere assunte in maniera rigidamente categorica, è prontamente dimostrato dalla concreta analisi del materiale testuale. Pur senza proporre esempi particolarmente dettagliati, può essere utile ricordare come, nel caso di situazioni e dibattiti particolarmente accesi, i confini di formato,

²⁹ Sulla fortuna del rotocalco in Italia fra le due guerre e sulla centralità della dimensione iconografica è necessario ricordare De Berti, Raffaele, *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti*, Milano, Vita e Pensiero, 2000; De Berti, Raffaele – Piazzoni, Irene (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra: Milano, 2-3 ottobre 2008*, Milano, Cisalpino, 2009.

stile e linguaggio tendano a ibridarsi profondamente: ciò accade, infatti, nel corso della cosiddetta “guerra di gonnellini”³⁰, vale a dire durante l’aspra polemica che, scatenata dalla nomina della danzatrice *moderna* Jia Ruskaja come co-direttrice (insieme alla scaligera Ettorina Mazzucchelli) della Scuola di Ballo del Teatro alla Scala, coinvolse in un aspro botta e risposta fra classicisti e modernisti tutte le figure più interessanti, ovviamente in materia di danza, del giornalismo italiano del tempo.

Il dibattito, infatti, non solo vide scontrarsi personaggi di spicco come i già menzionati Bragaglia, Fabbri, Ramperti e Toscanini, ma si sviluppò anche attraverso testate diverse (come i quotidiani «Corriere della sera», «Il Secolo. La Sera», «Ambrosiano» e periodici quali «Comoedia» e «Perseo»), dove, senza particolare ossequio per le formule discorsive consolidate, i contendenti (oltre ai nomi testé menzionati possiamo ricordare quello di Guido Piovene) cercarono di sfruttare al massimo il potenziale polemico e l’incisività corrosiva delle proprie parole. Oltre a firmare cronache di spettacolo in cui l’esaltazione o il discredito di una particolare tendenza coreica passano – del tutto insolitamente – attraverso un’attenzione speciale per il movimento del corpo danzante, gli autori si lanciano altresì nella produzione di contributi spesso insoliti per forma e qualità di scrittura, ad esempio mediante la pubblicazione di stralci di opere celebri (magari corredate di pungenti introduzioni), di contributi dotti e talvolta ai limiti dell’erudizione (come quelli spesso firmati da Walter Toscanini), di aspre missive e, anche, di veri e propri esercizi retorici volti a ridicolizzare gli avversari e le loro posizioni.

Quello della “guerra dei gonnellini” costituisce certo un *unicum* nel panorama giornalistico del tempo, configurandosi come speciale zona di convergenza di punti di vista, sensibilità, posizioni estetiche e doti letterarie fra loro fortemente differenziate, il tutto mostrando come, seppur tra reticenze e rigidità, la cultura italiana del Ventennio abbia nutrito, nei riguardi della danza, posizioni eterogenee e, ad oggi, ancora non sufficientemente valorizzate dagli studi di settore.

Di questa varietà, l’emerografia che riportiamo di seguito fornisce una prima indicazione. Come si vede, si è scelto di raggruppare i dati per testata e di

³⁰ Questa espressione deriva dal titolo di un contributo di Marco Ramperti pubblicato sull’«Ambrosiano» il 9 novembre 1933.

disporre i titoli di quotidiani e periodici in ordine alfabetico: all'interno di ogni sezione, poi, i riferimenti relativi ai singoli contributi sono ordinati in senso cronologico. Predominante la presenza delle testate sottoposte a spoglio sistematico (cioè, come abbiamo detto, «Corriere della sera», «Comoedia», «La Domenica del Corriere», «Il Giornale d'Italia», «L'illustrazione italiana», «Il Messaggero», «Il Tevere», «La Tribuna», «Il Popolo di Roma», «Scenario»), in cui, com'è ovvio, confluisce maggiormente la varietà di formati e stili illustrata nel corso della trattazione; altamente significativi, però, risultano anche gli articoli pubblicati su «Il Secolo. La Sera», «Ambrosiano» e «Perseo» (sia per la presenza del duo Fabbri-Toscanini, sia per quanto si diceva a proposito della «guerra di gonnellini»), «La Stampa» (fondamentalmente, ma non solo, in ragione degli scritti di Marco Ramperti ivi pubblicati), «La Nazione» (in particolare per i contributi firmati da Aniceto del Massa) e, infine, su periodici di settore come «Il Giornale degli artisti».

Anche se solo mediante il ricorso al dato bibliografico, nonché attraverso i rimandi di ordine pratico appena esposti, vogliamo suggerire alcuni dei tratti forti del discorso giornalistico sulla danza di epoca fascista e richiamare, seppur per accenni, la dialettica fondamentale fra il tono *medio* di simile produzione testuale – spesso connotata da incompetenza, superficialità, pregiudizi e timori – e i percorsi di quei personaggi eccezionali (oltre alle figure già citate, occorre ricordare almeno quella di Alberto Savinio), i quali, magari fugacemente, hanno nutrito un interesse profondo e complesso per l'arte di Tersicore, così contribuendo a tratteggiare i lineamenti di un'epoca che, anche in materia di danza, porta impresso il marchio della contraddizione.

Emerografia (1920-1945)³¹**Ambrosiano [Milano, 1922-1944]:**

- G. C. Paribeni [Giulio Cesare Paribeni], *"Mabit"*, 21 marzo 1923.
- Anonimo, *È arrivato un bastimento...*, 11 giugno 1923.
- G. C. Paribeni [Giulio Cesare Paribeni], *Una fiaba e un balletto*, 9 febbraio 1925.
- a. l., *Cia Fornaroli e la meteorologia*, 6 marzo 1925.
- G. C. Paribeni [Giulio Cesare Paribeni], *Ripresa di «Hänsel e Gretel». «Carillon magico»*, 24 gennaio 1926.
- Id., *«Petrouchka» di Igor Strawinsky*, 10 maggio 1926.
- Id., *"Vecchia Milano" alla Scala*, 10 gennaio 1928.
- Id., *Leggenda di Giuseppe" e "Salomè"*, 16 marzo 1928.
- Id., *"Casanova" di Pick-Mangiagalli*, 22 gennaio 1929.
- Anonimo, *Il saggio finale a «La Scala» delle allieve della Scuola di ballo*, 10 luglio 1929.
- G. C. Paribeni [Giulio Cesare Paribeni] - E. [Enrico] Serretta, *«Rondò veneziano»*, 9 gennaio 1931.
- Id., *"Mille e una notte" di De Sabata e Adami*, 21 gennaio 1931.
- Serretta, Enrico, *Accademia di ballo*, 4 luglio 1931.
- G. C. Paribeni [Giulio Cesare Paribeni], *"Belkis, Regina di Saba" di Ottorino Respighi alla Scala*, 25 gennaio 1932.
- Fabel [ma Guido Piovene], *Postille al "Belkis"*, 12 febbraio 1932.
- Ramperti, Marco, *Serate milanesi*, 30 giugno 1932.
- Fabel [ma Guido Piovene], *Il saggio di danze alla Scala*, 1 luglio 1932.
- Anonimo, *Un periodico sulla danza*, 6 luglio 1932.
- Anonimo, *Tre nuove opere da camera al Festival musicale*, 7 settembre 1932.
- Anonimo, *Il concerto di musica italiana al Festival di Venezia*, 8 settembre 1932.
- Ulderigo, Tegani, *Il ritorno del "Sieba"*, 10 settembre 1932.
- Malipiero, Gian Francesco, *Lettera di un musicista al suo editore*, 29 settembre 1932.
- g. p. [Guido Piovene], *La Ruskaja e la danza*, 12 ottobre 1932.
- Piovene, Guido, *Il Passo d'addio*, 26 aprile 1933.
- Anonimo, *Lo spettacolo al Manzoni per la fondazione «Anna Maria»*, 29 maggio 1933.
- Anonimo, *Danze nel Teatro romano di Fiesole*, 19 giugno 1933.
- Piovene, Guido, *L'Accademia di Ballo della Scala. Bilancio di un insegnamento*, 1 luglio 1933.
- g. c. p. [Giulio Cesare Paribeni], *Balletti alla Triennale*, 13 ottobre 1933.
- Ramperti, Marco, *Guerra di gonnellini*, 9 novembre 1933.
- Id., *Una lettera di Marco Ramperti*, 12 novembre 1933.
- Anonimo, *I Sakharoff al Manzoni*, 19 aprile 1934.
- r. g., *Danze classiche e ballo accademico*, 11 maggio 1934.

³¹ Accanto al nome di ogni testata si riportano luogo e anni di edizione. Il lasso temporale di volta in volta indicato si riferisce alla durata totale dell'attività dei periodici considerati e non coincide con quello effettivamente analizzato da chi scrive. Specie per le testate non sottoposte a uno spoglio continuativo, non è stato sempre possibile recuperare con certezza questo tipo di informazioni.

- Ramperti, Marco, *Grazie di ieri, grazie di domani*, 15 maggio 1934.
- R. G., *Il saggio alla Scala dell'Accademia di Ballo*, 3 luglio 1934.
- g. c. p. [Giulio Cesare Paribeni] - a. m. g., "Fiordisole" di F. Vittadini e G. Cornali, 15 febbraio 1935.
- Anonimo, *I balletti italiani a San Remo*, 21 febbraio 1935.
- L. R., *La "Vispa Teresa" di Zapparoli*, 28 febbraio 1935.
- Anonimo, *Gli spettacoli a Taormina e ad Agrigento. Le danze di Jia Ruskaja*, [7] aprile 1935.
- Serretta, Enrico, *Danze da vicino*, [10 aprile 1935].
- Radice, Raul, *Passo d'addio*, 1 maggio 1935.
- Anonimo, *Il successo a San Remo del gruppo di Jia Ruskaja*, 9 marzo 1937.
- Rad., *Passo d'addio*, 30 aprile 1937.
- e. d., *Ballerine all'esame*, 1 giugno 1937.
- G. C. Paribeni [Giulio Cesare Paribeni], "Carmina Burana" di C. Orff, "Il mandarino meraviglioso" di B. Bartok, "Anfione" di A. Honegger, 13 ottobre 1942.
- G. C. P. [Giulio Cesare Paribeni], *Il balletto «Visioni» di R. Pick-Mangiagalli*, 5 febbraio 1943.

Arte e artisti [Milano, 1903?-?]:

- De Martini, Gualtiero, *La rinascita del balletto italiano. Le manifestazioni d'arte a San Remo*, senza data [febbraio-marzo 1933].

L'Avanti [Milano, 1896-1926; 1944-]:

- g. a., F. Alfano: "La Leggenda di Sakuntala", 11 dicembre 1921.
- Anonimo, "Mabit" di Riccardo Pick Mangiagalli, 21 marzo 1923.
- Anonimo, "Hänsel e Gretel" di Humperdink e il "Convento veneziano" di A. Casella, 8 febbraio 1925.
- r. b., "Hänsel e Gretel" e "Il Carillon magico", 24 gennaio 1926.
- Id., "Petrouchka" di Strawinski alla Scala, 11 maggio 1926.
- E. Z., *I Balletti Milloss*, 21 novembre 1945.

- Id., *Seconda serata dei balletti di Milloss*, 4 dicembre 1945.

Bertoldo [Roma, 1936-?]:

- Bardolfo I (sic), *Carmina Burana. Il Mandarino Meraviglioso. Anfione*, 16 ottobre 1942.

Cinema illustrazione [Milano, 1932-1939]:

- Star, *Una grande danzatrice vi parla del cinematografo*, 14 febbraio 1934.

Comoedia [Milano, 1919-1934]:

- Anonimo [ma Anton Giulio Bragaglia], *La danza senza musica*, anno VI, n. 3, 10 febbraio 1924.
- Miracolo, Giovanni [ma Anton Giulio Bragaglia], *La Laban Tanz-Bühne*, anno VII, n. 1, 1 gennaio 1925.
- Ruskaja, Jia [ma Anton Giulio Bragaglia], *Con fuoco*, anno VII, n. 2, 15 gennaio 1925.
- Miracolo, Giovanni [ma Anton Giulio Bragaglia], *Ellenismo ed euritmia*, anno VII, n.

3, 1 febbraio 1925.

Ellero, Iacopo [ma Anton Giulio Bragaglia], *Comicità e acrobatismo*, anno VII, n. 4, 15 febbraio 1925.

Belfagor [ma Anton Giulio Bragaglia], *Danze spagnole*, anno VII, n. 5, 1 marzo 1925.

Ruskaja, Jia [ma Anton Giulio Bragaglia], *Sul minuetto teatrale*, anno VII, n. 6, 15 marzo 1925.

Bragaglia, Anton Giulio, *Dialogo con Ida Rubinstein*, anno VII, n. 7, 1 aprile 1925.

Id., *Una santa ballerina: Carlotta Bara*, anno VII, n. 8, 15 aprile 1925.

Miracolo, Giovanni [ma Anton Giulio Bragaglia], *La riforma coreografica di Noverre nello spirito della scuola italiana*, anno VII, n. 10, 15 maggio 1925.

Id. [ma Anton Giulio Bragaglia], *Musica esteriorizzata*, anno VII, n. 11, 1 giugno 1925.

Speranza, Alfredo [ma Anton Giulio Bragaglia], *La danza a Costantinopoli*, anno VII, n. 12, 15 giugno 1925.

Miracolo, Giovanni [ma Anton Giulio Bragaglia], *Mary Wigman e le sue danze*, anno VII, n. 13, 1 luglio 1925.

Divoire, Fernand, *Vera Mirova*, anno VII, n. 16–17, 15 agosto–1 settembre 1925.

Miracolo, Giovanni (ma Anton Giulio Bragaglia), *I balli romantici di Smirnova e Romanoff*, anno VII, n. 18, 15 settembre 1925.

Gallian, Marcello, *Flora Korb*, anno VII, n. 19, 1 ottobre 1925.

Ruskaja, Jia, *Vecchia e moderna coreografia*, anno VII, n. 20, 15 ottobre 1925.

Arena, Paolo, *Sent M'Abesa*, anno VII, n. 21, 1 novembre 1925.

Miracolo, Giovanni [ma Anton Giulio Bragaglia], *Niddy Impekoven*, anno VII, n. 22, 15 novembre 1925.

Clavel, Gilberto, *Teatro plastico*, anno VII, n.23, 1 dicembre 1925.

Miracolo, Giovanni [ma Anton Giulio Bragaglia], *Nyota Inyoka*, anno VII, n. 24, 15 dicembre 1925.

Ruskaja, Jia, *La danza è un modo di essere*, anno VIII, n. 1, 20 gennaio 1926.

Miracolo, Giovanni [ma Anton Giulio Bragaglia], *Bella Schumann*, anno VIII, n. 2, 20 febbraio 1926.

Pascasio Murguet, Alice, *Colloquio con Jeanne Ronsay*, anno VIII, n. 3, 20 marzo 1926.

Antona Traversi, Camillo, *Ida Rubinstein sulla scena e nella vita*, anno VIII, n. 3, 20 marzo 1926.

Bragaglia, Anton Giulio, *Tersicore esoterica: la danza d'espressione*, anno VIII, n. 4, 20 aprile 1926.

Salvatore, Ada, *Edmonde Guy e Ernest van Duren*, anno VIII, n. 5, 20 maggio 1926.

Bragaglia, Anton Giulio, *Niddy Impekoven*, anno VIII, n. 8, 20 aprile 1926.

Miracolo, Giovanni [ma Anton Giulio Bragaglia], *Claudia Pavlova*, anno VIII, n. 10, 20 ottobre 1926.

Id. [ma Anton Giulio Bragaglia], *La danza antimusicale*, anno VIII, n. 11, 20 novembre 1926.

Bragaglia, Anton Giulio, *Jia Ruskaja ovvero Dell'ispirazione*, anno VIII, n. 12, 20 dicembre 1926.

Grasso, Enrica, *Una danzatrice all'Opéra sotto Luigi XV*, anno VIII, n. 12, 20 dicembre 1926.

Miracolo, Giovanni [ma Anton Giulio Bragaglia], *Intorno alla danza plastica*, anno IX, n. 4, 20 aprile 1927.

- Bragaglia, Anton Giulio, *Dalla caricatura all'armonia*, anno IX, n. 6, 20 giugno 1927.
- Miracolo, Giovanni [ma Anton Giulio Bragaglia], *Contaminazione o rinascita?*, anno IX, n. 8, 20 agosto 1927.
- Id. [ma Anton Giulio Bragaglia], *Isadora Duncan*, anno IX, n. 10, 20 ottobre 1927.
- Pavlova, Anna, *Autobiografia di una ballerina. Memorie inedite di Anna Pavlova*, anno X, n. 1, 20 gennaio 1928.
- Id., *Autobiografia di una ballerina. Memorie inedite di Anna Pavlova*, anno X, n. 2, 20 febbraio 1928.
- Bragaglia, Anton Giulio, *Negrerie*, anno X, n. 1, 20 gennaio 1928.
- Id., *Le danze di Waleska Gert*, anno X, n. 6, 15 giugno–15 luglio 1928.
- J.d.Q, *Tortola Valencia, danzatrice spagnola*, anno X, n. 7, 15 luglio–15 agosto 1928.
- Bragaglia, Anton Giulio, *La danzatrice Flora Korb*, anno X, n. 10, 15 ottobre–15 novembre 1928.
- Id., *Il nuovo stile della danza*, anno X, n. 11, 15 novembre–15 dicembre 1928.
- Id., *Paradosso della danzatrice sorda*, anno XI, n. 12, 15 dicembre–1 gennaio 1929.
- Ridenti, Lucio, *Fabbrica di "redettes"*, anno XI, n. 1, 15 gennaio–15 febbraio 1929.
- Smolkova, Minnie, *Al ritmo del nostro respiro*, anno XI, n. 1, 15 gennaio–15 febbraio 1929.
- Lualdi, Adriano, *Ida Rubinstein alla Scala*, anno XI, n. 3, 15 marzo–15 aprile 1929.
- Corsi, Mario, *Maria Taglioni, sifide del Romanticismo*, anno XI, n. 4, 15 aprile–15 maggio 1929.
- Lari, Carlo, *Vivaio di "prime ballerine"*, anno XI, n. 4, 15 aprile–15 maggio 1929.
- Cavicchioli, Giovanni, *Euritmia*, anno XII, n. 2, 15 febbraio–15 marzo 1930.
- Magri, Giuseppe, *Le rappresentazioni classiche di Siracusa*, anno XII, n. 3, 15 marzo–15 aprile 1930.
- Lanocita, Arturo, *Voglio fare la girl*, anno XII, n. 4, 15 aprile–15 maggio 1930.
- Tombari, Fabio, *Le danze dal cielo*, anno XII, n. 5, 15 maggio–15 giugno 1930.
- Bragaglia, Anton Giulio, *Castità delle ballerine*, anno XII, n. 7, 15 luglio–15 agosto 1930.
- Hesselink, Heppel, *Teatri e danze di Giava: Wayang Purgia e Wayang Orang*, anno XII, n. 9, 15 settembre–15 ottobre 1930.
- Bragaglia, Anton Giulio, *Nobiltà del varietà*, anno XII, n. 11, 15 novembre–15 dicembre 1930.
- Id., *Serge De Diaghileff*, anno XII, n. 12, 15 dicembre 1929–15 gennaio 1930.
- Id., *Spettacoli sacri e profani. Carlotta Bara*, anno XIII, n. 3, 15 marzo–15 aprile 1931.
- Fabbri, Paolo, *Supremazia del balletto*, anno XIII, n. 8, 15 agosto–15 settembre 1931.
- Id., *"La fenice d'Arabia": Attilia Radice*, anno XIV, n. 2, 15 febbraio–15 marzo 1932.
- Adami, Giuseppe, *Storia di un ballo scaligero*, anno XIV, n. 6, 15 giugno – 15 luglio 1932.
- Karsavina, Tamara, *Ricordi della Karsavina*, anno XIV, n. 7, 15 luglio–15 agosto 1932.
- Bragaglia, Anton Giulio, *Danze dell'Indocina*, anno XIV, n. 8, 15 agosto–15 settembre 1932.
- Id., *Il balletto di Jooss*, anno XV, n. 6, 15 giugno–15 luglio 1933.
- Id., *La danzatrice Jo Mihaly*, anno XVI, n. 3, marzo 1934.
- Ramperti, Marco, *La favola dei Sakharoff*, anno XVI, n. 5, maggio 1934.
- Fabbri, Paolo, *Danze popolari e danze nazionali*, anno XVI, n. 7, luglio 1934.

Bragaglia, Anton Giulio, *Maria Taglioni e il balletto romantico*, anno XVI, n. 9, settembre 1934.

Conquiste [Roma, ?]:

e. be., *Le danze di Jia Ruskaja al Teatro Reale*, s.d. [febbraio 1937].

Corriere del teatro [Milano, 1920-?; continuazione di «Corriere del teatro e del cinematografo», 1912-1919]:

Ciampelli, G. M. [Giulio Maria], *I Balli Russi*, anno VII, n. 4-5, maggio 1920.
m. f., *Nerone e i Balli Russi*, anno VII, n. 6, giugno 1920.

Corriere del Tirreno [Livorno, 1905?]:

Businari, Paolo, *I balletti al Castello di Laxenburg*, 11 aprile 1934.

Corriere della sera [Milano, 1876-]:

V. B., *A proposito dei Balli Russi*, 4 marzo 1920.

Anonimo, *Il programma della Scala*, 4 novembre 1921.

Cavara, G., *Febbrile vigilia alla Scala*, 25 dicembre 1921.

Cavara, G., *Programma di Roma musicale*, 10 febbraio 1922.

Sacchi, Filippo, *Dancing*, 11 febbraio 1922.

o. c., *Il loggione della Scala*, 22 febbraio 1922.

Anonimo, *I balli russi Leonidoff*, 10 marzo 1922.

Sacchi, Filippo, *Nijinski*, 3 novembre 1922.

Anonimo, *I "Balli Svedesi" al Dal Verme*, 9 febbraio 1923.

g. c. [Gaetano Cesari], *"Mabit" alla Scala*, 21 marzo 1923.

Anonimo, *La danza di Stato*, 1 maggio 1923.

Ojetti, Ugo, *Il cavalier Cecchetti e i balli russi*, 6 maggio 1923.

r. s. [Renato Simoni], *Il teatro degli Indipendenti all'Eden*, 10 giugno 1923.

Anonimo, *I balletti italiani a Londra*, 12 marzo 1924.

o. c., *I balli nuovi scelti dai maestri a congresso*, 24 maggio 1924.

r. s. [Renato Simoni], *"Biragbin" commedia in tre atti di Arnaldo Fraccaroli al Diana*, 25 giugno 1924.

g. c. [Gaetano Cesari], *"Hänsel e Gretel" di Humperdink e "Il convento veneziano" di Casella alla Scala*, 8 febbraio 1925.

Anonimo, *Corriere teatrale*, 11 febbraio 1925.

Anonimo, *Il saggio dell'Accademia di ballo della Scala*, 3 luglio 1925.

g. c. [Gaetano Cesari], *"Haensel e Gretel" e "Carillon magico" ripresi alla Scala*, 24 gennaio 1926.

Linati, Carlo, *Danze e danzatori*, 29 gennaio 1926.

Adami, Giuseppe, *La danza delle ore*, 9 marzo 1926.

g. c. [Gaetano Cesari], *"Petrouchka" e la ripresa di "Haensel e Gretel"*, 10 maggio 1926.

Linati, Carlo, *Il danzatore mondano*, 6 agosto 1926.

Anonimo, *I balli russi alla Scala*, 8 gennaio 1927.

Vergani, Orio, *Leggenda di Diaghilev*, 9 gennaio 1927.

Anonimo, *I balli russi alla Scala*, 11 gennaio 1927.

Anonimo, *La morte ballata*, 23 gennaio 1927.

- a. b., *Il sorcio nel violino*, 3 marzo 1927.
- Anonimo, *La seconda di "Madama di Cballani" e "Petruska" alla Scala*, 21 marzo 1927.
- Fraccaroli, Arnaldo, *Danze indiane*, 23 luglio 1927.
- Anonimo, *Tragica morte di Isadora Duncan*, 15 settembre 1927.
- Vergani, Orio, *Compianto d'Isadora*, 16 settembre 1927.
- Anonimo, *La morte d'una maestra di danze*, 25 ottobre 1927.
- Anonimo, *I balletti Romanoff al Dal Verme*, 1 novembre 1927.
- Vergani, Orio, *Loïe Fuller danzatrice sui roghi*, 5 gennaio 1928.
- Anonimo, *"Vecchia Milano" alla Scala*, 6 gennaio 1928.
- g. c. [Gaetano Cesari], *Gianni Schicchi e Vecchia Milano*, 11 gennaio 1928.
- Anonimo, *Il charleston*, 21 gennaio 1928.
- Fraccaroli, Arnaldo, *Jazz*, 18 giugno 1928.
- Fraccaroli, Arnaldo, *Dancing*, 29 febbraio 1928.
- Anonimo, *"La Leggenda di Giuseppe" alla Scala*, 15 marzo 1928.
- Anonimo, *"Salomè" e "La leggenda di Giuseppe" dirette da Strauss, alla Scala*, 16 marzo 1928.
- Anonimo, *I balli di Anna Pavlova al Lirico*, 30 marzo 1928.
- Anonimo, *Il nuovo spettacolo di Anna Pavlova al Lirico*, 1 aprile 1928.
- Anonimo, *La Giara del maestro Casella e L'Usignuolo di Stravinsky*, 11 aprile 1928.
- g. c. [Gaetano Cesari], *Le antiche musiche italiane al Teatro dell'Esposizione*, 24 aprile 1928.
- Pànfilo [ma Giulio Caprin], *La danzatrice tragica*, 29 aprile 1928.
- Fraccaroli, Arnaldo, *Balli Russi*, 28 giugno 1928.
- g. c. [Gaetano Cesari], *Il Tabarro e Casanova a Venezia alla Scala*, 20 gennaio 1929.
- Anonimo, *I balletti di Ida Rubinstein alla Scala*, 1 marzo 1929.
- Anonimo, *Corriere teatrale*, 6 marzo 1929.
- Anonimo, *I Sakharoff all'Eden*, 7 aprile 1929.
- e. p. [Eligio Possenti], *Tersicore moderna*, 24 aprile 1929.
- Anonimo, *Il saggio finale delle allieve della Scuola di ballo della Scala*, 9 luglio 1929.
- Anonimo, *Le classifiche della Scuola di ballo della Scala*, 10 luglio 1929.
- Anonimo, *La morte di Sergio Diaghilev*, 20 agosto 1929.
- Anonimo, *L'"Alceste" di Euripide al Licinum di Erba*, 23 agosto 1929.
- Anonimo, *"Il mistero di Persefone" di Romagnoli al Licinum di Erba*, 28 agosto 1929.
- G. Cesari [Gaetano Cesari], *"La via della finestra" di Zandonai e "La fata delle bambole"*, 7 gennaio 1930.
- Anonimo, *Il "passo d'addio" delle ballerine diplomate all'Accademia scaligera*, 17 aprile 1930.
- Anonimo, *La morte della ballerina Virginia Zucchi*, 14 ottobre 1930.
- Borgese, Giuseppe Antonio, *Storie d'amore e luoghi di danza*, 27 novembre 1930.
- Anonimo, *I balletti di Boris Kniaseff al Manzoni*, 28 novembre 1930.
- g. c. [Gaetano Cesari], *La prima di «Cavalleria rusticana» e del ballo «Mille e una notte»*, 21 gennaio 1931.
- Vergani, Orio, *La morte di Anna Pavlova*, 24 gennaio 1931.
- g. m., *L'antroposofia steineriana*, 28 gennaio 1931.
- Anonimo, *"Simultanina" sedici sintesi di Marinetti*, 10 maggio 1931.

- Vergani, Orio, *Tersicore, o della rivoluzione*, 3 giugno 1931.
- Anonimo, *Il saggio delle allieve dell'Accademia di ballo della Scala*, 5 luglio 1931.
- Anonimo, *Dolci carole*, 10 settembre 1931.
- Anonimo, *Cronache scaligere*, 22 dicembre 1931.
- Anonimo, *Come nasce un grande ballo sul palcoscenico della Scala*, 21 gennaio 1932.
- g. c. [Gaetano Cesari], *La prima del ballo "Belkis"*, 24 gennaio 1932.
- Anonimo, *Le danze di Jia Ruskaja al Convegno*, 17 marzo 1932.
- Anonimo, *La crisi dei teatri lirici e i privilegi della radio*, 20 marzo 1932.
- Anonimo, *Rilievi e chiarimenti sulla stagione scaligera*, 3 aprile 1932.
- Anonimo, *Alla Scala*, 3 maggio 1932.
- Anonimo, *La seconda di "Turandot" e il "passo d'addio"*, 4 maggio 1932.
- G. Cesari [Gaetano Cesari], *Il bilancio artistico della stagione*, 10 maggio 1932.
- Anonimo, *Il problema finanziario della Scala*, 17 maggio 1932.
- Anonimo, *Una lettera del Duca Visconti al maestro Trentinaglia*, 26 giugno 1932.
- Anonimo, *Il saggio delle allieve della Scuola di ballo della Scala*, 1 luglio 1932.
- Anonimo, *Scala. Il lavoro della Commissione. I preparativi per la prossima stagione*, 27 luglio 1932.
- g. c. [Gaetano Cesari], *Il teatro dell'opera da camera' alla Biennale della musica*, 7 settembre 1932.
- Id., *Seconda serata di opera da camera alla Biennale della musica*, 11 settembre 1932.
- Anonimo, *La chiusura del festival musicale*, 16 settembre 1932.
- Anonimo, *Il cartellone della Scala*, 5 ottobre 1932.
- Anonimo, *La prima di "Filanda Magiara" e del ballo "Sieba" alla Scala*, 15 gennaio 1933.
- Anonimo, *L'inaugurazione a San Remo della stagione dei Balletti da Camera*, 12 febbraio 1933.
- Anonimo, *Tre nuovi balletti italiani rappresentati a San Remo*, 22 febbraio 1933.
- Anonimo, *Il «Passo d'addio»*, 25 aprile 1933.
- Anonimo, *Il passo d'addio*, 26 aprile 1933.
- Anonimo, *La seconda di «Lodoletta» e del «Passo d'addio»*, 28 aprile 1933.
- Anonimo, *Teatro alla Scala. I lieti risultati della stagione dell'Anno XI*, 30 aprile 1933.
- Anonimo, *Lo spettacolo benefico al Manzoni*, 27 maggio 1933.
- Anonimo, *Il saggio finale dell'Accademia di ballo alla Scala*, 30 giugno 1933.
- Anonimo, *I balletti italiani alla Triennale*, 13 ottobre 1933.
- Anonimo, *I balletti alla Triennale*, 15 ottobre 1933.
- g. c. [Gaetano Cesari], *La Vita Breve e il Cappello a Tre Punte di Da Falla*, 1 gennaio 1934.
- Anonimo, *L'Ente Autonomo della Scala e il nuovo statuto che lo disciplina*, 14 febbraio 1934.
- Anonimo, *La risoluzione della vertenza Ruskaja - La Sera*, 4 marzo 1934.
- Anonimo, *I "Balletti Joss" al Manzoni*, 23 marzo 1934.
- Anonimo, *La scuola delle rondini*, 28 marzo 1934.
- Anonimo, *«La cena delle beffe» di Giordano e un nuovo balletto*, 12 aprile 1934.
- Anonimo, *I Sakharoff al Manzoni*, 19 aprile 1934.
- Anonimo, *A una prova del "Saggio di danze" e del "Passo d'addio"*, 8 maggio 1934.

