

Alessandro Pontremoli*

Anna Sagna. Una pioniera del teatrodanza in Italia

20 luglio 2023, pp. 19-28

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/17683>

Section: Studi



Articles are published under a Creative Commons Attribution NonCommercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

Anna Sagna è una fra le coreografe più interessanti nel panorama della danza italiana del secondo Novecento, ma nonostante la lunga e intensa carriera e l'indiscussa e riconosciuta importanza dal punto di vista coreografico e pedagogico, il suo lavoro non è stato ancora adeguatamente valorizzato. Col presente contributo si intende cercare di colmare, almeno parzialmente, una lacuna, offrendo un'analisi del primo percorso creativo (1970-1978) e del pensiero pedagogico di un personaggio significativo della storia della danza contemporanea italiana.

Anna Sagna is one of the most interesting choreographers in the panorama of Italian dance in the second half of the 20th century, but despite her long and intense career and her undisputed and recognised importance from a choreographic and pedagogical point of view, her work has not yet been adequately appreciated. With this contribution we would like to try to fill a gap, at least partially, by offering an analysis of the early creative path (1970-1978) and the pedagogical thinking of a significant figure in the history of contemporary Italian dance.

Alessandro Pontremoli

Anna Sagna. Una pioniera del teatrodanza in Italia

Introduzione

Per anni un pregiudizio critico ha falsato il dibattito storiografico sul modernismo coreutico italiano. Leonetta Bentivoglio, nel suo pionieristico *La danza moderna* del 1977¹ – ribattezzato, nell'edizione successiva aggiornata (1985), *La danza contemporanea*² – è perentoria nell'attribuire il primato della creazione di nuovi linguaggi e nuove tecniche unicamente alla Germania e agli Stati Uniti, proponendo l'immagine di un'Italia provinciale e arretrata sul piano della coreografia³.

Nonostante non tutti gli studiosi fossero d'accordo, come appare da una mappatura puntuale presentata da Vittoria Doglio ed Elisa Guzzo Vaccarino in *L'Italia in ballo*⁴, un volume ben documentato del 1993, la vulgata di una danza contemporanea italiana nata quasi dal nulla nel 1980 e informata unicamente a modelli stranieri senza la mediazione di antecedenti modernisti è stata gradualmente sostituita, grazie agli studi degli ultimi vent'anni circa, da una visione meno assertiva e più possibilista, soprattutto in relazione alla presa in carico di fenomeni in passato sottovalutati o addirittura non ritenuti degni di considerazione dalla critica e in parte della storiografia⁵.

1. Leonetta Bentivoglio, *La danza moderna*, Longanesi, Milano 1977, pp. 161-206.

2. Leonetta Bentivoglio, *La danza contemporanea*, Longanesi, Milano 1985, pp. 274-286.

3. Scriveva, ancora nel 1990, Leonetta Bentivoglio: «Priva (come la *nouvelle danse* francese) di radici culturali autonome, senza, cioè, avere alle spalle una scuola autoctona di danza moderna (com'è avvenuto in America e in Germania), la nuova danza italiana, nata su tecniche d'importazione, ha identificato una propria originalità solo quando si è rivolta a modelli altri» (Leonetta Bentivoglio, *Teatrodanza*, in «Teatro in Europa», n. 7, 1990, pp. 18-30: p. 28).

4. Vittoria Doglio – Elisa Guzzo Vaccarino, *L'Italia in ballo*, Di Giacomo, Roma 1993.

5. Patrizia Veroli, *Baccanti e dive dell'aria. Donne danza e società in Italia 1900-1945*, Edimond, Città di Castello 2001; Alessandro Pontremoli – Elena Zo, *Anna Sagna. Con uno scritto inedito di Anna Sagna e Gian Renzo Morteo*, UTET, Torino 2005; Ambra Senatore, *La danza d'autore. Vent'anni di danza contemporanea in Italia*, UTET, Torino 2007; Alessandro Pontremoli (a cura di), *Sara Acquarone. Una coreografia moderna in Italia*, UTET, Torino 2009; Dora Levano, *Nuova danza italiana/Danza d'autore*, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 4, 2013, pp. 117-162, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/4201/3653> (u.v. 3/2/2023); Silvio Paolini Merlo (a cura di), *Le pioniere della nuova danza italiana. Le autrici, i centri di formazione, le compagnie*, ABEditore, Milano 2016.

