

Luoghi di danza

Modernità, alienazione e mito dell'origine negli scritti
giornalistici di Marco Ramperti

Giulia Taddeo

«Una sensibilità squisita di poeta, una nervosità irrequieta di donna e la malizia ipocrita d'un gatto sornione».¹ Così, nel 1929, si esprimeva Lucio D'Ambra a proposito del giornalista, critico teatrale e romanziere novarese Marco Ramperti,² fra i pochi scrittori che, durante il ventennio fascista, si sono occupati di danza non solo in sede critica,³ ma anche facendone un vero e proprio soggetto letterario.

¹ Lucio D'Ambra, *Il conversatore notturno*, in Id., *Trent'anni di vita letteraria*, Corbaccio, Milano 1929, vol. III: *Il ritorno a fil d'acqua*, p. 196.

² Numerose le testate che, almeno fino agli anni Quaranta, accolgono la firma di Marco Ramperti (Novara, 1887-Roma, 1964), da «L'Avanti», al quale collabora già prima dell'entrata in guerra dell'Italia, a l'«Ambrosiano», «Il Secolo», «L'illustrazione italiana», «Il Secolo. La Sera», «Film», «La Lettura». Per «La Stampa» cura, oltre a *Luoghi di danza*, anche le rubriche *La vita facile*, attiva tra il 1927 e il 1932 e dedicata a usi e costumi del turismo estivo in Italia, e *Cronache dal paradiso*, in cui, tra il 1932 e il 1933, rende conto dei propri viaggi negli Stati Uniti, dapprima come corrispondente alle Olimpiadi di Los Angeles, poi come frequentatore del mondo del cinema hollywoodiano (ne scaturirà, nel 1936, la galleria di ritratti d'attrice *Nuovo alfabeto delle stelle*). Risulta particolarmente apprezzato come romanziere, ricevendo, fra gli altri, il plauso di Gabriele D'Annunzio ed Ezra Pound. Pur senza aver mai preso la tessera del PNF, aderisce alla Repubblica Sociale Italiana e, scagliandosi contro la maggioranza di quelli che considerava dei voltagabbana, sostiene pubblicamente la necessità di continuare a combattere a fianco dei tedeschi. Ciò gli procurerà un processo per collaborazionismo e la condanna a 16 anni di detenzione, poi ridotti a 15 mesi. Dopo il carcere, si trasferisce a Roma e riprende un'accidentata carriera giornalistica collaborando prevalentemente al quotidiano «Roma». Pur vivendo ormai in uno stato di quasi totale isolamento, continua a pubblicare romanzi fra cui l'ucronico *Benito I. L'imperatore* in cui immagina cosa sarebbe accaduto se Mussolini, grazie alla bomba atomica, avesse vinto la guerra. Muore nel 1964 a seguito di un'operazione chirurgica. Una edizione recente del *Nuovo alfabeto delle stelle* è quella pubblicata dall'editore Sellerio nel 1981 con una prefazione di Leonardo Sciascia. Tra i contributi che testimoniano l'apprezzamento per l'opera letteraria di Ramperti, se non altro prima della seconda guerra mondiale, ricordo almeno Giuseppe Ravagnani, *Ramperti il romantico*, in Id., *I contemporanei (seconda serie)*, Guanda, Modena 1936, pp. 227-235. Carlo Weidlich, *Sagome e profili*, Domino, Palermo 1938, pp. 131-144.

³ Nell'ambito degli studi in danza il nome di Ramperti si lega altresì alla polemica giornalistica fra classicisti e modernisti dell'inizio degli anni Trenta conosciuta come “guerra di gonnellini”. Per approfondimenti su questo punto rimando a Patrizia Veroli, *Baccanti e dive dell'aria: donne, danza e società in Italia 1900-1945*, Perugia, Edimond, 2001; Giulia Taddeo, *Istituzione danza: una polemica*

Questo è il caso della rubrica *Luoghi di danza* comparsa sul quotidiano torinese «La Stampa» tra il 1926 e il 1928,⁴ sgargiante carrellata dei ritrovi danzanti allora in voga nella città di Milano dove, oltre a praticare i balli da sala, si poteva assistere tanto alle esibizioni di *girls* ammiccanti, quanto alle performance di danzatrici moderne, quasi sempre di provenienza mitteleuropea. Documento prezioso sullo spettacolo leggero e sul ballo di società durante il Ventennio, gli articoli della rubrica offrono uno sguardo sulla danza decisamente eccentrico rispetto al panorama culturale del tempo, nel quale l'assenza di una critica professionista produceva spesso (anche se, è doveroso dirlo, con le dovute eccezioni) trattazioni sbrigative e superficiali, caratterizzate tanto dalla mancanza degli opportuni rudimenti estetici, quanto da un grumo di pregiudizi che facevano della danza una pratica tutto sommato indegna di essere osservata, pensata e raccontata come vera e propria forma d'arte.⁵ Non così per Marco Ramperti, il quale, persino quando esercita la critica di danza, non nutre alcuna preoccupazione circa la rispettabilità della materia o la padronanza di precise categorie estetiche e strumenti interpretativi. Al contrario, la danza è fenomeno artistico e sociale al quale, in sede giornalistica e letteraria, spetta pieno diritto di cittadinanza: Ramperti adotta così uno sguardo che cerca il disvelamento delle relazioni con il contesto, quasi a voler fare luce tanto sull'azione concreta del corpo danzante, quanto sulle tracce che la danza dissemina nelle pratiche e nei comportamenti collettivi.

Gli scritti che compongono *Luoghi di danza*, inoltre, esaltano il tratto peculiare della produzione giornalistica⁶ di Ramperti, ovvero un istrionismo vivace e ironico in cui convivono la nostalgia per un Ottocento percepito come tempo dell'ingenuità perduta e l'inquietudine verso un presente affannato e scalcinato, condannato all'efficienza, alla produttività e, in definitiva, alla corruzione di ogni possibile autenticità nelle relazioni umane. Simile istrionismo inguaina una sensibilità profondamente teatrale, dato che il teatro rappresenta non solo una componente importante della biografia professionale di Ramperti, ma anche uno spunto e una chiave di lettura

giornalistica 1923-1934, in Mirella Schino, Raffaella Di Tizio, Doriana Legge, Samantha Marenzi, Andrea Scappa (a cura di), *Fantasmii e fascismo*, «Teatro e Storia», n. 38 (2017), pp. 269-302.

⁴ Gli articoli saranno poi riuniti in volume e pubblicati, con numerose aggiunte, nel 1930 per l'editore torinese Bocca con il titolo, per l'appunto, di *Luoghi di danza*.

⁵ Sulle relazioni fra danza e giornalismo in Italia durante il fascismo si veda Giulia Taddeo, *Un serio spettacolo non serio. Danza e stampa nell'Italia fascista*, Mimesis, Milano 2017.

