

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO
FACOLTÀ DI SCIENZE DELLA FORMAZIONE
CORSO DI STUDIO TRIENNALE IN DISCIPLINE DELLE ARTI DELLA MUSICA E DELLO
SPETTACOLO

DISSERTAZIONE FINALE

*LA DANSE ESCALADE: UN RECENTE FENOMENO
ARTISTICO CULTURALE*

Relatore: ch.mo prof.
Alessandro Pontremoli

Candidato:
Michele Fanni
matr. n°715076

Anno accademico 2011 - 2012

INDICE

I ORIGINI STORICO-CULTURALI	
1. Introduzione	3
2. I Pionieri. L'arrampicata libera agli albori del Novecento	4
3. Paul Preuss: «punto di partenza e punto di arrivo»	6
4. Audaci arrampicatori “liberi” nell'epoca dell'artificiale	9
5. Pierre Allain: l'importanza del gesto	10
6. Gaston Rébuffat: azione e cultura	11
7. Georges Livanos: la “Nuova Era” giunge dal mare	12
8. La reazione dei Puristi all'artificiale	12
9. “Nuova Visione”	14
10. “Nuovi Mattini”	15
11. Evoluzione o tradimento? L'arrampicata nel passaggio tra anni Settanta e Ottanta.....	16
12. Arrampicata Sportiva e non solo: dall'alpinismo solipsistico alle performance.....	18
13. La Nuova Danza Francese negli anni Ottanta: affinità e divergenze	20
14. La nascita della <i>Danse Escalade</i>	21
II L'EVENTO SPETTACOLARE	23
1. Introduzione.....	23
2. Lo spettacolo di <i>Danse Escalade</i> : composizione e messa in scena	24
3. Il ruolo della Musica	28
4. Il rapporto con l'architettura urbana	30
5. <i>Danse Escalade</i> e Teatro e Teatro Educativo e Sociale: un felice incontro.....	33
III LE COMPAGNIE.....	39
1. Introduzione.....	39
2. Antoine Le Menestrel e la Compagnia Lézards Bleus.....	39
3. AscenDance Project.....	42
4. Compagnia NEO.....	43
5. Lezartikal.....	43
6. Pire que Debout.....	45
IV CONCLUSIONI.....	47
Bibliografia.....	51

ORIGINI STORICO-CULTURALI

1.1 Introduzione

Nella volontà di far luce sulle possibili correnti alpinistico-sportive e artistico-culturali che hanno condotto alla nascita e allo sviluppo della disciplina che oggi chiamiamo *Danse Escalade*, si rivela necessario intraprendere un breve excursus nella storia dell'alpinismo.

Entrando in contatto con il pensiero dei grandi rocciatori del passato, è possibile riconoscere in alcuni di essi il germoglio da cui ha preso vita la prospettiva *estetica* dell'arrampicare: ovvero la volontà di porsi in un'ottica nuova (che si potrebbe dire etica), prima, nei confronti della "parete" e, successivamente, nei confronti del *gesto*. Questi "pionieri" rivoluzionarono, con i loro scritti e soprattutto con il loro esempio, l'antico linguaggio proprio dell'alpinismo di tradizione ottocentesca e di matrice accademica, aprendo le porte al futuro della loro disciplina ovvero l'arrampicata libera, che in seguito si sarebbe trasformata, passando attraverso il corso dei decenni, nell'odierno *Free climbing*.

Esiste un *fil rouge* che lega indissolubilmente i principi etici provenienti dallo sviluppo dell'arrampicata libera al fenomeno artistico della danza-arrampicata: senza una forte e consapevole volontà di *dare forma*, imponendo precisi confini e limiti al proprio *agire*, non si sarebbe mai entrati in un'ottica estetica.

L'arte dell'arrampicata nasce dal genio di trasformare una normale progressione su roccia in una corsa al cielo, attraverso "linee di luce" che animano la parete, imponendosi la "sacra" regola di non profanare la natura e riconoscendo umilmente la finitezza umana nei confronti del creato.

Lo spirito e la prospettiva etica che caratterizzano la *Danse Escalade* sono il frutto della maturazione degli ideali e dei principi che dall'arrampicata libera hanno portato alla concentrazione sul *gesto*, sul singolo passaggio, nel tentativo di incarnare pienamente in ogni movimento la morale da cui tutto ha preso vita. Dare significato ad ogni gesto, equilibrare perfettamente le forze, entrare in sintonia con la natura.

Innanzitutto conviene fare chiarezza su cosa si intenda per *arrampicata libera*, dato che molto spesso si incorre in facili fraintendimenti. L'arrampicata libera è la scalata di pareti di roccia senza l'aiuto di mezzi artificiali per la progressione; questo

tuttavia, non esclude l'utilizzo di strumenti di sicurezza (corda, chiodi, etc.), i quali però, devono fornire il loro contributo solo in caso d'emergenza (es. caduta dello scalatore) e mai in supporto all'ascensione. L'arrampicata libera, dunque, non propone di forzare ad ogni costo la parete al fine

di raggiungerne la vetta, usufruendo se necessario di strumenti artificiali (trazioni su chiodi, staffe, trapano etc.), ma si impone attraverso l'*autolimitazione* di vincere i propri limiti.

George L. Mallory, grande alpinista dei primi anni del Novecento scrive al riguardo:

Che senso ha scalare una montagna? [...] Ciò che conta è sapere di aver compiuto qualcosa. Bisogna essere convinti di poter resistere fino alla fine – sappiamo anche che non esistono sogni che non valgano la pena di essere sognati [...] Abbiamo sconfitto un nemico? No, abbiamo vinto noi stessi. Abbiamo ottenuto un successo? Questa parola non ha qui alcun significato. Abbiamo conquistato un regno? No – e sì. Abbiamo conseguito qualcosa di pienamente soddisfacente... Si è compiuto un fato... Lottare e capire – una cosa non è possibile senza l'altra; questa è la vita. Ciò significa che, quando sciammo una montagna, non facciamo altro che obbedire ad un ideale di vita? E' proprio così. Proprio questo è il fondamento stesso della vita. E poi – abbiamo imparato qualcosa di più.¹

Diviene di centrale importanza, nella logica alpinistica, oltre al semplice *fatto* di salire e scendere una montagna, soprattutto, il *come* si è riusciti a farlo. Da qui ha inizio la nostra storia.

1.2 I Pionieri. L'arrampicata libera agli albori del Novecento

Già alcuni personaggi leggendari quali Georg Winkler, Emil Zsigmondy, Ludwig Purtscheller ancora in pieno Ottocento, diedero dimostrazione di grandissime capacità atletiche e temeraria audacia confrontandosi con i più difficili “problemi” dell'arco alpino, aprendo l'epoca dell'alpinismo senza guide.

Tuttavia, qualche anno più tardi, come scrive G. P. Motti nella sua *Storia dell'Alpinismo e dello Sci* (testo a cui faremo costantemente riferimento, da qui in avanti, a proposito delle tappe fondamentali della disciplina alpinistica): «vi è un periodo fulgido, dove forse l'arrampicata puramente libera tocca il vertice assoluto, con le imprese realizzate in questo stile da Paul Preuss (1886 - 1913), Angelo Dibona (1879 -1956), Tita Piazz (1879 - 1948) e Francesco Jori (1889 - 1960) »².

Sembra ora necessario approfondire la conoscenza di alcune di queste importanti figure dell'alpinismo d'inizio Novecento.

Rudolf Fehrmann (1886 - 1947) è forse il fondatore del moderno alpinismo sassone. Considerarlo semplicemente un arrampicatore è probabilmente riduttivo in quanto visse il suo rapporto con la natura mosso da una profonda ed intima carica romantica. Egli stesso scrive:

1 Messner, Reinhold, (a cura di), *L'arrampicata libera di PAUL PREUSS*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1987, p. 140.

2 Motti, Gian Piero, *Storia dell'Alpinismo e dello Sci*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1977, Vol. I. p. 184.

Divenni per sempre schiavo del fascino della montagna, per sempre desideroso di confrontarmi con essa. Da quel momento vissi due vite: come tutti... la vita di ogni giorno, che andava avanti da sé, quasi senza intima partecipazione da parte mia; e al di sopra di questa, la vita nel regno della fantasia, nella quale lo spirito era completamente assorbito dal pensiero della montagna, e l'anima si struggeva di nostalgia. Qual era la vita vera, la vita reale? Ero caduto preda di uno stordimento, di un'ossessione che mi condusse quasi al limite della follia.³

Scrisse una lista di vere e proprie *regole d'arrampicata* che aveva la funzione di fornire i principi pratici ed etici per le scalate sull'arenaria della Sassonia, principi ancora oggi riconosciuti come "imperativi morali" dalle correnti del *clean climbing* e *trad climbing*: «nella misura in cui ci si avvale di mezzi artificiali non si può più parlare di una vittoria sulla roccia, proprio come non si può parlare di vittoria nel caso di un corridore che durante una gara faccia lo sgambetto ad un altro concorrente»⁴.

Fehrmann, grazie alla lungimiranza in ambito di tutela dell'ambiente e al grande operato da "apripista" nell'orizzonte alpinistico, si pone come il fondatore di una vera e propria "scuola morale" che ha trovato terreno fertile per crescere nell'Elbsandsteingebirge e in seguito è divenuta un modello per tutto il mondo.

Hans Dülfer (1892 - 1915) personalità estremamente eclettica e discussa, è considerato a pieno diritto il fondatore dell'*alpinismo moderno*. Egli aprì la strada all'utilizzo di mezzi artificiali per la progressione su roccia (lui stesso fu inventore di alcune innovative manovre come la cosiddetta *traversata alla Dülfer*). Tuttavia non cedette mai all'abuso di tali mezzi, ma anzi fu arrampicatore di straordinaria bravura e fece utilizzo di chiodi con estrema parsimonia. Grande appassionato di musica, nonché brillante pianista fu tra i primi a ricercare non solo logica e percorribilità, ma anche grazia ed estetica nelle linee di scalata. G. P. Motti scrive al riguardo:

In lui comincia a farsi strada anche il concetto di eleganza del tracciato [...] Ormai l'arrampicata giunge ad essere vera e propria arte, mezzo di espressione e creazione personale, dove non importa più salire e vincere ad ogni costo qualsiasi parete che ancora non sia stata vinta, ma invece vi è scelta del terreno di gioco e dei modi con cui salire.⁵

Messner scriverà riguardo al suo progredire su roccia: «arrampicava con stile perfetto, armonico, ritmico: una danza sul verticale»⁶.

3 Messner, Reinhold, (a cura di), *L'arrampicata libera di PAUL PREUSS*, cit., p. 141.

4 *Ibidem*.

5 Motti, Gian Piero, *Storia dell'Alpinismo e dello Sci*, cit., Vol. I, p. 217.

6 Messner, Reinhold, (a cura di), *L'arrampicata libera di PAUL PREUSS*, cit., p. 149.

Probabilmente questo “universo” alpinistico sembra -ed effettivamente è- molto lontano da una logica artistica del “movimento”: il gesto è ancora unicamente uno strumento per la progressione, lo *stile* per ora rimane una questione principalmente etica.

E’ questo il periodo della rivoluzionaria *querelle* riguardo alla necessità o meno dell’utilizzo di chiodi in parete. Il livello delle difficoltà in ogni caso aumenta esponenzialmente e si percorrono itinerari di scalata che quasi arrivano a toccare il leggendario VI grado, che per lungo tempo rappresenterà il limite delle possibilità umane.

Per quanto distanti dalla danza-arrampicata propriamente detta, questi precursori dimostrarono una *sensibilità* assolutamente moderna (se non d’avanguardia ancora oggi), tanto che già Motti nel 1977 profetizzava l’irrefrenabile compimento di un «giro circolare»⁷ nello sviluppo dei nuovi orizzonti alpinistici.

Il cammino incominciato e indicato dai pionieri, abbandonato dagli artificialisti negli anni subito successivi, sarebbe stato riconosciuto dalla nuova generazione (soprattutto statunitensi) di scalatori e condotto verso nuovi impensabili orizzonti. Gli anni Dieci portano in nuce il seme di un nuovo spirito, un’inedita dimensione dello scalare che stravolgerà sensibilmente il concetto stesso di “Montagna”. L’alpinismo degli anni Cinquanta e Sessanta si sarebbe poi imbattuto in un vicolo cieco, a causa dell’abuso di tecnologie e di strumenti di progressione artificiale; solo chi seppe raccogliere la sfida lanciata decenni prima dai Dimai, Dibona, Piaz, Jori, Fehrmann, Dülfer, Mallory, fu in grado di liberarsi da quest’*impasse*.

Tra tutti questi “grandi” fin ora citati, abbiamo volutamente ommesso probabilmente il più importante e significativo alpinista d’inizio XX secolo (e forse di sempre): l’austriaco Paul Preuss (1886 – 1913).

1.3 Paul Preuss: «punto di partenza e punto di arrivo»⁸

Nessun altro alpinista ha avuto più importanza di Paul Preuss per lo sviluppo dell’arrampicata libera.

[...] Le sue idee costituiscono il punto di partenza della moderna tecnica dell’arrampicata libera; le vie che ha aperto, ardite nel tracciato e tutte in libera, hanno fornito la chiave per il perfezionamento di questo sport negli anni precedenti la prima guerra mondiale.⁹

«Arrampica come gli uccelli volano e come i pesci nuotano...»¹⁰ disse di lui il dottor Hartwich, cogliendo alla perfezione il profondissimo legame che il grande alpinista intratteneva con la natura

7 Motti, Gian Piero, *Storia dell’Alpinismo e dello Sci*, cit., Vol. I, p. 208.

8 *Ibidem*.

9 Messner, Reinhold, (a cura di), *L’arrampicata libera di PAUL PREUSS*, cit., p. 7.

10 Motti, Gian Piero, *Storia dell’Alpinismo e dello Sci*, cit., Vol. I, p. 204.

in tutte le sue forme. Preuss riteneva che l'arrampicata fosse alla base della natura umana, una sorta di capacità innata che andava vissuta nella sua totalità d'esperienza sensoriale (e in un certo senso anche spirituale) senza compromessi. Proprio per questo intraprese la sua ardita campagna di "lotta al chiodo", in quanto lo strumento artificiale semplificando -e in questo modo "appiattendolo"- la difficoltà, stravolgeva completamente l'equilibrio tra uomo e montagna. Banalizzando il pericolo lo trasformava in qualcosa di estraneo alla natura, completamente "altro" rispetto alla dimensione umana. Così facendo allontanava l'uomo dalla natura e imprigionava l'alpinismo in una gabbia d'illusoria evoluzione.

Proprio per questo, egli arrampicò quasi sempre slegato, senza utilizzare chiodi o altri "aiuti" esterni. La maggior parte delle sue ascensioni furono compiute in solitaria in uno stile che oggi definiremmo *free solo*. Arrampicava slegato sia in salita, sia in discesa, senza mai usare la corda per calarsi, se non in casi di estremo pericolo. Questo fece di Preuss, agli occhi del mondo alpinistico, una sorta di anarchico sovvertitore di dogmi. Fu accusato d'essere un folle funambolo, uno spericolato acrobata con il vizio del pericolo, in pochi, almeno tra i suoi contemporanei, compresero la portata rivoluzionaria del suo pensiero.

In unione al fondante concetto di *autolimitazione*, che segna costantemente tutti gli scritti di Preuss, altro importantissimo punto nella sua filosofia è l'assoluta ricerca di "eleganza": elemento imprescindibile che naturalmente accompagna di pari passo la progressione "etica". C'è in Preuss una sorta di identificazione tra etica ed estetica: «arrampicare in modo elegante, sia sotto l'aspetto tecnico che ideale, significa arrampicare bene, e arrampicare bene significa arrampicare nel rispetto della sicurezza!»¹¹. Per Preuss l'arrampicata è soprattutto educazione a valori morali e spirituali, volontà di dimostrarsi pienamente uomini mantenendo il corpo sotto l'illuminata guida del pensiero. E' dare forma ad un ideale attraverso l'equilibrato connubio di corpo-mente-natura. In questo possiamo riconoscere le tracce del Preuss "artista" che non produce, ma crea, che non pianifica algidamente la conquista di una vetta, ma si lascia guidare dalla fantasia ponendo la creatività e il gusto per il "bello" prima di ogni altro aspetto. Riconosce, infatti, che di fronte a difficoltà a noi superiori non bisogna forzare i passaggi ma scendere o al limite cercare nuove strade, ridisegnare da capo la linea; non c'è ossessione o maniacalità, solo spinta alla creazione, volontà di *dare forma* ad un'idea.