Nel percorso di ricerca sulle origini della danza moderna in Italia ci si imbatte in modo quasi inevitabile in quello che può a ragione essere definito *il caso Torino*. A partire dal periodo fra le due guerre⁶, il capoluogo piemontese diviene un centro di divulgazione delle idee moderniste sulla danza, portate, come un vento nuovo, dalle sorelle Raja e Bella Markman (quest'ultima poi coniugata Hutter), che tenevano scuola presso il circolo mecenatesco di Riccardo e Cesarina Gualino. Quella torinese di quegli anni è un'esperienza caratterizzata da un respiro internazionale e da fermenti creativi di pregnanza storica⁷. Escono da questa stagione formativa e artistica alcune protagoniste della danza contemporanea italiana, attive ben prima degli anni Ottanta del Novecento. Anche se a lungo trascurate dalle narrazioni storiografiche, hanno operato sul territorio italiano contribuendo alla costruzione di una nuova danza, che già negli anni Settanta comincia a dare i suoi frutti con figure chiave come quella di Anna Sagna (1928-2008).

Anna Sagna è una fra le coreografe più interessanti nel panorama della danza italiana del secondo Novecento, ma nonostante la lunga e intensa carriera e l'indiscussa e riconosciuta importanza dal punto di vista coreografico e pedagogico, il suo lavoro non è stato ancora adeguatamente valorizzato⁸. Col presente contributo⁹ si intende cercare di colmare, almeno parzialmente, una lacuna, offrendo un'analisi del primo percorso creativo (1970-1978) e del pensiero pedagogico di un personaggio significativo della storia della danza contemporanea italiana, esponente di quel filone modernista che tanta parte ha avuto nella nascita di un'espressione coreica più vicina all'uomo nuovo e alla nuova società che emergevano dal Secondo dopoguerra.

Fra danza e pittura

Anna Sagna nasce a Torino il 17 gennaio del 1928 da una famiglia di estrazione borghese, all'interno della quale affina una notevole sensibilità nei confronti delle arti. Gli anni della sua infanzia coincidono con quelli dell'eredità culturale di Piero Gobetti¹⁰, del mecenatismo gualiniano, della

6. Cfr. Angelo d'Orsi, *La cultura a Torino tra le due guerre*, Einaudi, Torino 2000.

7. Elisa Guzzo Vaccarino (a cura di), *Guida alla danza in Piemonte*, testi e ricerche di Vittoria Doglio, Luigi Rossi, Gianni Secondo, Stigra, Torino 1983; Vittoria Doglio – Elisa Guzzo Vaccarino, *L'Italia in ballo*, cit., pp. 75-82; Stefano Baldi – Nicoletta Betta – Cristina Trinchero, *Il Teatro di Torino di Riccardo Gualino (1925-1930). Studi e documenti*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2013.

8. Alcune preziose indicazioni sulla coreografa e danzatrice torinese sono date da Vittoria Doglio – Elisa Guzzo Vaccarino, *L'Italia in ballo*, cit., p. 75. Si veda, inoltre, la rivista «Linea teatrale», fondata da Anna Sagna e Gian Renzo Morteo nel 1980. Scritti della Sagna sono contenuti, inoltre, in Gian Renzo Morteo, *L'animazione come propedeutica al teatro*, Giappichelli, Torino 1977.

9. Questo saggio attinge in parte al volume Alessandro Pontremoli – Elena Zo, *Anna Sagna*, cit., frutto di una ricerca cominciata dal sottoscritto all'inizio degli anni Duemila, ricerca che qui viene aggiornata e integrata.

10. Cfr. Angelo d'Orsi, *La cultura a Torino tra le due guerre*, cit.; Giancarlo Bergami, *Piero Gobetti e il gobettismo*, Centro Studi Piemontesi, Torino 2014.

pittura anti-provincialista dei Sei.