⁶ Questo contributo si riferisce al corpus di testi costituito dai contributi firmati da Ramperti per «La Stampa» tra il 1926 e il 1928. Sempre per questi anni sono stati effettuati una rapida e non esaustiva rassegna del quotidiano l'«Ambrosiano» e uno spoglio completo del periodico specializzato «Comoedia». Per quanto riguarda la narrativa sono stati considerati soprattutto il romanzo *La corona di cristallo* (Bottega di Poesia, Milano 1926) e la raccolta di novelle *Suor Evelina dalle bianche mani* (Omenoni, Milano 1930). Per tutte queste indicazioni si rimanda alla bibliografia conclusiva.

ra del reale, nonché un serbatoio di temi, motivi e dispositivi di costruzione del discorso che echeggiano per tanti aspetti la letteratura teatrale coeva.

Tanto l'eccentrico approccio alla danza di Ramperti quanto la virtuosistica teatralità della sua scrittura costituiscono l'oggetto di questo contributo, nel quale, prima di occuparmi di *Luoghi di danza*, intendo soffermarmi, da un lato, sul profilo di Ramperti come autore e protagonista delle sue stesse narrazioni, e, dall'altro, sulla qualità teatrale della sua scrittura, il tutto con un'attenzione privilegiata alle questioni concernenti la corporeità.

Autore e personaggio

L'immagine di Ramperti che, come autore e personaggio, emerge dai testi esaminati qui sembra costruirsi su un paradosso. Sebbene onnipresente a livello letterario, in quanto protagonista di tutte le situazioni narrative cui dà vita sulla carta, il volto di Ramperti rimane tuttavia sfuggente: sempre sospinto da una inesauribile spinta ironica, lo vediamo di volta in volta vestire i panni dell'articolaista brillante in cerca di bizzarrie o situazioni pruriginose,⁷ del bohémien sprofondato in situazioni socialmente al limite,⁸ del poeta elegiaco perso nella contemplazione della bellezza femminile o della Natura,⁹ del critico drammatico disincantato e stremato dai ritmi del teatro, del cantore crepuscolare di oggetti e situazioni *fin de siècle*.¹⁰

Una specie di travestitismo che Ramperti doveva praticare anche nella vita, almeno stando a quello che ancora ricorda Lucio D'Ambra: «Di colpo lo scrittore cangia, a periodi, costume e costumi. Alla cravatta 1830 è sostituita la cravatta di Londra; [...] I più eleganti ritrovi di Milano vedono allora notte e di – ma soprattutto la notte – Marco Ramperti, *gentleman* letterario. [...] E, un'altra sera, Marco Ramperti non si vede più. [...] Con una gaia brigata, con la cravatta svolazzante e l'abito qualunque, è di nuovo all'osteria, a giuocar giuochi italiani tempestosi e rissosi [...]».¹¹

⁷ Abbondano ad esempio i riferimenti alle abitudini personali di artisti e letterati di fama o quelli al dietro le quinte del mondo del teatro. Qualche spunto in tal senso si può trovare, fra gli altri, in Marco Ramperti, *La tavola degli astemi*, «La Stampa», 5 febbraio 1927; Id., *Notturmo*, «La Stampa», 14 agosto 1927; Id., *Vigilia d'armi*, «La Stampa», 2 agosto 1928.

⁸ Come quando si trova a trascorrere la notte in dormitori pubblici o in osterie popolate da prostitute, comunisti e malviventi. Si vedano Id., *Sermone al n° 23*, «La Stampa», 27 luglio 1925; *Ronda di notte*, «La Stampa», 15 settembre 1926.

⁹ Cfr. ad esempio, Id., *Pensieri per un compito*, «La Stampa», 14 maggio 1928, in cui l'autore si lancia in un omaggio del fiore della rosa paragonato alla bellezza femminile.

¹⁰ Tornerò fra breve su questo punto. Per ora si può rimandare almeno a *Il crepuscolo del baraccone* («La Stampa», 9 maggio 1928) rievocazione delle giostre e dei baracconi con attrazioni del passato, quasi tutte squallide e sempliciotte, alle quali però si credeva con un misto di ingenuità, ribrezzo e curiosità.

¹¹ Lucio D'Ambra, *Il conversatore notturno* cit., pp. 186-187.

Sul piano letterario questo continuo cambiarsi d'abito (o di maschera) si rivela lo strumento attraverso il quale Ramperti articola la distanza che lo separa dal mondo circostante, dominato da quella che – con un termine tanto problematico quanto pregnante – potremmo definire come modernità. La scrittura di Ramperti, attivo almeno fin dagli anni Dieci, si infila in uno snodo storico epocale, il quale, affondando le radici nella cultura positivista tardo-ottocentesca, era sfociato non solo nell'affermazione del capitale industriale e della società di massa, nella zampata delle avanguardie artistiche, nella proliferazione delle scienze umane e sociali e nell'avanzata dell'industria culturale, ma aveva anche visto, dopo la mannaia della Prima guerra mondiale, la frantumazione di ogni certezza politica, sociale, esistenziale e l'inevitabilità di ricostruire sulle macerie, fino ad arrivare alla necessità, per Ramperti, di «addomesticarsi»¹² (senza tessera) al fascismo.

Mutando maschera, allora, l'autore punta ad affermare il proprio disagio nei confronti di un tempo che impone a chiunque – artisti compresi – efficienza e performance, un tempo nel quale la logica della produzione è penetrata all'interno di ogni sfera dell'esistenza mettendo alla porta, persino nei rapporti umani, qualsiasi forma di gratuità, di spontaneità e, perché no, di pigrizia. Un disagio espresso e dichiarato nel pieno degli anni Venti e dell'ascesa del regime, ma che, forse, echeggia quella condizione di cui acutamente parlava Renato Barilli a proposito non solo di Luigi Pirandello, ma anche di autori come Marcel Proust e Robert Musil: «Grande motivo di questa *Weltanschauung* è infatti la separazione fra la sfera dell'utilitario, dello strumentale, e quella di una fruizione genuina e aperta dell'incessante proliferazione di aspetti di cui si dimostra capace la vita»¹³; da cui deriva, nel caso di Ramperti, non solo il senso di una mancata coincidenza con il proprio tempo, ma anche la nostalgia acuta per un passato nel quale si è consapevoli di non potersi più rifugiare.

La maschera diventa così l'unico modo per approcciare e, soprattutto, per “dire” la vita: attraversandola obliquamente, osservandola e raccontandola come attraverso un filtro. Tutto ciò non mette solo in campo la riflessione sul problema dell'identità, ma implica anche il ricorso a temi, motivi e dispositivi retorici che collocano Ramperti in una rete di comunicazione ideale con larga parte della letteratura italiana del suo tempo e, in particolare, con quella teatrale. La scrittura di Ramperti procede infatti per paradossi, rovesciamenti ironici, accostamenti umoristici e contraffazioni fantastiche, tutti procedimenti letterari che si rintracciano nell'opera dei maggiori drammaturghi italiani del primo Novecento, accomunati,

¹² Vd. *ivi*, p. 188.