- Anonimo, «*Il segreto di Susanna*» di Wolf Ferrari e lo spettacolo di danze, 9 maggio 1934.
- Anonimo, «*Saggio di danze classiche*» e «*Passo d'addio*», 11 maggio 1934.
- Anonimo, *La seconda del "Segreto di Susanna" e dello spettacolo di danze*, 14 maggio 1934.
- Anonimo, *Il saggio finale della Scuola di ballo della Scala*, 1 luglio 1934.
- Zorzi, Elio, *La Mostra del teatro dell'Opera da Camera*, 15 settembre 1934.
- Deledda, Grazia, *Ballo in costume*, 17 ottobre 1934.
- Anonimo, *Centenario di Luigi Manzotti*, 2 febbraio 1935.
- inter., *La prima del ballo "Fiordisole" e la ripresa dei "Pagliacci"*, 15 febbraio 1935.
- Anonimo, *Balletti italiani da camera al Teatro di San Remo*, 3 marzo 1935.
- Anonimo, *Spettacoli d'arte classica a Taormina e ad Agrigento*, 6 aprile 1935.
- B. F., *Il calendario del Maggio Musicale Fiorentino*, 21 aprile 1935.
- Anonimo, *Le danze di Jia Ruskaja a Taormina e ad Agrigento*, 24 aprile 1935.
- Aponte, Salvatore, *Primavera d'arte in Sicilia*, 26 aprile 1935.
- Anonimo, *Gli spettacoli classici di Taormina replicati dinanzi a 5000 spettatori*, 29 aprile 1935.
- Anonimo, *Il "Gianni Schicchi" e il "Passo d'addio"*, 30 aprile 1935.
- Anonimo, *Le danze di Jia Ruskaja e gli Idilli di Teocrito nell'incomparabile quadro dei templi agrigentini*, 5 maggio 1935.
- Anonimo, *Gli spettacoli classici di Agrigento replicati con grandissimo successo*, 6 maggio 1935.
- Anonimo, *Lo spettacolo di danze di Jia Ruskaja*, 19 maggio 1935.
- Anonimo, *Il concerto di danze di Jia Ruskaja al Maggio musicale fiorentino*, 25 maggio 1935.
- Anonimo, *La stagione dei concerti di danze di Jia Ruskaja al Licinum di Erba*, 29 agosto 1935.
- Anonimo, *Il secondo concerto di danze di Jia Ruskaja al Licinum di Erba*, 1 settembre 1935.
- Anonimo, *Il programma del concerto di danze che sarà eseguito al Teatro del Popolo*, 7 novembre 1935.
- Anonimo, *Il successo delle danze eseguite dalle allieve di Jia Ruskaja*, 10 novembre 1935.
- Lualdi, Adriano, *Storia di Nijinski*, 21 novembre 1935.
- Anonimo, «*L'Amore delle tre melarance*» va in scena stasera alla Scala, 1 febbraio 1936.
- f. a. [Franco Abbiati] - v. l., *Novità alla Scala*, 2 febbraio 1936.
- Anonimo, *Gli esami alla Scuola di ballo nel teatro alla Scala*, 27 giugno 1936.
- C. R., *L'Olimpiade della grazia a Berlino. La manifestazione italiana: il vibrante successo del gruppo di Jia Ruskaja*, 30 luglio 1936.
- r., *Il ballo "Coppelia"*, 15 gennaio 1937.
- Anonimo, *Al Reale dell'Opera. Il gruppo milanese di Jia Ruskaja e l'«Arlesiana»*, 21 febbraio 1937.
- [r.], *Nuove danze di Jia Ruskaja. Vivo successo a San Remo*, 9 marzo 1937.
- b. f., *Il Calendario del "Maggio Musicale"*, 26 aprile 1937.
- Anonimo, *Il Passo d'addio*, 29 aprile 1937.
- Anonimo, *Le danze di Jia Ruskaja al Massimo di Palermo*, 30 aprile 1937.
- Anonimo, *Jia Ruskaja e le sue allieve all'Accademia femminile di Orvieto*, 8 maggio 1937.
- Anonimo, *I Balli Russi del Gruppo De Basil*, 11 maggio 1937.

- Anonimo, *Lo spettacolo del corpo di ballo "Città di Firenze"*, 30 maggio 1937.
- Cecchi, Emilio, *Le nuove danze di Jia Ruskaja*, 9 giugno 1937.
- Anonimo, *Gli esami della Scuola di danze di Jia Ruskaja*, 4 luglio 1937.
- Anonimo, *I balletti di Sergio Lifar al "Maggio Musicale"*, 1 maggio 1938.
- Anonimo, *Le danze Sakharoff al Maggio Fiorentino*, 13 maggio 1938.
- Anonimo, *Maja Lex e le due danzatrici al "Maggio musicale"*, 20 maggio 1938.
- r., *Le danze di Jia Ruskaja*, 24 maggio 1938.
- f. a. (ma Franco Abbiati) - r., *Prime alla Scala*, 2 febbraio 1939.
- Anonimo, *I "Balletti di Montecarlo" al Comunale di Firenze*, 20 maggio 1939.
- Anonimo, *Successo d'una composizione di Hindemith. Presenti i Principi e Alfieri*, 23 maggio 1939.
- f. a. (ma Franco Abbiati) - r., *"La Rondine" di Puccini*, 25 gennaio 1940.
- f. a. - anonimo, *Novità alla Scala*, 2 febbraio 1941.
- Anonimo, *I Balletti Sinfonici*, 16 marzo 1941.
- Anonimo, *Gianni Schicchi e Balletti Sinfonici*, 1 febbraio 1942.
- Anonimo, *«Turandot» di Busoni e «Maora» [sic] di Stravinsky*, 8 marzo 1942.
- Anonimo, *Balletti alla Scala*, 13 aprile 1942.
- f. a. [Franco Abbiati], *"Carmina Burana" di Orff. "Mandarino Meraviglioso" di Bartok. "Anfione" di Honegger*, 13 ottobre 1942.
- r., *Gli allestimenti e le coreografie*, 13 ottobre 1942.
- r., *Il balletto 'Visioni'*, 5 febbraio 1943.
- f. a. [Franco Abbiati] - r., *Spettacolo di balletti*, 19 marzo 1943.
- Anonimo, *Il "Werther" di Massenet e il ballo "La Giara"*, 29 dicembre 1943.
- Anonimo, *"Don Pasquale" e "Visioni" al Teatro Sociale di Como*, 10 gennaio 1944.
- Anonimo, *Un balletto alla Scala*, 31 marzo 1944.
- f. a. [Franco Abbiati], *"Arlecchino", "Schicchi" e "Festa romantica"*, 15 aprile 1944.
- Id., *"Salomè" di Strauss e il nuovo ballo "La Taglioni"*, 18 febbraio 1945.
- Id., *Il "Tabarro" e le "Antiche danze e arie"*, 27 marzo 1945.

Corriere di Milano: periodico teatrale [Milano, 1918-; 1934-?]:

- Navarra, Ugo, *"Mabit" di Riccardo Pick-Mangiagalli alla "Scala"*, 30 marzo 1923.
- Navarra, Dr., *"Vecchia Milano" azione coreografica di Giuseppe Adami, musica di Franco Vittadini, rappresentata il 10 gennaio 1928*, testata e data non identificate [ma «Corriere di Milano», gennaio 1928].
- Navarra, Ugo, *Casanova a Venezia. Azione coreografica di G. Adami, musica di Riccardo Pick-Mangiagalli alla Scala*, 2 febbraio 1929.
- Anonimo, *La Scuola di Ballo della Scala*, 19 luglio 1929.
- Anonimo, *Cia Fornaroli e la Scuola di ballo della Scala*, 18 aprile 1932.
- Anonimo, *Alla Scala. Il saggio delle allieve della scuola di ballo*, 7 luglio 1932.

Corriere mercantile [Genova, 1824-2015]:

- Anonimo, *I Sakharoff al "Paganini"*, 26 marzo 1934.
- Anonimo, *Impressioni di Jia Ruskaja sulla danza classica moderna*, 27 luglio 1936.

Cosmopolita [Roma, 1944-1945]:

- Signorelli, Olga Resnevic, *Rinascita del balletto in Italia*, n.26, 28 giugno 1945.

- Zanetti, Emilia, *I balletti di Milloss*, 22 novembre 1945.
 Turchi, Guido, *Balletti di Milloss: Vlad e Previtoli*, 6 dicembre 1945.
 Turchi, Guido, *Tre punti cardinali*, 13 dicembre 1945.

Domenica [Roma, ?]:

- R. G., *Milloss parla dei "Balletti romani"*, 25 novembre 1945.
 G. G., *Il festival musicale. "Don Giovanni". "Otello". "Balletti"*, 25 novembre 1945.
 Graziosi, Giorgio, *Balletti al Festival*, 9 dicembre 1945.

La Domenica del Corriere [Milano, 1899-1989]:

- Cerquiglini, Ottorino, *Tersicore antica e nuova. Dalle danze classiche al 'charleston'*, anno XXIX, n. 31, 31 luglio 1927
 Curti, Antonio, *Alla scuola di ballo della Scala. Un grande sacerdote di Tersicore*, anno XXX, n. 28, 8 luglio 1928
 Anonimo, *Le allieve di Tersicore. Nel vivaio delle danzatrici*, anno XXXI, n. 19, 12 maggio 1929.
 Quarti, G. A., *Spigolature. Come si danzava nel Cinquecento*, anno XXXI, n. 34, 25 agosto 1929.
 Cor., *Autori popolari. Luigi Manzotti*, anno XXXV, n. 12 febbraio 1933

Il Dramma [Milano, 1925-1968]:

- Bragaglia, Anton Giulio, *La danza di Jia Ruskaja*, anno VIII, n. 6, 15 giugno 1932.
 Id., *Commento a Ida Rubinstein*, anno VIII, n. 10, ottobre 1932.

Eco della Riviera [Sanremo, 1916-1944]:

- De Martini, Gualtiero, *La nuova affermazione artistica italiana al Casino Municipale di San Remo*, 4-5 febbraio 1933.
 De Santis, Gino, *Meditazioni di un "Mecenate"*, 7 aprile 1934.
 G. Fer., *Balletti Italiani da Camera*, [10] febbraio 1935.
 Di Rovetino, B. Salatini, *Ore piccole con Guido Salvini*, 27 febbraio 1935.

Emporium [Bergamo, 1895-1964]:

- a. l., *"Mabit" novella mimo-sinfonica di Riccardo Pick Mangiagalli*, [anno, volume e numero non identificati], aprile 1923.
 Rognoni, Luigi - Randi, Eva, *La stagione di opere contemporanee alla Scala*, anno XLVIII, vol. XCVI, n. 76, dicembre 1942.

L'Epoca [Roma, ?]:

- Vigolo, Giorgio, *Balletti all'Adriano*, 4 dicembre 1945.

Eva [Milano, 1932-1969]:

- Anonimo, *Una scuola di vita*, s.d. [1933?].

La Fiera Letteraria [Milano, 1925-1929]:

- Bernardi, Marziano, *L'attività del Teatro di Torino*, 7 marzo 1926.
 Bragaglia, Alberto, *La scenografia di Léon Bakst*, 2 maggio 1926.
 Veretti, Antonio, *Clotilde a Alexandre Sakharoff al Convegno*, 1 maggio 1927.
 Ruskaja, Jia, *Splendori e miserie del balletto russo*, 22 maggio 1927.

Film [Roma, 1938-1959]:

- Pandolfi, Vito, *Invito alla danza*, 25 ottobre 1941.
 Savinio, Alberto, "Mavra" o della verità, [1942].
 Savinio, Alberto, *Danza anima del corpo*, 20 aprile 1943.

La Gazzetta del Popolo [Torino, 1848-1983]:

- Anonimo, *I balli di Loie Fuller al Teatro di Torino*, 6 gennaio 1925.
 Anonimo, *Le danze di Mary Wigman nel Teatro di Casa Gualino*, 12 maggio 1925
 Anonimo, *E. Jaques-Dalcroze al Liceo Musicale ed in Casa Gualino*, 17 maggio 1925.
 Anonimo, *Saggi del metodo Dalcroze al Liceo Musicale*, 20 maggio 1925.
 Anonimo, *Il successo dei balli 'Loie Fuller' al Teatro di Torino*, 7 gennaio 1926.
 ml., *La danzatrice Nyota Inyoka al Teatro di Torino*, 24 febbraio 1926.
 Anonimo, *La prima dei Balletti Russi al Teatro di Torino*, 4 marzo 1926.
 Anonimo, *La notte Andalusia*, 6 marzo 1926.
 Anonimo, "Giselle ou le Willis", 8 marzo 1926.
 Anonimo, *I balletti romantici russi*, 9 marzo 1926.
 Anonimo, "La danseuse et le Larron", 11 marzo 1926.
 Anonimo, *I "Balletti russi" di Diaghilev al Teatro di Torino*, 22 dicembre 1926.
 Anonimo, *Due nuovi balletti al Teatro di Torino*, 27 dicembre 1926.
 Anonimo, "Les Matelos" al Teatro di Torino, 29 dicembre 1926.
 Anonimo, *I balletti al Teatro di Torino*, 30 dicembre 1926.
 Anonimo, "Baraban" di Vittorio Rieti al Teatro di Torino, 1 gennaio 1927.
 Anonimo, "Le Lac des Cygnes" al Teatro di Torino, 3 gennaio 1927.
 Anonimo, *Il balletto "Petrouchka" al Teatro di Torino*, 6 gennaio 1927.
 Anonimo, *Danze Wigman al Teatro di Torino*, 21 marzo 1927.
 Anonimo, *I Balletti Spagnuoli al Teatro di Torino*, 22 dicembre 1927.
 Anonimo, *Nuovi balletti spagnoli al Teatro di Torino*, 23 dicembre 1927.
 Anonimo, *Prossime danze al Teatro di Torino*, 25 dicembre 1927.
 Anonimo, *Danze del gruppo Hellerau Laxenburg al Teatro di Torino*, 28 dicembre 1927.
 Anonimo, *È morta Loie Fuller la "fata della luce"*, 3 gennaio 1928.
 Anonimo, *Danze ritmiche al Teatro di Torino*, 20 febbraio 1929.
 Anonimo, *Gruppo di danze "Bereska"*, 23 febbraio 1929.
 Anonimo, *Rappresentazioni di danze al Teatro di Torino*, 4 maggio 1929.
 Anonimo, *La morte a Venezia di Sergio Diaghileff il creatore dei Balli Russi*, 20 agosto 1929.
 ml., *L'opera da camera al Festival veneziano*, 11 settembre 1932.
 m. g., *Joséphine Baker danzatrice classica*, 4 dicembre 1932.
 Anonimo, *Ballerini che si diffamano per onorare la memoria di Anna Pavlova*, [«La Gazzetta del Popolo della sera»], 31 maggio 1933.
 Anonimo, *Il saggio della Scuola di Ballo al Teatro Regio*, 7 luglio 1933.
 Anonimo, *Primi passi e piroette di danzatrici alla ribalta dell'arte e della fama*, 9 luglio 1933.
 m. c., *Un balletto di stampe pinelliane. Breve colloquio col maestro Ezio Carabella*, 8 dicembre 1933.
 Anonimo, *Il ballo «Volti la lanterna» di Carabella rappresentato al Teatro dell'Opera*, 4

gennaio 1934.

Anonimo, *Le repliche ad Agrigento degli spettacoli d'arte classica*,

Gazzetta della domenica [Milano, 1931-?]:

b. r., *Belkis*, 24 gennaio 1932.

Id., *"Filanda magiara" e ballo "Sieba" alla Scala*, 15 gennaio 1933.

La Gazzetta di Venezia [Venezia, 1799-1945]:

G. M. Sangiorgi, *I Balli Russi alla Fenice*, 25 marzo 1921.

s. m., *I Balli Russi alla "Fenice"*, 27 marzo 1921.

Anonimo, *I Balli Leonidoff alla Fenice*, 5 marzo 1922.

Anonimo, *Un nuovo "Balletto" alla "Fenice"*, 7 marzo 1922.

Anonimo, *I Balli Vincenti alla Fenice*, 8 settembre 1922.

s. m., *I Balli Svedesi alla "Fenice"*, 13 aprile 1923.

Anonimo, *Il nuovo teatro futurista al Goldoni*, 26 gennaio 1924.

Anonimo, *"Soregina" di Diego Valeri e "Saluto alla primavera"*, 27 marzo 1928.

Anonimo, *I balletti all'Excelsior. "Giardino incantato" musica di Guido Bianchini*, 17 agosto 1929.

Zorzi, Elio, *Sergio Diaghilev è morto*, 20 agosto 1929.

Anonimo, *Il pieno successo dell'Opera da Camera consacrato alla presenza delle LL.AA.RR. I Principi di Piemonte*, 6 settembre 1932.

Anonimo, *La serata franco-belga*, 6 settembre 1932.

Anonimo, *L'ultima manifestazione del Festival*, 15 settembre 1932.

Anonimo, *La terza serata d'opera da camera coronata da pieno successo*, 16 settembre 1932.

Anonimo, *Da una pellicola all'altra*, 12 novembre 1933.

Anonimo, *La serata d'opera da camera al Teatro Goldoni*, 16 settembre 1934.

Anonimo, *"L'ora spagnola" di Ravel - "Gianni Schicchi" di Puccini "Gli Uccelli" di Respighi*, 18 gennaio 1939.

Anonimo, *Impressioni sulla danza classica moderna*, 28 luglio 1936.

Anonimo, *Il successo di Jia Ruskaja al Teatro dell'Opera di San Remo*, 9 marzo 1937.

Anonimo, *'Barbiere di Siviglia' e 'Pulcinella' da Rossini a Stravinsky*, 4 febbraio 1940.

Il Gazzettino [Venezia, 1887-]:

Anonimo, *2° Festival internazionale di musica. Casavola, Malipiero e Casella*, 7 settembre 1932.

Anonimo, *2° Festival internazionale di musica. Lualdi, Respighi, De Falla*, 11 settembre 1932.

Anonimo, *2° Festival internazionale di musica. Antiche opere da camera*, 16 settembre 1932.

Il Giornale d'Italia [Roma, 1901-1976]:

Tridenti, Carlo, *Balli russi una visione di bellezza*, 2 marzo 1920.

Incagliati, Matteo, *Dalla "Fata delle bambole" alla Guido Monaco*, 26 ottobre 1920.

Id., *I nuovi Balli Italiani al Teatro Costanzi*, 23 ottobre 1923.

Id., *I balli Leonidoff al Costanzi*, 21 novembre 1920.

Anonimo, *"Lo scherzo veneziano" al Costanzi*, 28 novembre 1920.

- Vice, *“Le astuzie femminili” di Cimarosa, al Costanzi*, 15 gennaio 1921.
 g. rub., *Il Teatro Indipendente e le sue novità*, 20 gennaio 1923.
 Anonimo, *Al Teatro degli Indipendenti*, 14 febbraio 1923.
 Incagliati, Matteo, *“Giuditta”, del m. Pedrollo al Costanzi*, 25 ottobre 1923.
 Anonimo, *“Il lago dei cigni” al Costanzi*, 17 febbraio 1925.
 De Rensis, Raffaello, *“L’Usignuolo” di Stravinsky e “La Giara” di Casella*, 10 aprile 1928.
 Anonimo, *Wy Magito e Thieben agli Indipendenti*, 25 aprile 1928.
 Anonimo, *Anna Pavlova al Teatro Reale*, 4 maggio 1928.
 Anonimo, *Anna Pavlova al Teatro dell’Opera*, 6 maggio 1928.
 r. d. r [Raffaello De Rensis], *“Le preziose ridicole” di Lattuada e “Casanova a Venezia” di Mangiagalli*, 21 gennaio 1929.
 Id., *Opere e ballo al Teatro Reale*, 27 gennaio 1931.
 Id., *“Fantasia romantica” al reale e il corpo di ballo*, 6 febbraio 1932.
 De Rensis, Raffaello, *Musica franco-belga e novità italiane al Festival di Venezia*, 8 settembre 1932.
 Miranda, Gaetano, *Balli, ballerine e coreografi d’altri tempi*, 7 gennaio 1933.
 Giovannetti, Eugenio, *Il ponticello dell’iride*, 28 gennaio 1933.
 r. d. r [Raffaello De Rensis], *“Hansel” e “Gretel” e “Petruska”*, 4 febbraio 1933.
 Id., *“Volti la lanterna” di Carabella*, 5 gennaio 1934.
 Anonimo, *“Cavalleria Rusticana” e “Histoire d’un Pierrot” al Teatro Reale*, 9 febbraio 1934.
 r. d. r [Raffaello De Rensis], *“La cena delle beffe” di Giordano - Il balletto “Madonna Purità”* 13 aprile 1934.
 Anonimo, *Il saggio della scuola di ballo al Teatro Reale*, 6 giugno 1934.
 Bragaglia, Anton Giulio, *La danza senza musica e il rinnovamento della coreografia nei primi tentativi italiani e stranieri*, 4 luglio 1934.
 Indelicato, Giuseppe, *I riti dell’arte ellenica nella valle archeologica di Agrigento*, 5 maggio 1935.
 Anonimo, *L’ultimo spettacolo di danze nella Valle archeologica di Agrigento*, 7 maggio 1935.
 Vice, *“Madama Butterfly” di Puccini al Teatro Reale dell’Opera*, 25 febbraio 1936.
 Franchini, Mario, *Con Jia Ruskaja a Berlino*, 30 luglio 1936.
 Anonimo, *“Lumawig e la Saetta” al Teatro Reale*, 23 gennaio 1937.
 L. F. L. [Fernando Ludovico Lunghi], *Una conversazione con Jia Ruskaja*, 21 febbraio 1937.
 Id., *“Arlesiana” di F. Cilea e le Danze di Jia Ruskaja al Reale*, 23 febbraio 1937.
 Id., *“Lucrezia” di O. Respighi al Teatro Reale dell’Opera*, 26 marzo 1937.
 A. L. [Adriano Lualdi], *“Haensel e Gretel” di Humperdink e “Il Lago dei Cigni” di Tschaiakowsky*, 16 dicembre 1937.
 Anonimo, *Le danze di Clotilde e Alessandro Sakharoff al Teatro della Pergola*, 14 maggio 1938.
 Anonimo, *Le danze di Maja Lex*, 21 maggio 1938.
 R. M., *Maggio Musicale Fiorentino. Le danze Ruskaja. Il nuovo balletto di Ennio Porrino*, 25 maggio 1938.
 L. F. L. [Fernando Ludovico Lunghi], *L’ “Arlesiana” di Cilea e “Il Cappello a tre punte”*

di *De Falla al Reale dell'Opera*, 13 dicembre 1938.

Lualdi, Adriano, “*Salomè*” di Riccardo Strauss il “*Finto Arlecchino*” e “*Antiche danze*”, 9 febbraio 1939.

Lunghi, L. F. [Fernando Ludovico Lunghi], *Trittico Siciliano di Mulè e La Giara di Casella*, 28 febbraio 1939.

L. F. L. [Fernando Ludovico Lunghi], “*La Rondine*” di Puccini e “*Le donne di buon umore*”, 21 dicembre 1939.

Lunghi, L. F. [Fernando Ludovico Lunghi], “*L'uomo nero*” di Schultze – “*Petruska*” di Stravinski, 20 aprile 1940.

L. F. L. [Fernando Ludovico Lunghi], *Stravinski, Veress e Rossini alle “Arti”*, 23 novembre 1940.

Id., *Casella e De Falla al Teatro delle Arti*, 29 novembre 1940.

Lunghi, Fernando L. [ma Fernando Ludovico Lunghi], “*Alceste*” di Gluck e “*Le creature di Prometeo*” di Beethoven al Teatro dell'Opera, 21 dicembre 1940.

L. F. L. [Fernando Ludovico Lunghi], “*Siberia*” di Giordano e “*La Bottega Fantastica*”, 5 gennaio 1941.

Id., “*Arlesiana*” di Cilea e “*Carillon magico*” di Piche-Mangiagalli, 5 febbraio 1941.

Id., *La Sagra della Primavera di Igor Stravinsky*, 27 marzo 1941.

Lunghi, L. F. [Fernando Ludovico Lunghi], “*La Sagra della Primavera*” di Stravinsky e “*Salomè*” di Strauss, 29 marzo 1941.

L. F. L. [Fernando Ludovico Lunghi], “*Tosca*” e il balletto “*Ungheria romantica*”, 13 febbraio 1942.

Id., “*Turandot*” di Busoni e “*Mavra*” di Stravinsky, 3 marzo 1942.

Anonimo, *Tre novità straniere alla «Scala» di Milano*, 14 ottobre 1942.

L. F. L. [Fernando Ludovico Lunghi], *Trittico di novità al Teatro Reale dell'Opera*, 12 novembre 1942.

Id., “*Turandot*”, 6 febbraio 1943.

Lunghi, F. L. [Fernando Ludovico Lunghi], “*Beatrice Cenci*” di Guido Pannain - “*Elia*” di F. Alfano, 13 febbraio 1943.

L. F. L. [Fernando Ludovico Lunghi], “*La Rosa del Sogno*” di Casella, 18 marzo 1943.

Id., *Casella. Debussy. Stravinsky*, 2 maggio 1943.

Id., «*Cavalleria*» diretta da Mascagni e «*Stella del circo*» di Nino Stinco, 10 febbraio 1944.

Anonimo, “*Coppelia*” all'Opera, 12 marzo 1944.

Anonimo, *I Balletti all'Opera*, 12 aprile 1944.

Vice, “*Butterfly*” all'Opera, 21 maggio 1944.

Giornale degli artisti [Milano, ?-1940]:

[Renzo Bianchi], *Il Convento Veneziano*, 16 febbraio 1925.

Pavlova, Anna, *Parla Anna Pavlova la celebre danzatrice*, 29 aprile 1929.

Macchi, Gustavo, *Scala*, 16 maggio 1931.

Anonimo, *La Scala non si chiuderà!*, 30 aprile 1932.

Anonimo, *Polemiche scaligere*, 15 aprile 1932.

Il Giornale del mattino [Roma, 1945-1946]:

Rinaldi, Mario, *I “Balletti Millos” al Teatro Adriano*, 4 dicembre 1945.

Il Giornale dell'arte [Milano, 1928-1954]:

De Angelis, A. [Augusto], *Con Yia Ruskaja nella scuola di danze*, s.d. [1928].
 Id., *Torniamo al "ballo" con Giuseppe Adami*, 11 febbraio 1929.

Il Giornale della domenica [Roma, 1930-?]:

Bragaglia, Anton Giulio, *Dai balli classici alle danze moderne. Bisogna creare un'arte dal gusto e dal temperamento italiani*, 25-26 giugno 1933.
 R. Simonetta [Rina Simonetta], *Ricordando Anna Pavlova*, 11 febbraio 1934.

Il Giornale della sera [Roma, 1945-1950]:

D. de' Paoli, *La prima serata di "Balletti" al Quirino*, 22 novembre 1945.
 d. d. p. [de' Paoli], *Balletti*, 4 dicembre 1945.

Il Giornale di Genova [Genova, 1923-1943]:

Anonimo, *Clotilde Sackbaroff al "Paganini"*, 24 marzo 1934.

Il Giornale di Sicilia [Palermo, 1860-]:

Anonimo, *"Carillon magico" di Pick-Mangiagalli al Teatro Massimo*, 22-23 marzo 1920.
 Sardi, Santo M., *Una regina della danza: Anna Pavlova*, 1 marzo 1934.

La Giustizia [Reggio Emilia, poi Milano dal 1922, 1886-1925]:

R. B. [Renzo Bianchi], *"Mabit", novella mimo-sinfonica di Pick Mangiagalli alla Scala*, 21 marzo 1923.
 r. b. [Renzo Bianchi], *Eden*, 10 giugno 1923.
 R. B. [Renzo Bianchi], *"Hänsel e Gretel" di Humperdink. "Il convento veneziano" di A. Casella*, 8 febbraio 1925.

Idea Nazionale [Roma, 1911-1925]:

Anonimo, *I balletti russi*, 11 aprile 1917.
 Anonimo, *Lo Stato e il Teatro Lirico (Intervista col Maestro Arturo Toscanini)*, 20 febbraio 1920.
 D'Amico, Silvio - Efisio Oppo, Cipriano - Frateili, Arnaldo, *I balli russi al Costanzi*, 2 marzo 1920.
 r. f. d., *I "racconti russi" al Costanzi*, 4 marzo 1920.
 Vice, *I balli russi al Costanzi*, 11 marzo 1920.
 a. t., *Il balli russi al "Costanzi". "Il cappello tricornio"*, 21 marzo 1920.
 Anonimo, *La serata in onore della Leonidoff*, 2 giugno 1920.
 Anonimo, *Le sorelle Braun al "Quirino"*, 25 dicembre 1920.
 r. f. d., *I balli russi al "Costanzi"*, 4 gennaio 1921.
 Anonimo, *"Le astuzie femminili" al Costanzi*, 13 gennaio 1921.
 r. f. d., *"Le astuzie femminili" al Costanzi*, 15 gennaio 1921.
 Forges-Davanzati, R., *"Anima allegra" al Costanzi*, 17 aprile 1921.
 Frateili, Arnaldo, *Elogio della danza rustica*, 19 agosto 1921.
 Vice, *I due nuovi "balletti" agli Indipendenti*, 15 marzo 1923.

L'Illustrazione italiana [Milano, 1873-1962]:

Emmepi [ma Marco Praga], *Il Teatro degli Indipendenti*, anno L, n. 7, 16 febbraio

1923.

Gatti, Carlo, *"Mabit"* di Riccardo Pick Mangiagalli - *"Lucia di Lammermoor"*, anno L, n. 14, 8 aprile 1923.

Id., *"Hänsel e Gretel"* di Engelberto Humperdink - *"Il Convento Veneziano"* di Casella, anno LII, n. 7, 15 febbraio 1925.

Id., *"Petruska"* e *"L'Usignuolo"* di Stravinsky, anno LIII, n. 21, 23 maggio 1926.

Id., *Il Franco Cacciatore. I Balletti Russi*, anno LIV, n. 4, 23 gennaio 1927.

Anonimo, *Conversazioni romane*, anno LIV, n. 27, 3 luglio 1927.

Anonimo, *La settimana*, anno LIV, n. 39, 25 settembre 1927.

Gatti, Carlo, *"Vecchia Milano"* di G. Adami e F. Vittadini, anno LV, n. 4, 22 gennaio 1928.

Id., *I balletti "Zar Saltan"*, anno LVI, n. 13, 31 marzo 1929.

Id., *Necrologio*, anno LVI, n. 34, 25 agosto 1929

Id., *Il nuovo ballo di Ottorino Respighi Belkis, regina di Saba*, anno LIX, n. 5, 31 gennaio 1932.

Fabbri, Paolo, *La famiglia del "Cavaliere Cecchetti"*, anno XI, numero non identificato, 9 settembre 1934.

Gatti, Carlo, *La "Fiamma" di Respighi e "Fiordisole" di Cornali e Vittadini alla Scala*, anno LXII, n. 8, 24 febbraio 1935

Id., *L'amore delle tre melarance*, anno LXIII, n. 6, 9 febbraio 1936.

Id., *Santo Stefano: si riapre la Scala*, anno LXV, n. 1, 2 gennaio 1938.

Id., *"La dama di boba" e il balletto "Miraggio"*, anno LXVI, n. 6, 5 febbraio 1939.

Id., *"La rondine" di Puccini "La bella addormentata nel bosco" di Ciaikovsky*, anno LXVII, n. 4, 28 gennaio 1940.

Id., *Poliuto. Madama Butterfly. La Bottega Fantastica*, anno LXVIII, n. 1, 3 gennaio 1941.

Id., *Glorie antiche e speranze nuove del teatro di musica italiano*, anno LXVIII, n. 6, 9 febbraio 1941.

Id., *Salomè e Balletti sinfonici alla Scala*, anno LXVIII, n. 2, 23 marzo 1941.

Id., *Turandot. Il Barbiere di Siviglia. Gianni Schicchi. I Balletti Sinfonici*, anno LXIV, numero non identificato, aprile 1942.

Diesis, *Il ballo «Visioni» alla Scala*, anno LXV, numero non identificato, 14 febbraio 1943.

Adami, Giuseppe, *I grandi balli scaligeri*, anno LXXII, n. 8, 23 febbraio 1945.

Marcus, *"Salomè" e "La Taglioni" al Lirico*, anno LXXII, n. 8, 23 febbraio 1945.

L'illustrazione del medico [Milano, 1933-1970]:

Adami, Giuseppe, *Come si prepara un ballo*, marzo 1935.

L'Italia [Milano, 1912-1968]:

Anonimo, *"Mabit" novella mimo-sinfonica di R. Pick-Mangiagalli alla Scala*, 21 marzo 1923.

M. C., *"Hänsel e Gretel" di E. Humperdink e "Il Convento veneziano" di A. Casella*, 8 febbraio 1925.

Id., *Il "Tabarro" di Puccini e "Casanova a Venezia" di Adami a Pick-Mangiagalli alla Scala*, 20 gennaio 1929.