Paul Preuss curava molto l'aspetto legato alla preparazione della "performance alpinistica": aveva sviluppato per conto suo una sorta di training e si sottoponeva ad un costante allenamento giornaliero per aver modo di raggiungere una pulizia e perfezione di "movimento" assoluta. Il concetto di allenamento per la progressione su roccia, all'epoca, era qualcosa di poco conosciuto e

11 Messner, Reinhold, (a cura di), *L'arrampicata libera di PAUL PREUSS*, cit., p. 41.

praticato, saranno proprio gli austriaci e i tedeschi (Fehrmann) ad introdurlo. Messner racconta dei primordiali e un poco *naïf* strumenti di preparazione fisica di Preuss:

Un armadio su cui si esercitava: appoggiava sul bordo superiore due bicchieri capovolti, e su questi eseguiva trazioni sulle braccia, un'acrobazia che nessuno era in grado di imitare, e che lo rendeva assolutamente imbattibile sulla roccia più friabile nel praticare l'arrampicata libera.[...] Era capace di scendere e salire in perfetto equilibrio, senza tenersi su una scala verticale, di sollevarsi con entrambe le mani su un braccio, nonché di saltare attaccandosi a piccoli spuntoni di roccia su impetuosi torrenti di montagna".¹²

Vorrei ora, citare un simpatico e profetico episodio avvenuto proprio a Torino, che sembra legare in un certo senso, l'esempio preussiano a quella che sarà la futura *Danse Escalade*. Massimo Mila in *Cent'anni di alpinismo in Italia* racconta:

All'angolo di Corso Vittorio Emanuele e corso re Umberto i giovani arrampicatori torinesi andavano spesso, il venerdì sera, all'uscita del Club alpino, a ripetere, quasi in pellegrinaggio, la prodezza di Paul Preuss che si diceva fosse venuto a fare una conferenza a Torino e poi, uscito dal club con gli alpinisti locali, che gli chiedevano increduli chiarimenti e spiegazioni sui vertiginosi passaggi descritti nella conferenza, a un certo punto, là com'era, in abito da sera e cilindro (così vuole la leggenda), aveva abbrancato lo spigolo di quel palazzo e in un batter d'occhio s'era tirato su fino all'altezza del primo piano, lasciando esterrefatti i radi passanti serali.¹³

Preuss non era nuovo a questo tipo di "spettacoli" urbani, anche il suo storico amico di scalate Walter Bing ricorda i frequenti exploit sugli eleganti "propyläen" bavaresi mentre qualcuno a turno faceva "il palo" per avvertire dell'eventuale arrivo di qualche poliziotto. Certamente tali performance non nascevano con volontà spettacolari o intenti teatrali, tuttavia è innegabile una vicinanza a quella che sarà poi la proposta artistica di Antoine Le Menestrel sulle facciate dei palazzi di tutto il mondo.

La storia dell'alpinismo almeno in senso evolutivo e cronologico verso il progresso, potrebbe benissimo arrestarsi a Preuss, ed infatti in un certo senso si arresta a Preuss. Dopo di lui comincerà un giro circolare, un'orbita che ci riporterà, dopo aver toccato l'apogeo, verso lo stesso Preuss.¹⁴

¹² *Ivi*, p. 11.

¹³ Engel, Claire-Eliane, *Storia dell'Alpinismo*, (con in appendice Mila, Massimo, *Cent'anni di Alpinismo Italiano*) 2. ed., Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1969, pp. 393-394.

¹⁴ Motti, Gian Piero, *Storia dell'Alpinismo e dello Sci*, cit., Vol. I, p. 208.

1.4 Audaci arrampicatori “liberi” nell’epoca dell’artificiale

L’epoca dell’arrampicata artificiale è stata sicuramente fondamentale per l’evoluzione dell’alpinismo, ha completamente trasformato le tecnologie aprendo nuovi orizzonti alla progressione su roccia, ha permesso di superare ostacoli un tempo invalicabili ed ha aperto le porte a ciò che viene definito *alpinismo moderno*. Tuttavia il nostro percorso di ricerca ha il proposito di scovare una possibile traccia della danza-arrampicata nell’ambito della “libera”. Ciò che più interessa a noi, è disegnare a grandi linee quello che potrebbe essere stato l’iter che ha condotto dall’alpinismo di *conquista*, agli sviluppi artistici presenti nella *Danse Escalade* a metà anni Ottanta.

Proseguendo dunque nella nostra galleria di ritratti tra i grandi dell’arrampicata libera, incontriamo l’autorevole figura di Emil Solleder (1899 - 1931) il primo a toccare il limite del VI grado. «Solleder incarnava alla perfezione la tipologia dell’alpinista tedesco di quell’epoca: romantico, solitario, individualista, probabilmente nell’alpinismo trovava un mondo mistico tutto suo, una grandezza ed una fuga dalle miserie che affliggevano la Germania del dopoguerra».¹⁵ Solleder apparteneva alla cosiddetta *Scuola di Monaco*: l’alpinismo austro-tedesco di tale epoca si dimostrò assolutamente eccelso e fuori dalla portata di qualsiasi altra scuola nazionale. Questa superiorità era dovuta soprattutto ad una condizione psicologica totalmente differente: «erano giunti a questa condizione psico-fisica dedicandosi sistematicamente all’arrampicata su roccia ed introducendo l’allenamento mediante la pratica della “palestra” di roccia»¹⁶. Molti conservatori scambiarono il loro approccio disinibito e le loro sistematiche tecniche d’allenamento per volgari esercizi d’acrobazia e videro nella loro azione il mero gusto della profanazione dell’alpinismo. La storia darà loro torto. Il loro contributo fu a dir poco avanguardistico, ci sarebbero voluti anni prima che il mondo alpinistico comprendesse la portata di tali nuove tecniche di preparazione alla progressione.

In Italia, tuttavia, non tutto era cristallizzato dal dilagante conservatorismo o distratto dai nuovi metodi offerti dall’artificiale. Alcuni interessanti personaggi stavano cercando nuovi orizzonti per la “libera”, in particolare un gruppo di alpinisti agordini e bellunesi che presto si farà notare per la sua audacia: Attilio Tissi, Giovanni Andrich, Checo Zanetti, Attilio Zancristoforo, Furio Bianchet, Ernani Faè, Domenico Rudatis. Questi portarono il livello dell’arrampicata libera a traguardi straordinari con il minimo utilizzo di chiodi.

¹⁵ *Ivi*, Vol. I, p.229.

¹⁶ *Ivi*, Vol. I, p. 235.

Divenne leggendario il loro stile *di slancio*: una «successione rapida e coordinata dei movimenti per evitare di arrestarsi in posizioni affaticanti che avrebbero portato ad una sicura caduta»¹⁷. Questa tecnica sfruttava alcuni movimenti “a pendolo” del corpo, una progressione dinamica che permetteva proprio attraverso lo slancio di raggiungere prese troppo alte per la semplice progressione “statica”. Questo stile prenderà poi il nome di *lancio* quando s’incomincerà a sviluppare sportivamente il metodo d’arrampicata.

Il discepolo più talentuoso di questa “scuola” sarà Alvise Andrich (1916 – 1951) fratello più giovane del già citato Giovanni. Egli sarà l’alternativa “in libera” al grande alpinismo di Comici, più vicino alle tecniche di artificiale. Andrich sposterà il limite dell’impossibile ancora oltre rispetto a quanto avevano saputo fare Dülfer, Solleder, Tissi...

In un’epoca in cui l’arrampicata artificiale stava prendendo piede sulle Dolomiti, la scalata di Andrich rappresentò quasi un’estrema difesa dell’arrampicata libera ed una dimostrazione palese che ancora si poteva osare, e di molto prima di passare alla tecnica sistematica del chiodo.¹⁸

L’impressionante esempio di Andrich non rimarrà un caso isolato, ma troverà una naturale continuità in alcuni giovani alpinisti dolomitici: Celso Gilberti, Bruno Detassis, Gian Battista Vinatzer, Giorgio Graffer, Ettore Castiglioni, Giusto Gervasutti. In particolare Vinatzer fu probabilmente il più forte e preparato arrampicatore tra le due guerre, mostrando una naturalezza d’esecuzione ed un’audacia che stenterà a trovare eguali negli anni a venire.

1.5 Pierre Allain: l’importanza del gesto.

Pierre Allain (1904 - 2000) è stato fondamentale nel percorso di evoluzione della progressione su roccia soprattutto per due motivi: da un lato concentrò l’attenzione sui “materiali”, perfezionando l’attrezzatura, alleggerendo il carico, migliorando le condizioni tecniche di partenza, dall’altro riconobbe il valore dell’allenamento su massi, andando sempre più a curare il *gesto* in sé, limando ogni movimento, eliminando tutto ciò che non fosse necessario, lavorando ad una “pulizia” totale dell’atto atletico.

La foresta di Fontainebleau sorge a circa sessanta chilometri da Parigi, in questo luogo si trova una distesa di imponenti massi di gres. Proprio su questi *blocchi* di roccia Allain sviluppò il suo programma di allenamento fisico: le difficoltà venivano concentrate in brevi ma intensissimi movimenti a pochi metri da terra, senza pericolo di rovinose cadute. Presto ad Allain si unirono

¹⁷ *Ivi*, Vol. I, p. 245.

¹⁸ *Ivi*, Vol. I, p. 263.

molti nuovi arrampicatori parigini che andarono a costituire una sorta di vera e propria scuola francese. Fontainebleau diverrà uno dei più famosi templi dell'arrampicata aprendo le porte al futuro fenomeno del *bouldering*.

Per quanto Allain interpretasse questo percorso sempre e soltanto in chiave alpinistica, leggendo nell'arrampicata su massi esclusivamente un allenamento alla montagna (vero ed unico scopo), il *gesto* inizia ad assumere una centralità fino a pochi anni prima impensabile (non mancarono certo le critiche dei contemporanei). Questo tipo di allenamento diede frutti esaltanti, i “parigini” raggiunsero un livello di preparazione ed una raffinatezza d'esecuzione senza paragoni, non per niente Allain entrò nella storia percorrendo per la prima volta la parete nord del Petit Dru che sarà a lungo la più difficile scalata del Monte Bianco e delle Alpi Occidentali.

1.6 Gaston Rébuffat: azione e cultura.

Gaston Rébuffat (1921 - 1985) oltre ad essere stato uno degli alpinisti più completi della sua epoca fu colui che, con grande intraprendenza e lungimiranza, cercò di avvicinare l'alpinismo al grande pubblico. Fu conferenziere, cineasta, scrittore di montagna in un'epoca in cui l'alpinismo era ancora vissuto come privilegio di pochi o nobile disciplina per elite.

Rébuffat si è diretto anche ad un pubblico più vasto di quello strettamente alpinistico, ed ha cercato, riuscendovi con successo, di portare la montagna anche a chi ancora non l'aveva conosciuta.¹⁹

Firmerà la regia di ben quattro film (*Flammes de Pierres* 1953, *Étoiles et Tempêtes* 1955, *Les horizons gagnés* 1961, *Entre Terre et Ciel* 1974) che diverranno pietre miliari del cinema di montagna. Abbandonò il pedante stile retorico dei docu-film da *alpinismo eroico* per mostrare a tutti il piacere e il sublime fascino della montagna con un linguaggio semplice, diretto, genuino. Sosteneva che non ci fosse mestiere più Bello al mondo del lavoro di guida alpina: la soddisfazione e l'incanto provato da ogni suo compagno o cliente di scalata dopo l'ascensione di una vetta lo riempiva di una gioia e di un entusiasmo inauditi, così tentò attraverso i suoi film di moltiplicare quest'esperienza. La sua fu un'importantissima opera di divulgazione, la perfetta sintesi tra spettacolo e cultura; insegnare il rispetto della montagna ed insieme educare alla bellezza.

¹⁹ *Ivi*, Vol. II, p. 42.

1.7 Georges Livanos: la “Nuova Era” giunge dal mare.

Georges Livanos detto “Il Greco” (1923 - 2004) è stato alpinista di riferimento soprattutto per le imprese dolomitiche compiute ed è entrato nella leggenda grazie alla sua grandissima capacità di adattamento alle caratteristiche delle differenti rocce: ha portato l’arrampicata artificiale verso nuove frontiere (grazie all’estrema perizia in ambito di nuove tecnologie per la progressione: moderne tipologie di chiodi, cunei di legno, staffe a gradini etc.).

Tuttavia nel nostro percorso di ricerca è un altro aspetto ad avvicinarci alla sua figura: Livanos è marsigliese ed ha sviluppato tutta la sua formazione di arrampicatore sulle splendide pareti calcaree de Les Calanques, affascinanti scogliere a picco sul mare. Come Allain e la scuola di Fountainebleau, Livanos raggiunge i massimi livelli dell’alpinismo del suo tempo allenandosi e sperimentando nuove “prodezze” nelle “palestre d’arrampicata” concentrandosi sui singoli passaggi, lavorando i movimenti. Ci stiamo avvicinando ad una mentality totalmente nuova per l’alpinismo che sfocerà poi nella “contestazione” degli anni Sessanta e Settanta. Motti offre questo efficace ritratto del marsigliese:

E’ anche un amante della scalata pura su roccia, un difensore dell’arte per l’arte. Infatti detesta le Alpi Occidentali, le fatiche bestiali, i bivacchi glaciali, le bufere, i pendii di ghiaccio battuti dai sassi. Per lui arrampicare è gioia di vivere, scoperta, creazione. Ma ama arrampicare sul bianco calcare, dominare il vuoto con gesti eleganti, sentire il sole che brucia la pelle nuda della schiena e la risacca del mare che batte sulle rocce.²⁰

Allain e Livanos danno vita ad una nuova concezione della scalata che si farà modello per l’intero mondo dei rocciatori: negli anni Settanta, quando il baricentro dei fermenti alpinistico-culturali si sposterà oltreoceano, nella leggendaria valle dello Yosemite, la Francia manterrà comunque il fondamentale ruolo di faro europeo dell’arrampicata, luogo sacro dell’avanguardia e della sperimentazione.

1.8 La reazione dei Puristi all’artificiale

Le possibilità offerte dall’artificiale giungono alla loro piena maturazione intorno alla fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta sotto la spinta d’alcune importanti figure (Bepi De Francesch,

20 *Ivi*, Vol. II, p. 67.

Cesare Maestri, Lothar Brandler, Dietrich Hasse, Renè Desmanson) che realizzano capolavori *d'arte chiodatoria*.

Alla corrente artificiale risponde una nuova generazione di arrampicatori che vedono nella “libera” l'unica possibile via di fuga da un percorso viziato dalla tecnologia che presto avrebbe condotto ad un vicolo cieco.

Da questa reazione escono fuori personaggi del calibro di Walter Philipp (1936 - 2006) scalatore incredibile, che alzerà ancora i limiti della libera, portando sulle Dolomiti difficoltà fino ad allora affrontate solo nelle “palestre” di fondovalle. Dall'esempio di Philipp prenderà piede una nuova corrente di giovani che si auto imporrà una severa etica di progressione; sono i “nipoti” di Preuss che con il loro contributo cercheranno di ridare vita alla filosofia del profetico arrampicatore viennese. I nomi più noti tra questi sono quelli di Sepp Mayerl, Heini Holzer, Reinhold Messner, Enzo Cozzolino e Alessandro Gogna.

L'alpinismo italiano inizia a stringere profondi legami con il mondo francese, inglese ed americano, ne studia i caratteri, ne assimila alcuni aspetti sviluppandone una propria riconoscibile sintesi. Soprattutto l'ambiente torinese si farà traino di questo movimento verso l'estero visitando assiduamente le Prealpi francesi e scoprendo, traducendo ed innalzando il pensiero proveniente dalla California, terra promessa dell'arrampicata libera.

Dall'Inghilterra giungono nuovi metodi di assicurazione che permettono di evitare l'uso del chiodo, sono i famosi “nuts” ed “eccentrici”: blocchi di alluminio che vengono incastrati nelle fessure e poi recuperati senza lasciare alcun segno sulla parete. Siamo agli albori della *clean climbing*: corrente di pensiero che segue la filosofia di Gary Hemming, vero e proprio *guru* per i giovani rocciatori dell'epoca:

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; a chi vorrà seguirvi non dite nulla di preciso: soltanto il punto di attacco, quello di uscita e un cenno per le difficoltà generali.²¹

Stava nascendo una nuova epoca, Reinhard Karl la definirà la “Nuova Visione”. Molti di questi giovani rocciatori erano assolutamente convinti dell'importanza e del valore dell'*impossibile* (in particolare Messner se ne farà paladino), dell'ignoto, dell'avventura, dell'infinita possibilità creativa che veniva offerta dalla montagna.

21 Guerre-Genton, Claude - Hemming, Gary, *A la recherche d'un équilibre*, in *La Montagne et Alpinisme*, ottobre 1964.

Rendere possibile l'impossibile, forzando il naturale rapporto con la roccia voleva dire, per questa nuova generazione, assassinare la libertà; sempre più importanza stava assumendo in ambito alpinistico la fantasia, madre generatrice d'ogni impresa.

1.9 “Nuova Visione”

Non contents de faire de la gymnastique sur les murs de la cathédral... ils en saccagent les sculptures .²²

Verso la fine degli anni Cinquanta sulla scena alpinistica mondiale si affermano i “Californiani”: Royal Robbins (considerato il padre dell'arrampicata americana moderna), Gary Hemming, Tom Frost, Chuck Pratt, John Harlin, Yvon Chouinard, Warren Harding ispirati dalle gesta del pioniere svizzero John Salathé. Arrampicatori assolutamente al di fuori dell'ordinario: fortissimi “liberisti”, inventori di nuove strabilianti tecnologie per la progressione, portatori di un nuovo “credo” in profonda antitesi rispetto al modello tipico dell'alpinismo europeo. Il loro habitat naturale è la valle dello Yosemite con le sue leggendarie e immense pareti di granito; su queste bianchissime lastre di roccia si formano i più forti alpinisti dell'epoca, il loro livello è testimoniato anche dalle loro realizzazioni sulle Alpi Occidentali che provocano sconcerto tra gli ambienti alpinistici europei.