¹³ Renato Barilli, *Pirandello. Una rivoluzione culturale*, Mursia, Milano 1986, p. 24.

ricorda giustamente Anna Barsotti, da «un questionamento attorno al polo tematico dell'io».¹⁴

Se però i tratti costitutivi della personalità letteraria di Ramperti si definiscono a partire da una difficoltosa presa di posizione rispetto al proprio tempo, occorre che la riflessione su questo autore si articoli lungo l'asse del rapporto fra passato e presente. La dimensione della Storia diventa in questo senso fondamentale, in quanto lo smarrimento, l'inadeguatezza, il relativismo e il sarcasmo che connotano la scrittura di Ramperti si inseriscono in una speculazione sull'umanità inscindibile dal particolare momento storico che la genera, senza l'ambizione di sistematizzazioni di ordine ontologico.

Se così è, bisogna allora interrogarsi sul rapporto che Ramperti intrattiene con quello che, all'interno del proprio discorso giornalistico e letterario, tende a collocare nell'orizzonte del "passato". Al di là del sentimentalismo rilevato da alcuni contemporanei,¹⁵ che ne hanno infatti parlato come di un "romantico", l'atteggiamento di Ramperti mi sembra raggiungere temperature vicine a quelle dei poeti crepuscolari, con i quali, peraltro, condivide l'appartenenza generazionale, il rapporto ambiguo con D'Annunzio,¹⁶ il riferimento alla Scapigliatura¹⁷ e la vicinanza con la letteratura francese del Secondo Ottocento.¹⁸ Su un piano più strettamente poetico, Ramperti aderisce a quell'«incapacità di partecipare a un normale ritmo vitale»¹⁹ propria del crepuscolarismo, di cui sposa altresì la tendenza alla trasfigurazione nostalgica del passato inteso come tempo perduto, dimensione ideale nella quale sottrarsi al prosaico fluire della vita. Questo tempo ideale, che per Ramperti

¹⁴ Anna Barsotti, *Futurismo e avanguardia nel teatro italiano fra le due guerre*, Bulzoni, Roma 1990, p. 140. Vale la pena di sottolineare come in questo volume Barsotti ricordi le considerazioni espresse da Gino Gori ne *L'irrazionale* (1924) a proposito di Pirandello, Rosso e Bontempelli, in particolare sottolineando come per questi autori l'umorismo fosse uno strumento di lavoro, l'inclinazione al fantastico una finalità e il relativismo ontologico e cosmico la base da cui partire. Cfr. *ivi*, p. 136.

¹⁵ Così è nel caso, mi pare, del capitolo che Carlo Weidlich dedica a Ramperti nel suo *Sagome e profili*, Domino, Palermo 1938, pp. 133-144.

¹⁶ Ramperti cita più volte D'Annunzio come personificazione (o, forse, istituzionalizzazione) stessa della poesia. Tuttavia, per stile, temperamento e postura culturale mi pare che l'opera di Ramperti sia intrinsecamente antidannunziana.

¹⁷ Esplicito, ad esempio, il rimando a Igino Ugo Tarchetti (Marco Ramperti, *I volti della musica*, «La Stampa», 24 aprile 1928). Come ricordato da Nino Borsellino, inoltre, la Scapigliatura è una delle radici di quell'umorismo a cui non è estraneo nemmeno Ramperti. Nino Borsellino, *Il dio di Pirandello: creazione e sperimentazione*, Sellerio, Palermo 2004.

¹⁸ Ramperti mostra di frequentare certamente la letteratura romantica (Théophile Gautier e Gérard de Nerval), la narrativa di consumo e, parrebbe, la saggistica sulle scienze umane e sociali (tra i riferimenti: Paul Bourget, Félicien Champsaur, Charles Lalo, Léon Werth). Una lettura attenta dei testi, specie quelli dedicati alla danza, mostra debiti espliciti (al limite del plagio), con Stéphane Mallarmé, mentre, nel suo profilo su Ramperti, D'Ambrà lo paragona ad Anatole France. Cfr. Lucio D'Ambrà, *Il conversatore notturno* cit.

¹⁹ Anna Nozzoli – Jole Soldateschi, *I crepuscolari*, La Nuova Italia, Firenze 1978, p. 8.

parte dagli anni trenta dell'Ottocento e si protende fino all'età umbertina (ovvero agli anni della sua fanciullezza), è spesso richiamato, secondo uno dei *topoi* della poesia crepuscolare, mediante l'elenco di oggetti d'uso quotidiano e ormai fuori moda. Così accade, ad esempio, in un articolo pubblicato su «La Stampa» il 12 agosto 1926 con il titolo *La diligenza tra i fossili*, nel quale, dopo aver richiamato i nomi di Guido Gozzano e Marino Moretti,²⁰ traspone sul piano del teatro il meccanismo di rievocazione nostalgica degli oggetti:

Precipita il tempo, come in quelle burlesche mutazioni cinematografiche in cui, di punto in bianco, il bruco diventa farfalla, il pulcino galletto, Ridolini boxeur. [...] Pensavo ieri [...] allo strano fascino, quasi favoloso, che il milleottococinquanta à su noi, spettatori distanti due generazioni sole; e alla voga, appunto, della *Signora delle camellie*, da quando si rappresenta in costume. Ida Rubinstein, che pure non può ricordarsi di quel tempo, ce l'ha ricostruito in scena con una fedeltà e una poesia commoventi; ed io credo che i vestiti ci toccassero, udendola recitare, anche più delle parole. Rivedemmo mamma e nonna, nel duro volto dell'attrice, e il campanellino da chiamare i domestici, squillando, ci chiamava in processione al cimitero di famiglia.²¹

Precipita il tempo. La modernità, filtrata qui dalla metafora cinematografica, si abbatte sulla vita degli uomini condannandola al mutamento frenetico e all'insincerità. Vittime designate di questa alienazione sono innanzitutto le relazioni amorose, minacciate dal rovesciamento dei ruoli di genere²² o, al contrario, da una totale reificazione della donna, quasi inadatta, in pieno Novecento, a ricevere amore e ammirazione incondizionati. Così è, ad esempio, in *Bambole*, dove il tema del rapporto tra uomo e donna si trasforma in quello, assai frequentato anche nel teatro, tra uomo e fantoccio: «Ne prendi una, la guardi, la tocchi, le volti il capino, non ce n'è una sulla terra cui un uomo qualunque non riesca a far girare la testa – e poi l'interroghi, la scruti, ed essa ti risponde papà e mamma, e tu finisci per scoprire che ha un odore di cartapesta. [...] Non si capisce nemmeno bene se le teniamo così vicine per diletto o per diletto, per onorarle o per offenderle».²³ Il fascino assente di queste bambole rimanda poi al tema della commercializzazione/violazione della Bellezza perpetrata dall'industria culturale, si esprima essa attraverso le riviste illustrate o nei concorsi. Ed è proprio a questi ultimi che si riferisce spesso

²⁰ «Un carattere del nostro tempo è di avere, in pochi anni, modificato tutte le prospettive, e anche nel gioco delle rimembranze occorre diversa misura, diversa condotta. A Gozzano, per riuscirci, bastava parlarci di sua nonna, A Moretti, adesso, già sempre non basta quando ci parla di sua madre». Marco Ramperti, *La diligenza tra i fossili*, «La Stampa», 12 agosto 1926.