Id., *"Cavalleria Rusticana" e "Mille e una notte" alla "Scala"*, 21 gennaio 1931.

Id., *“Belkis, Regina di Saba” di O. Respighi alla Scala*, 24 gennaio 1932.

Id., *“Lodoletta” di Mascagni alla Scala*, 26 aprile 1933.

Anonimo, *“Gianni Schicchi” e “Vecchia Milano” al Lirico*, 1 aprile 1934.

Manusardi, Gian Marco, *“Carmina Burana” di C. Orff, “Il mandarino meraviglioso” di B. Bartok, “Anfione” di A. Honegger*, 13 ottobre 1942.

L’Italia libera [Roma, 1943-1947?]:

d. di palma, *Nuovi balletti di Milloss all’Adriano*, 4 dicembre 1945.

Italia nuova [Roma, 1944-1948]:

Anonimo, *Spettacoli di balletti all’Adriano*, 4 dicembre 1945.

Il Lavoro [Roma, 1945-1946]:

N. M., *I Balletti al Quirino*, 22 novembre 1945.

Il Lavoro Fascista [Roma, 1928-1944]:

Bragaglia, Anton Giulio, *L’attuale rinnovazione della danza da teatro*, 25 gennaio 1933.

Anonimo, *Manifestazioni di danza classica alla Biennale di Venezia*, 4 ottobre 1933.

m. l., *“Volti la lanterna” di Mucci e Carabella al Teatro Reale dell’Opera*, 5 gennaio 1934.

Anonimo, *“Madonna purità” al Teatro Reale dell’Opera*, 12 aprile 1934.

m. l., *“Cena delle beffe” e “Madonna Purità” al Teatro Reale dell’Opera*, 13 aprile 1934.

Alderighi, D., *Stravinsky, Veress e Rossini al Teatro delle Arti*, 23 novembre 1940.

Anonimo, *Alle Arti. Casella, Debussy, Stravinsky*, 1 maggio 1943.

Lettura [Milano, 1901-1945]:

Possenti, Eligio, *Farfalle a scuola*, 1 marzo 1933.

Id., *Danza+Anima*, 1 ottobre 1933.

Scuderi, Gaspari, *La danze di Jia Ruskaja*, gennaio 1943.

Libera Stampa [Roma, 1944-?]:

F. L. Lunghi [Fernando Ludovico Lunghi], *Balletti Milloss*, 21 novembre 1945.

Id., *Nuovi balletti Milloss*, 4 dicembre 1945.

Lidel [Milano, 1919-1935]:

Steno, *Una danzatrice italiana. Cia Fornaroli*, aprile 1921.

Piciuri, *L’arte della danza*, Natale 1924.

Mosca, Rodolfo, *Quattro secoli di musica italiana alla “Fiera” di Milano*, 15 aprile 1928.

Fabbri, Paolo, *La scuola di ballo al Teatro alla Scala*, marzo 1932.

Il Mattino [Napoli, 1891-]:

m. b., *Fanny ballerina della Scala*, 21 aprile 1932.

Il Mattino illustrato [Napoli, 1903-?]:

Anonimo, *Nel camerino di Attilia Radice alla “Scala”*, s. d. [1931–1932].

Anonimo, *Danze corali*, 14 maggio 1933.

Il Messaggero [Roma, 1878-]:

Anonimo, *La “Boutique Fantastique”*, 10 marzo 1920.

- Anonimo, *I "Balli Leonidoff" al Quirino*, 26 maggio 1920.
- De Rensis, Raffaello, *I "Balli Leonidoff" al Quirino*, 28 maggio 1920.
- r. d. r [Raffaello de Rensis], *"Le astuzie femminili" di Cimarosa al Teatro Costanzi*, 14 gennaio 1921.
- Anonimo, *"Anima allegra" di Franco Vittadini*, 17 aprile 1921.
- Anonimo, *Al Teatro degli Indipendenti*, 9 gennaio 1923.
- labb., *Inaugurazione del Teatro degli Indipendenti*, 18 gennaio 1923.
- Anonimo, *La novità al Teatro degli Indipendenti*, 30 gennaio 1923.
- Anonimo, *Spettacoli d'eccezione agli Indipendenti*, 22 marzo 1923.
- Anonimo, *Una novità agli Indipendenti*, 21 aprile 1923.
- Anonimo, *I "Balli Italiani" al Costanzi*, 21 ottobre 1923.
- Anonimo, *I "Balli Italiani" al Costanzi - nuovo programma*, 24 ottobre 1923.
- Anonimo, *Le danze di Maria Wigman*, 26 maggio 1925.
- Anonimo, *Il concerto di cori e danze al Palatino*, 23 giugno 1927.
- Anonimo, *Musica e danza classica al Palatino*, 26 giugno 1927.
- Anonimo, *"La Giara" di Alfredo Casella*, 7 aprile 1928.
- Anonimo, *Spettacolo di danza*, 3 maggio 1928.
- Anonimo, *Tre prime rappresentazioni al Teatro Reale dell'Opera*, 19 gennaio 1930.
- Anonimo, *Al teatro Reale dell'Opera tre lavori in un atto*, 25 gennaio 1931.
- Incagliati, Matteo, *"Hansel e Gretel" e "Petruska"*, 3 febbraio 1933.
- Id., *"Volti la lanterna!" Balletto del maestro Carabella*, 4 gennaio 1934.
- Anonimo, *La celebrazione di Mario Costa e la prima di "Cavalleria Rusticana"*, 8 febbraio 1934.
- Incagliati, Matteo, *La ripresa della "Cena delle beffe" e la prima di "Madonna Purità"*, 12 aprile 1934.
- m. i. [Matteo Incagliati], *Teatro Reale dell'Opera. Prime danze*, 5 giugno 1934.
- Emme, *A colloquio con Giuseppe Adami alla vigilia del "Balilla"*, 6 marzo 1935.
- Anonimo, *Il libretto della "Vigna" e l'azione coreografica "Balilla"*, 7 marzo 1935.
- Incagliati, Matteo, *"La Vigna" di Guido Guerrini e "Balilla" di Carmine Guarino*, 8 marzo 1935.
- m. i. [Matteo Incagliati], *"Arianna a Nasso" di Riccardo Strauss e il successo del "Drago Rosso" di G. Savagnone*, 29 marzo 1935.
- Nicolosi, Vito Mar, *Idilli e danze classiche*, 19 aprile 1935.
- m. i. [Matteo Incagliati], *Jia Ruskaja e la sua scuola*, 20 febbraio 1937.
- Anonimo, *Le nuove danze classiche della Ruskaja a San Remo*, 10 marzo 1937.
- Incagliati, Matteo, *Il "Trittico" di Ottorino Respighi accolto con grande successo*, 25 marzo 1937.
- m. i. [Matteo Incagliati], *"Haensel e Gretel" e "Il Lago dei Cigni"*, 15 dicembre 1937.
- Incagliati, Matteo, *L'"Arlesiana" di Cilea e "Il cappello a tre punte" accolti con vivo successo*, 12 dicembre 1938.
- l. c. [Luigi Colacicchi], *Stravinski Rossini e Veress al Teatro delle Arti*, 22 novembre 1940.
- Id., *"Alceste" di Gluck e un balletto di Beethoven al Teatro Reale dell'Opera*, 20 dicembre 1940.
- Id., *"Siberia" di Giordano e "La bottega fantastica"*, 3 gennaio 1941.

- Id., *La ripresa dell'“Arlesiana” e il “Carillon magico”*, 5 febbraio 1941.
 Def., *“La sagra” di Stravinsky*, 28 marzo 1941.
 Anonimo, *“La sagra” di Stravinsky e “Salomè” di Strauss*, 29 marzo 1941.
 r. r. [Renzo Rossellini], *“Madama Butterfly” e “Tarantola”*, 4 gennaio 1942.
 l. c. [Luigi Colacicchi], *“Tosca” e “Ungheria Romantica”*, 12 febbraio 1942.
 Id., *Gnecchi e Prokofieff*, [marzo 1942].
 Id., *Busoni e Stravinsky*, 8 marzo 1942.
 Id., *“Enoch Arden” di Gerster e “Persefone” di Ferro*, 29 marzo 1942.
 Id., *Tre novità al Teatro dell'Opera*, 11 novembre 1942.
 Id., *Nota contro nota*, 21 novembre 1942.
 Id., *“Bòhème” e “Follia viennese”*, 10 gennaio 1943.
 Id., *“Beatrice Cenci” di G. Pannain e “Eliana” di Alfano*, 12 febbraio 1943.
 Id., *“La rosa del sogno” di Alfredo Casella*, 17 marzo 1943.
 Id., *Teatro delle Arti. Casella, Debussy, Stravinsky*, 1 maggio 1943.
 L.C. [Luigi Colacicchi], *Butterfly e due balletti*, 21 maggio 1944.

La mia casa [Torino, 1927-?]:

- De Martini, Gualtiero [ma Walter Toscanini], *Nuova affermazione artistica italiana*, febbraio 1933.

Il Mondo Artistico [Milano, 1867-1914]:

- Anonimo, *Necrologio. Claudina Cucchi*, 8 marzo 1913.

Il Mondo [Roma, ?]:

- Pironti, Alberto, *Millos al Quirino*, 22 novembre 1945.

Musica d'oggi [Milano, 1919-1965]:

- Anonimo, *Un festival wagneriano di danza*, anno 3, n. 1, gennaio 1921.
 Anonimo, *I Balli Russi al Dal Verme*, anno IV, n. 4, aprile 1922.
 Cesardi, T. O., *Il “Convento veneziano” di Casella alla Scala*, anno VII, n. 2, febbraio 1925.
 Anonimo, *Il quinto mese scaligero*, anno X, n. 4, aprile 1928.
 Ciampielli, Giulio Mario, *«Casanova a Venezia» azione coreografica di G. Adami per la musica di R. Pick-Mangiagalli*, anno XI, n. 2, febbraio 1929.
 Id., *I balletti di Ida Rubinstein*, anno XI, n. 4, aprile 1929.
 Casella, Alfredo, *Diaghilev*, anno XI, n. 10, ottobre 1929.
 Ciampelli, G. M., *Mille e una notte, fiaba coreografica di G. Adami, per la musica di V. de Sabata*, anno XIII, n. 2, febbraio 1931.
 Anonimo, *“Il castello nel bosco” a Roma*, anno XIII, n. 2, febbraio 1931.
 Anonimo, *Belkis, leggenda coreografica di C. Guastalla, musica di O. Respighi, al Teatro alla Scala*, anno XIV, n. 2, febbraio 1932.
 Anonimo, *Il terzo mese scaligero*, anno XV, n. 3, marzo 1933.
 Anonimo, *Nuovi balletti a San Remo*, anno XV, n. 3, marzo 1933.
 Anonimo, *Antiche danze e arie, di O. Respighi, ordinate da Elsa Respighi per un ballo su scenario di C. Guastalla*, anno XX, n. 1, gennaio 1938.
 Anonimo, *Balletti Lifar*, anno XX, n. 5, maggio, 1938.

Anonimo, *Teatro alla Scala*, anno XXIV, n. 2, febbraio 1942.

Musica e scena [Milano, 1924-1926]:

Anonimo, *“Il convento veneziano” di A. Casella*, numero data non identificati [1925].

La Nazione [Firenze, 1859-]:

Anonimo, *Danza sul ritmo della creazione*, 23 settembre 1921.

Anonimo, *Il raduno internazionale di danze nel Giardino di Boboli*, 22 maggio 1931.

Anonimo, *I preparativi in Boboli per il raduno della danza*, 24–25 maggio 1931.

Anonimo, *Il raduno della danza*, 27 maggio 1931.

Anonimo, *Il raduno della danza. L'arrivo delle partecipanti estere*, 29 maggio 1931.

Anonimo, *Il raduno della danza s'inaugura stasera a Boboli*, 31 maggio–1 giugno 1931.

A. d. m. [Aniceto del Massa], *La Riunione Internazionale di Danze al Politeama Fiorentino*, 2 giugno 1931.

Anonimo, *Terza serata di danze al Politeama Fiorentino*, 3 giugno 1931.

Anonimo, *Le danze di Angiola Sartorio al Lyceum*, 18 gennaio 1935.

Anonimo, *I balletti di Angiola Sartorio ai «Fidenti»*, 14 marzo 1935.

v., *Ai Fidenti. «Cucina e salotto» balletto di A. Sartorio e S. Levignani*, 15 marzo 1935.

a. d. m. [Aniceto del Massa], *Il Concerto di danze di Jia Ruskaja*, 9 maggio 1937.

Id., *La II dei balletti russi al Teatro Comunale*, 10 maggio 1937.

A. del Massa [Aniceto del Massa], *Il successo dei “Balli russi”*, 11 maggio 1937.

a. d. m. [Aniceto del Massa], *La II dei balletti russi al Teatro Comunale*, 16 maggio 1937.

Id., *La terza serata dei Balli Russi*, 18 maggio 1937.

Del Massa, A. [Aniceto del Massa], *Le danze Sartorio alla Pergola*, 30 maggio 1937.

a. d. m. [Aniceto del Massa], *I balletti Lifar al Comunale*, 1 maggio 1938.

Id., *I balletti*, 3 maggio 1938.

Id., *La prima del “Castello di Barbablù” e dei “Balletti ungheresi”*, 6 maggio 1938.

Id., *Le Danze Sakharoff al Teatro della Pergola*, 13 maggio 1938.

Del Massa, A. [Aniceto del Massa], *Il successo delle danze Maja Lex*, 20 maggio 1938.

a. d. m. [Aniceto del Massa], *Il successo del concerto di danze di Jia Ruskaja*, 24 maggio 1938.

Id., *Il “balletto” come espressione d'arte novecentesca*, 19 maggio 1939

Id., *Il successo dei Balletti di Montecarlo*, 20 maggio 1939.

Del Massa, A. [Aniceto del Massa], *Le ultime rappresentazioni dei Balletti di Montecarlo*, 23 maggio 1939.

Nuova Antologia [Firenze, 1866-]:

Rinaldi, Mario, *Musica. Quattro balletti nuovi all’“Opera” e alla “Scala”*, febbraio 1948.

La Nuova Italia Musicale [Roma, 1931-?]:

Anonimo, *Il Festival internazionale di Venezia*, anno e numero non identificati, ottobre 1932.

Nuovo Giornale [Firenze, 1906-1944]:

Anonimo, *Le danze di Angiola Sartorio al Lyceum*, 19 gennaio 1935.

Anonimo, *I Balletti Sartorio alla R. Accademia dei Fidenti*, 14 marzo 1935.

Anonimo, *I Balletti di Angiola Sartorio ai «Fidenti»*, 15 marzo 1935.

Anonimo, «*Cucina e salotto*» balletto di A. Sartorio e S. Levignani, 16 marzo 1935.

Anonimo, *Lirica e danze alla Pergola*, 23 marzo 1935.

Pan [Milano, 1933-1935]:

Gatti, Guido M., *Il mito di Nijinsky*, anno I, n. 2, 1933–1934.

Pegaso [Firenze, 1929-1933]:

Gatti, Guido Maria, *Musiche nuove a Venezia*, anno e volume non identificati, ottobre 1932.

Perseo [Milano, 1930-1939]:

Un infedele scaligero, *S.O.S per il Teatro alla Scala*, anno III, n. 8, 15 aprile 1932.

D'Aniello, Nicola, *Il Teatro alla Scala nell'ora che volge*, anno III, numero non identificato, 1–15 maggio 1932.

Spectator, *Ballerine e commedie straniere*, anno IV, n. 3, 15 febbraio 1933.

Sigma [ma Walter Toscanini], *Per una metafisica delle gambe alla Scala*, anno IV, n. 4, 1 marzo 1933.

Abbonato, *Tribuna scaligera. A stagione finita*, anno IV, 16 maggio 1933.

Mataloni, Jenner, *Una rettifica dell'Ente Autonomo della Scala*, anno IV, numero non identificato, 30 marzo 1933.

Anonimo [ma Walter Toscanini], *Ancora della classica danza*, anno IV, n. 17, 1 ottobre 1933.

Id., *Biagio Pace fra le danze*, anno IV, n. 23–24, 1–15 dicembre 1933.

De Martini, Gualtiero [ma Walter Toscanini], *Per la classica danza teatrale italiana*, anno V, n. 1–2, 1 gennaio 1934.

Id., *Scenografia contemporanea*, anno V, n. 3, 15 gennaio 1934.

Spectator [ma Walter Toscanini], *Le disillusioni della scena*, anno V, n. 4, 1 febbraio 1934.

De Martini, Gualtiero [ma Walter Toscanini], *Punte e pirolette*, anno V, n. 5, 15 febbraio 1934.

Id., *Il cappello a tre punte*, anno V, n. 6, 1 marzo 1934.

Toscanini, Walter - Chiesa, Antonio, *Motografia*, anno V, n. 7–8, 15 marzo 1934.

Chiesa, Antonio, *Motografia*, anno V, n. 9, 1 aprile 1934.

Id., *Motografia*, anno V, n. 10, 15 aprile 1934.

De Martini, Gualtiero [ma Walter Toscanini], *Balletti Jooss e Vecchia Milano*, anno V, n. 10, 15 aprile 1934.

Id., *Danza! Che tormento!*, anno V, n. 12, 15 maggio 1934.

Chiesa, Antonio, *Motografia*, anno V, n. 12, 15 maggio 1934.

De Martini, Gualtiero [ma Walter Toscanini], *Per quali ragioni?*, anno V, n. 13, 1 giugno 1934.

Chiesa, Antonio, *Motografia*, anno V, n. 15, 1 luglio 1934.

De Martini, Gualtiero [ma Walter Toscanini], *Quando i nostri danzatori erano maestri al mondo*, anno V, n. 16, 15 luglio 1934.

Inghelbrecht, D. E. [Désiré Emile], *Danze e danzatori*, anno V, n. 19, 1 ottobre 1934.

De Martini, Gualtiero [ma Walter Toscanini], *Contro l'esterofilia*, anno V, n. 19, 1 ottobre 1934.

Toscanini, Walter, *Ritratti di artisti di teatro*, anno V, n. 20, 15 ottobre 1934.

Anonimo [ma Walter Toscanini], *La Scala e le danze esotiche*, anno V, n. 21, 1 novembre 1934.

Id., *Pubblicità... ed esterofilia*, anno V, n. 22, 15 novembre 1934.

Toscanini, Walter, *Panorama internazionale della danza*, anno V, n. 23, 1 dicembre 1934.

Anonimo [ma Walter Toscanini], *Il New York Times coadiuva l'attività di "Perseo"*, anno V, n. 24, 15 dicembre 1934.

La Perseveranza [Milano, 1859-1922]:

Bazzetta, Nino [De Vemenia], *Sofia Fuoco e la danza a Milano*, 4 maggio 1922.

Piccola Fata [Milano, 1933-?]:

Anonimo, *La Stagione alla Scala. I balletti*, 15 febbraio 1934.

Il Piccolo [Roma, 1912-1943]:

Anonimo, *"Anima Allegra" di Vittadini al Teatro Costanzi*, 16-17 aprile 1921.

V. T., *I Sakharoff al Verdi*, 15 aprile 1934.

Anonimo, *La morte del maestro delle più famose ballerine*, [«Il Piccolo della sera»] 1 settembre 1934.

BAC., *Da Rossini a Stravinski o viceversa*, 22 novembre 1940.

b., *Trittico d'avanguardia: Dallapiccola, Petrassi, Busoni*, 11 novembre 1942.

bac., *Scarlatti. Debussy. Stravinski*, 1 maggio 1943.

Il Piccolo Faust [Milano, 1875-1933]:

Anonimo, *"Vecchia Milano"*, anno 54, n. 1, 28 gennaio 1928.

Anonimo, *Strauss alla Scala*, anno 54, n. 3, 29 marzo 1928.

Politeama [Roma, 1945-1946]:

Anonimo, *I "Balletti" di Milloss*, 25 novembre 1945.

Il Popolo [Roma, 1943?]:

Vice, *Balletti Milloss*, 4 dicembre 1945.

Il Popolo d'Italia [Milano, 1914-1943]:

Anonimo, *I balli russi al Lirico*, 28 marzo 1921.

a.t. [Alceo Toni], *"Mabit" alla Scala*, 21 marzo 1923.

Anonimo, *Il Teatro degli Indipendenti all'Eden*, 10 giugno 1923.

g. s., *"Hänsel e Gretel" di Humperdink. "Il convento veneziano" di M. Alfredo Casella*, 8 febbraio 1925.

Di Marzio, Cornelio, *Balli, balletti e ballerine*, 9 maggio 1925.

Anonimo, *Saggio dell'Accademia di ballo della Scala*, 3 luglio 1925.

a. t. [Alceo Toni], *Ripresa di "Hänsel e Gretel" e "Carillon Magico" alla Scala*, 24 gennaio 1926.

Anonimo, *"Petrouchka" alla Scala*, 11 maggio 1926.

A. T. [Alceo Toni], *I balli russi alla Scala*, 11 gennaio 1927.

a. t. [Alceo Toni], *"Vecchia Milano". Azione coreografica di F. Vittadini e "Gianni Schicchi" alla Scala*, 11 gennaio 1928.

- a. t. [Alceo Toni], *Ripresa di "Salomé" e prima della "Leggenda di Giuseppe"*, 16 marzo 1928.
- Anonimo, *I concerti della Fiera*, 24 aprile 1928.
- g. s., *"Il Tabarro" ed il ballo "Casanova a Venezia" di G. Adami e R. Pick-Mangiagalli*, 20 gennaio 1929.
- g. s., *"Cavalleria rusticana" e le "Mille e una notte"*, 21 gennaio 1931.
- a. t. [Alceo Toni], *Le prime scaligere. "Belkis" di Ottorino Respighi*, 24 gennaio 1932.
- Anonimo, *Ripresa di "Vecchia Milano"*, 17 febbraio 1932.
- Anonimo, *Glorie antiche e speranze nuove*, 3 maggio 1932.
- Anonimo, *Lirico. Aida*, 22 maggio 1932.
- Anonimo, *Il Festival musicale di Venezia. La terza rappresentazione*, 7 settembre 1932.
- Toni, Alceo, *Nuove opere da camera al Festival di Venezia*, 11 settembre 1932.
- Id., *La chiusura del Festival di Venezia. Ancora opere da camera*, 16 settembre 1932.
- a. t. [Alceo Toni], *"Sieba"*, 15 gennaio 1933.
- Id., *Il passo d'addio*, 26 aprile 1933.
- g. s., *Il saggio dell'Accademia di ballo alla "Scala"*, 30 giugno 1933.
- Anonimo, *Il saggio pubblico dell'Accademia di ballo della Scala*, 1 luglio 1933.
- Anonimo, *I Balletti italiani alla Triennale*, 13 ottobre 1933.
- Anonimo, *Il Saggio di danze classiche e il Passo d'addio*, 23 marzo 1934.
- Anonimo, *"Gianni Schicchi" e "Vecchia Milano"*, 1 aprile 1934.
- g. s., *Il Segreto di Susanna e il saggio delle "Danze"*, 11 maggio 1934.
- Id., *Il saggio finale della scuola di ballo*, 3 luglio 1934.
- l. v., *Luigi Manzotti l'ultimo del "ballo grande"*, 2 febbraio 1935.
- Anonimo, *"Balletti di San Remo"*, 21 febbraio 1935.
- Anonimo, *Riunione presso l'ispettorato del teatro per un coordinamento delle attività del Reale dell'Opera e della Scala*, 14 aprile 1935.
- Anonimo, *Il "passo d'addio" alla Scala*, 30 aprile 1935.
- Anonimo, *Esami alla Scala*, 28 giugno 1936.
- g. s., *"Il Passo d'addio" della Scuola di ballo*, 29 aprile 1937.
- A. T. [Alceo Toni], *"Carmina Burana". "Il mandarino meraviglioso". "Anfione"*, 13 ottobre 1942.
- g. s., *La prima delle "Visioni" di Pick-Mangiagalli*, 5 febbraio 1943.

Il Popolo di Brescia [Brescia, 1923-1943]:

- r. f., *Il successo di «Petruska»*, 21 febbraio 1933.

Il Popolo di Lombardia [Milano, 1922-1941]:

- f. M., *Una ballerina italiana*, 10 gennaio 1933.

Il Popolo di Roma [Roma, 1925-1944]:

- Bragaglia, Anton Giulio, *Carlotta Bara agli "Indipendenti"*, 19 gennaio 1925.
- Id., *La danza in Germania*, 21 ottobre 1925.
- Id., *Necessità d'abolire i vestiti*, 9 dicembre 1925.
- Anonimo, *"Petrouchka" alla Scala*, 11 maggio 1926.
- Anonimo, *Le danze dell'Ellade e la loro rinascita*, 28 agosto 1926.
- Tieri, Vincenzo, *Decadenza del ballo*, 6 febbraio 1927.

- Ruskaja, Ja, *La danza come arte pura*, 6 luglio 1927.
- Solari, Pietro, *Abbasso il Charleston!*, 2 ottobre 1927.
- Id., *Carri di ritorno - Abbasso il Charleston!*, 8 novembre 1927.
- Davila, Maria, *Le danze moderne danze sportive*, 18 febbraio 1928.
- Bragaglia, Anton Giulio, *Lo "jaz-z-band" fisionomia del tempo nostro*, 25 febbraio 1928.
- Id., *L'arte di Nyota Inyoka*, 13 aprile 1928.
- Id., *Euritmia*, 5 maggio 1928.
- Discanto, "La danza espressionista" nel pensiero di Anna Pavlova, «Il Popolo di Roma», 9 maggio 1928.
- Id., *La scuola di danza del Teatro dell'Opera nel pensiero del suo nuovo direttore*, 17 dicembre 1931.
- M. G., *Sakharoff al Valle*, 2 maggio 1932
- Anonimo, *I Balletti italiani alla Triennale*, 13 ottobre 1933.
- Galli, C., *Grandezza e decadenza di Tersicore*, 1 novembre 1933.
- Anonimo, *Stasera "Lucrezia Borgia" e "Volti la lanterna" al Teatro Reale dell'Opera*, 4 gennaio 1934.
- L. C. [Luigi Colacicchi], *Il balletto "Volti la lanterna!" di Carabella e Mucci al Teatro dell'Opera*, 5 gennaio 1934.
- Colacicchi, Luigi, *"La cena delle beffe" di Giordano e il balletto "Madonna purità" di Bizzeffi*, 13 aprile 1934.
- Tieri, Vincenzo, *Pericolo di decadenza per il ballo*, 22 novembre 1936.
- Anonimo, *I balli di un tempo*, 18 dicembre 1936.
- L. C. [Luigi Colacicchi], *"Hansel e Gretel" e "Il lago dei cigni"*, 15 dicembre 1937.
- Martella, Tommaso, *Danze*, 23 aprile 1938.
- Anonimo, *Musiche e danze in Ungheria*, 16 novembre 1938.
- G. G., *"Il cappello a tre punte" di De Falla e ripresa dell'"Arlesiana" di Cilea*, 12 dicembre 1938.
- S., *Nijinski il ballerino pazzo*, 16 luglio 1939.
- Barilli, Bruno, *Rossini, Strawinski, Veress al Teatro delle Arti*, 22 novembre 1940.
- Vice, *Turandot di Busoni e Mavra di Strawinski*, 8 marzo 1942.
- a. s., *"Volo di notte", "Coro di morti" e Arlecchino*, 11 novembre 1942.
- Id., *Al Teatro delle Arti. Primo spettacolo musicale*, 1 maggio 1943.
- SCAR [Francesco Scardaoni], *"Cavalleria Rusticana" e "La stella del Circo"*, 9 febbraio 1944.
- fra' Scar. [Francesco Scardaoni], *Spettacolo di balletti*, 11 aprile 1944.

Il Popolo Romano [Roma, ?-1922]:

- Anonimo, *La collana dello Zar e il furto alla Leonidoff*, 23 novembre 1921.

Il Quotidiano [Roma, 1945-?]:

- a. b., *Il Festival Musicale Internazionale*, 22 novembre 1945.
- Id., *"Millos" al Festival Musicale*, 2 dicembre 1945.

Il Regime Fascista [Cremona, 1926-1945]:

- b. m., *Anna Pavlova*, 10 febbraio 1931.
- Anonimo, *Discussioni scaligere*, 5 aprile 1932.

- Anonimo, *La Scala non si chiuderà*, 28 aprile 1932.
- Un Palchettista, *Discussioni scaligere: il vero problema*, 20 maggio 1932.
- Anonimo, *A sipario calato*, 10 giugno 1932.
- Anonimo, *A sipario calato. Gli artisti in difesa dell'arte*, 14 giugno 1932.
- Anonimo, *Saggio dell'Accademia di ballo*, 30 giugno 1932.
- Anonimo, *Ciò che si prepara alla Scala*, 27 luglio 1932.
- Coribante, *Battaglia a passo di danza*, 7 agosto 1932.
- Bragaglia, Anton Giulio, *Stato della danza in Italia*, 21 agosto 1932.
- Fornaroli, Cia [ma Walter Toscanini], *Discussioni scaligere: per la danza italiana*, 7 settembre 1932.
- Mariutto, Giuseppe, *Il Festival internazionale di musica. La prima serata dell'opera da camera*, 7 settembre 1932.
- Anguissola, Giana, *Ricordi scaligeri*, 24 settembre 1932.
- Anonimo, *"Filanda magiara" e "Sieba" al Teatro alla Scala*, 15 gennaio 1933.
- Anonimo, *Il bilancio della stagione scaligera*, 2 maggio 1933.
- Anonimo, *Gli esami dell'Accademia scaligera*, 30 giugno 1933.
- Anonimo, *I "Balletti Italiani" alla Triennale*, 13 ottobre 1933.
- Rasi, Giuseppe, *Una vestale della danza. Anna Pavlova*, 11 febbraio 1934.
- Anonimo, *Il nuovo Statuto dell'Ente Autonomo del Teatro alla Scala*, 14 febbraio 1934.
- Bragaglia, Anton Giulio, *Le braccia nella danza*, 20 marzo 1934.
- Anonimo, *Il ritorno dei Sakharoff al Teatro Valle*, 6 aprile 1934.
- Anonimo, *Il "Passo d'addio" alla Scala*, 11 maggio 1934.
- Anonimo, *Il bilancio della Scala*, 17 maggio 1934.
- F. D., *Il domani della Scala. La rivoluzione da farsi*, 12 giugno 1934.
- Anonimo, *Psicologia di un pubblico*, 15 novembre 1934.
- b. m., *Anna Pavlova*, [Regime Fascista – Cremona], 10 febbraio 1935.
- Anonimo, *L'esame della scuola di ballo della Scala*, 29 giugno 1935.
- Anonimo, *La scuola di danze Ruskaja al Conservatorio*, 10 novembre 1935.
- l. g., *Prove alla Scala*, 25 dicembre 1935.
- Anonimo, *Esami alla Scala*, 28 giugno 1936.
- Anonimo, *L'"Arlesiana" di Cilea e le danze della Ruskaja al Teatro Reale dell'Opera*, 21 febbraio 1937.
- Anonimo, *Il "Passo d'addio" alla Scala*, 29 aprile 1937.
- Anonimo, *Le novità straniere alla Scala*, [«Regime Fascista – Cremona»], 13 ottobre 1942.
- Anonimo, *"Visioni" alla Scala*, [«Regime Fascista – Cremona»], 5 febbraio 1943.

Il Resto del Carlino [Bologna, 1885-]:

- Re Riccardi, Achille, *Cantanti e attori celebri in un circo*, 3 febbraio 1917.
- Piccioli, Giuseppe, *Tre opere nuove*, 13 ottobre 1942.

Ricostruzione [Roma, 1943-1946]:

- Anonimo, *Balletti di Milloss al Quirino*, 22 novembre 1945.

Risorgimento liberale [Roma, 1943-1948]:

- a. r., *Balletti Milloss all'Adriano*, 4 dicembre 1945.