Negli anni settanta si assiste nello Yosemite ad un'inversione di tendenza: non sono più solo le grandi pareti ad attrarre l'attenzione degli scalatori, il focus dell'arrampicata si concentra sul puro innalzamento delle difficoltà in libera. Inizia a prendere piede l'ottica del *monotiro*: vie d'arrampicata composte da un'unica lunghezza di corda, dove su pochi metri si possono concentrare difficoltà estreme. Protagonista di questo periodo sarà soprattutto il gruppo degli *Stonemasters* capitanato da Jim Bridwell (1944).

In questo paradiso dal clima perfetto i giovani “climber” hanno modo di “aprire le porte della percezione” ad una estenuante valanga di nuove esperienze (non manca l'uso e abuso di sostanze stupefacenti), da “bravi figli dell'epoca nuova” si lasciano affascinare dalla corrente *hippie*, si interessano alla filosofia *Zen*, allo yoga e alla meditazione che spesso avvicinano al gesto dell'arrampicata; la nuova meta diviene: “entrare in sintonia con la roccia”. Si sottopongono ad allenamenti atletici severissimi e ad un particolare (quasi fantasioso) training psichico che si avvale degli insegnamenti delle discipline di autocontrollo orientali (è qui evidente un legame con il concetto di *autolimitazione* già presente in Preuss). Messner scrive in *Settimo grado*:

22 Livanos, Georges, *Al di là della Verticale*, Torino, Vivalda Editori, collana I Licheni, 2006.

Agli arrampicatori interessa in primo luogo una forma di sperimentazione di sé stessi, un egotrip individuale. L'alpinismo diventa per loro una forma di vita, una *weltanschauung* alla ricerca di autorealizzazione, di una via di uscita dall'insoddisfazione di essere una rotellina della civiltà industriale. Tra religione e attività sportiva l'alpinismo sembra essere arrivato ad un punto di svolta.²³

Questa concentrazione quasi ossessiva sul singolo movimento portò a rendere possibili passaggi inauditi, ciò che solo quindici anni prima veniva considerato *inscalabile*, a partire dalla metà degli anni Settanta, divenne campo di prova per le giovani generazioni.

Inoltre questa nuova concezione *atletica* dell'arrampicata introdusse all'interno dell'alpinismo un teso clima di competizione, un agonismo radicale, che segnerà profondamente il futuro portando a far sì che lo scalare assumesse i connotati di una vera e propria disciplina sportiva. Si stava tradendo, a poco a poco, un passato sicuramente esasperato dalla retorica e dal mito del superuomo (lo stesso Messner sarà spesso accusato di essere un seguace irresponsabile del pensiero nietzschiano), ma tuttavia ancora profondamente ancorato ad un'ottocentesca tensione verso l'ignoto, verso la ricerca di una romantica utopia.

1.10 “Nuovi Mattini”

Le suggestioni americane filtrarono, con qualche anno di ritardo, anche in Europa. Erano gli anni Sessanta inoltrati, sbocciava travolgente l'epoca della contestazione giovanile portando con sé una rivoluzionaria ondata di stimoli. Lo stesso ambiente alpinistico italiano, per quanto tendenzialmente slegato dall'ambito politico e fieramente conservatore, venne profondamente scosso da giovani inquieti scalatori che alla retorica eroico-ottocentesca propugnata da decenni dal Club Alpino rispondevano con un nuovo motto: «la pace con l'Alpe». Si potrebbe quasi parlare di una *contestazione alpinistica*, parallela a quella studentesca individuabile a grandi linee sulla linea immaginaria Torino-Milano-Sondrio, ma presente anche a Trieste, Reggio Emilia, Roma. Inseguendo il mito californiano delle grandi pareti granitiche si sviluppò una frenetica attività alpinistica soprattutto in Valle dell'Orco e in Val di Mello, che ben presto divennero I templi italiani dell'arrampicata. Scrive Enrico Camanni:

Nelle visioni dei nuovi profeti, il “gioco” sulla roccia grondava di simboli e l'apparente disincanto nascondeva complesse elaborazioni intellettuali. Secondo le suggestioni importate dai libri di Castaneda, dai miti degli indiani d'America e dalle pratiche ascetiche dei guru dell'Oriente, l'arrampicata si era caricata di significati esoterici: disciplina iniziatica, realtà separata, dilatazione della coscienza e della conoscenza,

²³ Messner, Reinhold, *Settimo grado*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, nuova edizione 1982, p.171.

esercizio yoga, liturgia sciamanica, viaggio verso l'ignoto. Ogni via, anche la più breve, era una navigazione su allegorici mari di pietra.²⁴

I principali esponenti di questa nuova prospettiva furono a Torino il cosiddetto gruppo del *Circo Volante* particolarmente influenzato dalle idee di Gian Piero Motti (1946 – 1983), a Sondrio il gruppo dei *Sassisti*, e a Milano l'emblematico e anarchico Ivan Guerini (1954); una delle figure più importanti e significative di questo periodo sarà inoltre lo scozzese Mike Kosterlitz, latore della “nuova visione” nelle valli alpine. Questo nuovo corso avrà modo di svilupparsi per circa una decina d'anni sino alla fine degli anni Settanta quando una nuova corrente di pensiero si farà largo tra gli ambienti alpinistici dando vita ad un violento scontro ideologico (ancora oggi assai acceso): l'arrampicata *sportiva*.

1.11 Evoluzione o Tradimento? L'arrampicata nel passaggio tra anni Settanta e Ottanta.

Se da un lato l'arrampicata stava percorrendo strade destinate alla dilatazione della percezione, alla ricerca del sé, al riconoscimento intimo di equilibri illuminanti e al superamento di ostacoli psicologici e culturali, parallelamente stava per scoccare l'innescò di un meccanismo che avrebbe completamente ribaltato tutto questo processo. I costanti allenamenti *a secco* per migliorare le prestazioni in parete, l'attenzione sempre più specifica al potenziamento di particolari muscoli (in particolar modo gli arti superiori e le dita), l'introduzione di diete per diminuire la massa corporea, la sempre più ossessiva concentrazione per il singolo passaggio, la frenetica “corsa al grado”, attestano chiaramente il passaggio da quella che fino ad allora era stata la concezione alpinistica ad una nuova mentalità che si può assolutamente dire sportiva.

Queste tecniche erano già largamente utilizzate dagli alpinisti degli anni Settanta e Sessanta (addirittura lo stesso Preuss come abbiamo visto si sottoponeva a sedute di allenamento specifico ante litteram), ma mai avevano assunto una centralità tanto imprescindibile. Il clima tra gli arrampicatori, soprattutto in Yosemite, si fece sempre più competitivo, innalzando i livelli di difficoltà a quote incredibili (Kauk nel 1977 percorre “Tales of power” che grada 7b+), e questo già alla fine degli anni Settanta con personaggi del calibro di Ron Kauk (1957), Ray Jardine (1944), John Bachar (1957 - 2009).

In Europa paradossalmente coloro che apriranno le porte al *Free climbing* ne saranno anche i più impegnati detrattori, in particolare Reinhold Messner (1944) in Italia e Jean Claude Droyer (1947), vero fenomeno dell'arrampicata libera (sigla “Le Triomphes d'Eros” nel 1975 gradato 6c+), in

24 Camanni, Enrico, (a cura di), *Nuovi Mattini, il singolare Sessantotto degli alpinisti*, Torino, Vivalda Editori, collana I Licheni, 1998, pp. 12-13.

Francia, ma è necessario sottolineare come queste due autorità in materia appartenessero ad una generazione ancora molto legata al modello alpinistico tradizionale.

I primi arrampicatori sportivi europei (gli *ercolini* come li definirà Gianni Calcagno) saranno Ron Fawcett, Jerry Moffat, Kurt Albert, Wolfgang Güllich, Patrick Edlinger, Patrick Berhault, Maurizio “Manolo” Zanolla (anche se l’etichetta risulta molto riduttiva data la grande attività alpinistica soprattutto per gli ultimi due). Fu probabilmente Güllich a traghettare “ufficialmente” l’arrampicata verso l’ottica sportiva facendosi anche autore insieme ad Andreas Kubin di uno dei primi veri e propri manuali d’allenamento all’arrampicata (1986) e inventando particolari attrezzi (“Pangüllich”) ed esercizi per una preparazione sempre più sistematica.

Le Palestre d’arrampicata iniziarono ad affollarsi e si fece sempre più comune l’utilizzo di *spit* (viti trapanate nella roccia per la protezione della scalata) per garantire l’incolumità degli arrampicatori; in questa logica il punto d’arrivo era il superamento del grado, l’avventura era un dato secondario quasi irrilevante. Riguardo a questo nuovo atteggiamento dell’arrampicatore verranno versati litri e litri d’inchiostro (Messner parlerà in un famosissimo articolo di «assassinio dell’impossibile»).

Con l’inizio degli anni Ottanta si assiste ad un fenomeno sorprendente, chiaro sintomo di un profondo mutamento di sensibilità e mentalità:

Fino all’81 in Italia e Germania, ci si allenava in falesia per progredire in montagna; con l’82 molti optano per la difficoltà pura, magari conservando la chiodatura da montagna: così nascono le falesie e le pareti impossibili.²⁵

Si giunge alla totale affermazione di tale ottica nel 1985 quando a Bardonecchia viene organizzata la prima gara di arrampicata sportiva dell’Europa Occidentale: *Sportroccia*.

Da qui in poi l’arrampicata sarà ufficialmente annoverata tra le discipline sportive e prenderà una propria personale strada; viene portato alla luce un nuovo (e discutibile) terreno da esplorare: la plastica. A partire dalla seconda edizione del Rock Master, tenutosi ad Arco di Trento nel 1988, buona parte delle successive gare si svolgerà, infatti, su strutture artificiali con prese in resina; molti climber rifiuteranno questa nuova ottica agonistica tanto che verrà presentato un manifesto (il cosiddetto *Manifesto dei Diciannove*) dove alcuni tra i più autorevoli arrampicatori dell’epoca prenderanno le distanze dall’idea di competizione, considerandola se non nociva per l’alpinismo perlomeno fuorviante. Non è nostro compito giudicare se si debba parlare di evoluzione o tradimento, di certo gli anni Ottanta si impongono come soglia liminare, confine tra “un prima e un dopo”, netta separazione tra due modi, molto spesso inconciliabili, di guardare e vivere la montagna.

25 Palma, Fabio – Švab, Erik, *Uomini e pareti, 16 incontri ravvicinati con i protagonisti del verticale*, Milano, Edizioni Versante Sud, 2002, pp. 10- 11.

Proprio in questo caotico periodo di trasformazioni, tra violente polemiche sull'etica e strabilianti realizzazioni ai margini del "fantascientifico", si inizierà a parlare (molto piano) di una possibile via "artistica" in arrampicata. Alcuni alpinisti illuminati e assai lungimiranti, uno su tutti Patrick Berhault (1957 - 2004), riconoscono una strada (che come abbiamo visto ha una sua storia e un suo percorso anche nel passato) che potrebbe condurre altrove; aprire nuovi orizzonti, porre nuove e "giuste" domande sul divenire dell'alpinismo. Fu così che l'arrampicata incontrò la danza, o forse, sarebbe meglio dire: fu così che si riconobbe in essa.

1.12 Arrampicata Sportiva e non solo: dall'alpinismo solipsistico alle performance

Le gare e la resina plasmeranno un nuovo tipo di arrampicatore, sempre meno interessato alla scoperta, alla ricerca dell'ignoto e dell'avventura, e sempre più "affamato" di gradi e prestazioni: uno sportivo completo, preparato, un perfetto esecutore.

In questo periodo, grazie ad alcuni famosissimi filmati che vedono come protagonisti Patrick Berhault (*Overdon* 1980 di Jean-Paul Janssen e *Devers* 1981 di Laurent Chevalier) e Patrick Edlinger (*La Vie au bout des doigts*, *Opera Vertical* 1982 entrambi di Jean-Paul Janssen) soprattutto in Francia, il fenomeno del *Free climbing* esplose prepotentemente: nascono le prime riviste specializzate, molti sponsor si danno battaglia per accaparrarsi i testimonial più quotati, le palestre d'arrampicata si aprono anche al "grande" pubblico, l'arrampicata diviene uno sport di massa e i suoi massimi esponenti si trasformano in divi da star system.

Ma gli anni Ottanta per l'arrampicata non furono solo questo, ci furono uomini capaci di intraprendere un attento processo di rielaborazione e sintesi tra valori del passato e le opportunità offerte dal presente, così la ferrea logica sportiva riuscì a sposarsi con il *gioco-arrampicata - esercizio spirituale* degli anni Settanta, non dimenticando affatto la romantica spinta verso l'ignoto di stampo ottocentesco:

La propagazione del free climbing fu dirompente. La natura umana si riflette nella natura. Salire in libera era molto più sensibile e profondo e apriva le porte di un mondo dove l'espressione del corpo prendeva tutta la sua dimensione. La liberazione dello spirito generò la liberazione del gesto. E nacque il free climbing.²⁶

Patrick Berhault senza retorica o facile moralismo prende le distanze dall'arrampicata sportiva agonistica, e dimostra che la "naturale" evoluzione della scalata può portare verso nuove e inesplorate mete.

²⁶ *Ivi*, p. 137 (Intervista a Patrick Berhault).

Nel 1984 viene invitato da alcuni organizzatori italiani a prendere parte ad una originale manifestazione notturna: Patrick dovrà scalare insieme a Nico Ivaldo, giovane e brillante climber ligure, la parete dell'«Anfiteatro» di Monte Cucco, nota falesia nei pressi di Finale Ligure. Assistono alla performance quasi tremila persone «dallo specialista alla mamma circondata dalla sua marmaglia»²⁷, la parete viene illuminata da fasci di luce colorata.

Riportiamo qui la descrizione di quella prima esperienza artistico-performativa redatta dallo stesso Patrick Berhault:

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.²⁸

Ecco come l'arrampicata lascia da parte il suo carattere solipsistico ed introverso per aprirsi finalmente alla dimensione collettiva. Il racconto del climber francese sembra avvicinarsi alla descrizione di un rito: una comunità riunita per celebrare insieme un evento che nasconde una sua profonda funzione sociale. Dalle parole di Berhault sgorgano impetuosi i concetti di *partecipazione*, *condivisione*, *comunione*, il soggetto è al plurale, certamente perché gli scalatori all'opera sono due, ma appare chiaro anche un *sentire* collettivo. E' evidente come tutta l'esperienza sia vissuta da un "noi", da un gruppo umano eterogeneo che tuttavia per un istante si riconosce come "uno", nucleo, punto di partenza da cui poter incominciare a tessere un nuovo e saldo legame umano.

Da questo traguardo in avanti ci si rese conto che un altro modo di vivere l'arrampicata e la montagna era possibile. Finalmente era giunto il tempo per far sì che germogliasse il fiore della *Danse Escalade*.

27 Berhault, Patrick, 1983 *Gradi danzanti* in «Alp arrampicata monografie: il Finalese», A. XIII, n. 162, ottobre 1998, pp.52-53.

28 *Ibidem*.

1.13 La Nuova Danza Francese negli anni Ottanta: affinità e divergenze.

Per comprendere nel modo più completo possibile il fenomeno artistico della *Danse Escalade* è necessario allargare il panorama di osservazione al di fuori dell'esclusivo e riduttivo ambito alpinistico cercando di scoprire quali stimoli culturali, quali correnti estetiche, quali incontri extradisciplinari hanno portato al connubio tra danza e *Free climbing*. La *Danse Escalade* nasce in ambito culturale francese intorno alla metà degli anni Ottanta è perciò fondamentale comprendere verso quali mete e attraverso quali percorsi la danza francese dell'epoca si stava dirigendo.

In Europa negli anni Ottanta si parla di *nuove danze* nazionali, queste esperienze sembrano collocarsi, sul piano formale, nel punto d'incontro e d'intersezione fra la corrente americana e la tradizione neo-espressionista: il movimento del danzatore «nasce da una realistica constatazione dei limiti e delle possibilità di un corpo situato e concreto»²⁹. In particolare per noi è interessante affacciare lo sguardo sugli sviluppi della *Novelle danse*, la nuova danza francese, corrente di grande energia teatrale, che prende slancio e forza dal clima e dalle suggestioni post-sessantottine (proprio come il movimento dell'arrampicata libera degli stessi anni). Essa si distingue dalle altre esperienze europee soprattutto per l'eccezionale sistema di aiuti e sovvenzioni statali offerti alle nascenti compagnie (attraverso le *Maisons de la Culture*): vi furono sorprendenti scelte governative in sostegno alla danza francese che sicuramente furono determinanti ai fini dello sviluppo del fenomeno *Novelle danse*.

Negli anni Settanta la Francia vede a Parigi Merce Cunningham, Carolyn Carlson (che vi fonda il *Groupe de Recherches Théâtrales de l'Opéra*), è un periodo particolarmente vivo e stimolante che vede l'affermarsi di giovani autori che nel tempo diverranno vere e proprie autorità: Maguy Marin (1951), François Verret (1955), Régine Chopinot (1952), Jean-Claude Gallotta (1953). Si parla per questi artisti di *danza d'autore* per affermare e sottolineare la loro volontà di rifiuto nei confronti dei condizionamenti tradizionali e il loro intento nel dar vita ad un discorso artistico dalla riconoscibile cifra personale, un *idioletto*.