²¹ *Ibid.*

²² Curiosa in tal senso la situazione immaginata nell'articolo *Le sagittarie* («La Stampa», 13 luglio 1926), nel quale, esito ultimo dei movimenti emancipazionisti di matrice soprattutto inglese, prefigura un futuro in cui le donne partiranno per la guerra e gli uomini rimarranno a casa ad aspettarle.

²³ Marco Ramperti, *Bambole*, «La Stampa», 1 gennaio 1928.

Ramperti, come quando, nell'articolo *Un film sul monte Ida*, si trova faccia a faccia con un viscido fotografo che gli comunica di essere stato scelto come giudice per un concorso di bellezza (in ragione, aggiunge, della sua acclarata bruttezza): Ramperti non riesce a non rilevare la perversione dell'iniziativa, forse incarnata dal gesto del fotografo di sfogliare adagio le immagini delle fanciulle in gara, quasi che la bellezza fosse ormai qualcosa da manipolare e piegare alle logiche dell'intrattenimento e del consumo.²⁴ Verrebbe da dire che Amore e Bellezza, temi-cardine della poesia romantica, possano ormai trovare posto sulla pagina scritta solo se denigrati, contraddetti e contraffatti, come se il tempo in cui Ramperti si trova a vivere non fosse più in grado di accoglierli nella loro forma pura.

Tra le figure degeneri della modernità che ricorrono nell'opera di Ramperti è assai importante, specie per le sintonie che stabilisce con la lettura teatrale coeva,²⁵ quella della città, esemplificata soprattutto dai casi di Milano, mostro di pietra nutrito a ciclo continuo dall'avanzata del capitale,²⁶ e Venezia, luccicante e fragoroso hotel *en plein air* in cui la logica dei divertimenti a pagamento ha trasformato la vita in una festa continua e la città stessa in una specie di vistoso set cinematografico. Ramperti avvicina queste visioni d'incubo a immagini che esaltano una dimensione improduttiva e volutamente intima dell'esistenza: dinanzi agli efficienti progetti di riforma urbanistica di Milano, allora, Ramperti si chiede che fine abbiano fatto «le strade inutili; quelle dove si passa per due: quelle degli innamorati»,²⁷ mentre ritiene che «degnà corona» della città di Venezia non siano le orchestre jazz o gli hotel di lusso, ma «i cento e cento fanciulli ignudi che giocano nella spuma delle sue acque, dalle undici a mezzanotte, lietamente, salutarmente».²⁸

Partorite dai tempi nuovi sono poi alcune figure professionali che mostrano di saper cavalcare a proprio vantaggio l'onda della modernità: tra costoro figurano i pugili,²⁹ spesso ingenui, animaleschi e, non caso, guidati in tutto e per tutto dall'azione di manager astuti, gli esploratori,³⁰ tanto coraggiosi quanto insensibili

²⁴ Id., *Un film sul Monte Ida*, «La Stampa», 16 febbraio 1926.

²⁵ Corre l'obbligo qui di ricordare almeno di sfuggita le ambientazioni urbane di opere come *Marionette che passione!* o di *Nostra Dea*. Sempre a proposito di Massimo Bontempelli, ritengo che si possa stabilire qualche paragone anche con il romanzo del 1920 *La vita operosa*, proprio incentrato sul rapporto massa-individuo e sull'impossibilità, da parte del letterato, di adeguarsi ai ritmi e alle regole della Milano immediatamente uscita dalla guerra, dominata da arrivisti, "pescecani" e poveri diavoli in cerca di fortuna. Vd. Massimo Bontempelli, *Opere*, a cura di Luigi Baldacci (5° edizione), Mondadori, Milano 2014.

²⁶ Id., *La Milano dei figli*, «La Stampa», 19 giugno 1927.

²⁷ Marco Ramperti, *La Milano dei figli* cit.

²⁸ Id., *Sull'acqua, fuor d'acqua, sott'acqua*, «La Stampa», 26 agosto 1927.

²⁹ Vd. Id., *Un'ora con Descamps*, «La Stampa», 3 agosto 1926; Id., *La rivincita non conta*, «La Stampa», 20 ottobre 1926.

³⁰ Come nel caso di Richard Evelyn Byrd e del suo mancato volo sul Polo Nord nel 1926. Marco Ramperti, *La gesta senza canto*, «La Stampa», 2 giugno 1926.

e precipitosi (specie se americani), i jazzisti, brutali e falsi, gli ingegneri, veri e propri «barbari ragionatori».³¹ Quasi un alter ego di questi personaggi è proprio lo stesso Ramperti, dinanzi ai quali veste i panni del poeta pigro, spesso mal vestito, certo poco atletico e non di rado in imbarazzo nelle situazioni mondane. Anche la pratica di firmare gli autografi (a proposito dei quali, quasi pirandellianamente, dichiara: «Ma che pena, non appena il nostro nome e cognome è nelle mani dell'estraneo! Che capirà, che potrà egli capire dell'anima nostra, fissando quelle sillabe che ci specchiano, è vero, ma solo agli occhi nostri; rivelatrice per noi; mute, sconosciute, ermetiche per tutt'altri!»)³² mette Ramperti in grande difficoltà, tanto da indurlo, come si vede nel passo che riporto di seguito, in *gaffe* di sapore vagamente umoristico:

Ebbi una volta, frequentando una «Pension» internazionale, due albi da firmare nello stesso giorno: l'uno, d'una giovinetta fresca di convento; l'altro, d'una ragazza sua coetanea cui stavano insegnando, per non so quel music-hall, delle danze e piè nudi. Sul quaderno della vergine saggia avevo pensato di scrivere: «Siano i tuoi sentimenti casti e profondi. Solo i facili amori lasciano gli occhi stanchi. Come i fuochi artificiali». E su quello della vergine folle: «Siano i tuoi amori fuochi di gioia, che brillano, scoppiano, e non lasciano come gl'incendi prolungati, tristezza di cenere dietro di sé». Mi sbagliai di album, all'ultimo momento; e che accadde? Che toccò all'una il precetto dell'altra. E che furono contentissime tutte e due.³³

Immagini di teatro

Come accennato in precedenza, il teatro è una presenza tanto solida quanto multiforme nella produzione di Ramperti, rintracciabile non solo sotto forma di riferimento autobiografico e d'attualità, ma anche come oggetto di riflessione critica in sé e, non da ultimo, come deposito da cui attingere dispositivi di costruzione o, meglio, di vera e propria messa in scena del discorso letterario, resa possibile (e assai interessante) dalle numerose intersezioni fra arte e vita che attraversano i suoi testi e che derivano dalla percezione della modernità come portatrice di artificio e insincerità, dinanzi alla quale il teatro, inteso evidentemente nei termini di recita e mascherata, riesce a rappresentare in maniera privilegiata la condizione dell'individuo contemporaneo, soffocato in ogni slancio autentico e ridotto a fantoccio che agisce secondo consuetudini e ritmi imposti dall'esterno.