Rivista nazionale di musica [Roma, 1920-1943]:

- Gaffurius, *L'internazionalizzazione del Balli Russi e I. Leonidoff*, anno I, n. 4, 12 novembre 1920.
- Id., *L'internazionalizzazione del Balli Russi e I. Leonidoff*, anno I, n. 5, 19 novembre 1920.
- Id., *L'internazionalizzazione del Balli Russi e I. Leonidoff*, anno I, n. 6-7, 26 novembre-3 dicembre 1920.
- Anonimo, *Le sorelle Braun al Quirino*, anno I, n. 6-7, 26 novembre-3 dicembre 1920.
- Gaffurius, *L'internazionalizzazione del Balli Russi e I. Leonidoff*, anno I, n. 8, 10 dicembre 1920.
- Luciani, S.A., *Il dramma mimico-musicale*, anno II, n. 55, 9 dicembre 1921.
- Raeli, Vito, *Vita musicale italiana – Roma*, anno IV, n. 103-104, 19-16 gennaio 1923.
- Id., *Dai Balli Russi al mimo-dramma musicale italiano*, anno IV, n. 107, 23 febbraio 1923.
- Ivanow, Michele, *La rinascita della coreografia in Italia*, anno VI, n. 189, 24 aprile 1925.

Rivista teatrale melodrammatica [Milano, 1919-1934]:

- Anonimo, *Teatro alla Scala. Il Carillon Magico*, 30 gennaio 1934.

Roma [Napoli, 1862-]:

- Anonimo, *I trionfi di una danzatrice italiana in America*, 9 novembre 1932.

La Ronda [Roma, 1919-1923]:

- Barilli, Bruno, *La danza delle tre sorelle*, 7 luglio 1921.

La Scena [?]:

- Bragaglia, Anton Giulio, *Voronoffizzare la scena!*, 15 luglio 1926.

Scenario [Milano, 1932-1943]:

- Anonimo, *La musica*, anno I, n. 2 febbraio 1932.
- Bragaglia, Anton Giulio, *Danze aragonesi*, anno I, n. 3, marzo 1932.
- Milano, Paolo, *I Balletti Svedesi*, anno I, n. 3, marzo 1932.
- Anonimo, *Danza*, anno I, n. 4, maggio 1932.
- Bosio, Gastone, *Dei Sakharoff e della danza*, anno I, n. 5, giugno 1932.
- Bragaglia, Anton Giulio, *La danzatrice Sonia Markus*, anno I, n. 7, luglio 1932.
- Anonimo, *I periodici. De "La danza" e ancora dei Sakharoff*, anno I, n. 7, agosto 1932.
- Cavicchioli, Giovanni, *Incontro con Maria Wigman*, anno I, n. 10, novembre 1932.
- Anonimo, *I periodici*, anno II, n. 2, gennaio 1933.
- De Martini, Gualtiero [ma Toscanini, Walter], *Esperimenti di danza a San Remo*, anno II, n. 4, aprile 1933.
- Barilli, Bruno, *La danza*, anno II, n. 7, luglio 1933.
- Bragaglia, Anton Giulio, *Di Gisa Geert e dei mimi d'ogni tempo*, anno II, n. 11, novembre 1933.
- Kara-Murza, Sergio, *Maria Taglioni a Pietroburgo*, anno II, n. 12, dicembre 1933.
- Casella, Micaela, *Omaggio a Rodolfo De Laban*, anno III, n. 1, gennaio 1934.
- e. r., *I periodici*, anno III, n. 4, aprile 1934.

- Tedeschi, Pino, *La danza d'arte a Vienna*, anno III, n. 12, dicembre 1934.
 Romanoff, Boris, *L'attore e la pantomima*, anno IV, n. 11, novembre 1935.
 Loria, Arturo, *Il IV Maggio Musicale Fiorentino*, anno VII, n. 6, giugno 1938.
 Quarti, C. A., *La danza del Cinquecento nel galateo d'un maestro dell'arte*, anno VII, n. 7, luglio 1938.
 l. d'a. [ma Fedele – chiamato familiarmente “Lele” – D'Amico?], *In morte di Alberto Gasco*, anno VII, n. 8, agosto 1938.
 M. C., *Tragedie di Sofocle e di Euripide al Teatro Greco di Siracusa*, anno VII, n. 8, agosto 1938.
 Ruskaja, Jia, *Danza italiana vittoriosa*, anno VIII, n. 6, giugno 1939.
 Milloss, Aurel M., *I Sakharoff a Roma*, anno IX, n. 5, maggio 1940.
 Ramperti, Marco, *Nives Poli ne L'Uccello di Fuoco*, anno X, n. 3, marzo 1941.
 Scardaoni, Francesco, *Fioritura di balletti*, anno XI, n. 3, marzo 1942.
 Bonajuto, Vincenzo, *Una danzatrice e la sua danza - Rosalia Chladek*, anno XII, n. 5, 15 maggio 1943.

Il Secolo [Milano, 1866-1927]:

- a. l., *'Mabit' di Pick Mangiagalli alla Scala*, 21 marzo 1923.
 [Ramperti, Marco], *La compagnia degli "Indipendenti" all'Eden*, 10 giugno 1923.
 Lualdi, Adriano, *"Hänsel e Gretel" di Humperdink e il "Convento veneziano" di A. Casella alla Scala*, 8 febbraio 1925.
 a. l. [Adriano Lualdi], *"Petruska" alla Scala*, 10 maggio 1926.
 Anonimo, *Il saggio dell'Accademia di ballo sul palcoscenico della Scala*, 3 luglio 1925.

Il Secolo illustrato [Milano, 1911-?]:

- Anonimo, *Spinaci e "spinazzit"*, anno XXI, n. 37, 10 settembre 1932.
 Teresa Legnani, Ria, *La giornata di una ballerina*, 11 novembre 1933.

Il Secolo XIX [Genova, 1886-]:

- Prampolini, Enrico, *Evoluzione della danza*, anno XI, 19 giugno 1933.
 Anonimo, *I Sakharoff al Paganini*, 25 marzo 1934.
 Anonimo, *I balletti da camera italiana al Teatro municipale*, 17 febbraio 1935.

Il Secolo XX [Milano, 1902-1933]:

- Ramperti, Marco, *Anna Pavlova, e la fine di un mito*, s.d. [ma gennaio 1931].
 Adami, Giuseppe, *Si prova alla Scala*, 24 dicembre 1932.
 Id., *Ballerinette*, s.d. [1932].

Il Secolo XX [Roma, ?]:

- G. M. G., *Nuovi balletti: Ciaikovsky, Bartok, Mortari e Kodály*, 4 dicembre 1945.
 Id., *I balletti di Milloss*, 21 novembre 1945.

Il Secolo. La Sera [Milano, 1927-1945]:

- g. m. c., *"Gianni Schicchi" e "Vecchia Milano"*, 11 gennaio 1928.
 Id., *"Salome" e "La leggenda di Giuseppe"*, 16 marzo 1928.
 G. M. Ciampielli [Giulio Maria Ciampielli], *Quattro secoli di musica italiana al Teatro dell'Esposizione*, 24 aprile 1928.

- Anonimo, *I balli di Anna Pavlova al Lirico*, 30 marzo 1928.
- Anonimo, *Ballerinette all'esame*, 5 luglio 1928.
- Anonimo, *I balletti russi ai Filodrammatici*, 5 dicembre 1928.
- Anonimo, *La danza come modo di essere*, 12 dicembre 1928.
- a. l. [Adriano Lualdi], *La prima di "Casanova a Venezia" di G. Adami e R. Pick Mangiagalli alla Scala*, 21 gennaio 1929.
- Id., *Ida Rubinstein alla Scala*, 1 marzo 1929.
- Anonimo, *Il saggio annuale alla Scala delle allieve della Scuola di ballo*, 9 luglio 1929.
- Anonimo, *"Il mistero di Persefone" di E. Romagnoli al Licinum di Erba*, 28 agosto 1929.
- Anonimo, *"Vecchia Milano" al Lirico*, 2 aprile 1934.
- Anonimo, *Le danze di Vera Nemchinova all'Excelsior*, 12 maggio 1930.
- a. l. [Adriano Lualdi], *"Lo Straniero" e "Rondò Veneziano" di Ildebrando Pizzetti*, 9 gennaio 1931.
- Id., *"Mille e una notte" di V. De Sabata e "Cavalleria rusticana" alla Scala*, 21 gennaio 1931.
- Anonimo, *La morte di Anna Pavlova*, 23 gennaio 1931.
- K. H, *Anna Pavlova*, 24 gennaio 1931.
- Lega, Giuseppe, *Le Olimpiadi della Grazia*, 28 maggio 1931.
- Fabbri, Paolo, *Danze a Boboli: Wigman e Guntber*, 6 giugno 1931.
- bla., *L'esam di spinazzitt*, 4 luglio 1931.
- Petronio, *Osservatorio*, 4 luglio 1931.
- Fabbri, Paolo, *Lo spirito della liturgia nella danza classica*, 6 gennaio 1932.
- Id., *"Belkis" e l'arte coreografica di Leonida Miassin*, 20 gennaio 1932.
- Lualdi, Adriano, *Cronache del Teatro. "Belkis" di Ottorino Respighi alla Scala. Il ballo e l'esecuzione*, 25 gennaio 1932.
- Fabbri, Paolo, *Nero e bianco: la "sirena dei tropici" e l'"araba fenice"*, 4 febbraio 1932.
- Anonimo, *"La Vita Nova" di Wolf-Ferrari il "Passo d'addio"*, 3 maggio 1932.
- p. f. [Paolo Fabbri], *Il "passo d'addio" alla Scala. Elogio del balletto bianco*, 4 maggio 1932.
- Fabbri, Paolo, *Verbosità di Tersicore*, 28 giugno 1932.
- Anonimo, *La danza*, 1 luglio 1932.
- Anonimo, *Voci scaligere sull'assestamento artistico e amministrativo*, 27 luglio 1932.
- Abbiati, Franco, *L'opera da camera italiana nei saggi dei maestri Casella, Casavola e Malipiero*, 7 settembre 1932.
- Id., *Il Teatro dell'Opera da camera nella serata di chiusura del Festival Musicale*, 16 settembre 1932.
- Fabbri, Paolo, *Addio alle chiacchiere inutili*, 13 ottobre 1932.
- De Martini, Gualtiero [ma Walter Toscanini] - Fabbri, Paolo, *Coda alle chiacchiere inutili*, 20 ottobre 1932.
- Abbiati, Franco, *Le prime rappresentazioni alla Scala. "Filanda Magiara" e il ballo "Sieba"*, 16 gennaio 1933.
- Anonimo, *I balletti da camera di Sanremo*, 13 febbraio 1933.
- P. F. [Paolo Fabbri], *Il "passo d'addio"*, 26 aprile 1933.
- Magri, Giuseppe, *Il vivo successo de "Le Trachinie" di Sofocle al Teatro greco*, 28 aprile 1933.
- Anonimo, *Lo spettacolo benefico al Manzoni*, 29 maggio 1933.

- P. F. [Paolo Fabbri], *La Scuola di Ballo alla Scala. Una discussione per il Regolamento*, 22 giugno 1933.
- Id., *La scuola di ballo alla Scala*, 28 giugno 1933.
- P. F. [Paolo Fabbri], *La scuola di ballo alla Scala. Il saggio finale*, 30 giugno 1933.
- Fabbri, Paolo, [Risposta all'intervento di Jenner Mataloni], 30 giugno 1933.
- Anonimo, *Il saggio di ballo alla Scala ripetuto ieri in sede pubblica*, 1 luglio 1933.
- Fabbri, Paolo, *Sul "passo d'addio" alla Scala. I trombettieri di Dalcroze (e l'invettiva del bue all'asino)*, s. d. [estate 1933].
- Anonimo, *I Balletti da Camera al Palazzo dell'Arte*, 13 ottobre 1933.
- Fabbri, Paolo, *I balletti di San Remo*, 17 ottobre 1933.
- Bragaglia, Anton Giulio - Fabbri, Paolo, *Bragaglia, gli "Indipendenti" e la "Maschera gialla"*, 27 ottobre 1933.
- Bragaglia, Anton Giulio - Fabbri, Paolo, *Risorgo dalle ceneri*, 3 novembre 1933.
- Fabbri, Paolo, *Le battaglie coreografiche del prode Girella*, 10 novembre 1933.
- Anonimo, *Le nozze di un collega*, 25 novembre 1933.
- Fabbri, Paolo, *André Levinson*, 15 dicembre 1933.
- P. F. [Paolo Fabbri] - Levinson, André, *Anna Pavlova*, 24 gennaio 1934.
- Fabbri, Paolo, *"L'Alba della Rinascita" di Nino Cattozzo e il ballo "Carillon Magico" di Pick Mangiagalli. Il ballo*, 25 gennaio 1934.
- Anonimo, *Lo statuto dell'Ente Autonomo del Teatro alla Scala*, 13 febbraio 1934.
- P. F. [Paolo Fabbri], *"La vita breve" e "Il Cappello a tre punte" di Manuel De Falla al Teatro alla Scala*, 31 gennaio 1934.
- Anonimo, *Una vertenza composta*, 3 marzo 1934.
- Anonimo, *"Il Segreto di Susanna" di Wolf-Ferrari e il "Passo d'addio"*, 11 maggio 1934.
- Fabbri, Paolo, *Giuseppe Cecchetti*, 31 agosto 1934.
- Anonimo, *Un nuovo balletto e un centro di studi etnico-artistici*, 8 gennaio 1935.
- Fabbri, Paolo, *I cent'anni di L. Manzotti*, 2 febbraio 1935.
- Id., *"Fiordisole" e "Pagliacci" alla Scala. Uffalandia*, 15 febbraio 1935.
- Anonimo, ma Paolo Fabbri, *Il "Passo d'addio"*, «Il Secolo. La Sera», 30 aprile 1935.
- Fabbri, Paolo, *Il ridotto della danza*, 28 maggio 1935
- Id., *Saggio di ballo*, giugno 1935.
- Anonimo, *Le nuove danze di Jia Ruskaja a San Remo*, 9 marzo 1937.
- Anonimo, *Le danze di Jia Ruskaja al Teatro Massimo di Palermo*, 1 maggio 1937.
- Cost., *Le novità straniere. Honegger, Bartok, Orff*, 13 ottobre 1942.
- ABE., *Alla Scala. "Visioni"*, 5 febbraio 1943.

La Sera [Milano, 1892-1927]:

- g. m. c., *"Mabit"*, di R. Pick-Mangiagalli, 21 marzo 1923.
- Id., *Hänsel e Gretel di Humperdink - Il Convento Venziano di Casella*, 8 febbraio 1925.
- Id., *Il week-end alla Scala*, 25 gennaio 1926.
- Id., *Petruska di Stravinsky*, 10 maggio 1926.

Sette giorni [Milano, 1942-?]:

- Confalonieri, Giulio, *"Carmina Burana" di Carl Orff. "Il mandarino meraviglioso" di Béla Bartok. "Anfione" di Arturo Honegger*, 17 ottobre 1942.

Il Sole [Milano, 1865-1965]:

- Anonimo, "Mabit" *Novella mimo-sinfonica* di R. Pick Mangiagalli alla Scala, 21 marzo 1923.
- Anonimo, «Hänsel e Gretel» di Humperdink e «Il convento veneziano» di Casella alla Scala, 8 febbraio 1925.
- Anonimo, "Gianni Schicchi" e "Vecchia Milano" al Lirico, 1 aprile 1934.
- c. f., *Tre opere nuove alla Scala*, 12–13 ottobre 1942.
- Anonimo, *Il balletto «Visioni» di Riccardo Pick Mangiagalli*, 5 febbraio 1943.

Lo spettacolo d'Italia [Milano, 1927-1928?]:

- Masetti, Umberto, "La Vecchia Milano" di Adami e Vittadini alla Scala, 15 gennaio 1928.

La Stampa [Torino, 1867-]:

- Della Corte, A. [Andrea della Corte], "La leggenda di Sakuntala" di F. Alfano al Comunale di Bologna, 11 dicembre 1921.
- Manacorda, Guido, *Per una rinascita della danza*, 23 aprile 1922.
- a. d. c. [Andrea della Corte], *La plastica animata dalla musica - E. Jaques Dalcroze a Torino*, 19 maggio 1925.
- Mortari, C., *I Sakharoff*, 22 marzo 1926.
- Anonimo, *I Sakharoff al Teatro di Torino*, 24 marzo 1926.
- Mortari, Curzio, *Dodici "stelline" torinesi nell' "Alceste" di Gluck*, 7 maggio 1926.
- Della Corte, A. [Andrea della Corte], *L'Alceste di Gluck al Teatro di Torino*, 13 maggio 1926.
- Anonimo, *La prima stagione di un teatro originale*, 12 giugno 1926.
- [Pubblicità dell'istituto Dalcroze], 7 luglio 1926.
- Ramperti, Marco, *Le negre*, 27 luglio 1926.
- Id., *Amleto up to date*, 13 dicembre 1926.
- M. C., *I Balletti di Diaghilew al Teatro di Torino*, 23 dicembre 1926.
- Id., 1°: "Qui si balla", 28 dicembre 1926.
- Anonimo, *Al Teatro di Torino: "Les Matelots"*, 29 dicembre 1926.
- Anonimo, *Al Teatro di Torino*, 30 dicembre 1926.
- Anonimo, *Al Teatro di Torino*, 31 dicembre 1926.
- Ramperti, Marco, *Il "Dancing" domenicale*, 1 gennaio 1927.
- Anonimo, *Al Teatro di Torino*, 3 gennaio 1927.
- Anonimo, *Al Teatro di Torino: questa sera "Pétrouchka"*, 5 gennaio 1927.
- Anonimo, *Al Teatro di Torino*, 6 gennaio 1927.
- Ramperti, Marco, *Addio Tabarin*, 28 gennaio 1927.
- Ramperti, Marco, *Festival alla Fiera*, 19 febbraio 1927.
- Anonimo, *Al Teatro di Torino: I Sakharoff*, 24 marzo 1927.
- Ramperti, Marco, *Parola d'ordine: "Fido"*, 16 aprile 1927.
- Id., *Parla una danzatrice*, 31 maggio 1927.
- Id., *Tè delle cinque*, 17 dicembre 1927.
- Id., *Vecchia Milano*, 3 febbraio 1928.
- Anonimo, *Al Teatro di Torino: Le danze dei Sakharoff*, 30 marzo 1928.
- Anonimo, *Al Teatro di Torino: I Sakharoff*, 3 aprile 1928.

- Ramperti, Marco, *Fanciulli in palestra*, 10 luglio 1928.
 Id., *Alla Pergola dell'Orbino*, 11 agosto 1928.
 Menante, *Almanacco letterario del 30*, 19 dicembre 1929.
 Anonimo, "El amor brujo" al Regio, 5 gennaio 1930.
 Anonimo, *Danze ritmiche alla mostra del Valentino*, 11 giugno 1930.
 Anonimo, *Le danze ritmiche alla mostra del Valentino*, 12 giugno 1930.
 Anonimo, *Al Festival musicale di Venezia. Tre nuove opere italiane*, 7 settembre 1932.
 a. d. c. [Andrea della Corte], *Ottocentisti, modernisti, jazzisti*, 9 settembre 1932.
 Anonimo, *L'ultimo spettacolo al «festival» di Venezia*, 16 settembre 1932.
 Anonimo, *Il ballo "Sieba"*, 15 gennaio 1933.
 m. g., *Scuola di ballo*, 5 febbraio 1933.
 Bevil., *Boccascena - Tutta la vita è danza...*, 14 maggio 1933.
 m. g., *Le balleriette del "Regio" alla prova*, 9 luglio 1933.
 a. d. c. [Andrea della Corte], *Lutti d'arte - Il maestro Ferrara*, 21 luglio 1933.
 Anonimo, *Il «Segreto di Susanna» alla Scala*, 11 maggio 1934.
 Anonimo, *Le danze della Ruskaja concludono gli spettacoli di Agrigento*, 7 maggio 1935.
 Ramperti, Marco, *L'ideale critico*, 29 maggio 1935.
 Emanuelli, Enrico, *Giorno d'esame alla scuola di danza*, 29 novembre 1937.
 Anonimo, *Incontro con Marco Ramperti in un corridoio della Questura*, 3 agosto 1945.
 e. m., *Ramperti alla sbarra*, 1 dicembre 1945.

Il Teatro moderno [Milano, 1921-?]:

- P., *Cia Fornaroli. La rinascita del ballo italiano*, 20 gennaio 1921.

Il Telegrafo [Milano, ?]:

- g. d. c., *Maria Taglioni, la fata dell'Opera idolo di artisti e di poeti*, 29 dicembre 1934.
 pib., *Il successo al Politeama della Compagnia Opere e Danze*, 3 aprile 1935.
 Anonimo, *Impressioni di Jia Ruskaja sulla danza classica moderna*, 28 luglio 1936.

Tempo [Milano, 1941-?]:

- Barilli, Bruno, *Tre novità alla Scala*, anno VI, 22 ottobre 1942.
 Anonimo, *Balletto alla Scala*, anno VII, 18 febbraio 1943.

Il Tempo [Roma, 1917–1921]:

- b. b. [Bruno Barilli], *I Balli Russi al Costanzi*, [25] febbraio 1920.
 Barilli, Bruno, *I balli russi e "La Boutique Fantastique"*[sic], 3 marzo 1920.
 Anonimo [ma Bruno Barilli], *I balli russi al Costanzi*, 4 marzo 1920.
 Anonimo, "Il Tricorno" e "Il sole di Mezzanotte" al Costanzi, 20 marzo 1920.
 Anonimo, *Replica della matinée delle Sorelle Braun al Quirino*, 13 novembre 1920.
 Cervetto, Giovanni, "La fata del carnevale" al Costanzi, 18 novembre 1920.
 Anonimo, *I balli russi Leonidoff al Costanzi*, 20 novembre 1920.
 Barilli, Bruno, *I balli russi al Costanzi*, [gennaio] 1921.
 Anonimo, "Pulcinella" al Costanzi, 29 gennaio 1921.

Il Tempo [Roma, 1944-]:

- Anonimo, "Volti la lanterna!" all'Opera, 15 aprile 1945.

- Casavola, *I balletti all'Opera*, 6 ottobre 1945.
 Savinio, Alberto, *Senza parole*, 2 dicembre 1945.
 Savinio, Alberto, «*Balletti Millos*» *all'Adriano*, 4 dicembre 1945.

Il Tevere [Roma, 1924-1943]:

- Bragaglia, Anton Giulio, *Una visita a Ida Rubinstein*, 16 luglio 1925.
 Karsavina, Tamar, *I ricordi di Tamar Karsavina (I)*, 7 settembre 1925.
 Id., *I ricordi di Tamar Karsavina (II)*, 8 settembre 1925.
 Nijinsky, Vaslav, *I ricordi di Vaslav Nijinsky*, 9 settembre 1925.
 Vice, *Le sorelle Braunn al Teatro Odescalchi*, 28 aprile 1926.
 Aniante, Antonio, *Ramperti*, 4 maggio 1926.
 Barilli, Bruno, *Balletti*, 18 ottobre 1926.
 Id., *Coreografia democratica*, 29 dicembre 1926.
 Cecchi, Alberto, *I Sakharoff al Valle*, 17 maggio 1927.
 Braun, Lily, *Danza e musica*, 24 giugno 1927.
 Vice, *Le danze della Ruskaja al Palatino*, 27 giugno 1927.
 Barilli, Bruno, *Rimpianto della danza*, 17 dicembre 1927.
 Labroca, Mario, *I balletti Romanoff al Quirino*, 23 dicembre 1927.
 Cecchi, Alberto, *La danzatrice Anna Pavlova al Teatro Reale dell'Opera*, 3 maggio 1928.
 D'Aquara, Lucio, *La danzatrice*, 15 giugno 1928.
 m. l., *La scuola di danze accademiche del "Teatro Reale dell'Opera"*, 6 luglio 1928.
 Barilli, Bruno, *Gli sposi ballerini*, 14 luglio 1928.
 Ludovico il Moro, *I Sakharoff al Valle*, 17 aprile 1929.
 Sofia, Corrado, *B. B.*, 15 novembre 1929.
 S. S., *La danza compagna dell'uomo*, [illeggibile] 1930.
 B. B., "*Hänsel e Gretel*" e "*Petrouska*" *al Teatro dell'Opera*, 4 febbraio 1932.
 Righi, "*Volti la lanterna*" *di Carabella e Mucci al Teatro Reale*, 4 gennaio 1934.
 a. m., *I Balletti russi al Teatro Valle*, 28 febbraio 1935.
 Righetti, Augusto, "*La Vigna*" *di Guido Guerrini e il balletto "Balilla" di Guarino e Adami*, 8 marzo 1935.
 a. m., *Serge Lifar al Teatro Argentina*, 3 maggio 1935.
 Anonimo, "*Danzatrici*", 31 dicembre 1935.
 Anonimo, *Jia Ruskaja espone le sue idee in una breve intervista*, [luglio] 1936.
 Anonimo, *Affermazione della danza italiana al torneo olimpico*, [luglio] 1936.
 Anonimo, *La danzatrice viennese Rosalia Chladek*, 29–30 maggio 1939.
 francà, *Passo d'addio*, 26–27 giugno 1939.
 a. righ. [Augusto Righetti], *L'"Ora Spagnola" di Ravel e il "Giallo D'Oro" di Rimsky Korsakoff*, 21–22 febbraio 1940.
 A. m., *Clotilde e Alessandro Sakharoff*, 30–31 marzo 1940.
 Righetti, Augusto, "*L'Uomo Nero*" *di Schultze* e "*Petrouchka*" *di Stravinsky*, 19–20 aprile 1940.
 Id., *Saggio di canto e danza*, 13–14 giugno 1940.
 Anonimo, *Una scuola di danze a Roma*, «Il Tevere», 22 agosto 1940.
 Vice, *L'"Alceste" di Gluck e "Le creature di Prometeo" di Beethoven*, 20–22 dicembre 1940.

- a. righ. [Augusto Righetti], *Stravinsky - Veress - Rossini*, 22–23 novembre 1940.
 Anonimo, *I balletti al Teatro dell'Opera nell'imminente stagione lirica*, 30 novembre–1 dicembre 1940.
- a. righ. [Augusto Righetti], *“Enoch Arden” di O. Gerster. “Persefone” di O. Ferro*, 30–1 marzo 1942.
 Cogni, Giulio, *“Volo di notte”, “Coro di morti” e “Arlecchino”*, 11–12 novembre 1942.
 Id., *Scarlattiana. Il figliol prodigo, Stravinski*, 1–2 maggio 1943.

Theatralia [Milano, 1924-1934]:

- Muzio, Angelo, *“Vecchia Milano” di Franco Vittadini - G. Adami*, aprile 1934.
 De Martini, Gualtiero, *Balletto Jooss*, aprile 1934..

Il Torchio [Milano, 1926-]:

- Anonimo, *Il saggio di danza alla Scala*, 8 luglio 1928.

Il Torchio teatrale [Milano, ?]:

- Rasi, Giuseppe, *Per la rinascita di una vecchia gloria italiana: i corpi di ballo*, 8 luglio 1928.

La Tribuna [Roma, 1883-1944]:

- Anonimo, *I “Balli Russi” al Costanzi*, 28 febbraio 1920.
 Anonimo, *“Petruska” al Costanzi*, 29 febbraio 1920.
 Gasco, Alberto, *L'arte coreografica russa al Teatro “Costanzi”*, 1 marzo 1920.
 A. G. [Alberto Gasco], *“I racconti russi” al Costanzi*, 4 marzo 1920.
 Id., *“La boutique fantasque” al Costanzi*, 11 marzo 1920.
 Id., *“Le Tricorne” e “Soleil de nuit” al Costanzi*, 21 marzo 1920.
 Id., *Danze plastiche al Quirino*, 20 novembre 1920.
 Id., *I “Balli russi Leonidoff” al Teatro Costanzi*, 21 novembre 1920.
 Id., *Shéhérazade e C. al Costanzi*, 4 gennaio 1921.
 Anonimo, *Un'esumazione cimariosiana al Teatro Costanzi*, 14 gennaio 1921.
 Gasco, Alberto, *“Le astuzie femminili” di Cimarosa al teatro Costanzi*, 15 gennaio 1921.
 Id., *“Rigoletto” e “Pulcinella” al Costanzi*, 7 febbraio 1921.
 Gasco, A., *Anima allegra del m° Vittadini*, 17 aprile 1921.
 A. G. [Alberto Gasco], *Lo “Scherzo Veneziano” al Costanzi*, 28 novembre 1921.
 Anonimo, *I “Balli Russi” al Quirino*, 23 marzo 1922.
 Sarti, C. G., *I balli russi*, 28 settembre 1922.
 fra' Scar. [Francesco Scardaoni], *Il Teatro degli Indipendenti - L'inaugurazione*, 20 gennaio 1923.
 A. G. [Alberto Gasco], *“Il dramma del N.77” al Teatro degli Indipendenti*, 16 febbraio 1923.
 Gasco, Alberto, *I “Nuovi balli italiani” al “Costanzi”*, 23 ottobre 1923.
 A.G. [Alberto Gasco], *“Giuditta” del m° Pedrollo al Teatro Costanzi*, 25 ottobre 1923.
 Scardaoni, Francesco, *Balli russi e italiani*, 28 novembre 1923.
 Sarti, C. G., *L'ultima ballerina italiana a Parigi*, 28 giugno 1924.
 Gasco, Alberto, *Splendore e decadenza dei “Balli russi”*, 9 luglio 1924.
 Anonimo, *L'estetica della danza*, 26 novembre 1924.
 G. [Alberto Gasco], *Le danze di Mary Wigman al Teatro d'Arte*, 27 maggio 1925.

- Labroca, Mario, *La danza e le sorelle Braunn*, 28 aprile 1926.
- Anonimo, *Le danze del Gruppo Kratina al Quirino*, 3 giugno 1926.
- Bragaglia, Anton Giulio, *Tersicore mistica e la danza sensuale*, 19 febbraio 1927.
- Fra' Scar [Francesco Scardaoni], *La pantomima italiana a Parigi*, 3 maggio 1927.
- Bragaglia, Anton Giulio, *I Sakharoff al Valle*, 18 maggio 1927.
- Anonimo, *Le danze del "Gruppo Kratina" al Quirino*, 3 giugno 1927.
- Bragaglia, Anton Giulio, *Il momento critico della danza*, 18 giugno 1927.
- M. S., *Ja Ruskaja al Palatino*, 28 giugno 1927.
- Bragaglia, Anton Giulio, *Educazione coreica*, 24 agosto 1927.
- Aniante, Antonio, *Jia Ruskaja danzatrice lirica*, 28 agosto 1927.
- A. de A., *La tragica fine di Isadora Duncan*, 16 settembre 1927.
- Bragaglia, Anton Giulio, *Le danze del melodramma*, 22 settembre 1927.
- Anonimo, *Una scuola romana di danze classiche*, 18 novembre 1927.
- Anonimo, *"La Argentina" alla Sala Umberto*, 9 gennaio 1928.
- gi. bev., *"Vecchia Milano" di Adami e Vittadini*, 12 gennaio 1928.
- M. S., *Carlotta Bara agli "Indipendenti"*, 24 gennaio 1928.
- Spainì, Alberto, *Scultura vivente*, 16 marzo 1928.
- Gasco, Alberto, *"L'Usignolo" di Stravinsky e "La Giara" di Casella*, 10 aprile 1928.
- Id., *Anna Pavlova al Teatro Reale*, 4 maggio 1928.
- A. F., *Ester Smolkova e la danza educatrice*, 18 maggio 1928.
- A.G. [Alberto Gasco], *Le danze di Tamara Swirskaja alla "Quirinetta"*, 23 maggio 1928.
- Id., *Il saggio della Scuola di danza del Teatro Reale*, 7 luglio 1928.
- Bragaglia, Anton Giulio, *Difesa delle ballerine*, 3 gennaio 1929.
- A. F., *I Sakharoff al Valle*, 18 aprile 1929.
- Gasco, Alberto, *"Le preziose ridicole" il ballo "Casanova a Venezia" e la ripresa del "Gobbo del Califfo" al Teatro Reale*, 21 gennaio 1930.
- A. G. [Alberto Gasco], *Il "Teatro dell'opera da camera"*, 8 settembre 1932.
- Gasco, Alberto, *"Histoire d'un Pierrot" e "Cavalleria"*, 7 febbraio 1934.
- Id., *La "Cena delle beffe" di U. Giordano e "Madonna Purità" di A. Bizzeffi*, 13 aprile 1934.
- Anonimo, *I danzatori e le danzatrici della scuola di ballo del Teatro Reale dell'Opera*, 6 giugno 1934.
- Anonimo, *Il balletto "Vispa Teresa" del m.o Zapparoli a San Remo*, 3 marzo 1935.
- Anonimo, *Due novità al Teatro Reale dell'Opera*, 7 marzo 1935.
- Gasco, Alberto, *"La Vigna" di Testoni e Guerrini e "Balilla" di Adami e Guarino*, 9 marzo 1935.
- Anonimo, *Spettacoli classici a Taormina e ad Agrigento*, 7 aprile 1935.
- Bianchin, Pier M., *Incanto di danze classiche a Taormina tra i fiori, le nuvole, il mare...*, testata e data non identificate [«La Tribuna», aprile 1935].
- Id., *Il grandioso spettacolo di danze classiche nel teatro greco di Taormina*, 2 maggio 1935.
- Pizzetti, Ildebrando, *"Il campiello" di Wolf-Ferrari e "Lumawig e la saetta" di Lualdi*, 25 gennaio 1937.
- Anonimo, *Successo del Gruppo Ruskaja a San Remo*, 10 marzo 1937.
- Pizzetti, Ildebrando, *Il tritico di O. Respighi al Teatro Reale, per la celebrazione del grande*

musicista scomparso, 26 marzo 1937.