Uno dei propositi più interessanti e convincenti di questa stagione della danza francese fu la ricerca della *contaminazione* con i più diversi linguaggi della scena:

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 le nuove tecnologie.³⁰

29 Pontremoli, Alessandro, *Storia della danza, dal Medioevo ai giorni nostri*, Firenze, Le Lettere, 2002, p. 121.

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

La danza francese ha inoltre un ennesimo importante aspetto da tenere in considerazione: la sua natura di fenomeno culturale di massa (proprio come il *Free climbing*). Grazie ad un profondissimo legame con il mondo del teatro, la danza francese si libera dei codici della *danse d'ecole*, affronta tematiche esistenziali e recupera “il potere trasgressivo del gesto del movimento”.

Molto interessante risulta, per la nostra ricerca, il dialogo che alcuni *danzautori* di questa corrente hanno provato a far nascere tra danza e arte circense attratti dalle dal “suo essere *arte vivente del corpo*”. Si concentra il fuoco della visione sul 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.³¹

Maria Luisa Buzzi sostiene che i punti cardine su cui si snodano i caratteri della contaminazione danza-arte circense siano in sintesi tre: 1. il recupero degli elementi di spettacolarizzazione circense da parte della danza (figure fantastiche e animalesche richiamate nei costumi, nelle posture); 2. il recupero dello spazio scenico circolare, che trasforma la percezione visiva dello spettatore e il tempo dell'azione; 3. il recupero di una costruzione della *pièce* a quadri separati.

Ritroveremo questi caratteri nella struttura delle performance di *Danse Escalade*, soprattutto nel repertorio di Antoine Le Menestrel.

I principali esponenti di questa corrente votata alla contaminazione e all'ibridismo furono Philippe Decouflé (1961), Joseph Nadj (1957), François Verret (1955), Karine Saporta (1950).

1.14 La nascita della *Danse Escalade*.

Circa un anno dopo l'esperienza “finalese” Patrick Berhault riprende le vesti di “danzatore verticale”, questa volta al palazzetto dello sport di Vaux-en-Velin. Si tratta in quest'occasione di un vero e proprio balletto, ideato e coreografato dal danzatore Jean-Marc Neff. Quest'esperienza soddisfa così tanto l'alpinista francese che presto decide di creare un proprio spettacolo che porterà in tournée sfruttando diverse strutture artificiali d'arrampicata.

Coreografia ridotta, nessun costume. Patrick è a torso nudo e compie i suoi gesti, si interrompe improvvisamente, poi riparte con un gran movimento d'equilibrio, sempre fluido, guidato dalla musica.³²

³¹ *Ibidem*.

³² Bricola, Michel – Potard, Dominique, *Berhault*, Torino, Vivalda Editori, collana I Licheni, 2009, p. 102.

A testimonianza di questo periodo artistico della sua carriera rimane anche un film realizzato da Laurent Chevallier per Antenne 2: *Grimpeur étoile* (1989).

Negli stessi anni un altro vivacissimo scalatore francese, prendendo le mosse dall'arrampicata sportiva, iniziava ad indagare le possibilità artistiche del *Free climbing*: Antoine Le Menestrel.

Le Menestrel si era fatto notare dal mondo dell'arrampicata sportiva, oltre che per l'eccelso livello di preparazione fisica e l'innata eleganza gestuale, soprattutto per un *exploit* ai limiti del funambolismo: nel 1985 egli percorse la via "Révélation" in free solo, siglando il primo 8a slegato di tutti i tempi! Fu inoltre tra i primi a metà anni Ottanta a percorrere vie di grado 8b+, il limite umano raggiunto fino ad allora.

Racconta in un'intervista per "Trento Film Festival":

Sono nate le gare d'arrampicata, così ho deciso di tracciare le vie e ho scoperto che piazzando le prese per i miei amici e i miei compagni di scalata che gareggiavano fra di loro, ero diventato un coreografo e loro i ballerini. Ho subito inserito nelle gare la drammaturgia della scalata, lo spettacolo, il piacere del gesto dell'arrampicata e lo sguardo dello spettatore.[...] La prima volta che ho salito una via chiamata *La rose e le vampire* ho fatto un movimento, che non esisteva nell'arrampicata, che mi ha aperto lo spazio che c'era dietro di me... Ero attaccato alla parete, vedevo solo me stesso, la parete e la mia performance, aprendo il mio corpo verso lo spazio del vuoto c'era alle mie spalle... ho visto che c'erano degli spettatori e che dovevo avere un rapporto con loro... che mi potevano accompagnare nella salita, che la loro concentrazione e il loro modo di porsi poteva aiutarmi a scalare meglio. Questa energia dello sguardo e la presenza degli altri è importante per realizzarsi.³³

Le Menestrel abbandonerà il mondo dell'arrampicata sportiva agonistica per dedicarsi completamente al mestiere di "artista", nel 1992 fonderà con l'amico Franck Scherrer la Compagnie Lézards Bleus tutt'oggi estremamente attiva e prolifica.

La *storia* della *Danse Escalade* non termina certamente qui, anzi. Tuttavia sembra utile, nel tentativo di offrire una panoramica chiara e nitida, interrompere per un momento la narrazione, e soffermarci (nel prossimo capitolo) su *che cosa* sia effettivamente la danza arrampicata, in cosa consista una performance di tale disciplina artistica, quale sia il rapporto danzatore – pubblico, quali altre arti entrino nel gioco della messa in scena.

Successivamente torneremo ad indagare sui recenti sviluppi di questo fenomeno culturale, andando a conoscere meglio i principali esponenti e cercando di scovare tra le ultime generazioni i nuovi interpreti e le future linee di ricerca estetica.

33 Intervista a Le Menestrel, *WEB TV TRENTO FILMFESTIVAL*, sito internet, <http://www.youtube.com/watch?v=gkReBc1H19M>

L'EVENTO SPETTACOLARE

2.1 Introduzione

La nostra indagine volta alla messa in luce della *Danse Escalade* come fenomeno artistico culturale giunge qui, ad una tappa particolarmente importante e complessa. In questo capitolo, cercheremo di offrire una panoramica a proposito dell'*evento spettacolare*, inteso come organismo vivo, frutto della sinergia e dell'incontro di diverse e quanto mai variegata discipline artistiche e sportive.

La *Danse Escalade* è una disciplina estremamente difficile da inquadrare in un limitato e particolare ambito artistico: vive del continuo e caotico contributo proveniente dai più diversi ambiti culturali. Essa è mossa da uno spirito in trasformazione che sembra andare alla ricerca delle proprie radici e allo stesso tempo prenderne le distanze, assumendo sempre più una natura indipendente. Nasce dal felice scontro e confronto di mondi lontani che sulla carta sembrerebbero non avere né la possibilità di una *comunione* di vedute, né la capacità di una *comunicazione* tanto spontanea e florida.

Probabilmente la forza espressiva di tale fenomeno prende le mosse proprio da una vivace eterogeneità di stimoli e dalla forte volontà di arrivare ad abbracciare il pubblico più ampio possibile, accolto non come mero insieme di spettatori, ma piuttosto come nucleo di una *comunità allargata* che vive, in quest'epoca, un difficile quanto prolifico processo di auto riconoscimento; un tenace lavoro che mira allo sviluppo di una *coscienza di comunità* e alla costituzione di un saldo *tessuto sociale*.

Il *corpo* in virtù della sua assoluta consapevolezza rispetto al movimento, del suo naturale sprigionamento di energie vitali (*Bios*), del suo rimescolamento di linguaggi alternativi a quelli convenzionali, ha fatto sì che il *danseur* abbia raggiunto la capacità di creare con ognuno degli spettatori (ovvero ognuno dei suoi simili) un intimo incontro, un sodalizio che affascina e arricchisce entrambe le parti.

Un antichissimo *linguaggio* ritorna sulla scena:

Sostengo che la scena è un luogo fisico e concreto, che esige di essere riempito e di poter parlare il suo linguaggio concreto. Sostengo che questo linguaggio concreto, destinato ai sensi e indipendente dalla parola, deve anzitutto soddisfare i sensi, che esiste una poesia per i sensi come ne esiste una per il linguaggio, e che questo linguaggio fisico e concreto cui alludo non è veramente teatrale se non nella misura in cui i pensieri che esprime sfuggono al linguaggio articolato. [...] Si può così sostituire alla poesia del linguaggio una poesia dello spazio, che si svilupperà appunto nel campo che non appartiene rigorosamente alle parole. [...] Questa poesia assai difficile e complessa assume parecchi aspetti: anzitutto quelli di tutti i mezzi di espressione utilizzabili su un palcoscenico, come la

musica, la danza, la plastica, la pantomima, la mimica, la gesticolazione, le intonazioni, l'architettura, l'illuminazione e la scenografia. Ognuno di questi mezzi ha una propria poesia intrinseca.³⁴

L'obiettivo che ci prefissiamo ora, è proprio quello di analizzare i principali «mezzi d'espressione» che contribuiscono alla creazione di sempre nuovi orizzonti di ricerca per il danzatore verticale.

Si potrebbe pensare alla *Danse Escalade* come ad un ampio crogiolo dove confluiscono i più curiosi e inconciliabili stimoli. Quali sono? Come influiscono sul risultato finale? E' questo il nodo che cercheremo di sciogliere nello svolgersi di questo capitolo.

I temi che andremo ad investigare riguardano: la *composizione* di uno spettacolo (ruolo di testo, immagini, suoni, costumi, messa in scena, ecc...) e la sua organizzazione cercando di fare chiarezza sulle norme che regolano i rapporti tra questi elementi; il legame tra danza e *architettura urbana* alla luce dei vividi impulsi provenienti da alcune nuove discipline artistico - sportive (*buildering, parkour*); il fondamentale ruolo della musica all'interno della creazione dell'evento spettacolare; il sodalizio che s'instaura tra danzatore e pubblico nel corso della performance; le possibili aperture di tale disciplina al mondo del *teatro educativo e sociale* ed il ruolo che già l'arrampicata ricopre in tale ambito.

Data la natura variegata e personalissima degli spettacoli di *Danse Escalade*, risulta quasi impossibile fissare una struttura, una base comune al lavoro di tutte le compagnie oggi attive. Nella nostra ricerca abbiamo tenuto conto soprattutto del lavoro di Antoine Le Menestrel, che gentilmente ci ha offerto prezioso materiale riguardante i suoi spettacoli, e dell'opera della compagnia Lezartikal che nel suo sito internet³⁵ spiega molto dettagliatamente l'intero processo che conduce alla realizzazione di uno spettacolo.

2.2 Lo spettacolo di *Danse Escalade*: composizione e messa in scena

La prima distinzione strutturale in uno spettacolo di *Danse Escalade* riguarda il supporto scenico. Possiamo trovarci di fronte alla disposizione tipica del "teatro all'italiana", che prevede un rapporto frontale tra platea e palcoscenico, con il pubblico seduto e gli attori-danzatori in posizione rialzata; oppure nella situazione della cosiddetta *danse de façade* (particolarmente utilizzata da Le Menestrel): dove l'interprete dà vita alla sua creazione sfruttando le opportunità che gli vengono offerte dall'architettura urbana di una cittadina (cornicioni, grondaie, insegne, lampioni, balconi, finestre...) prendendo alla sprovvista l'inconsapevole passante che d'improvviso si trova calato all'interno dell'evento artistico.

34 Artaud, Antonin, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi editore, 2000, pp.155 -156.

35 *Compagnie Lezartikal*, sito internet, <http://lezartikal.com>

Quando lo spettacolo sfrutta la disposizione del “teatro all’italiana” solitamente viene utilizzato un sistema scenografico costituito da un’armatura di tubi innocenti che sorreggono il cosiddetto *Muro* una struttura portatile costituita da pannelli di legno che viene di volta in volta fissata ad un’impalcatura interna. La sua superficie è ricoperta da prese d’arrampicata fissate per mezzo di tasselli ai pannelli stessi. Questa struttura ricopre un duplice ruolo all’interno della messa in scena: ha una funzione più prettamente teatrale, a servizio della drammaturgia e della narrazione (oggetti di scena, particolari forme simboliche, botole, sedie etc.) ed una funzione di sostegno e di supporto all’azione dei danzatori. Questa prevede che siano rispettate alcune particolari necessità di tipo pratico quali l’utilizzo di materiali resistenti e la presenza di superfici che agevolino lo slittamento o offrano un efficace attrito. Gli artisti lavorano utilizzando prese d’arrampicata fissate sulla parete secondo uno schema ben definito: la loro distanza è studiata in base alla particolare scrittura coreografica richiesta. L’impegnativo compito a cui sono chiamati gli scenografi richiede una spiccata capacità nel saper integrare ad un sistema architettonico che sia saldo, sicuro, ma anche smontabile e in qualche modo maneggevole, una scenografia che offra lo spazio all’immaginazione e alla poesia. La realizzazione di tale struttura prende forma durante la composizione dello spettacolo stesso, dunque non si intreccia nelle maglie della messa in scena come fosse un elemento estraneo o di precedente invenzione, ma partecipa in toto al processo creativo. In alcuni casi vengono utilizzate macchine automatizzate (paranchi elettrici) per sollevare parti della scenografia o gli artisti stessi; inoltre, soprattutto per gli oggetti di scena, si fa uso di magneti che offrono la possibilità di trasformare con un moto suggestivo la disposizione presente sul palcoscenico.

Invece, nella condizione offerta dalla *danse de façade*, lo spettacolo si sviluppa principalmente su facciate di monumenti, chiese e palazzi. Il *danseur* apre «una via di poesia, di coreografia, che parte dall’alto e arriva in basso»³⁶, giunto a terra l’evento artistico è terminato. Il processo creativo rispetto alla precedente situazione illustrata è molto differente in quanto in questo caso non è il supporto ad adattarsi alla coreografia ma è lo spettacolo che nasce dalla particolare conformazione del luogo. E’ la facciata a dettare regole e percorsi, nessuna parte della struttura viene modificata. A quanto spiega Le Menestrel l’unica traccia che perdura è quella che affonda le proprie radici nella mente e nel cuore degli spettatori: un segnavia che indichi il percorso da seguire per nutrire l’immaginazione, proseguire il sogno. Per sostenersi ed assicurarsi sulle diverse facciate l’artista francese utilizza questa procedura:

Uso delle corde e del tubo per innaffiare intorno ai campanili, ai camini; non voglio imporre il luogo dove io vorrei fare qualcosa alla struttura, è l’architettura che deve permettermi o no di ancorarmi. Non devo lasciare alcuna traccia del mio passaggio.³⁷

36 Bessone, Flaviano, *Facce famose. Antoine Le Menestrel, le lucertole blu* in «Alp Wall», n. 12/05, febbraio-marzo 2005, p. 96. (Intervista ad Antoine Le Menestrel).

37 *Ivi*, p. 97.

Per tal tipo di spettacolo vengono utilizzate corde dinamiche, corde statiche, scarpette d'arrampicata, imbrago, moschettoni a ghiera, un discensore ed alcune pulegge a mulinello. In qualche occasione il performer viene assicurato da un collaboratore e in ogni spettacolo vi è un esperto incaricato nel controllo delle attrezzature.

Esiste inoltre una terza tipologia scenografica sulla quale gli artisti della *Danse Escalade* mettono in scena i propri spettacoli: le *Sbarre*. Esse sono costituite da una leggera struttura tridimensionale composta da tubi in alluminio che disegnano una figura di forma cubica direttamente fissata al suolo (utilizzata da Le Menestrel per lo spettacolo *Folambule*, e dalla compagnia americana AscenDance Project).

In ciascuna di queste disposizioni scenografiche ha grandissima importanza la regia dell'illuminazione, naturalmente nel caso degli spettacoli di *danse de façade* essa è presente solo se la performance si svolge nelle ore serali.

Le luci hanno un ruolo centrale nello spettacolo: accompagnano la realizzazione del movimento del danzatore contribuendo alla magia dell'evento, mantengono e rinforzano l'effetto di disorientamento spaziale che sorge tra gli spettatori, nascondono i mezzi di sospensione, le strutture di ancoraggio e assicurazione, avvolgono il set calando completamente l'osservatore nella dimensione onirica, isolandolo dall'esterno, concentrando totalmente la sua attenzione sulla performance, trasformano lo spazio e disegnano nuovi volumi. Inoltre l'illuminazione assume grande valore all'interno stesso della narrazione, dando vita ad una vera e propria "storia per linee di luce", raccontando, giudicando, ammonendo, commentando gli eventi che si susseguono sul palcoscenico. Ogni disposizione d'illuminazione ha un preciso ruolo nello spettacolo, tanto che anch'esse vengono sviluppate e composte durante il corso della creazione dello spettacolo e non precedentemente o successivamente. Esiste un profondissimo legame tra luci e scenografia, tali elementi vengono considerati come i due volti di uno stesso obiettivo, si punta dunque ad ottenere come risultato finale un *unicum* figurativo, un organismo scenografico vivo e indivisibile, i cui confini si fanno così labili da non essere più riconoscibili.

La compagnia Lezartikal, per le luci di scena, si è spesso ispirata alla cinematografia chiamando in causa *Il Gabinetto del Dottor Caligari* di Robert Wiene o *Blade Runner* di Ridley Scott oppure ha fatto tesoro di alcune esperienze teatrali di ricerca come per esempio gli esperimenti della compagnia Théâtre du Radeau.