Tra le situazioni narrative che più si predispongono a un simile processo di teatralizzazione ci sono quelle inserite nel tempo ozioso della vacanza, le quali,

³¹ Marco Ramperti, *La Milano dei figli* cit.

³² Id., *Autografi*, «La Stampa», 27 febbraio 1927.

³³ *Ibid.*

sulla spinta dell'industria turistica, trasformano i luoghi di villeggiatura in autentici palcoscenici a cielo aperto in cui nessuno può sottrarsi dal recitare la propria parte. Questa sorta di inquadramento teatrale sembrerebbe garantire agli attori ogni sorta di libertà, il che, a ben vedere, rappresenta solo il volto bizzarro dell'ennesima consuetudine sociale, quella dell'eccentricità e della stranezza a tutti i costi, dinanzi alla quale, per esempio, fallisce miseramente il tentativo del *maître danseur* Camille De Rhynal³⁴ di imporre, nell'estate del 1928, delle norme di «*tenue*», vale a dire di contegno, per limitare i contatti fisici tra i partecipanti al torneo di danze presso l'elegante sala Excelsior del Lido di Venezia:

*La tenue, al Lido! Ma è un nonsenso. Al Lido non si vive. Si recita. E il contegno è l'ultima cosa da chiedere a degli attori. Non dimentichiamo che da San Nicoletto alle Quattro Fontane, per due o tre mesi, è tutto spettacolo [...]. Nel giardino di Chez-Vous, trasformato in orto goldoniano, è come calassero a quando a quando dei praticabili di garza; e allora si cerca cogli occhi Gioacchino Forzano; e se non si sapesse ch'egli è a Viareggio, lo si chiamerebbe alla ribalta per applaudirlo della buona direzione. [...] Tutto è rappresentazione, col permesso del complice orizzonte [...]. Distinguerla, ormai, la realtà dallo scenario.*³⁵

Per ciò che concerne l'impiego di dispositivi letterari provenienti dal teatro, mi pare che essi riguardino, da un lato, l'organizzazione dei testi sotto forma di dialogo in discorso diretto (come fossero, insomma, le battute di un copione), e, dall'altra, la tendenza a presentare la situazione narrativa come se si svolgesse su una scena teatrale di cui l'autore è ora spettatore ora personaggio marginale, quasi ricoprendo il ruolo di *raisonneur*.

³⁴ Danzatore, coreografo, compositore e insegnante di tango tra i più influenti nella Parigi di inizio Novecento, Camille De Rhynal è anche ricordato per aver dato vita a importanti competizioni dedicate a questo ballo, a partire da quelle di Nizza e Parigi del 1907. De Rhynal tentò di adeguare il tango ai gusti e alle tendenze delle danze di società del proprio tempo, stemperandone gli aspetti più palesemente erotici. Contribuì inoltre a una standardizzazione dei passi, dei ritmi e della tecnica del tango che ne favorì la diffusione, tanto in contesti mondani, quanto nelle vere e proprie gare.

³⁵ Id., *Fauna del Lido*, «La Stampa», 22 agosto 1928. In questi anni, in particolare dal 1923 al 1930, il poliedrico drammaturgo e regista – teatrale e cinematografico – Gioacchino Forzano (1884-1970) è *régisseur* stabile presso il Teatro alla Scala diretto da Arturo Toscanini: è in questa veste, nonché in quella di allestitore de *La figlia di Iorio* presso il Vittoriale nel 1927, che Ramperti sembra citarlo anche in altri contributi, presentandolo come emblema di una visione del teatro tutta esteriore e vuotamente pomposa, pertanto paragonabile alla ridondante teatralità dei divertimenti che animavano la vita estiva di Venezia. Bisogna aggiungere che in questo torno d'anni, come emerge ad esempio da alcuni materiali pubblicitari, le più prestigiose feste estive del Lido veneziano sono affidate a personalità del mondo del teatro (per esempio allo scenografo della Scala Antonio Rovescalli e, parrebbe, addirittura a Max Reinhardt), pertanto non escludo che ulteriori approfondimenti in materia dimostrino anche un coinvolgimento dello stesso Forzano.

Capita allora che, come nel caso dell'articolo *Il seduttore e le latitudini*³⁶, l'intera trattazione si sviluppi sotto forma di un immaginario dialogo fra Don Giovanni e Casanova corredato di una nota che descrive la scena dell'azione (l'aldilà), mentre, più generale, la presenza massiccia del discorso diretto permette a Ramperti di dare voce a tutta una serie di figure che sembrano assumere la funzione di *alter ego* dell'autore, di cui spesso fingono di contraddire il punto di vista per affermare con forza ciò che lui, ironicamente, si rifiuta di dire in prima persona.

Deve poi intrattenere qualche legame con l'ambito del teatro l'attenzione che Ramperti riserva al corpo, alle sue caratteristiche, azioni e reazioni, soprattutto quando guarda i personaggi letterari come se fossero attori che agiscono sul palcoscenico, dei quali si sforza di cogliere ogni gesto, ogni irrigidimento muscolare, ogni minima contrazione del volto. Questo è il caso, fra gli altri, dei paragrafi finali dell'articolo *Un'ora con Descamps*, che descrivono il momento in cui, al termine di un incontro di boxe, l'autoritario e carismatico manager François Descamps sale sul ring – che inquadra dunque l'azione come un palcoscenico – per rianimare il suo pugile stabilendo con lui un dialogo squisitamente corporeo: «Egli adesso si precipita incontro al suo atleta; e lo scruta, lo palpa, lo liscia, gli fa vento, suscitando da tasche profondi unguenti misteriosi, muovendo le labbra a parole che nessuno intende, e invece pungono e fan trasalire il pugile come aghi elettrizzati. Parole? No, Sillabe? Cenni? Neppure. Io mi son fatto vicino, una sera, ad ascoltare. Non ho sentito che un murmure, in cui dovevano passare ondate di fluido».³⁷