L'imprenditore illuminato Riccardo Gualino dà vita ad una stagione di grande fermento culturale, promuovendo l'arte figurativa e lo spettacolo. Nella sua villa di via Galliari fa costruire un teatrino privato, progettato dal pittore Felice Casorati e dall'architetto Alberto Sartoris, che viene inaugurato il 27 aprile 1925. E nel centro della città finanzia il recupero del Teatro Scribe – realizzato nel 1857 su progetto dell'architetto Giuseppe Bollati – aprendolo al pubblico, nello stesso anno, in una nuova veste, grazie all'intervento coordinato del critico d'arte Lionello Venturi e del pittore Gigi Chessa. I ruderi del teatro, sventrato dagli attacchi aerei dal novembre 1942 al luglio 1943, campeggiano ancora nel cuore della città, ormai labile memoria dell'impresa gualiniana del Teatro di Torino¹¹.

Nella scuola voluta da Cesarina Gualino, moglie dell'imprenditore torinese, Bella e Raja Markman insegnano una danza libera di impronta duncaniana e dalcrosiana, che si nutre degli incontri con i grandi artisti internazionali che calcano le scene del Teatro di Torino. Fra questi risultano determinanti per le scelte didattiche e coreografiche della scuola: Alexander e Clotilde Sakharoff, Mary Wigman, Loïe Fuller¹².

Nella Torino fra le due guerre Anna Sagna trascorre un'infanzia relativamente serena. Nel 1936, all'età di otto anni, viene iscritta alla Scuola di danza di Bella Hutter a Villa Gualino, dove matura la sua passione per l'arte di Tersicore. Terminata la guerra, la formazione scolastica della Sagna attraversa alterne vicende e ripensamenti, che sfociano nel passaggio dal liceo classico al liceo artistico, dove la futura coreografa scopre una seconda vocazione, quella della pittura. Dal 1946 al 1948, terminati gli studi superiori, frequenta le lezioni di Felice Casorati presso l'Accademia Albertina e in seguito si specializza con lo zio Teonesto Deabate. Danza e pittura, da quel momento in poi e per tutta la vita, saranno per Anna Sagna i motori della sua esistenza artistica.

Il coinvolgimento di Sagna all'interno della Scuola Hutter diviene progressivamente sempre più intenso e a partire dal 1957 si concretizza dapprima nella realizzazione di scene e costumi dei saggi della scuola e in seguito, tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, nella conduzione di uno dei corsi. Questa responsabilità spinge Sagna a intraprendere una ricerca ad ampio raggio nell'ambito delle tecniche della danza, del teatro e delle discipline meditative orientali. La colpiscono in particolare l'*Ausdruckstanz* di Harald Kreutzberg, caratterizzata da una propensione all'ibridazione dei linguaggi, la corporeità mimica di Étienne Decroux, non meno che la ricerca dell'equilibrio psicofisico della prassi dell'Hatha Yoga.

L'obiettivo non è inventare una nuova tecnica di danza, quanto piuttosto trovare una cifra coreografica originale e necessaria, finalizzata al raggiungimento di obiettivi espressivi e non di este-

11. La ricerca più aggiornata su questi temi è quella rifluita nel volume di Stefano Baldi – Nicoletta Betta – Cristina Trincherò, *Il Teatro di Torino di Riccardo Gualino (1925-1930)*, cit.

12. *Ivi*, pp. 92-95.

tismi fini a sé stessi. Il percorso prevede pertanto un affrancamento dai modelli precostituiti e dalle tecniche della tradizione, per pervenire a quella che Anna Sagna battezzerà «espressione corporea».

Nel corso degli anni Settanta Sagna si dedica soprattutto a creazioni per gli allievi della scuola, senza una soluzione di continuità fra proposta pedagogica e attività artistica, fino al 1977, quando dà vita a una compagnia professionale autonoma. La scuola continua la sua attività nella nuova sede di Via Avogadro e la direzione passa dall'anziana Hutter a Sagna fino al 1987, quando Erika, la nipote di Bella ne riprende la conduzione. Gli anni Ottanta e Novanta, che esulano dall'assunto del presente convegno, sono quelli dell'attività della nuova compagnia Sutki, che prende il nome dal titolo del primo spettacolo di Sagna nel 1970.

Demiurgo dei suoi spettacoli, Anna Sagna danza insieme alla sua compagnia fino al 1999, anno di *Le due orfanelle*, ultima fatica della coreografa torinese, dopo la quale si dedicherà solamente alla pittura fino alla morte avvenuta nel 2008. Fra i motivi dell'abbandono sono certamente da sottolineare le difficoltà incontrate dalle compagnie di danza nel corso degli anni Novanta in Italia, con una contrazione di risorse e una graduale trasformazione del panorama della produzione. Ma la causa principale del ritiro dalle scene è da attribuirsi al grande dolore per la perdita dell'amica e collaboratrice Orsetta Elter, la quale, nonostante la grave malattia, aveva voluto comunque affiancarla nell'ultimo spettacolo.