I caratteri forti che operano nella composizione e messa in scena di uno spettacolo di *Danse Escalade* sembrano richiamare a gran voce alcune delle tesi proposte da Eugenio Barba nei suoi studi di Antropologia Teatrale:

Per Barba nelle tecniche attoriali, esistono quattro «principi pre-espressivi e trans-culturali» dell'uomo in situazione di rappresentazione che, con la loro energia e la violazione delle leggi di gravità e inerzia, attirano l'attenzione dello spettatore. Il primo principio è quello dell'alterazione dell'equilibrio, ovvero la creazione di un *déséquilibre* di lusso, come voleva il mimo Etienne Decroux; il secondo è il principio dell'opposizione, per il quale un'azione è energica solo se costruita come associazione, largamente interiorizzata e pressoché danzante, di impulso e controimpulso; il terzo è definibile della semplificazione, cioè dell'omissione dell'azione di alcuni elementi a favore di altri, attraverso la concentrazione di un atto energetico in un piccolo spazio o con l'elissi di taluni dettagli; quarto e riassuntivo può essere considerato il principio dello spreco di energia caratteristico dell'attore-danzatore che, operando in ambito extraquotidiano, non utilizza le tecniche quotidiane di comportamento fondate sul minimo sforzo e sulla naturalezza.³⁸

L'alterazione dell'equilibrio è forse il cardine essenziale su cui ruota l'intero meccanismo di tale disciplina: vi è una profonda volontà di *disorientare* il pubblico, un attentissimo gioco d'illusioni che confonde la percezione dell'osservatore; basta ricordare come la maggior parte di questi spettacoli sia realizzata su un piano verticale; la compagnia Lezartikal sottolinea continuamente il proprio intento «le sol devient mur, le mur devient sol»³⁹. Il ragionevole e consueto senso delle cose lascia posto ad una nuova logica, una prospettiva (anche in senso etimologico) completamente ribaltante del reale.

Si presenta in questo progetto artistico l'intento di generare *vertigine* partendo dal gesto quotidiano: nasce a poco a poco in coloro che osservano un profondo senso di nausea, una destabilizzante perdita dell'equilibrio che investe totalmente i sensi; è un'esperienza estremamente fisica, che colpisce alle viscere e dalla quale giunge una chiara eco artuadiana.

Il secondo principio esposto da Barba è nuovamente calzante per questa disciplina, l'intera scrittura coreografica della *Danse Escalade* vive d'impulsi e controimpulsi, di esplosioni vibranti, fisiche, alternate a stasi, vuoti negativi di energia, un richiamo magnetico di equilibri mancati, un'incessante rincorsa verso una stabilità che mai si raggiunge. In questo si potrebbe avvertire un richiamo alla danza di Doris Humphrey (1895 – 1958) e al concetto di «arco fra due morti»:

Ispirandosi a *La nascita della tragedia* di Nietzsche, la coreografa americana individua nell'opposizione fra il principio apollineo e il dionisiaco i fondamenti della sua teoria sul moto. Apollo rappresenta la raggiunta perfezione della stabilità e della razionalità, mentre Dioniso è l'attrazione del pericolo, il desiderio dell'oblio della soggettività. Riferiti all'equilibrio del corpo i due principi vengono interpretati dalla Humphrey rispettivamente come la «morte statica» ovvero l'equilibrio simmetrico del movimento che porta il corpo alla stasi, e la «morte

38 Perrelli, Franco, *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, 3. ed., Roma-Bari, Editori Laterza, 2011, p.194.

39 *Compagnie Lezartikal*, sito internet, <http://lezartikal.com>

dinamica» vale a dire un disequilibrio spinto alle estreme conseguenze e quindi non più recuperabile ma destinato alla dissoluzione.⁴⁰

Il principio della semplificazione è presente soprattutto nel rapporto che si instaura tra attore e oggetti di scena: essi assumono i più svariati significati e valori, assolvono ai più disparati ruoli. Attraverso l'occhio dell'artista ognuno di questi strumenti si trasforma in un universo a sé:

La poesia è anarchica, nella misura in cui rimette in discussione tutti i rapporti fra oggetto e oggetto, e fra forme e loro significati. E' anche anarchica nella misura in cui la sua apparizione deriva da un disordine che ci riavvicina al caos.⁴¹

Lo spreco di energia è sicuramente uno dei punti di forza: l'elemento principe della danza. La funzione di ogni gesto, anche il più semplice e apparentemente banale viene deviata, trasformata rispetto al suo uso convenzionale, così che l'intero movimento risplende di una luce nuova, stravolgente. D'altronde è un carattere proprio anche delle arti circensi: dare l'illusione che ogni cosa avvenga con estrema fluidità e naturalezza quando alla base in realtà si attua un incredibile sforzo (si può forse parlare di *sprezzatura*); l'abilità tecnica è qui fondamentale margine per dar luogo alla poesia, per offrire al pubblico una perfetta confusione di sensi.

2.3 Il ruolo della Musica

Il singolare e florido rapporto che lega il mondo dell'arrampicata su roccia alla musica ha grandiosi precedenti: Dülfer fu musicista e come lui lo furono Kugy, Blanchet, Boccalatte, Zapparoli e molti altri ancora. Tuttavia, assistiamo alla prima vera e propria sinergia di forze tra l'arte dell'arrampicata e la musica solo nel 1955 quando Gaston Rébuffat all'interno del capolavoro cinematografico, *Étoiles et Tempêtes* inserisce una suggestiva e simpatica scena: egli con eleganza e maestria discende in corda doppia la splendida parete dell'Aiguille du Midi, nel massiccio del Monte Bianco, mentre sul ghiacciaio alla base, Maurice Baquet, virtuoso violoncellista, alpinista ed attore di cinema lo accompagna al violoncello. Un episodio di *Danse Escalade* ante litteram? Probabilmente non vi erano ancora l'intenzione e la consapevolezza che si manifesteranno in seguito, ma sicuramente la sensibilità di queste due personalità si dimostrò eccezionalmente all'avanguardia. Difatti ritroveremo Maurice Baquet, questa volta nelle vesti d'attore, nel singolare film – potpourri *Grimpeur étoile* (Laurent Chevalier, 1989), primo esperimento cinematografico di *Danse Escalade* con protagonista Patrick Berhault.

40 Pontremoli, Alessandro, *La Danza, storia, teoria, estetica del Novecento*, 5. ed., Roma-Bari, Editori Laterza, 2008, p. 76.

41 Artaud, Antonin, *Il teatro e il suo doppio*, cit., p160.

La musica trova in questa disciplina un ruolo essenziale: essa si trasforma in regista, coreografa, creatrice di scenari e paesaggi emozionali ai quali il danzatore si attiene rigidamente seguendo una propria razionale interpretazione di schemi ritmici e melodici. Esiste forse un legame tra questo processo di creazione coreografica e la *Music Visualisation* teorizzata da Ruth St. Denys (1879 – 1968):

La traslazione scientifica in azioni corporee del ritmo, della melodia e delle strutture della composizione musicale, senza intenzioni interpretative e rivelazioni di nascosti significati da parte del danzatore.⁴²

Soprattutto la compagnia americana AscenDance Project utilizza la musica come schema compositivo di partenza dal quale sviluppa l'intero progetto coreografico. Isolando e studiando semplici movimenti d'arrampicata la compagnia crea percorsi coreici sulla parete sincronizzati a particolari ritmi musicali:

All human beings can relate to music, basic rhythms and movements. Life is based on rhythms. We are surrounded by the earth's cycles; we are guided by the rhythm of our heart beat. Whether we are walking, running, talking, dancing, sleeping, or simply breathing, we follow patterns. Dance is about what unites us, not about what separates us.⁴³

Altre compagnie (Le Menestrel e Lezards Bleus, Lezartikal) usufruiscono del contributo di veri e propri musicisti durante i loro spettacoli, riconoscendo l'importanza della dimensione *live*. Il suonatore è spesso collocato in stretta prossimità del pubblico se non direttamente mescolato con esso per far sì che i confini consueti che dividono artista e spettatore vengano abbattuti. Soprattutto nel discorso artistico relativo alla *danse de façade* possiamo constatare una volontà di riavvicinamento alla concezione festiva dello spettacolo: la città si fa luogo dell'evento performativo, ognuno dei presenti partecipa a tale processo creativo; la musica descrive lo spazio all'interno del quale si è *in scena*, riannoda i legami sociali all'interno della comunità.

La compagnia Lezartikal mette in scena i propri spettacoli con l'accompagnamento dal vivo di un batterista (Mathieu Joly); nella presentazione ai loro spettacoli⁴⁴ gli artisti spiegano come ormai la sinergia tra musicista e danzatori abbia condotto alla realizzazione di un genere musicale "su misura" per ogni performance, un vestito sonoro perfettamente calzante. Ogni movimento, ogni intenzione coreografica e narrativa viene supportata e sostenuta dalla batteria e dalle percussioni. La colonna sonora dei diversi spettacoli nasce dalla collaborazione di un musicista compositore (Denis Monjanel), che sviluppa la prima bozza, la versione base delle musiche, e dal batterista della compagnia che attraverso un attento e

42 Pontremoli, Alessandro, *La Danza, storia, teoria, estetica del Novecento*, 5. ed., Roma-Bari, Editori Laterza, 2008, p. 21.

43 *AscenDance Project*, sito internet, <http://www.ascendanceproject.com/about.html>

44 *Compagnie Lezartikal*, sito internet, <http://lezartikal.com>

preciso lavoro durante le prove con i danzatori, giunge, affinando l'idea di partenza, alla versione definitiva.

La colonna sonora oscilla tra musiche d'accompagnamento alla coreografia, ambientazioni sonore, sonorizzazioni ed amplificazione di rumori di scena; gli stili utilizzati sono molteplici a seconda delle scene, delle intenzioni e delle atmosfere che la compagnia ha volontà di rappresentare.

Il batterista svolge molteplici ruoli: scandisce il ritmo e la velocità di ogni scena, articola le azioni introducendo effetti sonori diegetici, offre un fondamentale punto di riferimento rispetto alle tempistiche degli spostamenti dei personaggi in scena lasciando tuttavia un largo margine di libertà e creatività. Inoltre egli opera in stretta prossimità del pubblico, questo perché il musicista così *presente*, dona corpo, fisicità, sostanza alla musica, ne rafforza la diffusione sonora, ne allarga i confini inglobando il pubblico nella magia dello spettacolo.

La composizione delle musiche negli spettacoli della compagnia Lezartikal ricerca con grande attenzione lo sviluppo di particolari colori musicali, l'elaborazione di sfumature, un'estrema cura per le intensità, l'agogica, e particolare sensibilità per l'utilizzo dei timbri. Gli ambienti sonori che si presentano in scena sono il frutto dell'immaginazione dei due danzatori che, collaborando in stretto contatto con il compositore, riescono ad ottenere questo suono che già da solo, ad ampi tratti, delinea mondi fantastici e misteriosi. La musica inoltre nella volontà degli artisti dovrebbe ricoprire non solo il ruolo di creatrice di nuovi universi, ma anche di corpo vivo, emozionale attraverso il quale il pubblico elabora le proprie esperienze, entrando in contatto diretto con l'anima della rappresentazione.

Per dare forma alle musiche vengono utilizzati diversi strumenti oltre alla batteria: campionamenti di musica dal vivo, estratti di registrazioni vocali, strumenti per la composizione di musica elettronica (pc, sintetizzatori, campionatori, pad...).

2.4 Il rapporto con l'architettura urbana

Esistono diverse discipline artistiche che muovono il proprio immaginario a partire da uno scenario metropolitano: trasformano gli spazi, interpretano i luoghi, riscoprono il valore e la memoria delle architetture, riconoscono la storia di mura, facciate, balconi, scalinate; svelano, in questo modo, attraverso gli occhi dell'artista i preziosi segreti ben nascosti nelle nicchie delle città. Ognuna di queste discipline fa parte del linguaggio degli artisti che praticano *Danse Escalade* ed influenza fortemente il loro lavoro. D'altronde il nucleo concettuale di partenza è esattamente il medesimo: dando voce alla pietra, all'acciaio, al mattone, permettere ai cittadini di aprire gli occhi e riconoscere la ricchezza dei luoghi in cui vivono. Una rivelazione inaspettata che riporta alla mente la partita a scacchi tra Kublai e Marco Polo ne *Le città invisibili* di Italo Calvino:

Kublai era arrivato all'operazione estrema: la conquista definitiva, di cui i multiformi tesori dell'impero non erano che involucri illusori, si riduceva ad un tassello di legno piallato.

Allora Marco Polo parlò: - la tua scacchiera, sire, è un intarsio di due legni: ebano e acero. Il tassello sul quale si fissa il tuo sguardo illuminato fu tagliato in uno strato del tronco che crebbe in un anno di siccità: vedi come si dispongono le fibre? Qui si scorge un nodo appena accennato: una gemma tentò di spuntare in un giorno di primavera precoce ma la brina della notte l'obbligò a desistere -. [...] Ecco un poro più grosso: forse è stato il nido di una larva, non d'un tarlo perché appena nato avrebbe continuato a scavare, ma d'un bruco che rosicchiò le foglie e fu la causa per cui l'albero fu scelto per essere abbattuto... [...] La quantità di cose che si potevano leggere in un pezzetto di legno liscio e vuoto sommergeva Kublai.⁴⁵

Abbiamo già citato il *parkour*: disciplina artistico – sportiva nata intorno agli anni ottanta in ambito probabilmente francese; consiste nel realizzare percorsi all'interno dell'ambito urbano superando ogni ostacolo che si oppone al movimento del *traceurs* (così vengono chiamati coloro che la praticano) adattando il proprio corpo all'ambiente circostante (inizialmente veniva infatti chiamata *art du déplacement*). Scopo di tale esercizio è giungere ad uno spostamento che sia il più semplice ed efficace possibile. Il *parkour* prende le proprie mosse da un particolare metodo di addestramento nato ad inizio Novecento tra le truppe della marina francese da un'idea dell'ufficiale Georges Hébert. Sostanzialmente il concetto cardine prevede che l'allenamento si basi su movimenti fluidi eseguiti all'interno di un contesto naturale per preparare i soldati a condizioni di spostamento ostili. Esiste anche una successiva evoluzione di tale disciplina ovvero il *free running*: si differenzia dal *parkour* in quanto perde di vista l'utilità e l'efficienza del movimento per dare spazio all'estetica, realizza così una performance che ha molto a che fare con la danza e la ginnastica acrobatica (entra in gioco il concetto teatrale di *spreco di energie*).

Il *buildering*, conosciuto anche come *urban climbing*, consiste nell'adeguamento delle tecniche dell'arrampicata sportiva al contesto cittadino, prevede dunque la scalata delle pareti esterne di palazzi o di altre strutture artificiali presenti nell'ambito urbano. Tale disciplina viene praticata molto spesso illegalmente, ovvero senza il consenso delle compagnie proprietarie degli immobili e proprio per questo motivo la notte è il momento privilegiato per la messa in atto di queste performance; inoltre gli arrampicatori "urbani" sono soliti scalare in *free solo* data la necessaria velocità d'esecuzione. *L'arrampicata notturna* è una branca a sé del *buildering*: veniva praticata già agli inizi del Novecento nelle Università di Oxford e Cambridge (in principio fu definito *roof climb*). Pare che abbia avuto origine dal grande alpinista inglese Geoffrey Winthrop Young (1876 – 1958), che fu tra i primi a "tracciare vie d'arrampicata" scalando i tetti dell'Università di Cambridge. Egli fu inoltre il primo a documentare tali imprese pubblicando una guida delle più belle scalate effettuate all'interno del Trinity College: *The roof*

45 Calvinò, Italo, *Le città invisibili*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 133-134.

climber's guide to Trinity (1900). Lo stesso George L. Mallory, anch'egli iscritto a Cambridge, praticherà questa bizzarra attività.⁴⁶

La *danse vertical* o *vertical dance* utilizza le pareti dei palazzi come trampolini per eleganti oscillazioni ed acrobazie aeree: prevede l'utilizzo di corde statiche e di imbrago d'assicurazione per le manovre in sospensione nel vuoto. Il punto di ancoraggio delle corde è collocato nella parte superiore della struttura così da permettere ai danzatori la massima possibilità di spostamento sulla superficie verticale della facciata. Questa tecnica permette agli artisti di dar vita ad un balletto fluido e sincronizzato. Tale disciplina nasce nell'ambito della *post-modern dance*, all'incirca verso la fine degli anni Sessanta. Un gruppo di giovani performer, che operavano all'interno della Judson Church (lo spazio laboratoriale di Washington Square), avverte la necessità di rinnovare il linguaggio coreico, liberare la danza da schemi eccessivamente limitanti e anacronistici:

I danzatori post-moderni diedero vita ad una serie di nuove forme, espressione del loro spirito di ribellione, che anticipò il clima dei rivolgimenti politici e culturali del 1968. I temi attorno ai quali vennero organizzate le diverse *performance* furono la tradizione, lo spazio e il tempo della danza, il corpo e i problemi di definizione dell'arte coreica.[...] Una stringente esigenza dei post-moderni riguardò la creazione di un nuovo vocabolario, che fosse tanto distante dalle stilizzazioni del *modern* e del balletto, quanto vicino ad una gestualità quotidiana ricontestualizzata.[...] Le caratteristiche rivoluzionarie di queste *performance* spingono all'esplorazione di luoghi alternativi al teatro: in questi anni, la danza esce all'aperto, occupa le strade delle città, usa alberi e grattacieli come base d'appoggio e invade le gallerie d'arte.⁴⁷

All'interno di questa corrente opera Trisha Brown (1936) che nei primi anni Settanta arriverà a firmare un provocatorio manifesto dell'estetica "antigravitazionale" messo in atto attraverso gli spettacoli: *Man walking down the side of a building* (1970), *Walking on the wall* (1971), *Roof Piece* (1973), i cosiddetti *Equipment Pieces*.