Meriterebbe infine uno studio a parte la disamina delle posizioni di Ramperti come critico di teatro, se non altro in ragione della ricca mole di contributi prodotta nel corso degli anni che sto esaminando, durante i quali – e specie a partire dal 1926 – i suoi articoli di argomento teatrale compaiono sull'«Ambrosiano» (dove è ormai critico titolare)³⁸ con cadenza quasi quotidiana. Quello che tuttavia proverò a fare velocemente qui, focalizzandomi sempre sul periodo 1926-1928, è indicare alcuni appigli per collocare Ramperti nel panorama della critica teatrale del suo tempo. Qualche riferimento in tal senso proviene dall'articolo *Teatro di Stato*: comparso sull'«Ambrosiano» il 9 dicembre 1926, ovvero pochi giorni dopo la pubblicazione sulla «Fiera Letteraria» del progetto per un teatro drammatico di

³⁶ Id., *Il seduttore e le latitudini*, «La Stampa», 15 dicembre 1926. Lo stesso accade in *Il diavolo disoccupato* («Ambrosiano», 11 novembre 1926), strutturato in forma di dialogo teatrale e introdotto dalla lista dei personaggi, cui fa seguito, tra parentesi, una nota che descrive la scena.

³⁷ Id., *Un'ora con Descamps* cit.

³⁸ Ramperti scrive per il quotidiano milanese già nel 1923, ma fino al 1925 il ruolo di critico titolare era stato ricoperto da Augusto De Angelis e da Ettore Romagnoli. Al principio degli anni Venti, inoltre, Ramperti era stato critico teatrale del quotidiano «Il Secolo», dove raccoglieva il testimone di Enrico Cavacchioli e pubblicava anche contributi di taglio letterario. Riferimenti al Ramperti critico di teatro si trovano in Donatella Orecchia, *Il critico e l'attore: Silvio D'Amico e la scena italiana di inizio Novecento*, Edizioni del Dams, Torino 2003.

Stato firmato da Luigi Pirandello e Paolo Giordani,³⁹ in questo contributo Ramperti prende posizione sul tema dichiarando di voler rimanere a metà strada (lui che, all'epoca, aveva d'altronde quarant'anni) fra il disincanto dei vecchi e le speranze dei giovani. Insolitamente pacato e razionale, forse perché chiamato a esprimersi ufficialmente sul problema teatrale più dibattuto del tempo, Ramperti ricorda come al compimento di un simile progetto si oppongano tre difficoltà di ordine spirituale (di quelle tecniche, dichiara, non intende nemmeno occuparsi), le quali – «tutte e tre affrontabili, ma da riflettere»⁴⁰ – coincidono con i tre nodi del suo discorso critico: il pubblico, l'attore e il testo drammatico. Se da una parte occorre superare gli stereotipi relativi alla volubilità del pubblico e alla sregolatezza indomabile degli attori, per i quali non è dunque impossibile pensare a una normalizzazione, dall'altro bisogna che il teatro drammatico di Stato si incentri su una valorizzazione del repertorio, in quanto, ben lungi dall'essere una palestra per giovani drammaturghi in erba, esso dovrebbe, secondo Ramperti, attrarre il meglio della produzione drammatica italiana e, soprattutto, straniera, ancora ferma all'importazione di testi commerciali: «in arte, quanto in medicina, cioè a dire dov'è una salute di mezzo, il libero scambio è una necessità; [...] la conoscenza dello spirito altrui è indispensabile ai confronti e agli innesti, alla nozione e all'emozione, allo spirito che emuli e a quello stesso che superi».⁴¹

D'altronde il tema del repertorio sarebbe stato ripreso da Ramperti a distanza di pochi giorni, quando, su «La Stampa», ricorre al suo consueto gusto per il paradosso con l'intento di stigmatizzare gli allestimenti in chiave contemporanea dei testi classici e, in particolare, shakespeariani, il tutto sull'onda dell'*Amleto* di Max Reinhardt in abiti moderni andato in scena a Vienna⁴² nell'aprile 1926. In questo articolo, dal titolo *Amleto up to date*, Ramperti si serve di una pirotecnica sequela di immagini stridenti – da Salomé che balla lo *shimmy* a Romeo che sale in ascensore al balcone di Giulietta – per rimarcare la stanchezza della drammaturgia nazionale, costretta a chiedere in prestito all'antichità i propri concetti, la quale, in cambio «ha accettato un po' di panni. Senza dubbio, gli autori contemporanei hanno della stoffa».⁴³

Come si vede, il discorso di Ramperti rimane al di qua di autentiche preoccupazioni registiche⁴⁴ e, considerando la messa in scena come una sorta di rivestimento esterno della parola, si concentra interamente sulla qualità e sull'efficacia del testo

³⁹ La proposta di Pirandello e Giordani, notoriamente destinata a rimanere sulla carta, era infatti stata pubblicata il 4 dicembre 1926.

⁴⁰ Marco Ramperti, *Teatro di Stato*, «Ambrosiano», 9 dicembre 1926.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Vienna è definita per ben due volte una «operosa città del nord», forse con un rimando a *La vita operosa* di Bontempelli, di cui non a caso si cita *Nostra Dea* e i suoi cambi d'abito

⁴³ Marco Ramperti, *Amleto up to date*, «La Stampa», 13 dicembre 1926.

⁴⁴ Non intendo aprire qui il discorso sul problema del passaggio e dell'affermazione della regia in Italia, a proposito del quale mi limito a rimandare a Mirella Schino (a cura di), *L'anticipo italiano. Fatti*,

drammatico, il quale continuerà a rimanere al centro delle sue riflessioni sullo stato dell'arte teatrale anche negli anni successivi, quando, passati i cauti entusiasmi per i progetti di un teatro di Stato, esso apparirà critico sotto ogni punto di vista. Nel 1928, ad esempio, egli parlerà di una vera e propria eclissi, un momento buio nella vita teatrale nazionale che, seppur passeggero, è comunque destinato a durare a lungo: il teatro, afferma Ramperti, si rinnova seguendo dei ritmi separati da quelli della Storia ed è fatale che alcune sue falle ataviche, come la rissosità degli attori e la volubilità del pubblico, sembrano rimanere immutate nel tempo. Per la drammaturgia, a proposito della quale il discorso viene allargato alla concorrenza esercitata dal cinema, Ramperti parla invece di un vero e proprio smarrimento, una fase in cui anche gli autori maggiori hanno dimenticato la propria natura: «Intanto, il genio, che fa? Si distrae, si disperde. Ciò è fatale, anche ai migliori, quando è notte. D'Annunzio non ritrova le vie del suo canto, Benelli quelle della sua Toscana, Pirandello quelle della sua saggezza. Forzano ha una vena comica, e fa lo storico; Rosso ne ha una lirica, e fa il filosofo; tutti gli altri, più o meno, si trattengono, si tastano, o non si trovano».⁴⁵