Il metodo di espressione corporea

Fra i meriti culturali di Anna Sagna, forse il più importante è quello di essere stata una grande pedagoga. Il suo metodo di espressione corporea, elaborato nel corso dei molti anni di lavoro, ha informato sia la sua attività di insegnante sia la sua creatività di produzione. Il carisma pedagogico della coreografa torinese è alla base della formazione di diverse generazioni di danzatori e coreografi, fra i quali alcuni degli esponenti più significativi della danza contemporanea italiana ed europea: le figlie Carlotta e Caterina, Roberto Castello, Raffaella Giordano, Paola Bianchi, Daniele Ninarello, per citarne alcuni¹³. Ma l'ampio spettro offerto dalle pratiche corporee di Sagna ha generato anche professionalità in campi artistici contigui: la danzaterapia nel caso di Silvia Gatti, il teatro sociale interculturale di Rosanna Rabezzana, il teatro di movimento di Tommaso Rotella, la pedagogia della danza per i più piccoli di Erika Hutter¹⁴.

13. Cfr. Alessandro Pontremoli, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Laterza, Roma-Bari 2004, pp. 120-126; Alessandro Pontremoli, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, Roma-Bari 2018, pp. 14-24; Dora Levano, *Nuova danza italiana/Danza d'autore*, cit., pp. 117-162; Elena Cervellati – Giulia Taddeo (a cura di), *La danza in Italia nel Novecento e oltre: teorie, pratiche, identità*, Ephemeria, Macerata 2020.

14. Cfr. Alessandro Pontremoli – Elena Zo, *Anna Sagna*, cit., pp. 28-43.

È dell'anno 1976 uno scritto teorico di Sagna incompiuto e inedito fino alla pubblicazione del 2005 a cura mia per i tipi di UTET¹⁵. Sollecitata e affiancata da Gian Renzo Morteo, Sagna fissa, in quello scritto, principi teorici ed esercizi pratici della sua estetica del movimento. Dopo anni di insegnamento a tanti giovani e professionisti, Anna sente l'esigenza di razionalizzare la prassi in un metodo trasmissibile con il linguaggio della trattatistica, non nascondendo la difficoltà di tradurre una dimensione interiore ed emotiva in una comunicazione mediata come quella della parola scritta.

Nonostante l'incompletezza dello scritto, quello che ci rimane è comunque di grande valore storico e si presenta come uno strumento efficace per comprendere meglio, nella sua globalità, l'opera artistica della coreografa torinese. Un'esigenza di autonomia e di indipendenza traspare da ogni riga del testo, tutto incentrato sulla nozione labaniana di *movente*, che, per la coreografa, è l'origine e il fine della comunicazione. Ogni forma in teatro, per Anna Sagna, non è autentica se non è sostanziata da un *movente*. La scelta del lemma è particolarmente felice. Nella parola, infatti, si assommano i significati propri del latino *movens*, participio presente del verbo *movere*: “muovere”, “che muove” o “si muove”, ma anche “che dà principio”, “che dà impulso”, suggerendo l'idea di qualcosa che ha il potere di “determinare”; una cagione principale, una causa che dà avvio al moto, una sorta di *Primo Mobile* dell'arte. Nella danza solo la capacità di leggere, recuperare, riconoscere il *movente* permette di superare i condizionamenti delle *tecniche* e degli *stili*, che sono spesso causa di una deformazione della comunicazione.

Il metodo insegna a sfruttare tutte le potenzialità espressive di un corpo, sia per superare le cristallizzazioni degli apprendimenti del passato, mai sottoposti al vaglio critico del “movente”, sia per conquistare un personale training psicofisico finalizzato a intensificare l'espressività. L'utopia di Sagna non è diversa da quella elaborata in seno al teatro italiano degli stessi anni o da quella generata dai profondi mutamenti della danza d'oltreoceano. Si pensi, in particolare, al portato ideologico del Terzo Teatro, alle riformulazioni di azioni quotidiane di Remondi e Caporossi¹⁶, o all'esposizione di un corpo naturale sottoposto a compiti fisici sperimentata oltre oceano dagli esponenti della postmodern dance¹⁷: il recupero di una *naturalità* del corpo si esprime nell'azzeramento di schemi e apprendimenti irriflessi per guadagnare una immediatezza “utopica”.