I danzatori, equipaggiati con attrezzature per scalatori, escono dai luoghi deputati alla danza per camminare con estrema naturalezza lungo i muri dei palazzi, alterando la prospettiva degli spettatori e infrangendo le loro certezze percettive.⁴⁸

La *danse de façade* prende vita a partire da tutte queste differenti prospettive artistico – sportive e rielaborandone i contenuti si dirige verso un orizzonte poetico, onirico in un certo senso magico. Liriche gestuali nascono dall'incontro del corpo dell'artista con la natura della facciata, con i disegni

46 Messner, Reinhold, (a cura di), *L'arrampicata libera di PAUL PREUSS*, cit., p 139.

47 Pontremoli, Alessandro, *Storia della danza, dal Medioevo ai giorni nostri*, Firenze, Le Lettere, 2002, pp. 188-189.

48 *Ibidem*.

dell'architettura, con le storie che i muri custodiscono gelosamente da secoli, con le usanze e i caratteri dei cittadini che ogni giorno vivono questi luoghi. Sono proprio gli elementi minerali, culturali ed umani a dare origine alla poesia del movimento. L'architettura dei palazzi si trasforma in spartito coreografico e lo spirito dello spettacolo si adegua all'anima della città, perciò tale danza vive un continuo rinnovarsi, riconoscersi. La memoria del luogo celata negli anfratti più nascosti dei monumenti urbani trova voce nella danza rivelando, in un gioco poetico e spettacolare, la sua storia: passato, presente e futuro. In questa stravolgente prospettiva la città mostra senza timore il suo corpo, disegna attraverso le sue arterie, i suoi nervi, il suo scheletro percorsi, tracce, cammini che ne svelano intimamente l'identità. Il danzatore incarna lo spirito del luogo e permette al pubblico di riconoscere nelle linee di luce tracciate dai suoi movimenti il cuore pulsante della sua città. Il racconto che ne scaturisce nasce proprio dall'immaginario di ogni singolo spettatore, che avrà scritto la sua personale storia sulla parete. Finito lo spettacolo la facciata ritornerà ad essere quella di sempre, in apparenza, ma non più agli occhi degli abitanti del luogo che finalmente ne avranno percepito l'anima, liberata dalla maschera del quotidiano. Il danzatore s'investe proprio di questo ruolo: condividere qualcosa di prezioso e segreto con il pubblico.

2.5 Danse Escalade e Teatro Educativo e Sociale: un felice incontro

«Sarei certo di cambiare la mia vita, se potessi cominciare a dire Noi»

Canzone dell'appartenenza, Giorgio Gaber

Per indagare a dovere i rapporti esistenti tra *Danse Escalade* e Teatro Educativo e Sociale è necessario, intanto, far luce sulla figura di colui che sembra essere il probabile *caposcuola* di tale fenomeno artistico – culturale: Patrick Berhault. Cercando di comprendere quale sia stato il reale percorso che lo ha condotto a dar vita ad una nuova disciplina, veniamo a conoscenza di un particolare panorama culturale fortemente calato nella dimensione del sociale che ha profondamente segnato le sue scelte.

Berhault è stato il padre “spirituale” e materiale di una rivoluzionaria riforma nell'interpretazione del *gesto*, una pietra di volta nella storia dell'alpinismo; personalità umile ma autorevole, che ha reso possibile, senza retorica e senza clamori, l'apertura ad una nuova *ottica* nel mondo della scalata. Egli si è contraddistinto per la naturale spontaneità e allo stesso tempo per l'illuminante consapevolezza.

Ecco un esempio della sua lungimiranza che ci viene offerto da un dialogo con Enrico Camanni:

Che cos'è la vita?

«Conoscere se stessi, controllare il pericolo, vivere in equilibrio con la natura: la ragione dell'alpinismo. Credo sia un bisogno più attuale che mai. L'uomo si riflette nella natura e ritrova la sua dimensione». ⁴⁹

Patrick, nella seconda metà degli anni settanta, è un giovane alpinista che si è messo in luce grazie ad un talento strabiliante e ad una passione fuori dal comune. Ha portato a termine con successo imprese estreme caratterizzate da un'etica ferrea e da una fantasia e una creatività inimitabili. Tuttavia a noi non interessa molto il Patrick Berhault scalatore, quanto piuttosto l'uomo e il tortuoso percorso che lo ha condotto ad aprire nuovi scenari spalancati nel sociale per il mondo dell'alpinismo. È il 1979, Berhault si trova in un periodo molto particolare della sua vita: decide di trasferirsi da Nizza ad Auvergne, luogo della sua infanzia, dove intraprende con coraggio una nuova avventura con la sua compagna Christiane e la loro piccola Flore. È un ritorno alla terra, alle radici, al lavoro agricolo, al contatto diretto con la dimensione naturale. Il Berhault "contadino" non ottiene grandi risultati, anzi, è abbastanza impacciato e si scopre poco portato per i lavori manuali, tuttavia ha modo di avvicinarsi ad una realtà comunitaria, quella contadina, che lo arricchisce profondamente e lo accoglie con onesta simpatia.

Inoltre sempre in questo periodo decide, non senza dubbi e contrasti interiori, data la sua ben nota condotta anarchica e ribelle, di prendere il diploma di guida d'alta montagna. Sarà un importante passo per la sua vita: l'École Nationale de Ski et Alpinisme da temuta istituzione "repressiva" si rivelerà fondamentale luogo per la sua formazione e maturazione:

Il suo lavoro nella scuola serve a lui tanto quanto lui alla scuola. In particolare prende familiarità con i meccanismi del sistema sociale, che ha sempre più o meno cercato di sfuggire. A poco a poco Patrick evolve, cambia: impara a convogliare la sua forza, la sua passione, su degli obiettivi. La fiamma della libertà brucia sempre in fondo all'animo, il lato umano prevale sempre sulla sua scala di giudizio, ma gli angoli si sono un po' smussati, ammorbiditi. ⁵⁰

Si trova a suo agio come insegnante di arrampicata e vive come un dono il potere di trasmettere conoscenze, esperienze e consigli ai suoi allievi. Riconosce il valore etico ed educativo della montagna e ritiene sia suo dovere dividerlo con i giovani, così che anch'essi possano trovare risposte e suggerimenti a partire dal loro vissuto personale:

Si prodiga con successo per la costruzione di una struttura artificiale di arrampicata a Chabreloche: nascerà un bel muro [...]. 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

49 Camanni, Enrico, *Mal di montagna*, Torino, CDA & Vivalda editori, 2005, p. 70.

50 Bricola, Michel – Potard, Dominique, *Berhault*, Torino, Vivalda Editori, collana I Licheni, 2009, pp. 93.

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, senza giudicarli. Consapevole che, senza la montagna, il suo destino avrebbe potuto essere simile al loro. [...] Nel 1992 accompagna un gruppo di ragazzini ciechi nell'ascensione del Kilimanjaro (5985 m).⁵¹

In quest'orizzonte di pensieri e azioni matura un'idea: unire il gesto dell'arrampicata alla narrazione coreografica. Senza dubbio alla base non vi è solamente una volontà estetica, ma anzi è proprio il concetto di *condivisione* a fornire le fondamenta dell'intero e successivo discorso artistico. Avvicinare la comunità, innanzitutto, al *territorio* in cui vive, per conoscerlo, proteggerlo, valorizzarlo e di conseguenza riunire gli individui e accompagnarli nell'opera di "tessitura sociale": riconoscimento di un bene comune, di una tradizione per poter giungere un giorno ad una coscienza collettiva, ad una responsabilità reciproca.

Successivamente nella *Danse Escalade* l'indirizzo "estetico" assumerà sempre più importanza, si verificherà un notevole perfezionamento e una chiara stabilizzazione di alcuni caratteri stilistici, tanto che tale disciplina si andrà a collocare a pieno titolo nella dimensione professionistica, tuttavia è bene ricordare come la radice dell'intero fenomeno culturale abbia preso le mosse da una domanda d'*incontro*, da una necessità di "sentirsi partecipi".

La pratica del *Free climbing*, se condotta con equilibrio e accompagnata da una profonda riflessione, può trasformarsi in un coinvolgente percorso di ricerca di se stessi, un importante esercizio psico-fisico che guida ad una maggiore consapevolezza riguardo al proprio essere, permettendo di affrontare le sfide del quotidiano con maggiore preparazione e prontezza. Il fattore psicologico in arrampicata, nonostante venga quasi sempre minimizzato o sottinteso, è l'elemento centrale, la pietra di volta dell'intera disciplina:

Vogliamo precisare l'obiettivo del nostro lavoro: la ricerca di cui ci occupiamo in questo contesto, *tende a studiare la qualità del movimento del corpo partendo dal corretto spostamento del baricentro, avendo come meta principale quella di ridurre al minimo lo sforzo fisico e di coinvolgere maggiormente l'aspetto mentale*. Nel corso del nostro lavoro cercheremo di sottolineare l'importanza di quest'ultimo concetto anche perché [...] esso ha la possibilità di influire sullo sviluppo evolutivo dell'uomo. Inoltrandoci nello studio sarà infatti sempre più evidente come in realtà l'apprendimento motorio sia in stretta relazione non soltanto con il corpo fisico, ma anche con tutti i molteplici aspetti dell'uomo, in particolare con la mente e con la psiche.⁵²

51 *Ivi*, pp. 98-100.

52 Caruso, Paolo, *L'arte di arrampicare su roccia e ghiaccio*, Nuova edizione 2002, Roma, Edizioni Mediterranee, 2010, p. 10.

Si parla in questo caso di «*intelligenza motoria*», ovvero la capacità, attraverso l'esercizio di una meditata metodologia del movimento, di ottenere miglioramenti nell'atteggiamento mentale e psichico. La prontezza di riflessi, la velocità e la naturalezza d'adattamento nei confronti delle caratteristiche offerte dalla parete di roccia. Alla presentazione di un dato problema la consapevole e calibrata risposta alla luce dei propri limiti e delle proprie possibilità, la capacità di servirsi dei propri mezzi nel migliore dei modi possibili, con il minor spreco di energie e il massimo dei risultati. Questo concetto ci sembra avvicinarsi molto all'idea di «visione poliedrica dell'intelligenza»:

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.⁵³

A differenza dell'intelligenza logico-razionale, queste intelligenze *altre*, hanno la possibilità di potenziarsi lungo l'intero corso dell'esistenza dell'individuo, sviluppando un vero e proprio cammino di crescita e di trasformazione, dando luogo ad un miglioramento qualitativo della comunicazione, ad una controllata e lucida gestione del conflitto e ad una fervida capacità nella costruzione di legami; obiettivi, questi, che contribuiscono alla formazione di una persona abile all'adattamento e pronta a condurre una serena vita psichica:

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.⁵⁴

Al termine di questo lungo ed impegnativo percorso s'intravede una meta: la realizzazione di uno sviluppo armonico di corpo e mente, il raggiungimento di uno stabile equilibrio tra aspetti tecnici e culturali, il miglioramento effettivo della qualità della vita dell'uomo, la nascita di comunità umane pronte alla cooperazione ed alla collaborazione in virtù di una condivisione di obiettivi e valori.

Molte delle discipline appartenenti al linguaggio della *Danse Escalade* (*parkour*, *buildering*, arti di strada...) nascono proprio da una chiara domanda di ritorno alla dimensione comunitaria. L'individuo, trovandosi completamente disarmato e disorientato di fronte alle proprie responsabilità esistenziali, non

53 Pontremoli, Alessandro, *Teorie e tecniche del teatro educativo e sociale*, Novara, De Agostini Scuola, 2007, p. 45.

54 *Ivi*, pp. 46-47.

avendo più modo di appoggiarsi ad una collettività umana pronta ad accompagnarlo nel compimento del fondamentale «itinerario di realizzazione del sé e della propria totalità»⁵⁵, vive una profonda crisi d'identità personale. Il crollo della tradizione e la conseguente scomparsa di modelli e punti di riferimento conduce ad uno smarrimento pericoloso, che nega all'individuo la possibilità di conoscersi, comprendere i propri desideri, realizzare progetti nel futuro. In risposta a questa vitale necessità di relazione con se stessi e con gli altri entrano in gioco, oggi, le performance urbane: evidente sintomo del bisogno di partecipazione e condivisione di un'esperienza all'insegna della *comunione*:

Un ritorno al desiderio di comunità è comunque riscontrabile nel variegato mondo delle subculture metropolitane, dove vere e proprie tribù consumano una nuova ritualità desacralizzata dai forti tratti performativi e parateatrali.⁵⁶

La *Danse Escalade* avverte la sua responsabilità in tale panorama sociale, si rende conto dell'effettivo contributo che potrebbe offrire in vista di un miglioramento delle condizioni relazionali nella dimensione urbana, (per esempio per volontà del suo fondatore Michel Crespin, Antoine Le Menestrel è *initiateur pédagogique* nell'ambito della Formation Avancée et Itinérante des Arts de la Rue). Esiste una forte volontà di mediazione, un deciso impegno volto a riallacciare legami tra le istituzioni e la popolazione, con particolari premure nei confronti del mondo dei giovani. Caduti i punti di riferimento, risulta d'obbligo tentare di mantenere in contatto tutti gli strati sociali con le istituzioni, fare in modo che possa scaturire un confronto costruttivo. Aver fiducia nel prossimo, riconoscerlo come proprio simile e maturare l'entusiasmo per condurre con lui un percorso di crescita. L'arte, quando riconosce la propria funzione *pubblica*, ha il potere di tenere unite le maglie sociali, opera affinché non si verifichino rotture, scissioni, allontanamenti, ricopre il ruolo di agente di mediazione. Il teatro scende nelle strade e risveglia la coscienza politica (in senso etimologico) della cittadinanza, smantella ogni atteggiamento d'indifferenza e stimola l'impegno, la creatività, il miglioramento.

Il luogo dove si rende possibile quest'interazione tra teatro e istituzione è la *festa*.

In un momento di reale stravolgimento la festa ha il potere di porre la società di fronte a se stessa sollecitando l'acquisizione di una consapevolezza, il moltiplicarsi delle possibilità d'espressione, dell'identità personale e collettiva, condizione quest'ultima per una richiesta all'istituzione da parte della comunità di un riconoscimento di esistenza e di una valorizzazione.⁵⁷

55 *Ivi*, p. 49.

56 *Ibidem*.

57 *Ivi*, p. 52

La *danse de façade* trova nella dimensione festiva il proprio naturale ambito d'espressione: in questo luogo ha modo di riunire tutti i suoi variegati volti, può dare sfogo ai più diversi stimoli che la attraversano e in questo modo attivare un processo di reintegrazione delle diversità. L'evento spettacolare perde la sua natura performativa per avvicinarsi al *rito*: la comunità raccolta intorno al suo interprete vive attraverso il suo corpo un'unica potente emozione; essa è coinvolta in prima persona in ciò che accade. Non esiste un rapporto gerarchico tra artista e spettatore, entrambi si riconoscono come parte di una realtà più ampia (in alcuni spettacoli di Antoine Le Menestrel la cittadinanza stessa è chiamata ad operare attivamente sulla "scena"), svincolata dall'exasperazione del protagonismo e diretta a restaurare un sano riconoscimento della propria identità.

Ricucire una serie di rapporti, riannodare le relazioni fra soggetti isolati, ridare vita ad un tessuto urbano spesso sfilacciato da condizioni di vita degradate porta alla creazione di un nuovo centro, nel paradosso del decentramento delle piccole comunità isolate dei quartieri di una grande città. Ridare vita a questo centro, grazie all'esperienza teatrale, riporta i soggetti a riagganciarsi in quella realtà umana e concreta che è la *communitas*, dove gli sguardi reciprocamente riconoscenti superano la deriva dell'alienazione sartriana.⁵⁸

58 *Ivi*, p. 18.

LE COMPAGNIE

3.1 Introduzione

Nell'ultimo capitolo della nostra indagine andremo a conoscere un poco più da vicino le compagnie di *Danse Escalade* attualmente attive nel mondo (soprattutto in ambito europeo, per non dire francese), così da poter delineare, per quanto possibile, un panorama globale di questa disciplina.

Come abbiamo visto questo fenomeno culturale è ancora molto giovane, e particolarmente sconosciuto al grande pubblico, inoltre la sua natura di *disciplina di confine*, difficilmente etichettabile ed inquadrabile all'interno di un unico scenario artistico o sportivo che sia, rende più complicata la scelta di adeguati canali di distribuzione e di conseguenza la fruizione per gli spettatori.

Non è di certo un "prodotto" standard, malleabile, facilmente "commerciabile", ma anzi necessita (come ogni creazione artistica d'altronde) di un intenso sforzo da parte di chi assiste alla messa in scena: un volontario mettersi in gioco, un partecipare, un offrirsi per riconoscersi. Alla base di questo processo vi è una profonda opera d'abbattimento delle intime e personali sovrastrutture: porre in discussione le proprie certezze per vagliarle sotto una nuova luce; la difficile sfida di condividere un'esperienza per uscirne trasformati, arricchiti.