Quanto alla produzione cronachistica di Ramperti, si vede come essa sia del tutto piegata sotto il peso dell'eccentrica personalità dell'autore, il quale, pur conformandosi allo schema ricorrente dell'ampio commento al testo drammatico seguito da uno stringato giudizio sugli attori, tende tuttavia a impostare le cronache come un racconto in prima persona nel quale, talvolta contrapposto a sagaci ritratti del pubblico, il suo istrionismo possa lampeggiare liberamente. Tralasciando dunque gli elzeviri di argomento teatrale che sembrano quasi degli autoritratti in veste in critico,⁴⁶ colpisce come il giudizio di Ramperti – specie nel caso in cui si tratti di sonore stroncature – sia spesso accompagnato dallo svilimento della posizione del critico teatrale (vero e proprio «catoncello»⁴⁷ senza potere), dall'ironica negazione di ogni acredine o pregiudizio quando non addirittura da veri e propri scherzi.⁴⁸

La qualità letteraria delle cronache di Ramperti, animate da un'inesauribile vena ironica, funge comunque da veicolo brillante per giudizi spesso assai severi, specie, com'è facile comprendere, rispetto ai testi drammatici, affetti da due mali

documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio della grande regia in Italia tra il 1911 e 1934, «Teatro e Storia», anno XXII, n. 29, 2008.

⁴⁵ Marco Ramperti, *Estratto dal Barbanera*, «La Stampa», 25 gennaio 1928.

⁴⁶ Tra questi ricordo almeno *Poltrone di prima fila*, «Ambrosiano», 14 maggio 1924.

⁴⁷ Così definisce i critici in *E se fosse?*, «Ambrosiano», 27 gennaio 1927.

⁴⁸ Così accade nel 1926 all'indomani del debutto di *Corallina* di Arnaldo Fraccaroli, tra gli autori maggiormente bersagliati da Ramperti per la ricerca ossessiva dell'effetto comico fine a se stesso: «Il cronista dell'*Ambrosiano* dà, con la presente relazione, l'addio ai lettori, per ciò che la disapprovazione alle commedie di Fraccaroli è divenuta reato, naturalmente perseguibile a termini di legge. [...] Dunque addio lettori, e grazie a coloro che mi manderanno in prigione dei "soccorsi", almeno pari a quelli che il Fraccaroli trovò ieri sera in teatro». Id., «*Corallina*» di Fraccaroli, «Ambrosiano», 7 dicembre 1926.

fondamentali: la filosofia e la trovata. Da una parte, infatti, Ramperti biasima tanto la sovrapposizione alla vicenda drammatica di contenuti che non le appartengono, come nelle lunghe tirate pirandelliane che stonano con la situazione rappresentativa in cui sono inserite,⁴⁹ quanto la presenza di oscuri simbolismi, specie attraverso il ricorso all'ellissi, alla metafora e, in generale, a una parola che ha l'ambizione – per Ramperti un vero e proprio abuso – di rivelare a ogni battuta la natura profonda del personaggio. Dall'altra parte, a generare l'indignazione sempre divertita di Ramperti è la ricerca della trovata fine a stessa, vieta ma di sicuro effetto sul pubblico, da cui derivano situazioni drammatiche incoerenti e spesso del tutto illogiche, un mancato approfondimento psicologico dei personaggi e, insopportabile, l'abuso ingiustificato di lazzi, battute e numeri desueti. Seppur non dichiarato a chiare lettere, Ramperti sembra auspicare l'affermazione, sulle scene italiane, di letterati di alto profilo: ciò lo porta non solo a difendere quelle opere che, spesso avversate dal pubblico, mostrano una promettente qualità letteraria (nel commentare *Cammino sulle acque* di Orio Vergani, ad esempio, dirà: «quello che importa di sapere, è che l'autore è qualcuno, è che nel teatro italiano appare finalmente, con lui, una riottosa e fresca e benedetta vena di primavera»⁵⁰), ma anche a individuare la valenza poetica di testi inefficaci sul piano teatrale, come quel *Vulcano* di Filippo Tommaso Marinetti a proposito del quale parlerà di vero e proprio «ditirambo», oltre che di «un cinismo assolutamente fanciullesco e assolutamente eroico, e cioè di vera poesia».⁵¹

La parola drammatica è apprezzata da Ramperti anche nel caso in cui dimostri di avere in sé il germe della propria vita scenica, ovvero dell'incorporazione da parte dell'attore, al quale riserva, specie nella galleria di ritratti che compaiono su «Comoedia» tra il 1926 e il 1927, un'attenzione speciale e assai significativa, in quanto totalmente immersa nella dimensione del corpo. L'arte dell'attore, la cui potenza – come dimostra il caso di Ermete Zacconi⁵² – risiede in un impasto misterioso e seducente di pregi e di (assai più importanti) difetti, trova certamente un primo fondamento nelle qualità fisiche innate, dalla potenza e duttilità timbrica della voce al magnetismo e motilità della presenza scenica. La tentazione alla quale l'attore, specie se consapevole delle proprie doti naturali, non deve mai cedere, però, è quella della pigrizia o, peggio ancora, della *volontà*: ogni interprete, per Ramperti, possiede una natura artistica che occorre assecondare con sincerità e alla

⁴⁹ Come rilevato a proposito di *Due in una* («Ambrosiano», 7 aprile 1926). Anche nel commentare *La nuova colonia* («Ambrosiano», 19 aprile 1928), Ramperti lascia intendere che il criticismo pirandelliano (pur sempre «sovra bandiera dello spirito») ha offuscato l'unità della vicenda, nonché la bellezza e la sincerità delle forme.

⁵⁰ Id., *Cammino sulle acque*, «Ambrosiano», 22 aprile 1927.

⁵¹ Id., *Il "Vulcano" di Marinetti*, «Ambrosiano», 14 aprile 1926.

⁵² Id., *Galleria dei comici italiani. II – Ermete Zacconi*, «Comoedia», V, 7 (20 luglio 1926).

quale bisogna rendere omaggio, anche accettando di compiere immani sforzi nello studio del personaggio e nella performance scenica e, soprattutto, assumendosi il rischio di non incontrare il favore il grande pubblico. Da qui nascono, ad esempio, le critiche verso Ruggero Ruggeri, Dina Galli o Armando Falconi, ciascuno reo di aver deliberatamente costruito e mantenuto inalterato nel tempo un modello di recitazione in cui muoversi comodamente e quasi senza fatica, ma sempre con la certezza del successo di cassetta e dell'affermazione mondana. Dal punto di vista di Ramperti, invece, il lavoro che l'attore dovrebbe compiere su se stesso conduce a una scoperta che, soprattutto quando scomoda e faticosa, assume una rilevanza etica – «Non si dà, per la felicità soltanto, la gloria»,⁵³ scrive a proposito di Dina Galli, il cui straordinario potenziale drammatico è sacrificato sull'altare dell'applauso facile e volubile – e giunge a statura eroica nel dono che l'interprete, corpo e anima, fa di sé sulla scena. Titanico ed esemplare, allora, diventa lo sforzo di Antonio Gandusio, perfetta incarnazione di un sacrificio che è prima di tutto un fatto corporeo: «Calata la tela fra gli applausi, l'interprete era caduto sopra un praticabile: livido, tremante, disfatto, la fronte in sudore, le mani in croce sul petto: immagine pietosa, e sublime, di un sacrificio che spesso gli artisti di teatro sopportano – ma forse il Gandusio più di tutti – con l'ironica condizione che nessuno se ne deve accorgere: ignoto, dunque, se riesce; però castigato quando manca al suo scopo...».⁵⁴