La pedagogia di Sagna, di evidente impostazione labaniana, propone un percorso che prepara il soggetto a mettersi in relazione diretta con gli elementi costitutivi del linguaggio corporeo – condensati nei concetti di *spazio*, *tempo*, *forza* – al di là dei confini rigidi imposti dai “codici”. L'obiettivo è dar vita a un teatro vivo e produttore di senso a partire dalla messa in presenza delle opposizioni

15. Il breve trattato è pubblicato *ivi*, pp. 111-164.

16. Cfr. Mimma Valentino, *Il nuovo teatro in Italia 1976-1985*, Titivillus, Pisa 2015.

17. Cfr. Rossella Mazzaglia, *Judson Dance Theater: danza e controcultura nell'America degli anni Sessanta*, Ephemera, Macerata, 2010.

e delle contraddizioni significanti che il performer è in grado di “incarnare”, prima nel suo percorso di formazione e poi in quello creativo sulla scena. I contrasti si generano dalla dialettica fra *esterno* e *interno* del soggetto, che, in una tassonomia esponenziale di combinazioni, qualificano sempre gli elementi di *spazio, tempo, forza*.

Bandito ogni “a priori” del movimento e della messa in forma del corpo, Sagna rivendica l’assoluta libertà espressiva che, come afferma lei stessa, «apre la strada ad ogni forma possibile di teatro incentrato ovviamente sulla presenza fisica dell’attore»¹⁸. La *presenza* nella *concentrazione* è condizione necessaria per *rendere visibile l’invisibile*.

Per Sagna l’avventura creativa si genera dal *progetto*, un’idea che deve trovare concretezza in un *oggetto*. La prassi di lavoro, che la coreografa torinese propone, permette al performer di realizzare, comprendere e analizzare il *processo* che dal progetto porta all’oggetto. Nel suo scritto teorico i meccanismi creativi vengono ridotti a “formule” logiche che, in virtù della loro astrattezza, hanno il pregio di porsi come simboli dal valore iconico, piuttosto che come definizioni rigide, incapaci di garantire al metodo la “mobilità” necessaria¹⁹.

Il metodo di espressione corporea di Sagna anzitutto attribuisce al movimento e al gesto una espressività, che non è condizionata da fattori esteriori, ma provocata e guidata da *stimoli* maieutici; in secondo luogo, esso accompagna con appropriati esercizi preparatori il performer a porsi nella condizione più favorevole per sperimentare comportamenti nuovi. Il modernismo di Sagna appare con evidenza in questa proposta pedagogica, fondata sul profetico principio delsartiano della corrispondenza: ogni forma del corpo e ogni movimento devono sempre essere il portato della loro correlazione con uno status interiore²⁰.

Con largo anticipo sulle rivendicazioni attuali dei danzatori “interpreti”²¹, Sagna assegna la responsabilità principale della creazione al valore della presenza del performer, che ha così il dovere di attrezzarsi, acquisendo tutti i mezzi di attuazione necessari per il processo richiesto.

18. Anna Sagna, *Didattiche chiuse o aperte*, in «Linea teatrale», nuova serie, vol. II, n. 1 [n. 4], 1986, pp. 56-62; p. 62, ora disponibile anche online: https://archivio.teatrostabiletorino.it/archivi/media/collectiveaccess/images/5/2/0/16135_ca_object_representations_media_52039_original.pdf (u.v. 15/2/2023).

19. Cfr. Anna Sagna, *Dividere per unire: un metodo di lavoro*, in «Linea teatrale», nuova serie, vol. II, n. 2 [n. 5], 1986, pp. 32-41; p. 32, ora disponibile anche online: https://archivio.teatrostabiletorino.it/archivi/media/collectiveaccess/images/5/2/0/24950_ca_object_representations_media_52041_original.pdf (u.v. 15/2/2023).

20. Su François Delsarte è ancora insuperato il volume di Elena Randi, *Il magistero perduto di Delsarte*, Esedra, Padova 1996.