Anonimo, *I balli russi al Maggio fiorentino*, 12 maggio 1937.

Gasco, Alberto, *La danza nel XX secolo*, 12 dicembre 1937.

Chi., *"Hansel e Gretel" di Humperdink e "Il Lago dei Cigni" di Ciaikowsky al Teatro Reale dell'Opera*, 16 dicembre 1937.

Del Massa, Aniceto, *I balletti di Montecarlo e la serata Stravinskiana*, 21 maggio 1939.

Rinaldi, Mario, *"Astuzie femminili" "Persefone" e "Petruska"*, 23 maggio 1939.

Id., *Dai "Pagliacci" a "Coppelia"*, 1 agosto 1939.

Id., *La "Rondine" di Puccini e le "Donne di buon umore" di Tommasini al Teatro Reale dell'Opera*, 21 dicembre 1939.

M. R. [Mario Rinaldi], *"La Camera dei disegni" di Alfredo Casella e il "Retablo" dei De Falla al Teatro delle Arti*, 29 novembre 1940.

Anonimo, *"Le creature di Prometeo" al Teatro Reale dell'Opera*, 19 dicembre 1940.

Scardaoni, F. [Francesco Scardaoni], *Le creature di Prometeo' di Beethoven e una ripresa dell' "Alceste"*, 21 dicembre 1940.

S., *La Sagra della Primavera di Igor Stravinsky sarà rappresentata domani per la prima volta in Italia*, 27 marzo 1941.

Scardaoni, Francesco, *Al Teatro Reale dell'Opera prima esecuzione della "Sagra della Primavera" e ripresa di "Salomè"*, 29 marzo 1941.

S., *Ungheria Romantica e Tosca al Teatro Reale*, 13 febbraio 1942.

FRA' SCAR. [Francesco Scardaoni], *"Turandot" e "Mavra" al Teatro Reale dell'Opera*, 10 marzo 1942.

Rinaldi, Mario, *Tre opere nuove alla Scala*, 14 ottobre 1942.

s., *"Scarlattina", "Il figliol prodigo", "Capricci alla Stravinski"*, 2 maggio 1943.

La Tribuna del Popolo [Roma, 1945-1946]:

Vice, *I "Balletti di Milloss"*, 22 novembre 1945.

Tutto per tutti [Milano, 1929-1932?]:

Anonimo, *L'Accademia di ballo del Teatro alla Scala. Un primato riconquistato*, anno V, n.6, giugno 1932.

L'Unità [Roma, 1924-]:

[l. r.], *La ripresa di "Hänsel e Gretel" di E. Humperdink. "Il Convento Veneziano" Commedia coreografica di Vaudoyer. Musica di Alfredo Casella*, 8 febbraio 1925.

m., *Balletti di Milloss al Quirino*, 21 novembre 1945.

Mya, *Nuovi Balletti di Milloss al Festival della Musica*, 4 dicembre 1945.

Varietas [Milano, 1904-?]:

Sirtori Bolis, Mary, *Jia Ruskaja danzatrice e maestra*, settembre 1932.

La Voce d'Italia [Roma, 1935-?]:

L. F. L. [Fernando Ludovico Lunghi], *"Enoch Arden" e "Persefone"*, 29-30 marzo 1942.

Voce di giovinezza [Milano, 1933-?]:

Polly, *Ballerinette della Scala*, anno I, n. 5, [1934].

La Voce Forense [Reggio Calabria, 1931-?]:

Anonimo, *Quando la giustizia è allegra*, 15 giugno 1933.

La Voce Repubblicana [Roma, 1921-2000]:

a. bon., *Balletti al Quirino*, 22 novembre 1945.

Id., *Balletti all'Adriano*, 4 dicembre 1945.

Non identificate:

Bragaglia, Anton Giulio, *Jia Ruskaja*, data non identificata [anni Venti?].

Anonimo, *Una danzatrice italiana*, data non identificata [1921].

Romagnoli, Ettore, *Eden*, 10 giugno 1923.

Anonimo, *Dell'arte della danza e dell'arte di Cia Fornaroli*, data non identificata [1924].

Anonimo, *Note di teatro. Carolina Zambelli. La sorpresa. Il "passo d'addio"*, 14 gennaio 1926.

Anonimo, *Vecchia Milano*, 10 gennaio 1928.

Anonimo, *Il seguito della Salomé ovvero Giuseppe e il suo mantello*, 16 marzo 1928.

Ramperti, V., *Divagazioni coreografiche*, data non identificata [1929].

Tedeschi, Pino, *Volte della vita viennese. La crisi sì...ma si danza*, data non identificata [primi anni Trenta?].

Anonimo, *Un concorso internazionale di danza indetto a Varsavia nel prossimo giugno*, data non identificata [maggio 1933].

Camargo, *Teatro La Scala - Il passo d'addio*, Anonimo, *Gli spettacoli classici a Taormina ad Agrigento*, data non identificata [aprile 1933].

Reyna, Ferdinando, *Gli Archivi Internazionali della danza a Parigi*, data non identificata [gennaio–febbraio 1934].

Ramperti, Marco, *Ripasso dei Sakharoff*, data non identificata [aprile 1934].

Mezza, Silvino, *"Madonna purità" di Bizzeffi e Minnucci al Teatro Reale dell'Opera*, data non identificata [aprile 1934].

Anonimo, *Gli spettacoli classici a Taormina ad Agrigento*, data non identificata [aprile 1935].

Anonimo, *Gli spettacoli a Taormina ad Agrigento*, data non identificata [aprile 1935].

Anonimo, *Poesia, musica e danze nella valle di Agrigento*, [5 aprile 1934]

Anonimo, *Spettacoli d'arte classica a Taormina e ad Agrigento in occasione della "Primavera siciliana"*, data non identificata [6 aprile 1935].

Anonimo, *Spettacoli d'arte classica a Taormina e ad Agrigento*, data non identificata [9 aprile 1935].

Anonimo, *Oggi ha luogo a Taormina il primo spettacolo classico*, data non identificata [aprile 1935].

Anonimo, *La Ruskaja con uno stuolo di giovani danzatrici al Teatro di Taormina e fra i templi di Agrigento*, data non identificata [19–20 aprile 1935].

Anonimo, *Danze di Primavera*, data non identificata [aprile–maggio 1935].

Anonimo, *Le rappresentazioni e le danze classiche di Taormina e Agrigento*, data non identificata [aprile–maggio 1935].

Anonimo, *L'ultimo spettacolo di danze nella Valle Archeologica di Agrigento*, data non identificata [maggio 1935].

Anonimo, *Il grande successo dello spettacolo classico al Tempio della Concordia di Agrigento*, data non identificata [5 maggio 1935].

- N. S., *Primavera siciliana*, data non identificata [11 maggio 1935].
- Anonimo, *Uno spettacolo di danze al Maggio Musicale Fiorentino*, data non identificata [23 maggio 1935].
- Anonimo, *Il Maggio Musicale Fiorentino. Uno spettacolo di danze classiche diretto da Jia Ruskaja*, data non identificata [23 maggio 1935].
- Anonimo, *Le classifiche dell'Olimpiade della danza. Il primo premio a Jia Ruskaja per le scuole di danza*, data non identificata [luglio 1936].
- F. B., *La Ruskaja e la sua scuola al concorso internazionale di danza a Berlino*, data non identificata [27 luglio 1936].
- a. p., *Il gruppo di Jia Ruskaja applaudito a Berlino*, data non identificata [30 luglio 1936].
- ARE, "Il Passo d'addio", 29 aprile 1937.
- Anonimo, *Una medaglia del Ministero dell'E. N. alla Scuola di Jia Ruskaja*, data non identificata [luglio 1937].
- Gagliano, Giacomo, *Dal microfono al tuo cuore*, data non identificata [anni Trenta?].
- f. b., *Follia d'Orlando*, data non identificata [1942].
- RI., *Darius Milhaud e quattro balletti*, data non identificata [1945].
- Anonimo, *Biglietto d'ingresso. Musica*, 29 novembre 1945.

Numeri Unici:

- «La danza», numero unico di saggio, giugno 1932.
- La danza*, numero speciale di «Storia di ieri e di oggi», anno III, n. 13–14, 15 agosto 1943.

Recensioni

***Danzaterapia. Vida y Transformación*, di María José Vexenat¹.
Un viaggio nella danzaterapia di María Fux**

Danzaterapia. *Vida y transformación*² è un libro ancora inedito in Italia che María José Vexenat, danzaterapeuta, coreografa e danzatrice di Buenos Aires nonché allieva-discepola e collaboratrice della ultranovantenne pioniera della danzaterapia María Fux³ ha pubblicato in Argentina nel 2011. Il titolo riassume l'idea di fondo che la danzatrice ha della danzaterapia e cioè che essa coincida con la vita stessa colta nelle sue continue e inesorabili trasformazioni. La danza è per lei, come per la famosa Doris Humphrey, una forma condensata della vita⁴.

Attraverso un racconto autobiografico, in cui ripercorre il suo cammino d'allieva, danzatrice e danzaterapeuta, la Vexenat ci svela che il corpo è la sede di tutte le sue esperienze e dei suoi vissuti e che la danza ha costituito poco per volta le basi della sua identità. Attraverso il racconto della sua vita ci fa intuire

¹ Ritengo opportuno chiarire, per meglio comprendere il senso e l'obiettivo di questo scritto, che in esso presenterò alcuni aspetti e punti chiave del metodo di danzaterapia María Fux attraverso la lettura di un testo, inedito in Italia, della sua allieva e discepola María José Vexenat. Si tratterà perciò di una visione ben definita e necessariamente parziale, che riguarderà unicamente la danzaterapia fuxiana e non, più in generale, la danzamentoterapia, il cui ampio e complesso ambito non verrà affrontato in questa sede. La danzamentoterapia, altrimenti detta DMT, si diversifica infatti in una pluralità di modelli e orientamenti teorici, tecnici e applicativi, costituendo, a partire dalla seconda metà degli anni Novanta, il più ampio contenitore all'interno del quale si situano le diverse metodologie applicative della *Dance Therapy* stessa, in italiano danzaterapia, tra le quali anche la danzaterapia di María Fux. È mia principale intenzione qui, cercare soltanto di cogliere il filo metodologico conduttore che esiste tra maestra e allieva, evidenziandone alcuni elementi essenziali nella loro applicazione al *setting* danzaterapico.

² Vexenat, María José, *Danzaterapia. Vida y transformación*, Buenos Aires, Editorial Dunken, 2011 (d'ora in poi abbreviato in *Danzaterapia*). Le successive traduzioni dal testo spagnolo sono di chi scrive.

³ María Fux (Buenos Aires, 1922) ballerina, coreografa e danzaterapeuta argentina, figlia di immigranti ebreo-russi, inizia la sua carriera nel 1942. Studia danza classica con un'allieva di Anna Pavlova, Ekatherina de Galantha, a quindici anni scopre la danza rivoluzionaria di Isadora Duncan, leggendo la sua autobiografia, *La mia vita*. Nel 1953, all'età di trentuno anni si reca a New York per studiare nella scuola di Martha Graham, dove si fermerà per un anno per poi rientrare nel suo Paese. Attraverso l'esperienza vissuta con una bambina sordomuta, sviluppa un proprio metodo di danzaterapia basato sull'integrazione degli *handicap* fisici, sensoriali e psichici attraverso la danza. Ottiene numerosi riconoscimenti nazionali e internazionali e per anni, oltre a realizzare permanentemente spettacoli presso il teatro San Martín di Buenos Aires, viaggia in molti paesi del Sudamerica, in Israele e in Europa, conducendo seminari pedagogici e corsi di formazione di danzaterapia. Attualmente continua la sua attività di danzaterapeuta presso il suo Studio a Buenos Aires.

⁴ Cfr. Garaudy, Roger, *Danzare la vita*, Assisi, Cittadella, 1973, p. 120.

che la danzaterapia può essere un modo per vivere i continui cambiamenti e la percezione sempre mutevole che durante l'esistenza abbiamo di noi stessi, degli altri, delle cose, del tempo e dello spazio. Con uno slancio appassionato ci trascina in un viaggio in cui si sofferma su tematiche giocate sull'intreccio tra danza e vita, legate alla metodologia Fux, che non vengono mai date apertamente e presentate da un punto di vista intellettuale e teorico-razionale, ma prevalentemente intimo e affettivo. Calate nella dimensione emotiva di un contesto esperienziale e autobiografico, umano e vitale, quasi sempre mimetizzate all'interno di un dialogo interiore e di racconti di vita, è il lettore, da buon viaggiatore, a doverle scoprire in autonomia.

Danzaterapia. Vida y transformación. Alcune considerazioni sul libro

Cominciamo a focalizzare l'attenzione su alcuni aspetti importanti del libro. Il primo è che María José non si serve della parola scritta per crearsi un'identità artistica, personale, per vanità, per il bisogno di affermarsi o per un senso di sfida, ma l'adotta invece per riuscire a toccare la mente e il cuore del lettore come fa con la danzaterapia. Si percepisce da parte sua un impegno a trovare delle parole che Danielle Quinodoz, una nota psicoanalista, descriverebbe come: «parole che insieme muovono e fanno vibrare, parole che come la musica agiscono sui sentimenti e provocano sensazioni corporee»⁵. Sono parole vitali, ricche di riferimenti cinestesici, fatte di immagini, di metafore e di analogie ripescate nel bagaglio delle sue esperienze di danzatrice e danzaterapeuta, che immergendo il lettore in un'atmosfera ricca di suggestioni, attraversata da ricordi e pensieri, lo stimolano a ripensare e a rivivere vicende della propria vita, a interrogarsi, a ricercare un senso esistenziale. In definitiva María José cerca di accorciare il più possibile la distanza tra lei e il lettore introducendolo in un mondo che lo faciliti a trovare il proprio e le seguenti sue parole lo attestano: «il viaggio è un'esperienza che suscita emozioni soggettive. Quello che mi interessa però non è tanto riportare queste esperienze personali, quanto piuttosto cercare con esse di aiutare gli altri a pensare alle proprie e a quelle di tutti»⁶.

È ovvio perciò che il libro non è stato scritto dall'autrice nell'ottica di

⁵ Quinodoz, Danielle, *Le parole che toccano*, a cura di Roberta Clemenzi Ghisi e Laura Montani Felici, Roma, Edizioni Borla, 2009, p. 6.

⁶ *Danzaterapia*, p. 12.

colpire il lettore con i racconti delle sue vicissitudini personali, ma piuttosto per costruire con lui un legame affettivo, uno scambio arricchente, donandogliele. Il tema del “dono” peraltro è molto sentito in questa metodologia, in cui la danza è concepita prima di tutto come un’esperienza collettiva di scambio empatico con il proprio corpo e con quello degli altri e di condivisione di emozioni. Si danza, come afferma Pina Bausch: «per motivi diversi dalla vanità»⁷, cioè per offrire all’altro il proprio bagaglio di vissuti personali. Se consideriamo, come osserva Laura Boella, che: «il corpo non è qualcosa che si possiede ma è parte costitutiva dell’individualità, dell’essere al mondo di ciascuno»⁸, l’idea apparentemente un po’ ingenua di donarsi nella danza, che prevale nella metodologia Fux, assume improvvisamente un valore pedagogico. In questa situazione del donarsi e, perché no, anche del ricevere, in una condizione di contentezza e di soddisfazione reciproca, la danza diventa una possibilità “per essere e di essere”. Quanto più il danzatore sente di potersi esprimere con pienezza, tanto più la sua danza si trasforma in un gesto disinteressato, in un vero e proprio dono che regala a se stesso prima ancora che agli altri. Si tratta di un modo semplice ma molto sottile e profondo di concepire la danza, che da esperienza puramente artistica ed estetica si trasforma quasi in un fatto umano e sociale, in cui ai valori individuali subentrano gradualmente, tramite una comprensione che si acquisisce e cresce in un percorso di danzaterapia, quelli dello scambio, della partecipazione e socializzazione.

In questa logica del dono il testo di María José può essere interpretato come il frutto di un atto generoso da lei compiuto per offrire al lettore la possibilità che a suo tempo anche María le ha riservato, di trovare, se non nella pratica concreta della danza almeno nella narrazione viva della sua esperienza, una fonte ricca di stimoli a cui attingere e guardare per iniziare a riflettere sulla propria vita. Ciò fa intuire che María José possa essere d’accordo con quello che Ezio Raimondi pensa del testo e cioè che sia: «un segno di vita a cui si deve continuare a dare vita»⁹. Direi, ancora, che è probabile che in fondo sia proprio

⁷ Carizzoni, Pier Giorgio – Ghirladotti, Arianna (a cura di), *Isadora Duncan Pina Bausch. Danza dell’anima, liberazione del corpo*, Milano, Skira, 2006, p. 113.

⁸ Boella, Laura, *Sentire l’altro. Conoscere e praticare l’empatia*, Milano, Raffaello Cortina, 2006, p. 97.

⁹ Raimondi, Ezio, *Un’etica del lettore*, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 16.

in questa prospettiva che lei abbia inteso scrivere il libro. Il racconto della danza come testimonianza viva e la profonda coerenza che si intravede tra questa esperienza e l'agire reale, diventano una vera e propria esortazione, uno stimolo per il lettore a fare altrettanto, cioè a desiderare di provare a vivere le parole e i passaggi del testo anziché leggerli e « basta.

È certo però che questo libro María José non lo ha scritto solo per il lettore ma anche per se stessa, intravedendo in esso sia una possibilità per aggiungere ricchezza al suo presente, che un'opportunità di trasformazione personale. Immergersi in luoghi custodi dalla memoria, ripensarli, così come si presentano, rivisitarli con uno sguardo diverso e più consapevole è un modo per lei per riviverli e riassaporarli alla luce dei suoi cambiamenti, delle sue attuali tendenze, dei suoi nuovi gusti, dell'esperienza maturata nel tempo. Delle possibilità trasformative che il viaggio le offre lei è perfettamente conscia e credo che sia proprio questa breve frase a testimoniare: « il mistero più grande è quello di saper ritornare alla fonte, che non significa ricominciare da zero, bensì ritornare per rinnovarsi»¹⁰. In questo viaggio a María José importa soprattutto riavvicinarsi alle cose che sa, per dare un impulso, un senso nuovo al suo fare con la danzaterapia e al suo essere danzaterapeuta. Senza dubbio vuole, usando le parole di una danzatrice, Piera Principe, depositare a terra il fardello della didattica autoreferenziale e recuperare il sentimento della meraviglia, mettendosi in quella condizione di innocenza e curiosità, che vive chi è in formazione¹¹.

Questo bisogno di recupero del passato per ritrovare le radici del pensiero presente e i germogli di quello futuro lo esprime così: «immergersi nel passato permette di scoprire l'origine di molti aspetti che oggi vivono dentro di noi in maniera più evoluta. Codificare pensieri corporei che possono rinnovarsi. Ritornare è inevitabile e anche continuare lo è»¹². Il tema del recupero del passato come possibilità di rinnovamento e di apertura verso il futuro è del resto un tema a lei caro, spesso posto al centro di quegli incontri di danzaterapia che avvia all'insegna del suono cadenzato di una frase in cui ripete costantemente: «per andare avanti, bisogna prima andare indietro». Sul ritmo di

¹⁰ *Danzaterapia*, p. 137.

¹¹ Cfr. Principe, Piera, *La zattera di Nessuno*, Corazzano, Titivillus, 2013, p. 53.

¹² *Danzaterapia*, p. 12.

queste parole, i partecipanti dei suoi folti gruppi si muovono e danzano avanzando e indietreggiando nello spazio, esplorandolo in tutte le sue dimensioni e direzioni¹³.

È peraltro con questa modalità di movimento che adotta nel lavoro di danzaterapeuta, che nel libro si snodano anche i suoi pensieri e i racconti di tutte le sue esperienze. María José riconosce che si tratta di un modo di procedere tortuoso e spezzettato, pieno di imprevisti salti temporali, che potrebbe disorientare e confondere il lettore, facendogli perdere il filo del discorso. Con questa consapevolezza, infatti, dice: «l'avvicinarsi in modo imprevisto di andate e ritorni forse potrà confondere il lettore. Se dovesse succedere, gli consiglio di ritornare al punto di inizio, dove ognuno potrà ritrovare di nuovo anche il proprio»¹⁴.

Il modo ideale per orizzontarsi in questa lettura potrebbe essere, appunto, come lei stessa suggerisce, quello di ritornare al “punto di inizio”. Certo lei non pensa a questo “punto” solo come a qualcosa di stampato in modo definitivo e stabile sulla pagina del libro, a cui poter far riferimento in qualsiasi momento. Immagino, invece, che esso coincida sostanzialmente, facendo mie le parole di Maurice Bejart, con quel: «centro, che viene chiamato, secondo le usanze, anima, cuore, intuizione»¹⁵ o con quella: «parte più intima e profonda dell'essere umano»¹⁶, a cui allude Laura Boella in un suo interessante volume sul tema dell'empatia. Riconnettersi con questa parte può essere un modo per riafferrare il vero senso della propria esistenza e dunque per riuscire a capire qualcosa di più sia della propria storia personale che di quella degli altri. Così il “punto” è un'immagine simbolica, ricorrente nelle pagine del libro, che può assumere svariati significati a seconda del contesto¹⁷. María José parla di “punto

¹³ Tratta da una consegna basata sulle parole di carattere simbolico: «per andare avanti bisogna prima andare indietro», utilizzate da María José come stimolo motorio ed emotivo nel lavoro con i suoi gruppi. Sono parole che traducono e possono far sperimentare concretamente nella danza, l'idea che la spinta a procedere nel futuro dipende essenzialmente dalla consapevolezza del passato. L'espressione è stata da me annotata durante uno dei numerosi seminari di formazione e aggiornamento a cui partecipo dall'anno 2009, che María José Vexenat tiene annualmente presso la Fondazione Eris Onlus di Milano, ex A.S.P.R.U. Risvegli Onlus.

¹⁴ *Danzaterapia*, p. 12.

¹⁵ Cit. in Carizzoni, Pier Giorgio – Ghirladotti Arianna (a cura di), *Isadora Duncan Pina Bausch*, cit., p. 13.

¹⁶ Boella, Laura, *Sentire l'altro. Conoscere e praticare l'empatia*, cit., p. 96.

¹⁷ Nel suo libro *Qué es la Danzaterapia. preguntas que tienen respuestas*, María Fux descrive il punto come un elemento dotato di suoni e colori, che rappresenta la più piccola forma e possibilità di movimento per l'uomo. Cfr. Fux, María, *Qué es la Danzaterapia. preguntas que tienen respuestas*, Bue-

di inizio” probabilmente influenzata dall’uso molto frequente di questa immagine nella danzaterapia di María Fux e lo pensa come qualcosa che sta alla base di tutto, che è, dunque all’origine del percorso dei suoi pensieri. Lo sente come un vero e proprio riferimento, un centro propulsore di senso, con cui è importante continuare a dialogare e a restare in contatto per non smarrirsi nel labirinto della mente. Tutti questi particolari attributi del punto vengono da lei riassunti nel libro in questa sua breve descrizione: «qui [nel punto] sono racchiuse tutte le ragioni per ricominciare. Qui esiste potenzialmente tutto, proprio come nel Big Bang»¹⁸.

Un altro aspetto significativo che fa riflettere sul valore di questo testo, riguarda la natura incarnata del suo linguaggio. Man mano che si procede con la lettura si scopre che in esso, facendo mie le parole di Ezio Raimondi, si incarna una persona¹⁹ che è cresciuta con la danza e che perciò ha imparato a pensare e ad esprimersi prima di tutto con il corpo. In altre parole dietro ad ogni pensiero di María José, come direbbe la Sinibaldi, c’è sempre il corpo che suggerisce all’io i suoi concetti e i suoi ragionamenti²⁰. Le sue parole e i suoi pensieri riflettono dunque un tipo di sapere che «scaturisce dalle membra del corpo che danza»²¹ e che non si contrappone mai a quello razionale, perché viene prima della ragione, anzi la eccede²². È un’idea questa che, secondo Alessandro Pontremoli, è appartenuta anche a Paul Valéry. Questo scrittore poeta e filosofo della danza infatti sosteneva che: «chi danza incarna l’essenza stessa del pensiero, liberato da ogni vincolo di tipo linguistico, dialettico o concettuale»²³. La danza per lui era: «il pensare nell’atto stesso del suo prodursi»²⁴. A questo genere di sapere e conoscenza fondato sulla pratica, già nel secolo scorso Rudolf Laban aveva dedicato molti studi, riconoscendo alla

nos Aires, Grupo Editorial Lumen, 2004, cap. *Primeros pasos que conducen a la danzaterapia*, par. *Del silencio a una palabra: Danzaterapia*, pp. 18-19 oppure cfr. la traduzione italiana *Cos’è la danzaterapia: il metodo María Fux*, Tirrenia, Edizioni del Cerro, 2006, cap. I *Primi passi che conducono all’origine della danzaterapia*, par. *Dal silenzio a una parola: Danzaterapia*, p. 20.

¹⁸ *Danzaterapia*, p. 137.

¹⁹ Cfr. Raimondi, Ezio, *Un’etica del lettore*, cit., p. 19.

²⁰ Cfr. Sinibaldi, Clara, *Idee per una filosofia della danza*, in «Comunicazioni Sociali», vol. XXI, n. 4, 1999, pp. 381-418: p. 391.

²¹ *Ivi*, p. 383.

²² *Ibidem*.

²³ Pontremoli, Alessandro, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Bari, Laterza, 2004, p. 38.

²⁴ *Ibidem*.

danza la capacità di esercitare un effetto stimolante sulle attività della mente²⁵. Il danzatore, coreografo e maestro, che fu il padre della danza moderna europea, sosteneva infatti che il movimento può aiutare ad essere non solo padroni della propria energia fisica, ma anche dei propri pensieri²⁶. Di questa connessione tra pensiero e movimento era consapevole anche Isadora Duncan, pioniera della danza moderna, che in quest'arte aveva colto una forza che andava ben oltre quella fisica, potendo essa, secondo lei, creare degli stati mentali incontrollabili dalla volontà umana²⁷.

Di fronte alle convinzioni che questi danzatori hanno che il corpo incarna il pensiero così come il pensiero si incarna nel corpo, che ci sia cioè una stretta interdipendenza tra di loro, si scopre la ragione per cui la scrittura di María José, pur essendo essenzialmente semplice, concreta e assolutamente non cerebrale, a volte può essere incomprensibile al lettore che non sia addentro alle cose della metodologia Fux. Senza aver fatto con lei un'esperienza di danzaterapia, il senso logico di certe espressioni può sfuggire e c'è inoltre il rischio che le riflessioni, le immagini, le suggestioni, le parole allusive, cariche di riferimenti al corpo e al movimento di cui è intrisa ogni pagina, possano essere interpretate superficialmente o in modo dubbio. D'altronde, come abbiamo visto, in questo testo si incarna con forza la pratica di un'arte, la danza, che non può mai essere completamente ridotta a dei concetti, o che, in altre parole, come sostiene la Sinibaldi, ha una forma espressiva che non potrà mai coincidere con quella concettuale²⁸.

Un ultimo aspetto importante del libro che vale la pena evidenziare, è quello di contribuire a chiarire la natura della relazione che esiste tra maestra e allieva e a mettere in luce il filo che le unisce. In effetti, da queste pagine si comprende come tra di loro ci siano dei forti elementi di vicinanza e sintonia ma anche di diversità. La prima differenza che si osserva, per esempio, è che María José, non ha mai esordito in teatro. María Fux, come documentano molti trafiletti e articoli di quotidiani risalenti agli anni Quaranta, si esibisce invece in quegli anni in diversi teatri di Buenos Aires con una serie di *recital*, proposti come

²⁵ Cfr. Laban, Rudolf, *L'arte del movimento*, Macerata, Ephemeria, 2009, p. I.

²⁶ Cfr. Laban, Rudolf, *La danza moderna educativa*, Macerata, Ephemeria, 2009, p. 20.

²⁷ *Ivi*, p. 9.

²⁸ Cfr. Sinibaldi, Clara, *Idee per una filosofia della danza*, cit., p. 390.

ballerina solista²⁹. Le sue danze estremamente personali, caratterizzate da movimenti molto plastici che fluivano dal corpo così naturalmente da sembrare, secondo il parere di certi critici, fin troppo spontanei, costituiranno successivamente il materiale dei suoi incontri di danzaterapia. In effetti, María Fux spesso ribadisce che le radici del suo lavoro, tutto quello che era in procinto di diventare era già contenuto nel suo modo di lavorare con l'improvvisazione, nelle sue idee coreografiche, nelle proposte creative dei materiali di scena. In tutti i suoi scritti e pubblicazioni l'artista sostiene che il suo metodo è nato dal trasferimento della creatività degli spettacoli nelle sue lezioni. È dunque dal palcoscenico, luogo di relazione per eccellenza³⁰, che nasce la danzaterapia³¹ di María Fux. Le fonti d'ispirazione per questo nuovo indirizzo di lavoro, dopo un'intensa esperienza emotiva e affettiva oltre che corporea con una bambina non udente, le troverà soprattutto nel gruppo, inteso come espressione dell'altro e come possibilità di incontro tra individui.

María Fux. Cenni sul metodo

Del metodo Fux è importante sapere che non è mai stato sistematizzato dalla sua creatrice che ha volutamente evitato di farlo per mantenerlo, in sintonia con gli incessanti cambiamenti della vita, in uno stato di mobilità ed evoluzione continuo³². Quindi più che basarsi sugli schemi fissi di una specifica

²⁹ Gli articoli di giornale che lo confermano sono conservati e catalogati in ordine cronologico nell'archivio dedicato a María Fux presso il Centro Toscano di Movimento e Danza di Firenze. Di essi non sempre esiste la testata.

³⁰ Cfr. Mustacchi, Claudio (a cura di), *Nel corpo e nello sguardo. L'emozione estetica nei luoghi della cura e della formazione*, Milano, Edizioni Unicopli, 2001, p. 149.

³¹ Come molte altre danzatrici che provengono dalla danza moderna: Francizka Boas, Marian Chace, Trudi Schoop e Mary Stark Whitehouse e che si muovono in una dimensione di studio e ricerca instaurata da Laban, operando all'interno di strutture psichiatriche e ospedali, María Fux a partire dagli anni Sessanta sperimenta nel suo Studio di Buenos Aires una metodologia di danza, messa a punto con portatori di *handicap*, audiolesi, spastici, *down* e non vedenti, che successivamente verrà denominata danzaterapia. Da queste prime pioniere si può dire che abbiano preso spunto tutte le nuove generazioni di danza-terapeute/i che da circa venticinque anni contribuiscono alla diffusione della disciplina anche nel nostro Paese, prima, come viene evidenziato in un testo dell'APIID (Associazione Professionale Italiana Danzamovimentoterapia), con corsi e stage isolati e in un secondo momento con vere e proprie scuole di formazione, ognuna con la sua specifica cornice teorica di riferimento e con un particolare modello per la comprensione del movimento. Le metodologie attualmente presenti in Italia sono numerose e possono essere sintetizzate nel metodo María Fux, nell'*Espression Primitive* fondata da Herta Duplan, nella Danza/Movimento Terapia *Gestalt*, nella Danzaterapia Integrata, nel metodo che integra Movimento Autentico (Mary Stark Whitehouse e altri), *Laban Analysis* e Analisi del Movimento *Ke-stenberg*, in quello di matrice junghiana ispirato a Laura Sheleen e alla medicina psicosomatica, in *Life-Art*, metodo che unisce la danza e l'espressione grafica a un'impostazione junghiana, fondato da Anna Halprin e ovviamente la situazione è in continua evoluzione.