Oltre a ciò bisogna ricordare come l'ambiente alpinistico si sia sempre dimostrato rigido e difficilmente pronto ai cambiamenti e alle novità: tanto che, ancor oggi, sono in molti tra coloro che scalano e praticano l'arrampicata a non riconoscere la *Danse Escalade* come uno dei volti della loro stessa disciplina; non solo, non le attribuiscono alcuno status sportivo, ma spesso presuntuosamente ne denigrano e ridicolizzano anche l'aspetto artistico.

Proprio per questo solo negli anni Duemila, con l'affermarsi di una certa trasformazione degli orizzonti di pensiero e il passaggio di testimone ad una nuova generazione nata e cresciuta in uno scenario, per così dire, *borderline*, si è potuto verificare un vero e proprio germogliare di compagnie professionistiche che hanno deciso di intraprendere la difficile e avventurosa strada della *Danse Escalade*.

3.2 Antoine Le Menestrel e la Compagnia Lézards Bleus

Antoine Le Menestrel durante il corso degli anni Ottanta, è stato arrampicatore sportivo di altissimo livello ed ha attivamente partecipato alla nascita, in terra francese ed europea, del *Free Climbing*. I due momenti forse più significativi della sua carriera di scalatore sono stati: la realizzazione nel 1985 in *solo*

integrale di *Révélation* (grado: 8a) a Raven Tor, la via, allora, più difficile d'Inghilterra e l'anno successivo la stupefacente "libera" di *La Rose et le Vampire* (grado: 8b) a Buoux, inventando un movimento totalmente originale per superare il passaggio più difficile, una *coreografia* che ha segnato, sia la storia sportiva di quegli anni, sia la fantasia di molti futuri danzatori del verticale. Lo stesso Patrick Berhault racconta in un'intervista:

Così come mi ispirò Antoine Le Menestrel nel vederlo arrampicare, il suo gesto. Il gesto è l'incontro fra l'arrampicatore e la natura, lui era naturalissimo. Un artista che poi ha coniugato l'arrampicata alla danza.⁵⁹

La svolta che ha condotto Le Menestrel verso il mondo dell'arte si manifesta nel momento in cui viene chiamato a ricoprire il ruolo di *tracciatore - apritore* di vie d'arrampicata per le competizioni internazionali; sarà la rivelazione di un grandissimo talento creativo:

Non avevo più bisogno di adattarmi alla roccia, creare dei movimenti a partire da uno spartito minerale imposto, ma potevo creare nuovi movimenti, una drammaturgia, cioè un inizio, una fine, inventare delle difficoltà coreografiche. [...] In ogni caso per me è stata una rivelazione perché potevo liberare uno slancio creativo attraverso la scalata.⁶⁰

Questo periodo vede la stretta collaborazione tra l'arrampicatore parigino e l'architetto Marc Blanche alla creazione di muri e prese d'arrampicata.

Arriviamo così alla definitiva trasformazione degli orizzonti: dalla performance sportiva alla rappresentazione:

Concepivo la creazione delle vie come una messa in scena. Cioè: creare lo spettacolo e fare in modo che i movimenti piacciono ai climber. Avevo degli obblighi imperativi: fare in modo che non cadessero al primo movimento, che non cadessero tutti alla stessa presa, creare della suspense. Per poterlo fare devi "scrivere" i movimenti, diventare drammaturgo.[...] Dunque all'inizio i muri di scalata, poi gli scenari, poi gli incontri con coreografi e registi sono stati i punti di avvio della mia attività attuale.⁶¹

Nel 1988 con Fabrice Guillot fonda la Compagnia *Retouramont* della quale è sia coreografo, sia danzatore; da questo laboratorio escono le prime coraggiose creazioni, come ad esempio lo spettacolo di

59 Palma, Fabio – Švab, Erik, *Uomini e pareti, 16 incontri ravvicinati con i protagonisti del verticale*, cit., p. 139 (Intervista a Patrick Berhault).

60 Bessone, Flaviano, *Facce famose. Antoine Le Menestrel, le lucertole blu*, cit., p. 94.

61 *Ibidem*.

danza verticale *Le Balcons du vide* che viene premiato nel prestigioso banco di prova di *Danse à Lille* che all'epoca vede come direttori artistici Catherine Dunoyer de Segonzac e Eliane Dheygere.

Nel 1992 Le Menestrel fonda con il suo amico Franck Scherrer la Compagnia *Lézards Bleus* con sede ad Apt, Vaucluse. Tra le prime produzioni di questo nuovo progetto artistico, troviamo lo spettacolo di danza verticale *Le Manège envolé* presentato al *Festival les 38 Ruggisants* a Grenoble che vede come responsabile di produzione Antoine Choplin.

Nel 1996 crea *Issue de secours* sulla facciata della miniera abbandonata di Loos-en-Gohelle, frutto di una felice collaborazione con Chantalle Lamarre.

Nel 2000, invitato a partecipare al festival *Les Hivernales d'Avignon* dalla direttrice artistica Amelie Grand, presenta lo spettacolo *Service à tous les étages* sulla facciata del Teatro dell'Opera; questo spettacolo di *danse de façades* otterrà grandissimo successo non solo in Francia, ma in giro per tutto il mondo divenendo una sorta di "grande classico" di tale disciplina. Le Menestrel danzando sulla facciata trasforma completamente gli spazi e le prospettive, i suoi gesti liberano linee, scie, curve che sembrano offrire alle mura nuova vita; un'architettura onirica di forme e segni tracciati nell'aria. La città immota e graniticamente saldata alle sue fondamenta d'improvviso spicca il volo in direzione del cielo, del vuoto:

Tel un Folambule, je voyage à la recontre de mes rêves. Je vous les rends sensibles afin qu'ils deviennent des rêves dans vos têtes, une réalité dans votre corps.⁶²

Nel 2001 crea per *Vélo Théâtre* lo spettacolo *Folambule* con la collaborazione di Charlot Lemoine.

Nel 2005, per il festival *Danse à Aix*, nasce *L'Aimant*: un Romeo - scalatore va alla ricerca della sua Giulietta danzando da balcone a balcone, da finestra a finestra, coinvolgendo di volta in volta le diverse abitanti del caseggiato chiamato a farsi scenario di questa poesia d'amore *sui generis*.

Nel 2008 Le Centre de Développement Chorégraphique *Les Hivernales d'Avignon* propone a Le Menestrel di creare un *solo* utilizzando come base del suo lavoro la struttura architettonica del Mercato comunale: nasce così *La Bourse ou la Vie?*

Antoine collabora con molte e differenti realtà del panorama artistico europeo per mettere in scena le sue creazioni, ciò a chiara dimostrazione della natura proteiforme e continuamente mutevole, viva, vivace della *Danse Escalade* che quasi per definizione non può trovare stabile e fissa collocazione, ma sembra destinata ad imbattersi in ostacoli e sfide sempre nuovi e ricchi di stimoli. Ad esempio scopre il mondo della danza verticale grazie alla Compagnia *Roc in lichen* (Laura De Nercy e Bruno Dizien), con la quale lavora allo spettacolo *Rosaniline*.

62 *Compagnie Lézards Bleus*, sito internet, <http://www.lezardsbleus.com>

Il mondo del teatro di strada gli viene svelato dal danzatore, attore, musicista Jean Marie Maddeddu della Compagnie *Les Piétons* che diverrà poi suo collaboratore in molti spettacoli, uno su tutti *Les Urbanologues Associés* di cui è anche coautore.

Le Menestrel ha collaborato inoltre con la Compagnia *Iltopie* per lo spettacolo *Les habitants du lundi*, con Pierre Sauvageot e Lieux Publics per *Final de l'année des treize lunes*, *Babel Platz Symphony* e per *L'Odysée* e con Romeo Castellucci per la creazione di *Inferno*.

3.3 AscenDance Project

AscenDance Project è una compagnia di *Danse Escalade* americana nata nel gennaio del 2006 per volontà di Isabella Jessica von Rittberg, attuale direttrice artistica, con sede a Boulder (Colorado); il progetto nasce dalla partecipazione di una decina di danza-arrampicatori. Questa compagnia unisce la tecnica e la precisione della progressione su roccia, senza utilizzo di corde e strumenti di assicurazione, ad una ricerca estetica del movimento, del gesto espressivo, drammaturgico, appoggiandosi a trame musicali che svolgono il duplice ruolo di sfondo e struttura emozionale; da questo incontro nasce una poetica coreografia aerea che mette in scena le proprie storie su di un "palcoscenico" verticale.

Isabella Jessica von Rittberg è cresciuta non negli Stati Uniti d'America, ma in Germania, per la precisione a Wuppertal-Beyenburg, figlia di padre tedesco e madre originaria del Montana. In gioventù si è dedicata alla danza, allo studio del pianoforte ed ha nutrito e maturato un profondo amore per la natura, sbocciato durante le estati trascorse nelle Rocky Mountains. Proprio grazie a questa sua passione si è avvicinata al mondo dell'arrampicata sportiva. Per preparare la sua tesi di laurea ha trascorso un anno a Santiago del Cile, periodo nel quale ha avuto modo di visitare buona parte del Sud America. Qui conosce e inizia a praticare danze afro-brasiliane e lentamente sviluppa l'idea di unire danza, musica e *Free climbing* in un'unica creazione artistica. Durante l'estate del 2005, Isabella incontra Antoine Le Menestrel che la porta a conoscenza dell'affascinante mondo della *Danse Escalade*. Questo confronto ravviva in lei l'urgenza di portare a compimento i progetti artistici giovanili; nel gennaio 2006 fonda la Compagnia AscenDance Project con la quale tutt'oggi lavora, portando in tournée per gli Stati Uniti i propri spettacoli.

Gli spettacoli della Compagnia AscenDance Project si sviluppano su due diversi tipi di strutture: il *Muro*, e le *Sbarre*.

3.4 Compagnia NEO

La Compagnia NEO nasce nel 2005 a Fully, cittadina del Canton Vallese (Svizzera), la direzione artistica è affidata a Michaël Rouzeau, supportato dall'esperienza dei coreografi Angelina Aomar e Stéphanie Ansermet. La Compagnia NEO è organizzata come un'associazione e conta circa un centinaio di membri, riunisce autori della danza, della scalata e del volteggio acrobatico, andando a sviluppare una forma d'espressione inedita.

Transporté par la musique, le spectateur s'abandonne à la poésie d'histoires étonnantes sur fond de clocher d'église, de mur d'escalade, de façade d'immeuble. Les acrobaties des artistes de NEO défient la gravité et l'éblouissement est toujours au rendez-vous !⁶³

Oltre alla creazione di spettacoli, la compagnia propone stage e *ateliers pédagogiques* (avviamento all'arrampicata; *Danse Escalade*; volteggio e danza aerea) indirizzati a grandi e piccoli "scalatori danzanti" su strutture mobili che permettono di dar vita ad una sorta di scuola itinerante.

Nel gennaio 2006 la compagnia NEO ha proposto alcuni incontri presso il Ferme Asile de Sion dove hanno avuto luogo spettacoli, proiezioni, conferenze riguardanti il mondo della *Danse Escalade*. A primavera la compagnia ha presentato alla Belle Usine di Fully le sue prime creazioni che hanno riscosso un vivo successo.

Nel settembre del 2007, al festival Medioevale di Saillon ha presentato per la prima volta uno spettacolo di volteggio sulla faccia di un palazzo: *L'Eveil des Gargouilles*.

Nel giugno 2008 ha presentato la prima versione dello spettacolo *L'Arbre de NEO*, che ha raggiunto poi la sua versione definitiva tra marzo e aprile del 2009. Nel 2011 hanno visto la luce le nuove creazioni della compagnia: *ACCRO NEO* e *FLUO NEO* e inoltre la compagnia ha partecipato alla manifestazione *J'Imagine, spectacle humouristico-médiéval* durante lo spettacolo de *La Bataille*.

3.5 Lezartikal

Emile "Milou" Longer e Camille Richard dopo aver intrapreso un lungo percorso di formazione in diverse scuole di circo (Fratellini, Lido, Balthazar...) ed aver fatto esperienza nel mondo dello spettacolo, condividendo il palco con molti altri interpreti, commedianti, acrobati nel novembre 2002 decidono di provare a fondare la propria compagnia.

63 *Compagnie NEO*, sito internet, http://danseescalade.ch/fr/danse-escalade/2-la_compagnie

Presso la scuola di circo Le Lido, Milou e Richard scoprono la *Danse Escalade* grazie all'intervento della compagnia *Revêtement Mural* di Tolosa che introduce loro alle tecniche proprie dello spostamento coreografico nella dimensione verticale. In pochissimo tempo i due artisti circensi s'innamorano di questa disciplina: l'esercizio di gestione del baricentro, l'incrocio degli arti nella progressione, il movimento preciso e calibrato dei piedi procurano loro un vero e proprio godimento sensoriale.⁶⁴ Il loro stile dunque nasce da una matrice circense "macchiata" dagli sviluppi più poetici della *Danse Escalade*: danza, acrobatica e drammaturgia si mescolano in uno spazio aereo e verticale.

Dopo un lungo lavoro di organizzazione, divisione dei ruoli, gestione amministrativa, creazione e preparazione degli spettacoli, la compagnia finalmente inizia a presentare i propri spettacoli in giro per il paese e soprattutto riesce ad ottenere il supporto di alcuni partner finanziari (Conseil Général 28, Crédit Agricole, Direction Régionale de la Jeunesse et des Sports); dal 2007-2008 può contare anche sull'aiuto della Région des Pays de la Loire. Vi è di fondo la consapevolezza dell'utilità pubblica di queste manifestazioni artistiche e la volontà di difendere una realtà culturale particolarmente creativa, attiva sul territorio e tra la popolazione.

Il progetto artistico di Lezartikal nasce da un forte impulso all'innovazione: a partire da un muro verticale costruisce una rivoluzionaria dimensione del reale, apre gli occhi su nuove prospettive, nuovi scenari, soverchia totalmente la convenzionale percezione del quotidiano, libera dagli schemi soliti ed abusati per portare lo spettatore a vivere, sentire, percepire il mondo circostante con un'ottica di riscoperta, rivalutazione, rivelazione. Allo stesso modo lavora sul corpo: si avventura nella ricerca dei limiti, dei confini, delle frontiere del verticale, spinta dal potere della fantasia rincorre il sogno di annullare la gravità, e di annullarsi nella dimensione aerea. I muri della logica crollano di fronte a questa poesia di corpi in volo: confusione spaziale, esercizio fisico, gioco attoriale, sinuosità di movimenti, sono queste le direzioni intraprese dalla compagnia di Le Mans.

Fino ad ora gli spettacoli realizzati e portati in tournée sono due: *Moi Moi* e *Une Gotte de Vertice*; mentre al momento ne è in preparazione un terzo, dal titolo *The Room* che vede la collaborazione della danzatrice israelo-danese Esther Wrobel.

Moi Moi è il frutto di quattro anni di lavoro, nei quali Richard e Milou si sono dedicati con estremo rigore e determinazione alla realizzazione di un progetto arduo: dare vita ad una sintesi che rivelasse nella sua completezza e integrità la naturale continuità che lega a doppio nodo circo e *Danse Escalade*.

Quest'opera ha assorbito totalmente i due interpreti: essi si sono trovati a dover fare i conti con la progettazione di uno spettacolo senza l'ausilio d'alcun modello di riferimento, senza la possibilità di appoggiarsi a nessun "tecnico" specializzato in questo tipo di rappresentazione. Proprio per questo la

64 *Compagnie Lezartikal*, sito internet, <http://lezartikal.com/goutte>

preparazione è durata così a lungo tanto che i due artisti tendono a considerare tale spettacolo più che una performance, un'estensione del proprio "esistere":

Ce monde à l'envers est devenu le nôtre, à force de travail et de doutes, à tel point que même ce que certains qualifient de performances, à l'instar des fameux « portés », nous semblent titre plutôt du domaine du prolongement, de l'aboutissement.⁶⁵

Alla poesia e partitura di movimenti si sono infine aggiunti altri due linguaggi artistici: la regia dell'illuminazione curata da Noë Duval e la sonorizzazione live per mano di Mathieu Joly. Questi successivi contributi hanno donato a *Moi Moi* attraverso percorsi alternativi, che tuttavia dirigono ad unica identità, una originale dimensione sonora e visiva portando a compimento il discorso artistico.

Une Gotte de Vertice è uno spettacolo nel quale l'ordinaria logica del movimento è superata dalla fantasia, la gravità svanisce e si aprono le porte ad un nuovo straordinario scenario dove l'abitudine si fa vertigine.

L'immaginazione rompe i confini del reale, il quotidiano diviene sfida al possibile, alle leggi della fisica, all'esausto ripetersi del vivere comune: una nuova prospettiva regala una nuova vita, cambiando l'ordine degli addendi, per magia, cambia anche il risultato.

C'est en transformant les lignes, les niveaux, les objets, en basculant la normalité, en transgressant les lois de l'apesanteur et en nous déplaçant comme jamais, que nous modifierons la vision habituelle que nous avons des images de la vie.⁶⁶

3.6 *Pire que Debout*

Karole Seyre, appassionata sin dall'infanzia al mondo del circo, nel 2000 s'iscrive all'*Ecole de cirque de Lyon*, dove scopre l'arte della *clownerie* e realizza le prime creazioni con le quali dà il via alla sua futura esperienza professionale nel mondo del circo di strada. Successivamente studia presso il *Théâtres Acrobatiques* di Marsiglia dove apprende le tecniche dell'acrobatica, del teatro e della danza grazie agli insegnamenti di un'equipe di alto valore: il regista Haïm Menahem, il coreografo William Petit, l'autore specializzato in arti di strada Pierre Berthelot, il clown Caroline Delaporte e il pioniere della danza verticale Bruno Dizien (*Roc in lichen*).