21. È in atto, nel contesto della danza contemporanea italiana, un dibattito sul ruolo creativo dell’interprete. Marta Ciappina, fra le danzatrici più interessanti nel panorama nazionale, rivendica il ruolo autoriale di quei danzatori che dedicano la loro esistenza professionale a uno o più coreografi dell’avanguardia, affermando che è in virtù della loro specifica corporeità e adattabilità alle richieste artistiche di un determinato autore che l’opera trova la sua possibilità di realizzazione e affermazione.

Sagna coreografa negli anni Settanta

L'attività coreografica di Anna Sagna si sviluppa in un arco di quasi trent'anni. Come abbiamo visto, il Gruppo di Danza Contemporanea Bella Hutter nasce in seno alla scuola nel 1970, anno del primo spettacolo della compagnia, e con il supporto di Gennaro Labanca si rende indipendente nel 1987 col nome di *Sutki*. La formazione chiude nel 1999, anno del definitivo abbandono delle scene da parte di Anna Sagna, la cui produzione consta di quarantacinque titoli in ventinove anni di attività.

Influenzata dai fermenti culturali e artistici degli anni Settanta, la ricerca di Sagna si allinea con l'azzeramento delle forme della tradizione proposto dal Teatro Laboratorio di Jerzy Grotowski²² e con la deteatralizzazione deflagrante del Living Theatre²³. La sua officina creativa privilegia il processo di preparazione piuttosto che il prodotto della messa in scena, insistendo sulla dinamica dei rapporti interni al gruppo, l'ascolto, le reazioni agli stimoli, l'improvvisazione.

In particolare, per Sagna l'esperienza teatrale se da un lato può essere ricondotta alle sue fonti rituali, per riappropriarsi della dimensione originaria di processo di trasformazione collettivo, dall'altro il singolo deve trovare all'interno del gruppo la propria valenza espressiva, autonoma e personale, conquistata con l'introspezione, ma sempre mediata da strumenti tecnici adeguati a una efficace comunicazione. I lavori di Anna Sagna, anche se con alcune ingenuità e con tentativi non sempre riusciti, rappresentano una forma di teatrodanza allo stato nascente e anticipano sorprendentemente la ben più nota e apprezzata stagione del Tanztheater tedesco e degli *Stücke* di Pina Bausch, che di lì a qualche anno vengono salutati dalla critica e dalla storiografia come la realizzazione della profezia del contemporaneo.

Nel 1968 Sagna comincia ad affiancare nella composizione coreografica Lydia Brandlmayer, insegnante storica della scuola Hutter, con la quale realizza nel 1970 *Sutki*, lavoro il cui titolo, in russo, allude al giro delle lancette dell'orologio:

La scuola di danza di Bella Hutter ha offerto per due sere al Carignano l'annuale saggio delle allieve che ha assunto particolare interesse sia per il numero delle partecipanti ad esso sia per il modo inconsueto con cui è stato svolto. Alternando assoli e quadri d'insieme, centoventi giovanissime ballerine hanno presentato, applauditissime, *Sutki*, vero e proprio balletto che, per il soggetto di Anna Sagna e le coreografie della stessa e di Lidia Brandlmayer, esce dai limiti di una tradizionale e frammentaria dimostrazione per configurarsi come uno spettacolo moderno e unitario²⁴.

Nei primi anni Settanta le produzioni del Gruppo di Danza Contemporanea Bella Hutter

22. Il volume che raccoglie in traduzione i primi scritti del regista polacco (Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma 1970) esce in Italia proprio nel 1970.

23. Marco De Marinis, *Il nuovo teatro. 1947-1970*, Bompiani, Milano 1987, p. 210.

24. Anonimo, *Le allieve della Hutter nel saggio di danza*, in «La Stampa», 16 giugno 1970, p. 6.

dal punto di vista formale si collocano ancora a metà strada tra il saggio della scuola e lo spettacolo vero e proprio. È tuttavia importante sottolineare che per Sagna la distinzione fra professionismo e dilettantismo è assolutamente irrilevante, in linea con il cambiamento di paradigma introdotto dall'animazione teatrale proprio negli anni Settanta a Torino con le azioni di Franco Passatore, Loredana Perissinotto, Remo Rostagno, Giuliano Scabia²⁵.