³² Cfr. Fux, María, *Frammenti di vita nella danzaterapia*, Tirrenia, Edizioni Del Cerro, 1999, p. 30.

tecnica esso consiste in delle proposte vive che, per rendere l'incontro con il movimento il più fluido possibile, il danzaterapeuta elabora e formula a seconda dei precisi bisogni del gruppo.

Uno dei primi fondamenti di questo metodo, riprendendo un'espressione della psichiatra, esperta di danzaterapia Fux, Manuela Peserico³³, è di: «portare all'esterno qualcosa di interiore per comunicare con il mondo circostante, in un modo che vada al di là della parola»³⁴. Alla base poi della metodologia, come è la stessa Fux a sottolineare, c'è l'idea che la danza così intesa possa svolgere un ruolo di prevenzione della malattia, stimolando sempre l'individuo a giovare di tutte le sue risorse, aiutandolo a superare i limiti fisici e psicologici che possono impedire o rendere difficile il mantenimento di un corretto equilibrio³⁵.

Gli elementi focali intorno a cui si sviluppa la danzaterapia Fux sono contenuti in sintesi nello stimolo coreografico, nella musica, nel movimento e nello stato emotivo di ciascun individuo³⁶. Come ben precisa Pietro Farneti, formatore nel metodo Fux, questi quattro elementi sono sempre presenti e ben combinati, nel senso che per avere più forza, stimolare la mobilità espressiva e gli aspetti creativi della persona durante la danza, non devono mai essere dissonanti tra di loro, ma sempre organizzati in modo da costituire un filo conduttore di cui il danzaterapeuta può avvalersi per creare un percorso esperienziale guidato, trovare dei ponti e aprire varchi di comunicazione con gli utenti.

Di fatto nella metodologia possiamo osservare due dimensioni fondamentali che la pedagoga e danzaterapeuta, docente del metodo Fux, Chiara Colombo, definisce come quella del "contenuto" e della "forma". Il contenuto, secondo lei, è espresso dagli stimoli intesi appunto come dei percorsi esperienziali, che vengono esperiti attraverso la partecipazione degli utenti ad una coreografia guidata dal conduttore, in qualche modo elaborata a partire dalle creazioni coreografiche della danzatrice argentina. Gli stimoli possono

³³ Come si noterà, in questo scritto si fa spesso riferimento al pensiero di Manuela Peserico e al suo testo *Danzaterapia. Il metodo Fux*, Roma, Carocci editore, 2004, poiché insieme al manuale di Chiara Colombo, *Radici e forme della danzaterapia. Uno sguardo sul Metodo Maria Fux*, Milano, M&B Publishing, 2006, rimane tuttora uno degli unici testi che propongono, dedicandole una specifica riflessione, una sistematizzazione della metodologia Fux.

³⁴ Fux, Maria, *Frammenti di vita nella danzaterapia*, cit., p. 40.

³⁵ *Ivi*, pp. 40-41.

³⁶ Cfr. Colombo, Chiara, *Radici e forme della danzaterapia. Uno sguardo sul Metodo Maria Fux*, cit., p. 19.

ispirarsi a suoni, parole o ad immagini come la radice, l'alga, il sasso, ecc. per citare solo alcuni esempi, che sono stati codificati nella metodologia, che possono essere sempre integrati ed aggiornati con nuove proposte. Spesso sono dei veri e propri oggetti come teli colorati, palloncini, elastici, bastoncini di bambù, piume e sedie; uno stimolo, inoltre, può essere anche la musica e qualsiasi tipo di materiale sonoro³⁷. Per la forma invece, si intende come ben chiarisce la Colombo:

L'insieme di tutti quegli elementi che danno colore emotivo al percorso e lo rendono ogni volta unico e irripetibile. Rientrano quindi in questa categoria: la scelta delle musiche l'utilizzo della voce e del corpo del conduttore, la scelta delle parole con cui guidare il percorso, la successione del percorso stesso, le variazioni rispetto al percorso standard, l'utilizzo dello spazio e delle luci, ecc.³⁸

Potrebbero rientrare in questa categoria anche quelle indicazioni che si riferiscono, per esempio, alla modalità con cui utilizzare lo spazio, distribuire e suddividere i partecipanti in tutta la sala, in piedi o a terra, in un gruppo, due gruppi o più gruppi per consentire loro di rispecchiarsi nel lavoro dei compagni³⁹.

La forma per la Colombo:

Può in sintesi essere definita come l'insieme delle variabili che fanno sì che uno stimolo coreografico standard, con tutti i limiti che questa espressione può avere, diventi una proposta creativa in cui colui che conduce si fa parte integrante del processo espressivo che si realizza nel qui e ora. La forma è dunque quel quid che differenzia il danzaterapista da un esecutore pedissequo di una tecnica e lo avvicina invece all'artista. In un certo senso il danzaterapista, padroneggiando gli elementi della forma, è come l'attore di teatro che ogni sera mette in scena lo stesso copione, ma lo fa rivivendolo e ricreandolo in modo unico ogni volta. Questo aspetto è fondamentale per comprendere il concetto di metodologia e differenziarlo da quello di tecnica.⁴⁰

Come si è detto, la metodologia che nasce principalmente dall'incontro con l'handicap sensoriale, in particolare con la sordità, non si basa su delle indicazioni teoriche e tecniche precise ma su dei suggerimenti creativi trasmessi attraverso degli stimoli che la Fux ricerca e usa come un ponte, innanzitutto

³⁷ Cfr. *ivi*, pp. 118-119.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ivi*, p. 119.

⁴⁰ *Ibidem*.

rispetto all'handicap uditivo. Sono stimoli che trova, come sottolinea la Colombo: «frugando nella sua esperienza artistica e nell'apprendimento sviluppato in gioventù quando, sperimentava la contaminazione tra la danza e altre forme d'arte come la poesia, la pittura, la scultura, la musica, il teatro»⁴¹. Per questo motivo la Fux direttamente o nei suoi testi incoraggia sempre i danzaterapeuti ad applicare il suo metodo affidandosi alla loro formazione e alle loro esperienze in modo libero e personale, in base alla loro creatività, sensibilità, stile e competenze professionali e questo è il motivo per cui esistono molte chiavi di lettura della metodologia, indirizzi e filoni di pensiero al riguardo. L'approccio personale, creativo e vitale allo stimolo coreografico può essere considerato il vero segreto di questa metodologia, che deve poter avere un effetto non solo su chi partecipa, ma anche sul conduttore, chiamato per primo a fare proprio quanto si accinge a proporre⁴². María non segue, dunque, una tecnica in senso stretto, ma preferisce parlare, come abbiamo visto, del suo lavoro come di una metodologia, prendendo le distanze dalle tecniche rigidamente codificate, inadatte secondo lei a soddisfare quell'istinto espressivo cui la danza deve rispondere⁴³.

In conclusione, è importante sottolineare che sono stati lo stimolo e gli effetti positivi che esso riesce ad esercitare sulle persone a rendere il lavoro di María terapeutico. Lo stimolo riesce infatti, a catturare l'attenzione, a trascinare emotivamente, a coinvolgere nella danza, a motivarne la comunicazione, a svolgere una funzione che la Colombo descrive di facilitazione dell'esperienza espressiva⁴⁴. Di ciò, a un certo punto, María iniziò ad accorgersi, osservando che quando il gruppo riusciva a comprendere e ad appropriarsi delle proposte basate sul linguaggio non verbale del movimento, costruito intorno ad un preciso stimolo, cambiava la sua espressione del volto, del corpo e del comportamento in generale⁴⁵. Questa comprensione la portò di conseguenza ad attribuire all'unione di stimolo e movimento una connotazione psicologica e simbolica profonda, che in questa sede non può essere trattata, ma che è stata oggetto di approfonditi studi e ricerche, e a scoprire che insieme potevano

⁴¹ *Ivi*, p. 141.

⁴² *Ivi*, p. 118.

⁴³ *Ivi*, p. 117.

⁴⁴ *Ivi*, p. 120.

⁴⁵ Cfr. Fux, María, *Primo incontro con la danzaterapia*, Vicenza, Edizione Charitas, 1982, p. 15.

stimolare al massimo le risorse vitali dell'individuo, trasmettendo sensazioni di equilibrio e benessere al corpo e alla mente.

Si può dunque a ragion veduta affermare che in ogni lezione la Fux, sviluppando un percorso esperienziale con svariati stimoli scelti ad hoc e incoraggiando i suoi allievi ad abbandonare, come lei dice, il loro narcisismo (il bel movimento che potrebbe piacere a lei, ai compagni e al pubblico), aiutandoli ad incontrare e a percepire sempre di più parti conosciute o sconosciute di se stessi, a cercare dentro di sé un modo per realizzarsi con il movimento, svolga un lavoro terapeutico. A María però non piace definirsi una terapeuta. Si considera, invece, e desidera essere ritenuta semplicemente un'artista che mette a disposizione degli altri la sua arte.

María José Vexenat. L'allieva-erede

María José entra nel 1977, all'età di nove anni, nello Studio di María e, non lasciandolo più, ha ereditato da lei non solo la sua arte e una profonda conoscenza di questa danza che esce dai teatri e dai codici, che è accessibile a tutti, che cambiando qualcosa in chi la pratica diventa terapeutica, ma anche la missione di trasmetterla con tenacia esplorando tutti i modi possibili per farlo. La convinzione che la danzaterapia abbia il semplice scopo di far vivere delle esperienze in cui sia possibile danzare la realtà della vita, di permettere la costruzione di personali percorsi di senso e che possa diventare, come qualcuno ha giustamente detto, il motore di una nuova socialità⁴⁶, l'hanno certamente indotta a ricercare la sua strada più fuori che dentro il teatro. La danzaterapia per lei: «nasce dalla vita perché dipende dall'esperienza, non da quella dell'altro, bensì da quella propria, da un'esperienza autenticamente nostra»⁴⁷.

Cercare di far uscire la danza dal luogo convenzionale del teatro, diffonderla in svariate realtà e in diversi contesti sociali, renderla accessibile a tutti, facendone uno strumento autentico ed unico di autoconoscenza, di comunicazione, socializzazione ed integrazione, di espressione comunitaria e sociale, cercando un tipo sempre più attivo di relazione con lo spettatore, avvalendosi anche di forme di comunicazione virtuali e di massa come

⁴⁶ Cfr. Carosi, Massimo, *Movimenti urbani. La danza nei luoghi del quotidiano in Italia*, Spoleto, Editoria e Spettacolo, 2011, p. 25.

⁴⁷ *Danzaterapia*, p. 111.

Facebook, sembra essere la sua priorità. Indubbiamente María José oggi è più impegnata e attiva sul fronte della formazione e divulgazione della danzaterapia metodo Fux che su quello della ricerca del proprio successo artistico. Per diffondere il più possibile questa pratica, si impegna comunque nella creazione e realizzazione di *performance* e spettacoli di cui non è mai la protagonista ma piuttosto la regista o coreografa, o meglio, come qualcuno ha detto, la coreo-regista. Nelle sue produzioni sono coinvolti i gruppi integrati di persone abili e diversamente abili che conduce continuamente nei suoi laboratori durante l'anno⁴⁸.

Considerando la disparità tra l'ampio spazio che María José accorda a far conoscere e praticare la danzaterapia e l'esiguità delle *performance* che realizza o di cui è interprete, viene naturale domandarsi se con le sue capacità avrebbe potuto fare carriera come danzatrice o coreografa. Una possibile risposta a questo interrogativo che è assolutamente ragionevole porsi è che i suoi interessi l'hanno sicuramente allontanata da questo cammino. Ciò che le sta veramente a cuore, a cui si dedica, è essere quel ponte di cui parla sempre la sua maestra, servire cioè da ispirazione per tutta la gente che non vuole stare in teatro seduta a guardare, ma che desidera e ha bisogno di danzare, partecipare, provare quell'esperienza che è la danzaterapia.

María José, come molti altri danzatori del passato e del presente, sente innanzitutto la necessità di interrogarsi sulla natura antropologica e sulla funzione sociale della danza ed è essenzialmente interessata, prendendo esempio dalla sua maestra, a portarla in mezzo alla gente per sopperire in qualche modo a quella serie sempre crescente di mancanze sociali, culturali, psicologiche e affettive che si osservano in svariati contesti quotidiani e di vita. Diffondere il metodo Fux è per lei un modo, senza essere esplicitamente politica, per immergersi e intervenire concretamente in questi contesti risignificandoli con i contenuti umani, con le intense esperienze emotive e il senso di partecipazione e solidarietà che contraddistinguono la danzaterapia.

⁴⁸ A questo proposito si può citare un suo spettacolo, *Convivencia Sagrada*, ispirato al *rock* progressivo degli anni Sessanta, da lei realizzato nel settembre del 2012 nella città di La Plata, alla fine di un percorso di integrazione con l'arte. Si può pensare anche a una sua più recente *performance*, realizzata nel 2013, in occasione di una mostra dedicata alle donne nell'arte, allestita presso la fondazione Claudina Thévenet, in cui da anni conduce un gruppo di giovani affette da sindrome di *Down*.

Il suo modo di concepire la danzaterapia e di proporla al pubblico è per certi aspetti molto vicino a quello di coloro che si impegnano a diffondere tutte quelle forme di danza collettive come la *community dance* o la danza educativa per i bambini, che affondano le loro radici nei “cori di movimento” introdotti già negli anni Venti del Novecento da Rudolf Laban⁴⁹. Si tratta di danze che valorizzano l’aspetto esperienziale, che creano delle condizioni favorevoli all’incontro, all’integrazione di persone diverse, che mirano a costruire momenti di aggregazione e socialità, a sviluppare un maggior senso comunitario, cercando anche una relazione forte con l’ambiente. La danzaterapia di María José ha senza dubbio molto in comune con tutti i generi di danze corali che mettono in primo piano l’esperienza, la collettività, la comunità, il gruppo, dialogando con i tempi, i luoghi e gli spazi. La sua danza può essere accostata per certi versi anche a quella della coreografa e danzatrice americana Anna Halprin o a quella urbana che, come ben spiega in un suo interessante libro Massimo Carosi, cerca soprattutto di stabilire un dialogo costruttivo con l’habitat dell’uomo contemporaneo, entrando nei luoghi della quotidianità, in aree dismesse e abbandonate della città o semplicemente anonime e stereotipate, senza storia ed identità per risignificarle, renderle più vivibili e umane⁵⁰.

Rimane da dire però che María José non ha frequentato solo lo Studio di María, che a Buenos Aires è una vera e propria istituzione per essere stato il primo della città ad aver aperto le porte a persone diversamente abili e ad aver avviato un discorso di integrazione dei portatori di handicap nella danza. Dopo essersi formata con María Fux come danzaterapeuta, decide infatti di aprirsi nuovi orizzonti, impegnandosi nello studio della danza moderna e jazz e della coreografia nella prestigiosa scuola di Margarita Bali⁵¹ a Buenos Aires. È solo dopo aver ottenuto il diploma di ballerina e coreografa professionista, che decide di dedicarsi completamente alla danzaterapia, iniziando una stretta e lunga collaborazione con la Fux che continua tuttora. A lei María, come si è

⁴⁹ Cfr. Delfini, Laura, *Oltre la scuola... la community dance. Beyond the school...*, Bologna, Mousiké, Progetti Educativi, 2004, p. 8.

⁵⁰ Cfr. Carosi, Massimo, *Movimenti urbani. La danza nei luoghi del quotidiano in Italia*, cit.

⁵¹ Margarita Bali è una coreografa e videasta argentina, realizzatrice di progetti artistici multidisciplinari e co-direttrice della compagnia indipendente argentina Nucleodanza. Per maggiori informazioni cfr. in particolare il sito web: www.margaritabali.com.

detto, ha indicato un percorso molto preciso, trasmettendole tutta le sue conoscenze, sicura di metterle in buone mani.

María José dimostra perciò un fortissimo attaccamento ai principi di María Fux e al suo metodo a cui obbedisce naturalmente, abbracciandolo e condividendolo completamente. D'altronde il contributo di María Fux è stato fondamentale per lo sviluppo della danzaterapia in Argentina. Ha avuto il coraggio di rompere con il passato e di percorrere nuove strade in un periodo storico durissimo per il Paese, segnato dalla dittatura. María si è impegnata, non con le parole, ma con i fatti, grazie alla danza, a mantenere vivo, a sviluppare e a diffondere in tutti gli ambiti culturali e contesti sociali a cui ha potuto accedere, a partire dai teatri fino agli ospedali, università incluse, il valore della creatività individuale cioè della possibilità per ciascuno di potersi esprimere attraverso il movimento. Quanto a María José, bisogna considerare che dai tempi del suo esordio professionale fino ad oggi è vissuta in un'Argentina completamente diversa rispetto a quella con cui solo pochi anni prima si era dovuta confrontare la sua maestra. Nel 1983, infatti, con l'elezione del radicale Raúl Alfonsín viene restaurata la democrazia e nonostante l'avvicinarsi di vari governi e di crisi legate soprattutto a problemi economici e sociali è comunque in un clima democratico che María José cresce come danzatrice.

Anche lei come accade a tutti è stata influenzata dalle tendenze culturali e dalla situazione politica del suo tempo e ciò si riflette inevitabilmente sul piano esteriore in uno stile di danza che è libero e naturale, anti-classico e non condizionato da una tecnica, così come richiede il metodo Fux, ma è molto più contemporaneo rispetto a quello di María che si è formata nell'ambito della danza moderna. Nelle movenze e nella gestualità di María José risuonano tutte quelle emozioni che hanno a che vedere non solo con aspetti di lei, con la sua situazione personale e con le esperienze di vita che continuamente la cambiano, ma anche con i modi del vivere e del sentire contemporaneo. Con un linguaggio corporeo estremamente personale, basato su un continuo alternarsi di movimenti armonici e dissonanti, María José danzando, sempre, si racconta, motivata da un tema o da precise immagini che è la musica a suggerirle. La musica infatti continua ad avere anche per lei come per la sua maestra un ruolo centrale, costituisce cioè quasi sempre la base e la fonte d'ispirazione sia nella

scelta dei temi che delle immagini, delle idee legate alla creazione coreografica o di precise qualità di movimento.

Dal punto di vista, invece, del suo lavoro creativo, María José ha trovato un modo originale di unire il materiale artistico ereditato con proposte di danza in cui spazia dai problemi ecologici del nostro pianeta, alle problematiche concrete che la gente affronta nella quotidianità, sia nell'ambito della famiglia, che dei rapporti interpersonali, fino a toccare temi sociali legati alla questione dell'integrazione, dell'emarginazione e dell'isolamento o che investono la sfera più privata della conoscenza di sé, della consapevolezza, dei bisogni esistenziali dell'uomo, del suo benessere fisico e psicologico. María José, dunque, anche se non possiede il carisma di María, sembra essere all'altezza del suo ruolo di assistente e discepola prediletta. Sono ormai innumerevoli i contesti in cui ha saputo dimostrare di essere capace di riformulare con originalità la strada indicatale e di averla anzi assimilata e interiorizzata a tal punto da conservare, come secondo l'antropologa canadese della danza Rosemary Jeanes Antze dovrebbe accadere all'allievo, nel cuore e nella mente la sua immagine, la sua forza e tradizione⁵². È, infatti, senza dubbio, riuscita a fondere in un linguaggio personale gli elementi performativi, teatrali ed espressivi, ereditati dal lavoro creativo e artistico di María con quelli della sua formazione, dei suoi interessi e della sua esperienza. Benché fedele, come abbiamo visto, ai principi del metodo, è più orientata e impegnata della sua maestra, se non altro idealmente, ad ampliare i campi di intervento della danzaterapia, cercando di renderla parte integrante della vita delle comunità in cui riesce ad introdurla. Il suo contributo più grande è probabilmente quello di aver creato una continuità tra l'esperienza che si vive dentro lo Studio e quella che può essere realizzata fuori, in tutti quegli ambiti in cui alla danza viene riconosciuto un valore sociale.

Le componenti del metodo

Veniamo ora al materiale del libro che riguarda gli elementi della metodologia Fux. Come abbiamo accennato esso non è dato apertamente, ma va ricercato nel racconto della storia personale di María José costellato di frammenti del suo pensiero, coincidente con le sue diverse tappe di vita oltre

⁵² Cfr. Barba, Eugenio – Savarese, Nicola, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Bari, Edizioni di Pagina, 2005, p. 31.

che di formazione con la danza. Se analizziamo il testo facendo riferimento agli elementi metodologici che contiene, possiamo subito individuarli in una frase rivelatrice contenuta all'inizio del primo capitolo in cui María José dice: «appena si presentava davanti a noi, María attirava inevitabilmente la nostra attenzione. La sua presenza, la sua voce, la musica, lo stimolo coreografico e l'atmosfera che regnava in ogni incontro, rendevano tutto speciale e unico»⁵³. In questa breve descrizione sono in effetti contenute tutte le componenti fondamentali del metodo, che combinate tra di loro servono a costruire un incontro di danzaterapia.

A questi elementi fondamentali se ne aggiungono altri più marginali e accidentali ma con una loro influenza estetica ed emozionale non del tutto trascurabile, come, per esempio, il modo di abbigliarsi del danzaterapeuta, a cui María José fa riferimento quando illustra come era attratta e sorpresa dal fantasioso stile di María di acconciarsi i capelli e di abbigliarsi a lezione⁵⁴. Gli abiti della Fux sono diventati infatti un tratto caratteristico del suo stile. Il colore delle sue morbide tuniche, vagamente orientaleggianti, portate sui pantaloni, il fiore colorato puntato nei capelli sempre raccolti in uno chignon, oltre ad enfatizzare i suoi movimenti e a creare un alone di poesia, anticipano in qualche modo il clima e l'umore dell'incontro. Anche lei come le pioniere della *modern dance* americana: Ruth St. Denis, Loïe Fuller, Isadora Duncan e Martha Graham, che ha personalmente conosciuto studiando nella sua scuola a New York, assegna al costume un ruolo fondamentale. Lo considera come loro un importante ingrediente coreografico e scenografico del *setting* di danzaterapia. Le sue allieve indossano ancora adesso delle tute pantalone di un tessuto elasticizzato, di colore azzurro Francia, proprio di quell'azzurro delle spoglie tende con cui la Duncan amava allestire le sue scene. I costumi sono creati appositamente a mano, per rispettare il più possibile le forme e le misure di ogni corpo. Si tratta di un costume che ha un preciso significato, pensato ad hoc per la persona e per il gruppo, ideato da María probabilmente con l'intento di trasmettere ai danzatori, già a partire da un semplice capo d'abbigliamento, il senso di unione ed integrazione che è uno degli obiettivi più importanti del suo lavoro. Oggi María José continua la tradizione vestendo spesso in modo

⁵³ *Danzaterapia*, p. 19.

⁵⁴ *Ini*, p. 17.

creativo, multicolore e multistrato. I suoi indumenti sono anche per lei una parte integrante del *setting*. Concorrono infatti insieme alla musica, all'oggetto-stimolo, ad un'immagine o ad una parola ad identificare diverse atmosfere a seconda della situazione emotiva che vuole evocare.

La presenza

La presenza cioè quella capacità di abbagliare lo spettatore o *iki-iki*, come direbbero in Giappone, è una qualità che il danzaterapeuta deve possedere per imporsi all'attenzione del gruppo, per colpirlo e riuscire a trasportarlo nell'atmosfera dell'incontro. In María, come giustamente osserva María José, è potente perché in lei è una dote naturale che ha ulteriormente sviluppato nel suo lavoro d'artista preparando *recital* e spettacoli. La scrittrice Ann Daily nel suo volume *Done Into Dance*, dedicato a Isadora Duncan, definisce così questa speciale dote:

Presence – the magnetic sense of fullness that certain dancers possess – is as difficult to define as it is to overlook. It is something that cannot be taught per se; it is not contingent on technique, it is tied up with some discernible physical/mental skills. It has to do with focus, with concentration, with one's saturated attention to everything surrounding and everything within. It has to do with a quality of bodily listening as well as bodily singing. It has to do with skin as well as muscle. It has to do with filling every moment as if it were eternity.⁵⁵

La Daly pensa che al fondo di questa qualità, descritta come qualcosa d'inafferrabile dalla ragione e indipendente dall'esercizio di una tecnica, ci sia da parte di colui che la possiede una grande capacità di concentrazione e di ascolto nei confronti del proprio mondo interno ed esterno. Di questa opinione fu anche il famoso drama advisor Peter Slade, promotore come María Fux di una filosofia della danza non centrata sulla tecnica o su una precisa estetica del corpo bensì sulla valorizzazione e sviluppo della unicità e della personalità di ogni essere umano. Per lui la presenza dipendeva essenzialmente dalla disponibilità che ogni individuo ha di lasciarsi assorbire, meravigliare da tutto ciò che vede ed osserva, anche dal più piccolo e apparentemente insignificante dettaglio e dalla capacità di eseguire ogni azione, anche la più

⁵⁵ Daly, Ann, *Done Into Dance. Isadora Duncan in America*, Middletown, Wesleyan University Press, 2002 (I ed. 1995), p. 38.

semplice, con profonda sincerità⁵⁶.

Su «questa capacità di messa a fuoco sul momento presente»⁵⁷, per usare le parole dello psicoterapeuta francese, esperto di movimento, Jacques Dropsy, dovrebbe investire, in base ai principi del metodo Fux, non solo il danzaterapeuta ma anche l'utente. Riuscire a raggiungere una presenza di spirito “qui ed ora” potrebbe infatti aiutarlo a liberare, come accade naturalmente negli animali, le sue migliori possibilità motorie; ciò potrebbe permettergli di ottenere una coordinazione psicomotoria veramente adeguata all'organismo. Negli animali che non sono dotati, come dice Dropsy, della facoltà di astrarsi dal “qui e ora” le azioni sono sempre armoniche e coordinate essendo il frutto dell'adattamento più conveniente alla realtà immediata. La presenza di spirito può perciò dare ad ogni gesto una qualità e un'efficacia che nessuna azione meccanica o distratta può ottenere⁵⁸. Questo ci impone, come abbiamo visto prima con Ann Daly e Peter Slade, un'attenzione cosciente e costante a noi stessi oltre che alla realtà.

È per questo motivo che nei gruppi di danzaterapia Fux si pratica un lavoro costante sulla presenza fisica, nel qui ed ora dell'incontro, su quel “soy yo” (sono io) di cui parla María José nel libro, inteso nei termini di una forte ed autentica presenza vitale, radicata nel corpo e nello spazio⁵⁹. Per lavorare in questa direzione si utilizzano diversi stimoli⁶⁰ legati, per fare solo un esempio, alla ripetizione ritmica e cadenzata, quasi ipnotica di queste due parole appena citate, che sono: “soy yo”. Usate come intercalari, pronunciate compiendo un movimento globale o più specifico di alcune parti del corpo sul posto o nello spazio, facendo sentire anche l'appoggio del corpo al suolo, il volume occupato, le direzioni, le zone di contatto, possono far sperimentare la sensazione di “essere presenti” in un preciso spazio e tempo, di esserci e di

⁵⁶ Slade, Peter, *Dance. Developmental movement and guided action*, London, Hodder and Stoughton, 1977, p. 41. Il dramaturg inglese Peter Slade (1912-2004) ha utilizzato il teatro e la danza per fini educativi e terapeutici.

⁵⁷ Dropsy, Jacques, *Vivere nel proprio corpo, espressione corporea e rapporti umani*, a cura di Lia Camboni e Luciana Viola, Milano, Ottaviano, 1973, p. 136.

⁵⁸ *Ivi*, p. 122.

⁵⁹ *Danzaterapia*, p. 29.

⁶⁰ È interessante osservare come anche Eugenio Barba parli della necessità che l'attore ha di creare una rete di stimoli esterni a cui reagire con precise azioni fisiche, ossia del bisogno che ha di trovare delle tecniche extra-quotidiane per costruire un corpo performativo. A questo proposito cfr. Barba, Eugenio, *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 61.

esistere. Dunque possono servire a sviluppare la percezione interna ed esterna e a rafforzare la qualità della presenza fisica.

Fermo restando che la presenza in questo metodo è prima di tutto alimentata da un tipo di danza che valorizza l'ascolto e il movimento interno, emotivo e affettivo del corpo, piuttosto che quello esterno, fisico e muscolare, esistono molti altri stimoli, oltre a quello che ho appena presentato, che possono essere adatti a svilupparla e a intensificarla. Anche richieste centrate sul tema dell'equilibrio e del disequilibrio, fatte compiere al gruppo in un modo per cui ciascuno mette in tensione per un tempo prolungato, fino al limite delle proprie possibilità, parti diverse del corpo, possono contribuire attraverso la dilatazione e la deformazione che queste parti subiscono, a rafforzare la presenza. Si tratta fra l'altro di consegne che, condividendo gli stessi principi di alterazione dell'equilibrio delle tecniche "extra-quotidiane" individuate da Eugenio Barba⁶¹, possono nel caso di un training teatrale contribuire a mettere in vita il corpo dell'attore sulla scena⁶².

La voce

Veniamo ora alla voce che è stata inclusa anche da María José tra le componenti metodologiche, di cui si è detto sopra. In effetti, María Fux lavora intensamente sulla voce, sfruttandone drammaturgicamente i diversi registri e le svariate tonalità, la utilizza per costruire azioni e movimenti. La emette e le articola in stretta connessione con l'atmosfera e le suggestioni che intende creare, con le emozioni che vuole suscitare nei danzatori e con il tipo di esplorazione corporea in cui vuole condurli. La considera come un elemento in più, un'ulteriore potenzialità espressiva a cui il corpo si può appoggiare, per assimilare, per esempio, con più facilità determinati schemi ritmici. Per lei, infatti, la parola è essenzialmente ritmo e suono, è profondamente musicale, nel senso che non ha tanto valore come significato ma come materiale sonoro che può toccare, stimolare e muovere il corpo, metterlo in contatto con il suo nucleo più profondo, trasmettendogli un senso di dinamicità e ritmo. Giocando con le parole dette, cantate o cantilenate per ispirare i movimenti dei danzatori, lavorando su accelerazioni e rallentamenti, facendole crescere e decrescere, sfruttandone le pause, i silenzi, i bisbigli o le accensioni improvvise, María

⁶¹ Cfr. *ivi*, p. 39.

⁶² Cfr. Barba, Eugenio – Savarese, Nicola, *L'arte segreta dell'attore*, cit., p. 172.

ricerca forme di comunicazione, esplorando tutte le potenzialità espressive dell'individuo.

María José è perfettamente in accordo con il lavoro che la sua maestra compie sulla voce e la parola. Anche per lei la voce del danzaterapeuta, a differenza di quella dell'insegnante, non è tesa ad ottenere degli obiettivi didattici, ma piuttosto accompagna i danzatori nelle loro esplorazioni del movimento, nell'improvvisazione e nella ricerca creativa. Diventa uno dei tanti possibili stimoli che li può contemporaneamente contenere e motivare a muoversi⁶³, a relazionarsi, a dialogare con il proprio e altrui corpo. Può servire, appunto, anche a tenerli concretamente ancorati alla realtà dell'incontro aiutandoli, attraverso l'esercizio e la pratica svolti in questo contesto, ad applicare lo stesso atteggiamento nella quotidianità.

Con un attento e appropriato uso della voce e della modulazione dei suoi toni, abbinandola sensibilmente a degli specifici passaggi della musica, ad esempio, impetuosi o tranquilli, melodici o ritmici, a certi suoi crescendo e diminuendo, inserendola nelle pause tra due diversi brani, o in mancanza della musica tra due pause silenziose, il danzaterapeuta può trovare la giusta energia e forza espressiva per comunicare con efficacia qualsiasi tipo di richiesta o per evocare e suggerire un determinato clima o atmosfera. Le esperienze di danza basate sulla sincronizzazione o anche semplice combinazione di movimento-voce possono essere molto efficaci per riuscire, sfruttando sia il canale fisico-corporeo che quello verbale ed uditivo, ad aumentare e sviluppare al massimo la libertà espressiva dei partecipanti e la loro capacità di sentire e comunicare.