Questi anni di formazione le hanno permesso di affermarsi nel panorama del circo acrobatico e di strada, più in particolare nel *clown mural* grazie anche all'aiuto e alla supervisione di Jonathan Sutton.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ibidem*.

Padroneggiando le tecniche dell'arrampicata e della danza, Karole sfida in ogni istante dei suoi spettacoli la gravità, dipingendo con colpi delicati e precisi un mondo immaginario ai confini del possibile e tuttavia estremamente vicino alla nostra sensibilità: una quotidianità del verticale, che emoziona e strappando le maglie dell'abitudine e della banalità porta a riscoprire la poesia dei gesti più semplici.

Lo spettacolo che ha permesso alla compagnia *Pire que Debout* di affermarsi in questo particolare ambito del mondo del teatro di strada è stato: *Toute seule contre vous-même* una poesia a confine tra commedia, acrobazia, concerto e *clownerie* immersa fra gli oggetti del quotidiano, una composizione amorosa, affettuosa nei confronti di quel piccolo mondo che vive di gesti minuti, situazioni comuni e di poco conto, “le buone cose di pessimo gusto” che ritrovano nella dimensione verticale tutta la loro carica lirica ed emozionale.

IV CONCLUSIONI

«Non est vivere sed valere vita»

Marziale

Che cosa offre di speciale la *Danse Escalade*? Quali “tesori” nasconde tra le sue maglie? A quale ruolo mira? O per essere brutali: a che cosa serve?

Come abbiamo potuto vedere tale disciplina è innanzitutto il frutto di un lungo processo storico – culturale, che dunque non porta con sé solo ed esclusivamente i caratteri meramente sportivi, ma vive in prima linea le trasformazioni, i mutamenti e le rivoluzioni del pensiero che hanno stravolto e stravolgono il volto del reale che ci circonda. E’ dunque doveroso rendersi conto di come sempre e comunque l’alpinismo abbia metabolizzato pregi e difetti del mondo circostante senza mai restare insensibile e freddo osservatore degli eventi. Proprio per questo va riconosciuta all’alpinismo (e ad ogni suo sviluppo successivo) la dignità di fenomeno culturale: specchio parziale, ma necessario per una visione globale della realtà. Questo passaggio è assai delicato ed importante, poiché, per quanto possa sembrare assurdo, nella maggior parte dei casi, sono gli stessi arrampicatori (soprattutto le ultime generazioni) a non accettare o peggio ad accogliere con indifferenza questo fondamentale riconoscimento d’identità.

Il predominio odierno della *specializzazione* sulla *visione globale* ha completamente annullato la storia, cancellando la memoria, portando a dimenticare le battaglie che hanno condotto all’attuale modo di scalare e dunque ha snaturato, banalizzato, decapitato senza alcuna pietà gli *ideali*. Si avverte una profonda lacuna nella sfera spirituale, che indebolisce, uccide il nostro *agire*, appiattendo le nostre azioni, radendo al suolo e livellando a deserto ogni nostro sforzo. Il mondo dell’arrampicata è vittima di questa nuova prospettiva del risultato specifico, si parla nel particolare di *corsa al grado*: una lotta cieca e insensata, avulsa dalla vita, semplice e fallimentare sfogo ad una quotidianità che delude e logora. Manca completamente alla base una sana curiosità che apra gli orizzonti, un *Punto Focale* come lo definisce Paolo Caruso:

Porsi l’obiettivo di capire il significato di ciò che si fa nella pratica di qualunque attività è certamente importante, ma spesso questa comprensione non è facile da raggiungere. Il concetto del Punto Focale può aiutarci in questo. Il Punto Focale è il fine del procedimento concettuale che consente di individuare l’aspetto principale di ciò che vogliamo

comprendere o del movimento che stiamo eseguendo, ma anche il problema primario che ci impedisce di realizzare l'obiettivo che ci proponiamo.⁶⁷

La *specializzazione* elimina ogni elemento che risulta al di fuori del suo ambito e così finisce per decontestualizzare ogni attività, soffocando ogni minimo margine di respiro, ogni nota straordinaria, ogni strada alternativa, ogni diversità. In sostanza esclude dall'arrampicata ogni istanza creativa riportando l'intero discorso ad una pura quanto meccanica catena di causa – effetto, delineando come unica meta il risultato, la prestazione, sottoponendo così il praticante ad una manichea suddivisione delle possibilità: o il successo o il fallimento.

Qualunque insegnante sufficientemente preparato sa che la motivazione principe di un praticante è il divertimento e non il risultato della prestazione. Se c'è divertimento logicamente ci sarà la volontà e il piacere di praticare l'attività svolta, di conoscere tutto ciò che è inerente a essa e conseguentemente con tutta probabilità si arriverà anche al risultato particolare. Se il divertimento decade la competizione diventa eccessiva, il campo d'azione tende a restringersi al solo potenziamento e, se non si ottiene il risultato, prima o poi si abbandona l'attività.⁶⁸

Naturalmente quest'atteggiamento non si riscontra nella sola arrampicata ma in ogni attività umana. Se risulta così difficile liberarsi da schemi ed imposizioni all'interno di un'attività di questo tipo, molto più impervio sarà affrontare gli ostacoli del quotidiano, le sfide che si presentano lungo il cammino che percorre giorno per giorno ognuno di noi.

Daniele Bolelli, esperto d'arti marziali, ci offre un ottimo spunto di riflessione che riteniamo estremamente prezioso ai fini della nostra tesi:

La maggior parte della gente colta e sensibile, non vede nessuna relazione tra la propria vita e le arti marziali. Una poco illuminata tendenza collettiva ci invita a specializzarci in uno o al massimo due campi e a dimenticarci del resto del mondo. [...] Artisti che non sanno correre tra le montagne. Manager che non hanno idea di come giocare con i bambini. Casalinghe incapaci di tirare con l'arco. 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. Ma queste sono mete buone per una catena di montaggio, non per un essere umano. 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.⁶⁹

67 Caruso, Paolo, *L'arte di arrampicare su roccia e ghiaccio*, Nuova edizione 2002, Roma, Edizioni Mediterranee, 2010, p. 207.

68 Ivi, p 208.

69 Bolelli, Daniele, *La tenera arte del guerriero. Arti marziali, combattimento e spiritualità nell'immaginario contemporaneo*, Roma, Castelvecchi, 1996.

La *Danse Escalade* germoglia proprio da questa consapevolezza. Come abbiamo potuto vedere già Paul Preuss agli inizi del secolo XX pretendeva da coloro che si dedicavano all'alpinismo un'apertura mentale notevole, una capacità di evadere dai beceri e retorici schemi consoni allo scalatore - eroe lanciato al solo ed esclusivo ottenimento del risultato, del successo, della vittoria sull'alpe. Preuss comprende già la necessità di un'etica: cosa fare, come farlo e perché farlo. Stabilire dei limiti per essere padroni equilibrati del proprio agire, consapevoli e coscienti delle proprie possibilità. Il percorso verso l'autoconsapevolezza sarà lungo e tortuoso, Allain, Rebuffat, Livanos, Philipp e successivamente Messner, Cozzolino, Rossa e altri ancora porteranno avanti e svilupperanno questo discorso. Saranno poi gli anni Sessanta e Settanta a spalancare decisamente le prospettive degli arrampicatori non solo più nei confronti delle pareti ma anche nei riguardi del mondo nella sua globalità. Profetiche sono state le parole di Gian Piero Motti apparse in un famosissimo articolo degli anni Settanta:

Si, anch' io avrei dovuto dedicare tutto me stesso all'alpinismo tralasciando gli altri interessi. Dimenticare l'amore per il bello, per la musica e la poesia, l'amore per l'arte in senso lato, l'affermazione di se stessi nella vita di ogni giorno, le amicizie profonde estranee all'ambiente alpinistico, con cui condurre discussioni interminabili su tutto e su tutti. L'importante è allenarsi, sempre e di continuo, non perdere una giornata, avere il culto del proprio fisico e della propria forma, soffrire se non si riesce a mantenere questo splendido stato di cose. E se sopraggiunge una malattia o anche un malessere leggero, allora è la crisi, la nevrosi. Perché ciò che conta è arrampicare sempre al limite delle possibilità, ciò che vale è la difficoltà pura, il tecnicismo, la ricerca esasperata del "sempre più difficile". Trascinato da questo delirio non ti accorgi che i tuoi occhi non vedono più, non percepisci più il mutare delle stagioni, che non senti più le cose come un tempo.⁷⁰

Ed è in risposta a questo male, a questo disagio che entra in gioco la fantasia, la creatività, l'immaginazione, *il gioco-arrampicata* di Ivan Guerini, la volontà di gioire per quello che si fa. Amare il proprio agire, non porre barriere alle proprie possibilità, ma fare esperienze: la montagna come luogo di crescita e socialità, maestra di condivisione e partecipazione alla vita comune, palestra *politica* per l'esistenza.

Sarà Patrick Berhault a raccogliere i frutti di questa rivoluzionaria presa di coscienza, aprendo senza paura le porte dell'alpinismo all'orizzonte dell'arte:

Berhault era d'accordo che non bisognasse incagliare nella competizione la nostra arte, praticavamo una delle rare attività per lo sviluppo armonico dell'uomo nata da matrice occidentale anziché orientale, c'era un traguardo ben diverso da raggiungere. La strada maestra dell'arrampicata era piuttosto quella di apprendere e insegnare una comunione tra equilibrio fisico e mentale, originando una scoperta di sé nel giusto movimento.[...] Patrick cercava

70 Motti, Gian Piero, *I Falliti* in «Rivista mensile del CAI», settembre 1972.

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.⁷¹

Ecco che incontriamo finalmente il passaggio chiave: l'arrampicata, l'arte e in fondo anche il gioco corrono di pari passo alla volta di una trasformazione del punto di vista consueto, nella volontà di realizzare una sorta di *rivoluzione copernicana*, un ribaltamento totale della visione, che permetta all'uomo di vivere in equilibrio con se stesso e con ciò che lo circonda. Evadere le convenzionali prospettive di riferimento, con i loro obiettivi e le loro regole, riconoscere piuttosto che non esiste punto di vista assoluto, ed accettare, maturare una consapevolezza di alternative.

La *Danse Escalade* in questo processo di apertura alle alternative e ai percorsi collaterali si dimostra calzante: è senza alcun dubbio una delle discipline che più si adatta a giocare tra i confini delle diverse strutture di pensiero. Costruisce il proprio percorso all'interno di una *terra di nessuno* che di volta in volta si trasforma, assume caratteri inediti e con la stessa facilità muta in altro, rigenerandosi. E' un divenire continuo di forme e regole, non esiste stasi, riposo, monotonia, ma tutto incessantemente è portato a rimescolarsi. Trasmette creatività e nutre l'immaginazione, svela le infinite vie del possibile, insegna ad affrontare con maggiore consapevolezza l'avventura umana, si cala senza timore tra la gente nella volontà di filare un robusto e duraturo tessuto sociale.

In conclusione vorrei citare un sorprendente e ironico scritto di Carlo Possa, arrampicatore molto attivo della zona emiliana negli anni Settanta, attraverso il quale credo si possa comprendere a pieno quale sia la radice primigenia dalla quale è scaturita la florida pianta della *Danse Escalade*:

In montagna si può ridere, correre, parlare con gli amici; si può ascoltare la musica dei Pink Floyd e di Albinoni, fischiettare la Carmen; in montagna si può fare all'amore, si può essere tristi, e anche pensare. In montagna si può mangiare la polenta con il latte, organizzare una partita di calcio tra valligiani e cittadini, dormire senza pensieri, si può scrivere alla ragazza. In montagna si può ascoltare il silenzio, passare il Capodanno in una baita con tanti amici, si possono raccogliere minerali, e gettare sassi in un ruscello. In montagna si può prendere il sole sdraiati su di una cima, leggere un romanzo di Buzzati o un giallo di Le Carré, si possono fotografare le nuvole o gli stambecchi. In montagna si può giocare a briscola o raccogliere erbe medicinali; si può arrampicare e sciare, percorrere nuovi sentieri, costruire un tavolo di legno. In montagna, dunque, si possono fare tutte le cose che si possono fare in città e se ne possono fare anche molte altre, più divertenti. Molti invece in montagna ci vanno per arrabbiarsi per litigare, per bestemmiare, per non guardare in faccia i vecchi amici, per dormire preoccupati la notte, per soffrire, per rischiare. In montagna si può fare quello che si vuole.⁷²

71 Gobetti, Andrea, *Patrick e i Nani Verdi* in «Alp wall» n.12/05, febbraio-marzo 2005, p. 66.

72 Possa, Carlo, *In montagna si può...* in «Lo Scarpone», 1976.

Bibliografia

- «Alp grandi montagne: Verdon», A.XII, n. 236, settembre-ottobre 2006.
- «Alp grandi montagne: Yosemite», A.XVIII, n.205, maggio 2002.
- «Alp speciale ritratti: Luisa Iovane e Heinz Mariacher», A. II, n.8, maggio-giugno 2009.
- «Alp Wall» n.12/05, febbraio-marzo 2005.
- «Meridiani Montagne: Alpi Provenzali», A. III, n. 8, maggio 2004.
- Artaud, Antonin, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi editore, 2000.
- Berhault, Patrick, *1983 Gradi danzanti* in «Alp arrampicata monografie: il Finalese», A. XIII, n. 162, ottobre 1998.
- Bessone, Flaviano, *Facce famose. Antoine Le Menestrel, le lucertole blu* in «Alp Wall», n. 12/05, febbraio-marzo 2005.
- Bolelli, Daniele, *La tenera arte del guerriero. Arti marziali, combattimento e spiritualità nell'immaginario contemporaneo*, Roma, Castelvechi, 1996.
- Bricola, Michel – Potard, Dominique, *Berhault*, Torino, Vivalda Editori, collana I Licheni, 2009.
- Buzzi, Maria Luisa, *La nuova danza francese: contaminazioni e ritorno* in «Comunicazioni Sociali», vol. XXI, fascicolo 4, 1999.
- Calvino, Italo, *Le città invisibili*, Milano, Mondatori, 2002.
- Camanni, Enrico, *Mal di montagna*, Torino, CDA &Vivalda editori, 2005.
- Camanni, Enrico, (a cura di), *Nuovi Mattini, il singolare Sessantotto degli alpinisti.*, Torino, Vivalda Editori, collana I Licheni, 1998.
- Caruso, Paolo, *L'arte di arrampicare su roccia e ghiaccio*, Nuova edizione 2002, Roma, Edizioni Mediterranee, 2010.
- Engel, Claire-Eliane, *Storia dell'Alpinismo*,(con in appendice Mila, Massimo, *Cent'anni di Alpinismo Italiano*) 2. ed., Milano, Arnoldo Mondatori Editore, 1969.
- Gherzi, Andrea, *La musica delle montagne. Musicisti e alpinisti tra vette e pentagrammi*, Torino, Centro di Documentazione Alpina, novembre 2000.
- Gobetti, Andrea, *Patrick e i Nani Verdi* in «Alp wall» n.12/05, febbraio-marzo 2005.
- Guerre-Genton, Claude - Hemming, Gary, *A la recherche d'un èquilibre*, in *La Montagne et Alpinisme*, ottobre 1964.
- Livanos, Georges, *Al di là della Verticale*, Torino, Vivalda Editori, collana I Licheni, 2006.
- Messner, Reinhold, (a cura di), *L'arrampicata libera di PAUL PREUSS*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1987.
- Messner, Reinhold, *Settimo grado*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, nuova edizione 1982.

- Motti, Gian Piero, *I Falliti* in «Rivista mensile del CAI», settembre 1972.
- Motti, Gian Piero, *Storia dell'Alpinismo e dello Sci*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1977, Vol. I-II.
- Nordera, Marina - Franco, Susanne, (a cura di) *I discorsi della danza, parole chiave per una metodologia della ricerca* a cura di, Novara, De Agostini Scuola, 2007.
- Palma, Fabio – Švab, Erik, *Uomini e pareti, 16 incontri ravvicinati con i protagonisti del verticale*, Milano, Edizioni Versante Sud, 2002.
- Perrelli, Franco, *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, 3. ed., Roma-Bari, Editori Laterza, 2011.
- Petit, Philippe, *Trattato di funambolismo*, Milano, Ponte alle Grazie, 1999.
- Pontremoli, Alessandro, *La Danza, storia, teoria, estetica del Novecento*, 5. ed., Roma-Bari, Editori 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.
- Possa, Carlo, *In montagna si può...* in «Lo Scarpone», 1976.
- Rébuffat, Gaston, *La montagna è il mio mondo*, Torino, Vivalda Editori, collana I Licheni, 1996.
- Robert, Alain, *Spiderman*, Milano, Edizioni Versante Sud, 2006.

Sitografia

- *AscenDance Project*, sito internet, <http://www.ascendanceproject.com/about.html>
- *Compagnie Lézards Bleus*, sito internet, <http://www.lezardsbleus.com>
- *Compagnie Lezartikal*, sito internet, <http://lezartikal.com>
- *Compagnie NEO*, sito internet, http://danseescalade.ch/fr/danse-escalade/2-la_compagnie
- Intervista a Le Menestrel, *WEB TV TRENTO FILMFESTIVAL*, sito internet, <http://www.youtube.com/watch?v=gkReBc1H19M>