Il teatro-danza di Anna Sagna è un'esperienza di ricerca che viene seguita da un pubblico specifico e affezionato, lo stesso che frequenta le molte sperimentazioni del teatro e della danza di quegli anni, una tribù, si direbbe oggi, con riferimenti culturali alti. Fra gli altri, si tratta anche di un gruppo di giovani che gira intorno a un grande protagonista del teatro torinese, Gian Renzo Morteo, co-direttore del Teatro Stabile di Torino, docente universitario fra i fondatori della disciplina della Storia del teatro, traduttore puntuale di Eugène Ionesco.

La conoscenza fra Sagna e Morteo risale agli anni della guerra, ma una vera e propria amicizia si consolida al tempo della collaborazione di Anna col Teatro dell'Angolo, all'inizio degli anni Settanta. Il rapporto di Morteo col teatro era militante e a tutto tondo: l'intellettuale torinese non offre la propria consulenza solo al Teatro Stabile di Torino, col quale collabora con incarichi diversi dal 1957 al 1975, ma coadiuva anche: il Teatro delle Dieci, nelle scelte di repertorio; il Teatro dell'Angolo, nell'elaborazione dei principi teorici del teatro-ragazzi; Assemblea Teatro e Stilema, nella fondazione di un teatro di valenza civile ed educativa. Con la compagnia di Anna Sagna stabilisce un rapporto privilegiato²⁶.

Fra gli spettacoli di Sagna degli anni Settanta, alcuni nascono proprio a partire da soggetti firmati da Morteo. È il caso del lavoro del 1976 *La porta*, un libretto costruito come una *pièce* dell'assurdo con personaggi grotteschi che si propongono al pubblico in termini seduttivi: un militare che vuole fare l'eroe, un nobile che suona il piano e va a cavallo, e via scorrendo fino al culmine di una rabbia collettiva che spinge il gruppo a tentare di sfondare una porta. L'arrivo di una sorta di *scemo del villaggio* – interpretato dalla stessa Sagna – affascinato da tutta quella gente che lo circonda, porta l'azione verso una conclusione kafkiana: costui, con assoluta ingenuità, gira la maniglia, apre e va oltre, irridendo i vani tentativi del gruppo di sfondare una porta in realtà già aperta.

Il sodalizio con Morteo si intensifica e non solo sul piano della collaborazione artistica: le riflessioni comuni sul teatro e l'interesse per le pratiche di lavoro creativo sono alla base della fondazione della rivista «Linea teatrale» (1980-1994), su cui compaiono alcuni contributi di Sagna, e fra questi la prima parte del suo scritto teorico sull'*espressione corporea*.

Nel 1978 Morteo propone un altro suo soggetto al Teatro dell'Angolo, in collaborazione col

25. Cfr. Loredana Perissinotto, *Animazione teatrale. Le idee, i luoghi, i protagonisti*, Carocci, Roma 2004; Stefano Casi, *600.000 e altre azioni teatrali per Giuliano Scabia*, ETS, Pisa 2012.

26. Cfr. Giovanni Moretti, *Ricordo di Gian Renzo Morteo*, in «l caval d bròns», settembre 1989.

Gruppo di Danza Contemporanea “Bella Hutter”, da cui nasce *Abiti negri ed altre colombe*, un lavoro dal registro comico e parodico ben raccontato sulla «Stampa Sera» del 9 marzo di quell’anno:

Parlano dello spettacolo Vanni Zinola e Barbara Dolza del Teatro dell’Angolo e Claudia Serra del Gruppo Bella Hutter. «Abiti negri ed altre colombe» nasce da un’idea di Gian Renzo Morfeo che, rielaborata dagli attori e dallo stesso Morfeo, ha portato al canovaccio su cui è fondato lo spettacolo. Non è un vero e proprio racconto, spiega Zinola, ma piuttosto un accumularsi di quadri che descrivono un paese di antico e glorioso passato, i cui abitanti hanno come unica attività quella di commemorare questo passato, rinunciando così a vivere il proprio presente. In questa situazione si coglie un ventaglio di riferimenti ad aspetti della vita comunitaria reale, fino a quando sopraggiunge la morte a ghermire l’una dopo l’altra le persone, senza che esse neppure se n’accorgano. All’avanzare della morte si oppongono due soli personaggi, depositari della capacità di rigenerare la vita: sono un panettiere, figura esemplare per il significato «vitale» del pane — continua ancora Zinola — e una donna che dà alla luce un figlio. Alla rigenerazione fisica rappresentata dal bambino si affianca una rigenerazione razionale attraverso la comparsa dell’Utopia (in un collage di versi di Campanella), prima di un finale «a sorpresa» che ridimensionerà le speranze di rinnovamento. La presenza del gruppo Bella Hutter (che, illustra Claudia Serra, da quest’anno si è costituito in cooperativa ed organizza corsi di danza e di espressione corporea) assicura allo spettacolo, con la fusione delle tecniche delle due compagnie, varietà di forme espressive ed equilibrio fra le diverse componenti della rappresentazione. Largo spazio, com’è del resto nel metodo di lavoro di entrambi i gruppi, è però lasciato all’improvvisazione, sia per i margini di creatività consentiti dal canovaccio, sia per il rifiuto, che gli attori operano, di una suddivisione rigida in ruoli²⁷.