In questo approccio si possono scorgere punti di contatto con altre forme di movimento, come ad esempio l'euritmia⁶⁴. L'euritmista, come evidenzia Lidia

⁶³ Nella metodologia Fux il danzaterapeuta spesso utilizza la voce per pronunciare delle parole che sono state definite "madre". Chiara Colombo, nel suo manuale *Radici e forme della danzaterapia. Uno sguardo sul Metodo Maria Fux*, cit., le descrive come parole che per il loro carattere evocativo possono risuonare nell'altro in mille modi, prendendo vita sotto forma di danza. Esse per lei diventano degli oggetti simbolici in grado di contenere immagini, sensazioni ed emozioni. Cfr. *Ivi*, cap. 3, *Il modello psicoanalitico e i significati simbolici in danzaterapia. Le parole madri*, pp. 232-233. Maria Fux nel suo libro *Qué es la danza terapia. Preguntas que tienen respuestas*, cit., le considera molto stimolanti sia sul piano fisico-corporeo che emotivo e mentale, perché facilitano una comunicazione diretta e profonda con il corpo. Nel capitolo di questo libro, intitolato *Los Estímulos Creativos*, par. *Las palabras-madre*, p. 60, María Fux ne cita alcune che sono: «do spazio si muove con me», «il respiro è dentro un buchino, nella mia mano», «io sono il vento».

⁶⁴ L'euritmia è una forma di movimento creata da Rudolf Steiner che non va confusa né con la danza né con la ginnastica. Può essere praticata da solisti o gruppi nell'ambito di rappresentazioni teatrali. Può essere applicata anche nel campo terapeutico, come parte della medicina an-

Baratto Gentilli in un suo volume, impara a sentire, accompagnandoli con il corpo, come i suoni che compongono una parola raccolgano tutta la scala dei sentimenti umani⁶⁵. A proposito dell'euritmista, Rudolf Steiner si esprime così:

L'euritmista deve riconquistare tale consapevolezza delle intime ricchezze contenute in ogni vocale e consonante allo scopo di poter eseguire con vita e con anima i movimenti ad esse relativi. Ad esempio: nell'A è contenuto il sentimento essenziale della meraviglia. È un aprire con stupore le porte dell'anima al mondo e lasciare che questo penetri in noi. Ci apriamo al mondo nel modo più puro quando gli stiamo di fronte ammirandolo. Ogni conoscenza dice il filosofo greco, comincia con la meraviglia. Quando si sta di fronte al mondo in un tale stato d'animo la voce prorompe in una A, e, nell'euritmia, le braccia si spalancano, tendendosi verso l'universo in direzioni divergenti.⁶⁶

Anche María Fux associa il movimento al suono, in particolare a quello delle vocali e delle consonanti, che cerca sempre di trasmettere al gruppo con quello stesso senso di meraviglia e stupore a cui fa riferimento Steiner. Ciò accade soprattutto negli incontri a cui partecipano anche persone non udenti, che attraverso questo abbinamento di movimento e parola e l'accentuazione della mimica facciale del danzaterapeuta o dei compagni, possono in qualche modo avere un'esperienza viva e concreta del suono.

In uno spettacolo da lei creato e realizzato nel 1987, intitolato Dialogo con il silenzio⁶⁷, María Fux e María Fernanda, una sua allieva non udente, si incontrano sulla scena, trovando una forma di comunicazione muta, tramite il movimento. In una danza caratterizzata da una forte gestualità esprimono con due stili molto contrastanti la loro diversità. María Fernanda si interroga sul significato del suono, della voce, del silenzio e María Fux le risponde con l'espressione animata del suo volto e della sua danza, accompagnata a quella della parola. Tra le due nasce un contatto che certamente non sarebbe stato più profondo se María Fernanda avesse potuto veramente udire le parole di María.

Della forza che si sprigiona dal movimento quando si modella sulla voce, quando, come afferma Meredith Monk: «la voce inizia a danzare ed il corpo a

troposofica. L'euritmia, come arte pedagogica, fa parte del curriculum delle scuole steineriane (scuole Waldorf).

⁶⁵ Cfr. Baratto Gentilli, Lidia, *Euritmia*, Milano, Filadelfia, 2006, p. 58.

⁶⁶ *Ivi*, p. 58.

⁶⁷ Per un maggior approfondimento cfr. in particolare Fux, María, *Formazione alla Danzaterapia*, Milano, Odòs edizioni, s.d., pp. 15-23.

cantare»⁶⁸, è convinta anche María José e ne parla nel suo libro a proposito di un'esperienza vissuta a Mar del Plata. In un incontro con un gruppo in cui danzava anche una giovane affetta da sindrome di Down, María José dice di aver lavorato sull'immagine di apertura e chiusura del corpo associandola all'emissione del suono delle vocali "A" e "O". La ragazza, secondo la testimonianza della sua accompagnatrice, il giorno successivo all'incontro, sarebbe riuscita ad entrare in un edificio superando l'ostacolo di una porta girevole, proprio pronunciando e disegnando con il corpo il cerchio rotondo di una "O", sfruttando in modo sorprendente il metodo appreso nell'incontro di danzaterapia a cui aveva partecipato il giorno prima⁶⁹.

La musica

La musica può incantare, sollecitare e ispirare coloro che partecipano ad un'esperienza di danzaterapia. Può contribuire a creare, come emerge dalle descrizioni del testo della Vexenat, un'atmosfera speciale, un clima di meraviglia, una sensazione di liberazione psicofisica che prosegue ben oltre il termine dell'esperienza. La musica può rendere più partecipi, rapire e trasportare in precise atmosfere, ma soprattutto può dare molti benefici. Di questo aspetto curativo della musica María José parla in un capitolo intitolato Felicitas, in cui descrive una fase molto dolorosa della sua vita, segnata dalla morte della figlioletta appena nata. In preda alla disperazione, è nella musica che trova, come lei stessa racconta, una vera alleata, un sostegno interiore e una via per ricominciare a esprimersi e a uscire dalla sofferenza⁷⁰.

Le note della musica che accompagnano le esperienze di danzaterapia sono scelte apposta per esercitare un potere curativo su chi le ascolta. Esse indirizzano non soltanto il movimento del corpo, ma, soprattutto quello dei pensieri, degli stati d'animo, dell'umore e dello spirito in generale, possono influire positivamente sul modo che ciascuno ha di percepire la realtà. Hanno lo scopo di commuovere e muovere chi le ode. La musica, rivolgendosi direttamente all'interiorità soggettiva, a quella parte più intima, a quel centro

⁶⁸ Jowitt, Debora, *Monk Meredith*, Baltimore, Maryland, Johns Hopkins University Press, 1997, p. 2.

⁶⁹ *Danzaterapia*, p. 104.

⁷⁰ *Ivi*, p. 79-80.

del proprio essere di cui si è parlato precedentemente, può catturare i sensi, la mente, il cuore e aggiungerei anche il corpo dell'ascoltatore. Se la danza, come dice lo storico Fabrizio Andreella, può abolire i confini tra corpo e anima⁷¹, la musica può aprire varchi, creare spazi di comunicazione, strappare dall'isolamento e dalla solitudine esistenziale, scuotere da stati di inerzia, allontanare la tristezza e riportare la vitalità e il buon umore. La musica per il filosofo Federico Nicolaci può tessere: «i fili della memoria, aprendoci agli strati più profondi del nostro esserci, a quello delle sorgenti originarie da cui affluisce la nostra stessa esistenza»⁷². In essa tutti riconoscono: «qualcosa di proprio, qualcosa che ci appartiene. Qualcosa che ci sembra di aver conosciuto una volta, ma ormai dimenticato. Qualcosa come un'origine»⁷³. La musica ha perciò a che fare con il nostro essere più profondo e ciò è dimostrato sia dal fatto che parli a tutti, anche all'uomo più semplice, sia dalla sua ineguagliabile capacità di coinvolgere, di convincere e di commuovere l'animo umano⁷⁴. L'elemento sonoro è, come sottolinea in un suo interessante volume il musicista statunitense Aaron Copland: «un agente potente e misterioso»⁷⁵. Una delle sue prerogative è proprio quella di poter rispecchiare, grazie alla varietà delle sue forme e dei suoi contenuti, l'ampia gamma dei sentimenti umani, che Nicolaci nel suo testo *Esserci e Musica* indica come tonalità emotive⁷⁶. Ciò significa che nelle tonalità della musica è possibile che ognuno riconosca e scopra stati d'animo, situazioni emotive, pensieri e idee personali.

È proprio ispirandosi alle immagini e alle suggestioni che la musica riesce con forza a evocare, che María Fux crea gran parte delle sue prime coreografie negli anni Quaranta, ma anche quelle più recenti. Se allora esse nascevano dalle fluide melodie della musica impressionista, ricca di inflessioni cromatiche e di temi plastici, carica di suggestioni di altre arti come la pittura e la poesia, oggi sono influenzate da un *mélange* di generi musicali che possono spaziare dalla musica classica a quella pop, rock, elettronica, sperimentale

⁷¹ Cfr. Andreella, Fabrizio, *Il corpo sospeso. I gesti della danza tra codici e simboli*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2012, p. 169.

⁷² Nicolaci, Federico, *Esserci e musica. Heidegger e l'ermeneutica musicale*, Saonara (PD), Il Prato, 2012, p. 19.

⁷³ *Ivi*, p. 21.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Copland, Aaron, *Come ascoltare la musica*, Milano, Garzanti, 1984, p. 12.

⁷⁶ Cfr. Nicolaci, Federico, *Esserci e musica. Heidegger e l'ermeneutica musicale*, cit., p. 54.

contemporanea o composta appositamente dal figlio Sergio Azchero, da lei selezionata sempre con cura, per sostenere il lavoro che intraprende con il gruppo. Sull'importanza che la musica riveste come fonte ispiratrice di immagini ed emozioni nelle sue creazioni coreografiche María Fux dice:

A quindici anni [s]coprii che, oltre alla danza classica che studiavo, esistevano altri cammini sconosciuti che si popolarono con Isadora. Lei simboleggiò il mio cammino verso la libertà. Ho tentato di cercare altri mezzi che si trovassero dentro il mio corpo, senza concentrare la mia preoccupazione solo in quelle piroette o nell'equilibrio sulla punta del piede che stavo imparando. Fu così che imparai ad incontrarmi con nuove musiche che non erano le classiche. Intuitivamente arrivai all'impressionismo e alla naturalezza di Ravel, Faure, Debussy, Erik Satie, che mi aiutarono a sentire il mio corpo in un mondo di immagini nuove.⁷⁷

La musica può perciò, secondo María Fux, essere profondamente stimolante per i danzatori, sia dal punto di vista motorio e della creazione di una relazione corporea sia da quello della motivazione psicologico-emozionale. In linea con il pensiero di molti altri danzatori moderni, tra cui ad esempio Doris Humphrey, pensa che possa contribuire in modo significativo a creare e a suscitare immagini stimolanti dal punto di vista motorio nella mente del danzatore. Essa, come la parola, deve essere però introdotta e impiegata con consapevolezza e accortezza, senza che sovrasti mai il movimento. Deve essere scelta, come suggerisce anche la Humphrey, con cura, perché non tutti i generi musicali sono idonei per la danza. Alcuni sono troppo complessi, altri convenzionali oppure banali, pieni di luoghi comuni⁷⁸. Per fare un esempio, le composizioni di musica sinfonica per orchestra risultano sempre poco adatte al lavoro creativo ed esplorativo svolto da María Fux. Essendo complesse, molto impegnative sul piano dell'ascolto, invece di orientare e supportare l'esplorazione corporea, diventano così sovrastanti da inibirle, confonderla, spostando l'attenzione da un ascolto fisico ad uno molto mentale e astratto, quindi scarsamente stimolante e motivante sul piano motorio della relazione corporea e dell'azione concreta.

A queste idee che la Fux ha della musica si aggiungono quelle che María José esplicita nel suo libro, che sono fondamentali per il danzaterapeuta.

⁷⁷ Fux, María, *Frammenti di vita nella danzaterapia*, cit., p. 21.

⁷⁸ Cfr. Humphrey, Doris, *L'arte della coreografia. The Art of Making Dances*, a cura di Barbara Pollack, traduzione italiana Nicoletta Giavotto, Roma, Gremese, 2001, p. 137.

Secondo lei il materiale sonoro deve essere vagliato, per dirla ancora con le parole di María Fux, in un modo: «personale, molto personale»⁷⁹. Con ciò si intende che deve essere scelto dal danzaterapeuta in sintonia con i suoi gusti, la sua sensibilità, le sue competenze e anche con le necessità del gruppo, tramite un metodo di ascolto profondo e attivo⁸⁰.

Quando María José parla di ascolto attivo, vuole dire che la percezione musicale deve essere corporea ed emotiva⁸¹, finalizzata in particolare a cogliere tutta una serie di elementi che possano stimolare l'azione fisica e mentale. La musica che lei reputa adatta alla danzaterapia, anche se si appella più ai sensi che all'intelletto, non è mai quella "facile" di sottofondo a cui accenna Federico Nicolaci⁸². È musica, invece, che per la sua forza può provocare delle specifiche reazioni fisiche nel corpo, che può suscitare dei sentimenti ed emozioni, che alimenta le facoltà immaginative di coloro che, udendola, danzano. A questo proposito María José dice: «la scelta della musica è fondamentale, perché dal danzaterapeuta deve essere ascoltata in modo attivo. In altre parole non deve essere mai utilizzata come sottofondo. Il vero contenuto di un tema musicale, coincide con ciò che noi in esso ritroviamo di autenticamente nostro. Un tema vero ha una qualità»⁸³. E continua così: «l'ascolto deve essere inizialmente corporeo, perché si possa comprendere quali sono le parti della musica che hanno una forza autonoma e quali invece richiedano altri appoggi»⁸⁴.

A volte, infatti, la musica non è abbastanza potente da provocare le reazioni fisiche che il danzaterapeuta decide di stimolare nel gruppo, per cui, in questo caso, unire alla proposta musicale quella di uno stimolo coreografico può essere d'aiuto. Questa sua convinzione si trova espressa nel libro così: «per riuscire a capire quali sono le parti della musica che possono esercitare una forza sul corpo, senza l'appoggio di un altro stimolo, l'ascolto deve essere prima di tutto corporeo»⁸⁵.

Si tratta di un'osservazione che potrebbe essere formulata anche al

⁷⁹ Fux, María, *Dopo la caduta... Continuo con la danzaterapia*, Tirrenia, Edizioni del Cerro, 2005, p. 54.

⁸⁰ Cfr. *Danzaterapia*, p. 96-97.

⁸¹ *Ivi*, p. 96.

⁸² Cfr. Nicolaci, Federico, *Esserci e musica. Heidegger e l'ermeneutica musicale*, cit., p. 145.

⁸³ *Danzaterapia*, p. 96.

⁸⁴ *Ivi*, p. 95.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 95.

contrario. Come osserva, infatti, Chiara Colombo, la musica oltre a costituire lo stimolo centrale di un incontro di danzaterapia può diventare un supporto ad altri stimoli, quali parole madre, oggetti o immagini. In sintesi per lei sono gli oggetti, la voce, le immagini ad aver bisogno in certe circostanze del sostegno della musica⁸⁶. In questo caso, attenendoci ai suggerimenti di María José, che del resto coincidono con quelli della sua maestra, è solo il conduttore che può comprendere e decidere con competenza, come si è ripetuto più volte, sulla base della sua esperienza se una musica può essere o no utilizzata come uno stimolo autonomo.

Per imparare a percepire con chiarezza la funzione che la musica può avere, il danzaterapeuta deve abituarsi ad ascoltarla in modo finalizzato. Innanzitutto è importante che si concentri il più possibile, compatibilmente con le conoscenze e le competenze che possiede in questo ambito, sui suoi elementi costitutivi: ritmo, melodia, armonia, colore dei suoni, sulle sue qualità dinamiche ed espressive, sulle atmosfere che evoca, sulla varietà delle sue sfumature, ecc., allenandosi a percepire il tipo di impatto che essi producono sia a livello fisico-motorio che emotivo e psicologico. È inoltre opportuno che sviluppi la capacità di ascoltare la musica in modo sempre più profondo, vale a dire che impari a cogliere in essa sempre nuovi elementi, evitando di fossilizzarsi su un unico piano di ascolto. Seguendo queste semplici istruzioni che possono essere molto utili, la musica dei brani che il conduttore seleziona potrà essere proposta in modo mirato e perciò anche i risultati che darà saranno più efficaci. Riuscire a riconoscere e a sfruttare la capacità che una certa musica ha di produrre immagini e sensazioni, suggerendo precisi ritmi e forme di movimento è, inoltre, un'altra abilità che il danzaterapeuta dovrebbe possedere per compiere con successo le sue ricerche musicali⁸⁷.

Si tratta di una capacità segnalata anche da María José nel suo libro, che, come le altre che abbiamo citato, può essere acquisita solo con la pratica, esercitandosi ed immergendosi nella musica in un modo che non sia mai distratto. La si deve cioè ascoltare non solo per il puro piacere del suono, bensì per ciò che esso può risvegliare nel corpo, nell'anima e nella mente. Si deve considerare la capacità che ha di suscitare immagini, di generare forme di

⁸⁶ Cfr. Colombo, Chiara, *Radici e forme della danzaterapia*, cit., p. 124.

⁸⁷ Cfr. *Danzaterapia*, p. 95.

movimento, di influire sul corpo⁸⁸. I suggerimenti di lasciarla entrare fin nelle viscere⁸⁹ o di mangiarla⁹⁰, che danno Émile Jaques-Dalcroze e María Fux, rendono concretamente l'idea del modo in cui il danzaterapeuta si dovrebbe avvicinare alla musica per poterla scegliere e proporre con consapevolezza.

Anche se María José nei suoi racconti mette al primo posto l'efficacia curativa della musica, probabilmente perché le è stata di grande supporto in un momento doloroso della vita, non bisogna dimenticare, tuttavia, il suo aspetto seduttivo sia sul piano sensitivo e fisico che emotivo e mentale. La musica ha soprattutto il potere di invogliare alla danza, di entrare, come sostiene María Fux, nel corpo del danzatore che l'ascolta, di nutrirlo e di uscire da esso trasformata in un movimento che è sempre unico e irripetibile in ogni persona⁹¹. La musica, come sostiene Peter Brook: «svolge un ruolo essenziale per alzare il livello di energia»⁹². In effetti, nelle conduzioni di danzaterapia essa viene spesso contrapposta al silenzio proprio per questo motivo; soprattutto per far sperimentare al gruppo la possibilità di un cambiamento, che sia allo stesso tempo energetico, fisico ed emotivo.

Dell'aspetto seduttivo della musica, che spesse volte María Fux definisce «hermosa melodia», era ben consapevole anche Martha Graham, nella cui danza, come più avanti vedremo, affondano in parte le radici del metodo Fux. Agnes De Mille, in un suo volume dedicato alla biografia dell'artista, racconta che la danzatrice iniziava sempre l'addestramento fisico quotidiano nel silenzio, senza musica, proprio per evitare di essere condizionata e in qualche modo influenzata dal suo ritmo e dal suo potere ipnotico, per non restare sedotta e abbagliata dalla melodia⁹³.

Ed è proprio in virtù di questo silenzio che, secondo María José, si

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ Cfr. Martinet, Susanne, *Esplorare il pensiero di Jaques Dalcroze*, Mercatello sul Metauro (PU), Progetti Sonori, 2008, p. 26.

⁹⁰ Cfr. Fux, María, *Il dialogo corporeo*, in *Atti del IV Convegno Internazionale "Musicoterapia e danzaterapia per l'handicap"*, a cura di Franco Larocca, Verona, Libreria Editrice Universitaria, 1997, p. 22.

⁹¹ Per un maggior approfondimento cfr. il film-documentario girato su Maria Fux, *Dancing with Maria*, regia di Ivan Gergolet, produzione Igor Prinčič (Transmedia, Italia), 2004, e in particolare il trailer al seguente indirizzo www.dancingwithmaria.it/2015/01/18/trailer/ (u.v. 10/12/2015).

⁹² Brook, Peter, *La porta aperta*, Torino, Giulio Einaudi, 2005, p. 23.

⁹³ Cfr. De Mille, Agnes, *Martha. The life and work of Martha Graham*, New York, Random House, 1991, p. 140.

manifesta la bellezza della qualità sonora della musica. C'è infatti un passaggio del libro in cui dice: «la qualità sonora della musica si manifesta dopo una pausa di silenzio che può così esaltarne la bellezza e i colori»⁹⁴. Sulla possibilità che la musica possa essere valorizzata dal silenzio si esprime un'altra volta così: «il silenzio è parte del mondo uditivo ed il suono acquista significato in relazione ad esso»⁹⁵. Il silenzio della pausa può senza dubbio contribuire a ravvivare l'ascolto musicale, ma può anche, distanziando chi danza dal tempo della musica, aiutarlo a trovarne uno proprio, più adatto ad esprimere le emozioni, i sentimenti, lo stato d'animo che lo attraversano.

Sia María José che la sua maestra sono dell'idea che sia molto salutare per l'uomo ritrovare nel silenzio il proprio ritmo interiore, soggettivo o interno al corpo. Su questo ritmo, che può cambiare sia in accordo a uno specifico stato emozionale che fisiologico, legato, per esempio, al battito del cuore, alla respirazione, alla pressione sanguigna, María Fux interviene solo nel caso in cui esso sia espressione di un evidente stato di malessere o di disagio della persona⁹⁶.

Sempre a proposito del silenzio, nel suo libro María José considera anche, che senza la funzione stimolante e di supporto della musica a volte paradossalmente sia più facile sviluppare la capacità di sentire il movimento dall'interno del corpo e dunque di riuscire a risvegliare quelle parti, che essendo profondamente addormentate ed anestetizzate, sono diventate insensibili anche alla materia sonora. In questo caso è convinta che solo con il silenzio si possano ottenere dei risultati. «Ci sono spazi interni al corpo addormentati che non possono essere risvegliati dalla musica. Allora si ricorre al silenzio come stimolo»⁹⁷. In altre parole, il silenzio permette di: «recuperare parole o suoni del corpo, che sono così sommersi da non poter essere trasformati dalla musica»⁹⁸. La complessità e l'intensità della vita e dei sentimenti, i vissuti umani che non si possono raccontare e verbalizzare, che sono inesprimibili a parole e che neppure la musica può aiutare ad esternare, a volte emergono naturalmente dal corpo solo in una condizione di silenzio. Solo esso può riuscire a penetrare

⁹⁴ *Danzaterapia*, p. 84.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ Cfr. Fux, María, *Il dialogo corporeo*, cit., p. 64.

⁹⁷ *Danzaterapia*, p. 85.

⁹⁸ *Ivi*, p. 98.

quella barriera difensiva che ognuno erige per difendere il proprio mondo interno da quello esterno. Il silenzio, nel metodo è perciò uno stimolo potente che può aprire le porte al mistero, a quel senso che giace sotto la realtà apparente delle cose a cui allude sempre María nei suoi incontri. Al silenzio lei si rivolge come a un fedele alleato, a un amico che la può aiutare a trovare nel corpo le risposte più vere ai suoi interrogativi⁹⁹.

Lo stimolo coreografico

Lo stimolo coreografico, come esplicita María José, può essere sempre interpretato in chiave simbolica¹⁰⁰, ha sempre un significato ed è profondamente radicato nella musica. Può agire sul corpo in perfetta unione con essa¹⁰¹ e offrire sempre molti spunti e svariate chiavi di lettura. Per aiutare il lettore a scoprirne il significato simbolico, María José riporta diverse esperienze di danzaterapia in cui lo utilizza, tra cui quella vissuta con un gruppo di bambini a grave rischio di emarginazione sociale, in una città della provincia di Buenos Aires. Racconta di aver proposto loro uno stimolo-oggetto, una piuma che dovevano lanciare nell'aria, lasciar cadere a terra, raccogliere e far nuovamente volare via. Questa semplice esplorazione è stata secondo lei più che mai significativa per i bambini, che attraverso l'uso simbolico di un oggetto concreto hanno potuto comprendere, citando le sue parole metaforiche, che: «si può volare nonostante le cadute»¹⁰² ovvero che è possibile continuare a sperare nonostante le esperienze negative della vita.

In realtà la piuma, come molti altri oggetti ancora, può essere impiegata nella metodologia per creare molte altre situazioni, declinabili a seconda delle necessità, su cui non ci soffermiamo in questa sede. Da non dimenticare è che qualsiasi tipo di stimolo, sia che si tratti di un oggetto, di un'immagine, di una parola o di un suono, accanto ad una forte carica simbolica possiede sempre anche una grande capacità di sintesi creativa, propria, secondo il parere di María Fux, delle culture primitive. Essa consiste anzitutto in quella disposizione dello stimolo a ricoprire svariati significati a seconda del contesto in cui viene

⁹⁹ Cfr. Fux, María, *Cos'è la danzaterapia: il metodo María Fux*, cit., pp. 14-15.

¹⁰⁰ *Danzaterapia*, p. 133.

¹⁰¹ Per approfondite informazioni sul significato di stimolo nel metodo di María Fux rimando alla lettura dei manuali di Chiara Colombo e Manuela Peserico, già citati.

¹⁰² *Danzaterapia*, p. 107.

impiegato.

María Fux comprende il valore simbolico e creativo degli oggetti prima di tutto creando le sue coreografie. Nei suoi spettacoli entrano ed escono di scena come se fossero dei personaggi, dialogano tra loro e interagiscono con gli elementi presenti nello spazio, con la musica, il colore, la luce e con i danzatori. A seconda delle situazioni possono avere la funzione di protagonisti o comparse, nel senso che possono contribuire a orientare la danza, diventando il fulcro di una coreografia oppure semplicemente dare dei contributi collaterali, supportandola e sostenendola. Gli oggetti con cui interagiscono i danzatori, che sono dei “materiali di recupero” come teli colorati, elastici, palloncini, piume, bastoncini, sedie, ecc., aprono il campo a una serie svariatissima di possibilità espressive e di relazione che possono essere sperimentate, scoperte e riscoperte in ogni esperienza vissuta.

La ricerca di questi oggetti, da lei utilizzati in modo evocativo e simbolico¹⁰³ in ogni circostanza, deve essersi intensificata quando conobbe Letizia, una bambina di appena quattro anni, sordo-muta dalla nascita, alla quale diede lezioni di danza per cercare di strapparla all'isolamento dovuto al suo handicap. L'incontro con la piccina le rivelò che il movimento collegato ad un oggetto o alla parola può creare delle intense risonanze interiori nelle persone, predisponendole alla costruzione di un clima di contatto e comprensione tra di loro¹⁰⁴, spesso irrealizzabile per altre vie. È proprio a partire da questa esperienza che María ha iniziato ad affidare molta importanza all'oggetto e alle parole, che, poi, nel metodo da lei creato, verranno definite “madre”¹⁰⁵.

L'oggetto è da lei presentato sempre come un essere vivente e dopo essere stato esperito dai danzatori tramite i diversi sensi, in una svariata serie di esplorazioni e improvvisazioni coreografiche, tutte le volte che arriva il momento finale del distacco, viene da lei connotato affettivamente attraverso una precisa forma di saluto, un bacio, una carezza o una breve danza di

¹⁰³ L'interesse per il simbolo María lo ha probabilmente ereditato dai suoi contatti giovanili con i componenti del gruppo Orión, costituito da pittori, registi, scultori e poeti di Buenos Aires aderenti alle idee simboliste. Cfr. Fux, María, *Frammenti di vita nella danzaterapia*, cit., p. 22. Un'influenza su di lei in questa direzione deve averla in parte esercitata anche la scuola di Martha Graham, che frequentava assiduamente a New York durante gli anni Cinquanta.

¹⁰⁴ Cfr. Fux, María, *Frammenti di vita nella danzaterapia*, cit., p. 97.

¹⁰⁵ Cfr. Colombo, Chiara, *Radici e forme della danzaterapia*, cit., p. 252.

ringraziamento¹⁰⁶. Oltre ad avere il compito iniziale di mobilitare, sensibilizzare il corpo e anche di accrescerne e dilatarne l'espressività, l'oggetto conduce i danzatori in un percorso esperienziale che alla fine li porta a danzare le sensazioni e le emozioni provate durante l'interazione con esso¹⁰⁷. Su questi materiali i danzatori (utenti, pazienti) possono o proiettare delle loro qualità personali sia interne che esterne, oppure vivere, come sottolinea Chiara Colombo, quelle dell'oggetto sul loro corpo¹⁰⁸. In parole povere, se Maria chiede al gruppo di esplorare un elastico con le mani o altre parti del corpo, è probabile che nell'eseguire quest'azione ciascuno si possa percepire come più elastico e sciolto rispetto a come si sentiva prima dell'esperienza, come se potesse in qualche modo, precisa ancora la Colombo: «sperimentare l'introduzione dell'oggetto»¹⁰⁹.

Anche l'eredità della scuola di Martha Graham frequentata dalla Fux a New York deve aver avuto un peso nella sua ricerca di materiali e di una loro possibile relazione fisico-corporea, emotiva e psicologica con il danzatore. Ad essi ad un certo punto aveva incominciato infatti ad affidarsi anche la Graham in molte sue coreografie¹¹⁰. Lo spazio da lei percepito come emozionalmente carico, la spinge e indirizza a ricorrere in maniera sempre più massiccia a oggetti e a strutture tridimensionali, a cui attribuisce dei significati simbolici e con cui il danzatore interagisce oltre che mentalmente anche fisicamente. Una tendenza questa, che appartiene anche alla sua collega Doris Humphrey, che era solita, già a partire dalla fine degli anni Venti, usare nelle sue scenografie delle strutture molto semplici e lineari di parallelepipedi di diverse misure, con cui i danzatori interagivano¹¹¹. La *modern dance*, del resto, come ben spiega la danzatrice:

È ricca di esempi di ciò che chiamiamo oggetti di scena: pali, fazzoletti, gonne (mosse con le mani), recinti, specchiere (mobili), spade, bandiere, sciarpe [...] e oggetti non meglio identificati che sono deliberatamente astratti o vogliono essere simbolici. Questi per avere una giustificazione non devono mai essere semplicemente decorativi, ma devono servire ad uno scopo

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ Cfr. Peserico, Manuela, *Danzaterapia. Il metodo Fux*, cit., p. 172.

¹⁰⁸ Cfr. Colombo, Chiara, *Radici e forme della danzaterapia*, cit., pp. 252-253.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 253.

¹¹⁰ Cfr. Vatteroni, Chiara, *Martha Graham e la Modern Dance*, Venezia, Marsilio, 1983, p. 65.

¹¹¹ Cfr. Humphrey, Doris, *L'arte della coreografia. The Art of Making Dances*, cit., p. 150.

funzionale che [sia] estremamente utile al coreografo.¹¹²

Infatti, come ancora sottolinea la Humphrey: «accentuano l'azione, le aggiungono ulteriori significati, persino in certi casi possono rappresentare il punto focale della danza»¹¹³.

È soltanto alla luce della lunga e sfaccettata esperienza avviata da María di improvvisazioni e ricerche con lo stimolo coreografico, che María José consegue le competenze necessarie per affrontare questo argomento in modo personale. Nel capitolo Felicitas si sofferma ad elencare le caratteristiche principali di cui dovrebbe essere dotato lo stimolo per essere efficace, che passiamo brevemente in rassegna.

Lo stimolo, che naturalmente non è solo un oggetto ma che può essere anche un'immagine, una parola, un suono, la musica, secondo lei dovrebbe essere: «comprensibile da qualsiasi punto di vista venga proposto, dunque, avere un significato universale»¹¹⁴ e «sviluppato seguendo una struttura ritmica che comprende una fase di inizio, una di sviluppo e una conclusione»¹¹⁵.

Dovrebbe inoltre essere:

- creativo
- capace di generare creatività
- capace di mobilitare

dovrebbe:

- incorporare un'immagine corporea, musicale, emotiva
- considerare un tempo individuale e di gruppo
- possedere un limite
- contenere delle possibilità

¹¹² *Ivi*, p. 152.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ *Danzaterapia*, p. 89.