Gli anni Settanta sono per Sagna anche quelli della sperimentazione con alcuni compositori di musica contemporanea: *Becos* del 1972 si avvale delle partiture di Enore Zaffiri, all’epoca titolare della cattedra di Musica Elettronica al Conservatorio di Torino; *Episodi*, dello stesso anno, è accompagnato dalla musica di Giovanni Sciarrino ed *Ergon*, dell’anno seguente, da quelle di Lorenzo Ferrero²⁸. Le scelte musicali, per Sagna, sono sempre subordinate alla totalità espressiva dell’allestimento e ricoprono il ruolo di motori drammaturgici dell’emozione. Nella maggior parte dei casi si tratta, infatti, di collage di brani eterogenei e di generi di diversa provenienza (dall’etnico al pop, passando per il classico).

Se gli spettacoli dei primi anni presentano ancora molte insicurezze dal punto di vista drammaturgico e strutturale — come nel caso di *Becos* (1972) che suddiviso in sezioni, ciascuna corrispondente a uno degli elementi costitutivi del movimento (spazio, tempo, forza), applicava didascalicamente le innovazioni pedagogiche dell’*espressione corporea* — quelli degli anni seguenti guadagnano una cifra originale, sempre ispirata alla libertà da ogni condizionamento tecnico e culturale. Per Sagna il teatro è anzitutto comunicazione, come cerca di spiegare attraverso *Cantata ’78* del 1978, una *pièce* di tipo metalinguistico, che mette in scena l’impossibilità per la danza di raccontarsi, se non attraverso sé stessa e le proprie forme sempre rinnovate.

L’impegno sociale e politico, diversamente da altre coreografe italiane della sua generazione,

27. A. Dg., *Abbasso il presente*, in «Stampa Sera», 9 marzo 1978, p. 20.

28. Alessandro Pontremoli – Elena Zo, *Anna Sagna*, cit., pp. 97-98.

non è mai stato nelle corde di Sagna. La sua critica è piuttosto traghettata dall'ironia, lente con la quale l'artista torinese aggredisce le retoriche vuote, smaschera le ipocrisie, svergogna i falsi miti, demistifica i comportamenti, ridicolizza le sicurezze della borghesia da cui lei stessa proviene. Ciò che le interessa, dopo aver strappato il velo dell'illusione e dell'apparenza, è mostrare la *frantumazione* esistenziale, l'impossibilità per il soggetto di riconoscersi in un'identità coerente e strutturata.

Conclusioni

L'avventura coreografico-pedagogico-teatrale di Anna Sagna è l'impresa intellettuale complessa di una donna di grande intelligenza, che ha cercato di conciliare vita privata e vita lavorativa in un'epoca non certamente favorevole alla realizzazione personale e professionale delle donne. La sua danza è carica di intuizioni pregnanti, di aperture alle inquietudini di una parte della sua generazione, ma è soprattutto istanza di un rinnovamento dei linguaggi dello spettacolo e di un cambiamento delle convenzioni, percepite come inadeguate a soddisfare le esigenze culturali e umane del suo tempo.

L'*espressione corporea* di Sagna non nasce come invenzione personalistica, ma come rilettura originale di un preciso contesto culturale, quello della Torino degli anni Settanta. Emerge e si sviluppa come la ricerca e il percorso di una coreografa geniale, che volle danzare e dipingere trasgredendo e rinnovando la tradizione con nuove forme e un nuovo linguaggio.