¹¹⁵ *Ibidem*. Il movimento che caratterizza queste tre fasi: inizio, sviluppo, conclusione è, in modo semplificato, simile a quello espresso nelle tre fasi del *jo-ha-kyu*, in cui viene suddivisa ogni azione dell'attore giapponese. Di queste tre fasi parla estesamente Eugenio Barba nel suo scritto *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*. La prima fase è determinata dall'opposizione fra una forza che tende a svilupparsi e un'altra che la trattiene (*jo*, significa trattenerne), la seconda (*ha*, significa rompere, spezzare) riguarda il momento in cui ci si libera da questa forza, fino ad arrivare alla terza (*kyu*, significa rapidità) in cui l'azione raggiunge il suo culmine, dispiega tutte le sue forze per poi arrestarsi improvvisamente come davanti ad una nuova resistenza, un nuovo *jo* da cui si è pronti per ripartire. Cfr. Barba, Eugenio, *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, cit., pp. 57-58.

- generare un senso di libertà
- esprimere e comunicare
- possedere capacità di trasformazione
- essere capace di alimentare la riflessione

dovrebbe essere:

- chiaro e preciso
- semplice
- flessibile rispetto a qualsiasi circostanza estranea
- sintetico
- dovrebbe orientare il movimento
- avere una base (reale o astratta)
- rispettare la trilogia: immagine, musica, corpo a partire da una ricerca emotiva
- dovrebbe possedere una certa duttilità.¹¹⁶

Gli stimoli coreografici sono ricavati soprattutto da situazioni, eventi, circostanze, fatti della realtà quotidiana e dall'ambiente esterno. Con essi si costruisce una lingua viva e comune che parla al gruppo e che ogni partecipante gradualmente impara a comprendere. Come le parole mutano con il tempo, così anche gli stimoli sono soggetti a revisioni e ridefinizioni. La loro evoluzione dipende, dunque, oltre che dai progressi che la disciplina compie tramite il contributo creativo ed esperienziale di chi la pratica, anche dai cambiamenti sociali, culturali, storici, ambientali, che avvengono nel mondo. María José, elencando gli stimoli incorporati dalla metodologia, attua con questa consapevolezza una suddivisione tra quelli più ricorrenti nel passato e nel presente. Sottolinea però come quelli attuali siano stati costruiti sulla base di alcune immagini originarie che come, per esempio, la radice, il punto, la linea, il tamburo, le corde costituiscano le fonti ispiratrici della danzaterapia di María Fux.

Par di capire, osando un accostamento un po' audace, che lo stimolo possenga quella «potenza e capacità generatrice» che Maurice Merleau-Ponty

¹¹⁶ *Danzaterapia*, pp. 89-90.

attribuisce all'opera d'arte¹¹⁷. Lo stimolo, in questa metodologia, non viene mai proposto dal conduttore in un modo chiuso, limitato dentro dei confini rigidamente fissati o inquadrato in uno schema. Il suo utilizzo non è mai convenzionale, ordinario, ma adatto a permettere al gruppo di sviluppare un modo di vederlo che sia vicino a quello che potrebbe avere un'artista, nel senso che in esso ognuno può riversare il suo mondo interiore, un certo modo di sentire, la sua immaginazione. Ecco allora che lo stimolo, che può essere, per esempio, un oggetto della realtà quotidiana come una sedia, una stoffa, un elastico, prestandosi ad essere interpretato sempre in modo diverso sia da chi lo propone che da chi lo esplora, diventa, per tutti, una fonte inesauribile di possibilità creative ed espressive e perciò un ottimo strumento di comunicazione. In questa prospettiva, si comprende, dunque, più facilmente il compito ineludibile che ciascun danzaterapeuta ha di ricercare sempre nuovi stimoli, di riformularli e aggiornarli per riuscire a rispondere adeguatamente ai bisogni comunicativi del gruppo.

Per quanto riguarda, invece, la forza e l'efficacia dello stimolo, María José, analogamente a quanto sostiene la Fux, pensa che consistano soprattutto nella sua capacità di condensare in una semplice immagine, in una parola o in una breve frase, in un suono, in una musica, nella voce, in un oggetto, tutte le caratteristiche che sono state incluse in quel lungo elenco riportato in precedenza. L'individuazione di queste qualità da parte del danzaterapeuta per María José non può avvenire su un piano teorico e razionale, in questo caso la ragione e la teoria non servono. Solo il suo corpo, allenato a sentire, profondamente abituato alla pratica della danzaterapia, può guidarlo nella scelta sapiente dello stimolo giusto, aiutandolo a riconoscere intuitivamente, quasi a livello epidermico, se può essere adatto a dare a tutti, in una determinata circostanza, i mezzi per continuare a esprimersi e a comunicare¹¹⁸.

La comprensione di questo fattore è importante per capire che tramite l'esperienza della danzaterapia è possibile sviluppare, prendendo a prestito le parole di Alessandro Pontremoli: «un sapere del corpo, una capacità di pensare e sentire tramite esso, che per il filosofo-poeta Paul Valéry 'precede quella

¹¹⁷ Cfr. Merleau-Ponty, Maurice, *L'occhio e lo spirito*, Milano, SE, 1989, p. 46.

¹¹⁸ *Danzaterapia*, p. 93.

razionale»¹¹⁹. Barbara Elia riprende questa affermazione di Valéry e scrive: «Valéry giunge a concepire il pensiero non a partire dall'insieme delle strutture concettuali grazie a cui lo attingiamo, ma a partire dall'azione grazie alla quale ci muoviamo»¹²⁰. E continua ancora dicendo: «da ballerina altro non è che l'incorporazione dell'idea nel suo unico possibile modo di essere: il movimento dell'idea come movimento dell'essere»¹²¹. Del resto, come abbiamo spiegato, il contenuto stesso del libro di María José e le parole che lo esprimono sono incarnati, cioè non nascono dal ragionamento, da studi e conoscenze teoriche dell'autrice ma direttamente dal suo essere danzatrice e danzaterapeuta, dalla pratica sul campo, da un'esperienza, come direbbe Marco De Marinis, attiva¹²², da un sapere che le è stato tramandato dal corpo di un'altra danzatrice e che si è lentamente stratificato anche sul suo, plasmandone profondamente il pensiero.

Un ultimo aspetto dello stimolo che è opportuno menzionare, senza dilungarsi in approfondimenti che richiederebbero una lunga trattazione a parte, è quello del suo potere trasformativo. Né María Fux, né la sua allieva si addentrano in riflessioni su questo argomento, ma lo stimolo, come abbiamo accennato precedentemente, può essere continuamente trasformato da chi lo maneggia in qualcos'altro e qualcun altro. Nell'immaginario di ogni membro del gruppo un oggetto-stimolo come la piuma, la canna di bambù o un cerchio di plastica, possono trasformarsi, per esempio, tramite le parole, i movimenti, i gesti del danzaterapeuta e anche per il modo in cui vengono collocati nello spazio, in un tenero uccellino da accarezzare, in una persona rigida o impossibilitata a muoversi, in una linea di confine da non oltrepassare. Il cerchio di plastica può diventare una casa, una porta o una finestra da cui guardare, una pozzanghera in cui sguazzare con i piedi e così via. L'oggetto-stimolo nelle mani del danzaterapeuta e dei componenti del gruppo, a seconda delle necessità, può diventare, proprio come dice Lorenzo Mango: «improvvisamente, qualsiasi altra cosa»¹²³.

¹¹⁹ Pontremoli, Alessandro, *La danza. Storia, teoria, estetica del Novecento*, cit., p. 36.

¹²⁰ Elia, Barbara, *Introduzione*, in Fechner, Gustav Theodor – Mallarmé, Stéphane – Valéry, Paul – Otto, Walter Friedrich, *Filosofia della danza*, a cura di Barbara Elia, Genova, Il melangolo, 1992, p. 22.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² Cfr. De Marinis, Marco, *Visioni della scena*, Bari, Laterza, 2004, p. VII.

¹²³ Mango, Lorenzo, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bul-

A questo punto è chiaro che lo stimolo, che spesso volte è un oggetto, non ha valore in sé, ma solo per quello che rappresenta o evoca nel qui ed ora dell'incontro. Esso diventa, parafrasando ancora le parole di Mango, che riprendono una citazione di Peter Brook, un anello di congiunzione tra ciò che è visibile e invisibile, tra la materia reale e dell'immaginario¹²⁴. Diventa anch'esso un segno, proprio come succede in certe realtà teatrali in cui l'oggetto non è più una cosa ma è l'indicatore di un mondo possibile, immaginario¹²⁵. Ciò permette al danzaterapeuta e a chi sperimenta il metodo di entrare in una dimensione di continua creazione e anche di gioco che libera il corpo e la mente, consentendo a tutti, in un modo solo apparentemente leggero, di confrontarsi anche con aspetti diversi e profondi del proprio essere e della propria personalità. In poche parole, in una forma ludica ma stimolante sul piano della riflessione, tutti, nelle tante e possibili metamorfosi dell'oggetto, in cui si condensano sia i significati che i contenuti soggettivi e collettivi del gruppo, possano incontrare parti di sé risolte o irrisolte e confrontarsi con blocchi, paure, molto più difficili da affrontare in una psicoterapia.

L'atmosfera del setting danzaterapico

L'ultimo elemento della metodologia di María, da cui María José dice di essere rimasta attratta, è l'atmosfera. Nelle pagine del suo libro María José rivive il suo ingresso nello Studio della maestra, che descrive come uno spazio emozionalmente significativo, da lei vissuto sia in senso affettivo che sensoriale, come spazio visuale, tattile, olfattivo, acustico. Dai suoi racconti si apprende che in esso si percepiva un sentimento elettrizzante di gioia, dovuto al particolare influsso della presenza, della voce di María e del modo unico che aveva di porgere la musica e lo stimolo coreografico. María le appare, per dirla con Tonino Griffero, circondata da una sottile nuvola, da uno speciale alone determinato dai suoi gesti, dalle sue parole, dalle sue azioni¹²⁶. María José è stregata dall'autorevolezza atmosferica di María¹²⁷, da quel qualcosa che irradia, che non dipende da ciò che fa ma da come lo fa. Credo che i sentimenti di

zoni Editore, 2003, p. 248.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ *Ivi*, p. 247.

¹²⁶ Cfr. Griffero, Tonino, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Bari, Laterza, 2010, p. 75.

¹²⁷ *Ivi*, p. 76.

ammirazione e di interesse che María suscita non solo nell'allieva ma in tutti coloro che assistono o partecipano a una sua lezione siano paragonabili a quelli che provano gli attori del teatro kabuki per il loro maestro¹²⁸. María José si esprime così nei confronti di María: «incontrare questi maestri è una vera opportunità. Scoprire la saggezza che irradiano. Perché non si tratta di ascoltarli ma piuttosto di saperli ascoltare. Le parole arrivano a tutti, ma l'accessibilità alla loro comprensione è limitata dalla profondità di ciò che esprimono e da come lo esprimono»¹²⁹. Lo scrittore giapponese Jun'ichirō Tanizaki specifica che i sommi maestri di questo teatro con l'avanzare degli anni e la vecchiaia, grazie al lungo tempo dedicato all'apprendistato e alla esperienza tecnica accumulata in anni di lavoro, anziché perdere le loro abilità le affinano, acquisendo una presenza scenica ineguagliabile, un gusto che facendosi sempre più asciutto e caratterizzato da gesti essenziali, tendenti alla riduzione, ma profondamente significativi, conquista anche chi non ha l'occhio esercitato all'arte. Per questo loro stile che sprigiona un alto grado di maestria, che appartiene anche alla Fux, continuano ad essere inspiegabilmente interessanti e a conquistarsi il favore del pubblico, indipendentemente dal declino fisico, dovuto all'età e al livello qualitativo delle loro prestazioni e produzioni artistiche. Il danzatore giapponese di butō, Kazuo Ōno riscuote, ad esempio, il suo più grande successo dall'età di settantadue anni e l'ultima apparizione sulla scena di María Fux risale a pochi anni fa, quando aveva ottantanove anni.

Zeami nei suoi trattati sull'arte del nō considera la maestria soprattutto come emanazione di un sapere incarnato, di una conoscenza tecnica vivificata dall'esperienza, basata sui segreti di una lunga pratica. Per l'elevato grado di perfezione a cui conduce, la paragona a un «fiore meraviglioso dalle infinite virtù» che non potrà più appassire, se come un fiore è sbocciata al momento giusto. Questo per dire che in un artista come Kazuo Ōno o anche in María, la maestria ha lasciato una traccia indelebile, un'aura sottile o in altre parole quell'autorevolezza atmosferica di cui parla Griffero, che è il frutto di un duro e lungo tirocinio, intrapreso con estrema sincerità e rettitudine. L'unico vero presupposto per diventare dei maestri è, infatti, per loro quello di percorrere

¹²⁸ Cfr. Tanizaki, Jun'ichiro, *Sulla maestria*, Milano, Adelphi, 2014, p. 26.

¹²⁹ *Danzaterapia*, p. 28.

con costanza, rigore e disciplina fino in fondo il lungo cammino della formazione artistica e professionale che non prescinde mai anche da un percorso di crescita umana.

Quando si parla di atmosfera nella metodologia Fux, si pensa innanzitutto, come del resto ci racconta la sua allieva, a quella che María riesce a generare con grande maestria attraverso la sua presenza, con i suoi gesti, i suoi movimenti, la sua mimica, il tono della sua voce, l'uso della musica e dei suoni, degli oggetti e dei colori. La paura di non riuscire a padroneggiare questi elementi in modo da poter costruire un giusto clima, un'atmosfera che stimoli specifiche disposizioni d'animo nel *setting* di danzaterapia, è una delle principali e tipiche difficoltà che attendono l'allievo e questo è un punto di massima importanza. Mentre il talento artistico infatti è innato, la maestria non lo è affatto, dunque, come questi artisti sostengono, si tratta, in definitiva, di conquistarla giorno dopo giorno, con l'impegno e l'applicazione. Quando María José a proposito di María nel suo libro scrive:

È un' artista [...]. La sua personalità o il suo modo di condurre gli incontri è del tutto personale. Comprendere questo aspetto di María è importante per evitare confusioni. Nella danzaterapia non si pretende che la persona (nel suo processo di formazione) debba esibire o sforzarsi di avere delle qualità che ancora non possiede.¹³⁰

cerca una maniera per esortare ed incoraggiare i futuri danzaterapeuti ad avere fiducia in se stessi, a non scoraggiarsi di fronte alle difficoltà. Li incita a perseguire fino in fondo con costanza e dedizione il loro cammino di formazione che li potrà condurre un giorno alla maestria, al di là dei risultati più o meno brillanti delle loro prestazioni. Con le sue parole li sollecita a non lasciarsi fuorviare da inutili idealizzazioni o scoraggiare e inibire dal carisma di María che è una dote innata, assolutamente non richiesta e necessaria per praticare con responsabilità, competenza e capacità questa professione.

Tornando alla questione dell'atmosfera, come sostiene il filosofo tedesco Gernot Böhme: «sentiamo le atmosfere quando ne siamo emotivamente coinvolti»¹³¹. Le atmosfere sono degli spazi, che hanno una loro tonalità emozionale, che corrisponde a ciò che nel qui ed ora ci suggerisce una certa

¹³⁰ *Danzaterapia*, p. 26.

¹³¹ Böhme, Gernot, *Atmosfere, estasi, messa in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*, Milano, Christian Marinotti Edizioni, 2010, pp. 82-83.

impressione¹³². María José non ne parla nel suo libro, ma María Fux riesce a impressionare anche per il suo sguardo. Per descriverlo si potrebbero usare le parole con cui si è espressa una delle protagoniste del film-documentario *Dancing with Maria*, recentemente prodotto su di lei. In una scena del film girata durante un incontro di danzaterapia nel suo Studio, Martina Serban dice così: «[Maria ha uno sguardo che] ti attraversa e ti dà quel senso di fiducia necessario per lasciarti andare alla danza»¹³³.

Lo sguardo è un tema molto importante della metodologia Fux che riguarda la formazione e la competenza professionale del danzaterapeuta. Esso può influire sull'atmosfera del *setting*, irradiando, per esempio, un senso di accoglienza, calore e affetto. Come puntualizza Manuela Peserico, il danzaterapeuta: «deve saper osservare con cura, guardare la persona nella sua interezza, cogliere i particolari come l'insieme»¹³⁴. E ci sarebbe da aggiungere che il danzaterapeuta dovrebbe anche saper accogliere e prendersi cura delle persone con uno sguardo che sia appunto caldo ed affettuoso, comunicativo, rispettoso e partecipe, interiore, che non reciti, che sia naturale, che non si imponga mai, ma che riesca a richiamare l'attenzione. Il gruppo dovrebbe potersi sentire abbracciato e contenuto dal suo modo di guardare, dovrebbe avere la sensazione di sentirsi avvolto da un'atmosfera protettiva e allo stesso tempo aperta alla scoperta e all'incontro con se stesso e con l'altro. Ciascuno dovrebbe potersi sentire unico e speciale ai suoi occhi.

Nei gruppi di danzaterapia l'atmosfera del *setting* si costruisce però anche attraverso l'interazione, l'incontro e gli scambi interpersonali tra i partecipanti, veicolati dai loro sguardi che continuamente si intrecciano fugaci o prolungati nella danza, in un susseguirsi ed alternarsi libero o guidato di avvicinamenti e allontanamenti. Lo sguardo dell'altro diventa uno specchio, a volte anche deformante, in cui ognuno può vedere riflessa l'immagine più o meno armonica, se non a volte addirittura distorta, gradevole o sgradevole del proprio corpo, che comunque viene percepita in un modo che Merleau-Ponty

¹³² *Ivi*, p. 84.

¹³³ Tratta da una dichiarazione di Martina Serban nel film-documentario *Dancing with Maria*, cit. Martina Serban è una delle protagoniste di questo film che è stato selezionato come miglior documentario alla ventinovesima *Settimana internazionale della critica*, nell'ambito del *Festival del cinema di Venezia* del 2014.

¹³⁴ Peserico, Manuela, *Danza terapia. Il metodo Fux*, cit., p. 224.

definirebbe: «mutevole e solamente probabile»¹³⁵. La percezione che ognuno può avere di sé e del proprio corpo tramite il rispecchiamento nell'altro in un gruppo di danzaterapia, come del resto avviene nella realtà, può infatti essere considerata solamente come una tra le tante possibili, come l'espressione di un'esperienza personale e perciò sempre mutevole. Può variare in rapporto a moltissimi fattori, che dipendono dal modo in cui si viene percepiti dall'altro, dalle circostanze anche temporali, dai propri e altrui vissuti personali e corporei, dalle proprie proiezioni, dall'umore, dallo stato d'animo, ecc.

Ci limitiamo ad aggiungere che, essendo lo sguardo concepito da María come inerente al “come” e non al “cosa” si guarda, può generare una disposizione d'animo, un'atmosfera comunicativa capace di risvegliare le possibilità che ciascuno ha di sentire in profondità. Può senza dubbio più di qualsiasi linguaggio scritto o parlato, smuovere affinità interiori tra gli uomini e le cose e creare connessioni e scambi più autentici e fruttuosi.

Breve conclusione

Infine, per ritornare all'inizio e più precisamente al titolo del libro, ci si potrebbe chiedere come sia possibile trasmettere la danzaterapia, se da come esso la definisce è in continua trasformazione ed è come la vita un incessante cammino nel divenire.

La domanda solleva sicuramente un problema, ma forti dell'idea che le domande aiutino a trovare le giuste risposte scopriamo che la danzaterapia fuxiana continua a poter essere trasmessa grazie a tutte quelle componenti, che, a partire dal testo della Vexenat, abbiamo esplorato. Le parole, la voce del conduttore, la sua presenza, i suoi movimenti esplicativi, le sue idee creatrici, gli stimoli da lui proposti, che si appoggiano alla musica, rappresentano la base tecnica e sempre trasmissibile della metodologia, dove per tecnica non si intende un sistema rigido e codificato di esercizi, ma, come ben spiega la studiosa Miriam Redaelli, l'insieme dei principi e degli strumenti pratici da applicare nell'esecuzione dell'attività¹³⁶. Di questi principi, che sono individuabili al paragrafo del libro intitolato *Reflexiones Metodológicas*¹³⁷,

¹³⁵ Merleau-Ponty, Maurice, *Il visibile e l'invisibile*, Milano, Bompiani, 1969, p. 57.

¹³⁶ Cfr. Pontremoli, Alessandro, *Teoria e tecniche del teatro educativo e sociale*, Torino, Utet Libreria, 2005, p. 201.

¹³⁷ *Danzaterapia*, pp. 132-136.

proponiamo, qui di seguito, un elenco, senza aggiungere commenti:

La danzaterapia nasce dalla vita stessa. L'arte è un elemento di trasformazione dei vissuti esplorati. È il ponte espressivo, di comunicazione che possiedono il corpo e la mente. Non parliamo di psiche, bensì di emozioni e di sentimenti che si radicano nel corpo.

Ciò che crea il cambiamento non è il pensiero complesso, ma la semplicità dell'idea. La profondità di questo criterio dipende dall'esperienza che si compie con il corpo e la mente.

L'esperienza contiene le emozioni. Ciò che è importante è che questo tipo di cammino richiede un tempo individuale che è diverso per ognuno.

Il cammino per cercare la verità che vive dentro di noi, non è una frase fatta, necessita di tempo e continuità.

Gli stimoli creativi che ci sembrano necessari per potenziare la nostra creatività, vanno tutti bene. Ciò che li differenzia però è che non devono condizionare bensì motivare l'azione. Questo metodo è stato creato per dare alle persone la possibilità di sviluppare le proprie potenzialità, ciò significa aiutarle a compiere da sole una propria ricerca. Non c'è bisogno di copiare o riprodurre. Non esistono schemi o esercizi. È un rinnovamento costante.

Quando ci riferiamo al termine danza, il corpo deve saper comunicare. Deve apprendere a parlare come succede con la parola.

L'obiettivo del docente consiste nell'abbozzare dei movimenti, indotti in modo spontaneo dallo stimolo, solo per orientare la ricerca. Rispettando le potenzialità creative innate della persona. La sottigliezza che distingue il nostro lavoro dipende dal modo che il danzaterapeuta ha di condurre l'incontro. Il tipo di conduzione determina sempre la stimolazione di precisi canali sensoriali.

Il danzaterapeuta possiede un'arte. La sfida consiste nello scolpirla, nello svilupparla ed approfondirla a proprio modo. L'intuizione si attiva nel momento in cui ci si apre a questo tipo di possibilità.

Un altro elemento che differenzia la metodologia Fux dagli altri tipi di danzaterapia è la mancanza di interpretazione. Si tratta di un lavoro soggettivo in cui ognuno esprime le sue emozioni attraverso l'espressività

del proprio corpo. La differenza dipenderà dal modo. I movimenti riflettono sempre quello che uno sente e come sente. Da fuori i vissuti di ognuno si percepiscono perché vengono esteriorizzati. Non è però un compito della danzaterapia interpretarli, bensì offrire degli strumenti affinché ognuno possa riflettere su quello che gli accade.

Non esistono movimenti sbagliati. Non si ricerca il virtuosismo.

La bellezza consiste nel trovare la verità e la verità è soggettiva.

Sempre l'intelletto incide sul corpo, ciò è naturale che accada, la differenza risiede nell'importanza che gli attribuiamo. Ognuno attribuisce alla mente un'importanza che dipende dalle sue priorità.

Ora, tenendo presenti questi principi e gli strumenti metodologici a cui abbiamo fatto riferimento, prima di concludere va sottolineato che anche se a detta di molti, per usare le parole dello psichiatra e danzaterapeuta Vincenzo Bellia, María è considerata l'interprete della più empirica, esperienziale, ateorica, personale versione della danzaterapia¹³⁸, contando su questo materiale è riuscita comunque a strutturarla e a diffonderla in modo sistematico. Difatti attualmente esistono numerose scuole di formazione in cui la danzaterapia Fux viene trasmessa e insegnata con degli indirizzi didattici specifici.

Ritornando, però, alle opinioni, più o meno condivisibili, poc'anzi riportate, non si può non riconoscere che questo metodo, nonostante la forza e l'efficacia delle sue componenti, presenti dei limiti. Sono dell'avviso infatti che, come sostiene la Peserico, le sue potenzialità terapeutiche maggiori, rappresentate dalla duttilità e dalla plasticità, accompagnate dalla soggettività e creatività del danzaterapeuta che propone il percorso, possano trasformarsi in elementi di debolezza. C'è infatti sempre il rischio che l'operatore, posto di fronte all'ampia gamma di possibilità che il metodo offre, non sapendole scegliere con coerenza, competenza, empatia e capacità di ascolto del soggetto e del gruppo, crei dei percorsi superficiali e scarsamente terapeutici¹³⁹.

La formazione del danzaterapeuta e la riflessione teorica diventano perciò sostanziali per garantire un utilizzo del metodo che sia il più corretto e

¹³⁸ Cfr. Bellia, Vincenzo, *Se la cura è una danza. La metodologia espressivo-relazionale nella danzaterapia*, Milano, Franco Angeli, 2007, p. 37.

¹³⁹ Cfr. Peserico, Manuela, *Danzaterapia. Il metodo Fux*, cit, p. 18.

terapeutico possibile. Con ciò non si intende, come fa ancora notare la Peserico, imprigionarlo in rigidi schematismi, che finirebbero per ridurne la complessità e la ricchezza, ma metterlo solo realmente a disposizione dell'operatore¹⁴⁰.

Bibliografia

- Andreella, Fabrizio, *Il corpo sospeso. I gesti della danza tra codici e simboli*, Bergamo, Moretti & Vitali Editori, 2012.
- Azzaroni, Giovanni - Casari, Matteo, *Asia il teatro che danza. Storia, forme, temi*, Firenze, Le Lettere, 2011.
- Baratto, Gentili, Lidia, *Euritmia*, Milano, Filadelfia Editore, 2006.
- Barba, Eugenio – Savarese, Nicola, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Bari, Edizioni di Pagina, 2011.
- Barba, Eugenio, *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- Bellia, Vincenzo, *Se la cura è una danza. La metodologia espressivo-relazionale nella danzaterapia*, Milano, Franco Angeli, 2007.
- Boas, Franz – Bateson, Gregory *et al.*, *La funzione sociale della danza*, Milano, Savelli, 1981.
- Boella, Laura, *Sentire l'altro. Conoscere e praticare l'empatia*, Milano, Raffaello Cortina, 2006.
- Böhme, Gernot, *Atmosfere, estasi, messa in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*, Milano, Christian Marinotti, 2010.
- Brook, Peter, *La porta aperta*, Torino, Giulio Einaudi, 1993.
- Carizzoni, Pier Giorgio – Ghirladotti, Arianna (a cura di), *Isadora Duncan Pina Bausch. Danza dell'anima, liberazione del corpo*, Milano, Skira, 2006.
- Carosi, Massimo, *Movimenti Urbani. La danza nei luoghi del quotidiano in Italia*, Spoleto, Editoria e spettacolo, 2011, p. 25.
- Colombo, Chiara, *Radici e forme della danza terapia. Uno sguardo sul metodo*, Milano, M&B Publishing, 2006.
- Copland, Aaron, *Come ascoltare la musica*, Garzanti, 1984.
- Daly, Ann, *Done Into Dance. Isadora Duncan in America*, Middletown, Wesleyan University Press, 2002 (I ed. 1995).
- De Marinis, Marco, *Visioni della scena*, Bari, Laterza, 2004.
- De Mille, Agnes, *Martha. The life and work of Martha Graham*, New York, Random House, 1991.
- Delfini, Laura, *Oltre la scuola... la community dance. Beyond the school...*, Bologna, Mousiké, Progetti Educativi, 2004.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

- Dropsy, Jacques, *Vivere nel proprio corpo, espressione corporea e rapporti umani*, a cura di Lia Camboni e Luciana Viola, Milano, Ottaviano, 1973.
- Fechner, Gustav Theodor – Mallarmé, Stéphane – Valéry, Paul – Otto, Walter Friedrich, *Filosofia della danza*, a cura di Barbara Elia, Genova, Il melangolo, 1992.
- Fux, María, *Cos'è la danzaterapia: il metodo María Fux*, Tirrenia, Edizioni del Cerro, 2006.
- Fux, María, *Dopo la caduta... Continuo con la danzaterapia*, Tirrenia, Edizioni del Cerro, 2005.
- Fux, Maria, *Essere danzaterapeuta oggi*, in «Quaderni di danzaterapia», Milano, Relazione Impresa Sociale, n. 1, s.d.
- Fux, Maria, *Frammenti di vita nella danza terapia*, Tirrenia, Edizioni del Cerro, 1999.
- Fux, Maria, *Il dialogo corporeo*, in *Atti del IV Convegno internazionale "Musicoterapia e danzaterapia per l'handicap"*, a cura di Franco Larocca, Verona, Libreria Editrice Universitaria, 1997.
- Fux, María, *Imagenes de la danza terapia*, Buenos Aires, Grupo Editorial Lumen, s.d.
- Fux, Maria, *Primo incontro con la danzaterapia*, Vicenza, Edizione Charitas, 1982.
- Fux, María, *Qué es la danzaterapia, Preguntas que tienen respuesta*, Buenos Aires, Grupo Editorial Lumen, 2004.
- Garaudy, Roger, *Danzare la vita*, Assisi, Cittadella, 1985.
- Griffero, Tonino, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Bari, Laterza, 2010.
- Grotowski, Jerzy, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970.
- Humphrey, Doris, *L'arte della coreografia. The Art of Making Dances*, a cura di Barbara Pollack, traduzione italiana Nicoletta Giavotto, Roma, Gremese, 2001.
- Jowitt, Debora, *Monk Meredith*, Baltimore, Maryland, Johns Hopkins University Press, 1997.
- Laban, Rudolf, *L'arte del movimento*, a cura di Eugenia Casini Ropa e Silvana Salvagno, Macerata, Ephemeria, 1999.
- Laban, Rudolf, *La danza moderna educativa*, Macerata, Ephemeria, 2009.
- Mango, Lorenzo, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003.
- Martinet, Susanne, *Esplorare il pensiero di Jaques-Dalcroze*, Mercatello sul Metauro (PU), Progetti Sonori, 2008.
- Mauss, Marcell, *Saggio sul dono. Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche*, Torino, Giulio Einaudi, 2002.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Il visibile e l'invisibile*, Milano, Bompiani, 1969.
- Merleau-Ponty, Maurice, *L'occhio e lo spirito*, Milano, SE, 1989.

- Motokiyo, Zeami, *Il segreto del teatro nō*, Milano, Adelphi, 1966.
- Mustacchi, Claudio (a cura di), *Nel corpo e nello sguardo. L'emozione estetica nei luoghi della cura e della formazione*, Milano, Edizioni Unicopli, 2001.
- Nicolaci, Federico, *Esserci e musica. Heidegger e l'ermeneutica musicale*, Saonara (PD), Il prato, 2012.
- Peserico, Manuela, *Danzaterapia. Il metodo Fux*, Roma, Carocci, 2004.
- Pontremoli Alessandro, *Teoria e tecniche del teatro educativo e sociale*, Torino, Utet, 2005.
- Pontremoli, Alessandro, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Bari, Laterza, 2004.
- Principe, Piera, *La zattera di Nessuno*, Corazzano, Titivillus, 2013.
- Quinodoz, Danielle, *Le parole che toccano*, a cura di Roberta Clemenzi Ghisi e Laura Montani Felici, Roma, Edizioni Borla, 2009.
- Raimondi, Ezio, *Un'etica del lettore*, Bologna, il Mulino, 2007.
- Sinibaldi, Clara, *Idee per una filosofia della danza*, in «Comunicazioni Sociali», vol. XXI, n. 4, 1999, pp. 381-418.
- Slade, Peter, *Natural Dance. Developmental movement and guided action*, London, Hodder and Stoughton, 1977.
- Tanizaki, Jun'ichiro, *Sulla maestria*, Milano, Adelphi, 2014.
- Vatteroni, Chiara, *Martha Graham e la modern dance*, Venezia, Marsilio, 1983.
- Vexenat, María José, *Danzaterapia. Vida y transformación*, Buenos Aires, Editorial Dunken, 2011.