Luoghi di danza

La danza entra a più riprese nella produzione giornalistica di Ramperti figurando soprattutto come oggetto di discorso critico: come accennavo in precedenza, egli firma cronache, resoconti e riflessioni sull'argomento tanto sulla stampa quotidiana, quanto su quella periodica, specie sulle celebri riviste teatrali «Comoedia» e, successivamente, «Scenario»; a ciò si si aggiunge la visionaria prefazione al volume *La danza come un modo di essere* (1927) della danzatrice e coreografa russa Jia Ruskaja⁵⁵, uno tra i non numerosi esempi di monografia sulla danza libera nell'Italia del Primo Novecento.

Anche se non posso soffermarmi sulle caratteristiche del suo discorso critico sulla danza, voglio però accennare all'atteggiamento intellettuale che mi pare esserne alla base e che si rintraccia certo in misura minore nelle cronache di argomento teatrale. Sebbene anche per il teatro egli affermi che il critico non esprime altro che

⁵³ Id., *Galleria dei comici italiani. V – Dina Galli*, «Comoedia», V, 10 (20 ottobre 1926).

⁵⁴ Id., *Galleria dei comici italiani. VI – Armando Falconi e Antonio Gandusio*, «Comoedia», IX, 1 (20 gennaio 1927).

⁵⁵ È tuttavia ragionevole pensare che Ramperti sia l'autore dell'intero volume. Per approfondimenti rimando a Giulia Taddeo, *Un serio spettacolo non serio... cit.*, p. 212.

la propria personalissima opinione, nel caso della danza Ramperti sembra voler fare della critica una sorta di esercizio di letteratura, in cui, rinunciando a qualsiasi ipotesi di imparzialità, la personalità, il gusto e il temperamento del critico possano balzare in primo piano ed esprimersi in tutta la loro soggettività. Giova allora ricordare alcune considerazioni espresse nel 1935 in un articolo intitolato *L'ideale critico*:

Giusta od ingiusta, precisa od imprecisa, il verbo del critico ha allora la sua prova e la sua sola ragion d'essere, ch'è quella di portare un "contributo" alla verità, un raggio al suo prisma, una vampa al suo rogo, uno splendore, avverso o consentaneo, alla sua fede. Ma per ciò al critico non toccano che due obblighi: uno, che ha nome rettitudine; l'altro, che ha nome ingegno [...]. In quanto artista, egli sa, e tutti debbono intendere con lui che in arte si fa all'amore con l'idea, senza sposarla: e che portare in amore troppe prudenze ed astinenze, è snaturarlo, è offenderlo, è farlo patire e morire.⁵⁶

Fare critica allora non significa edificare un sistema coerente di idee, il che poco si adatterebbe al profondo relativismo gnoseologico dell'autore, ma consiste piuttosto in un esercizio di sincerità, abbandonarsi all'esperienza dell'arte senza idee preconcepite, andando alla costante ricerca della folgorazione subitanea da accogliere, rielaborare e celebrare senza mezzi termini, anche a costo di contraddirsi e dare prova di «un non solido gusto».⁵⁷

Queste considerazioni ci riportano direttamente agli articoli della rubrica *Luoghi di danza*, i quali, forse proprio perché presentati come resoconti dal vero,⁵⁸ esaltano sì le doti precipue della scrittura di Ramperti, ma accolgono anche un riflesso delle sue singolari posizioni critiche. In questi testi sulla danza, infatti, trovano una particolare declinazione non solo l'istrionismo dell'autore (il quale sarà di volta in volta osservatore, infiltrato e danzatore in prima persona) e la sua propensione a puntellare i racconti d'attualità di riferimenti letterari⁵⁹, ma la questione fondamentale del suo rapporto tormentato con le finzioni della modernità è risolta in maniera spesso impreveduta.

⁵⁶ Marco Ramperti, *L'ideale critico*, «La Stampa», 29 maggio 1935.

⁵⁷ La felice incoerenza di Ramperti è d'altronde ben rilevata da Leonardo Sciascia nella nota conclusiva della riedizione di *Nuovo alfabeto delle stelle* (Sellerio, Palermo 1981).

⁵⁸ Su questo punto, tanto la rubrica "Luoghi di danza" quanto il volume omonimo che la ripropone quasi per intero, possono essere accostati al libro di Léon Werth *Danse, danseurs, dancing* del 1925 (F. Rieder et Cie, Paris). Vi compare infatti la seguente indicazione: «Ce sont notes prises en quelque sorte sur le vif. Elles n'expriment qu'une heure d'un jour unique. [...] Avec plus d'expérience et de méthode, on pourrait tenter un récit plus général, plus historique» (p. 60).

⁵⁹ Penso, ad esempio, non solo al rimando al romanzo *Le danseur mondain* di Paul Bourget che, per quanto oggetto del sarcasmo di Ramperti, poteva essere stato comunque una fonte di ispirazione, dato che era uscito proprio nel 1926, ma anche alla commedia di Benjamin Cremieux *Qui si balla* andata in scena senza successo a Milano nell'aprile del 1926 e recensita da Ramperti per l'«Ambrosiano».

A questo si aggiunge il ruolo tutto particolare riservato al corpo, il quale, oltre a quanto s'è visto a proposito degli attori, è al centro di larga parte della sua produzione giornalistica. Essa è innanzitutto invasa dalla fisicità dello stesso Ramperti. Quasi compiacendosi della propria dichiarata bruttezza (l'ennesima maschera, verrebbe da dire), l'autore non solo indugia nella descrizione del proprio corpo debole, malconco e spesso umoristicamente contrapposto a quello di giovanotti prestanti o di floride fanciulle,⁶⁰ ma finisce per servirsene come di uno strumento per filtrare e raccontare la realtà: accade così che ogni personaggio dei suoi racconti, poco importa se reale o immaginario, si manifesti in prima istanza come presenza carnale e, soprattutto, come corpo in movimento, in particolare se goffo e incapace di adeguarsi alle consuetudini sociali. Alla sfera del corpo, inoltre, vanno ascritti sia i ricorrenti rimandi (quasi un *leitmotif*) al corteggiamento e alla sessualità, specie quando la pulsione amorosa è distorta o soffocata dalle abitudini della vita moderna,⁶¹ sia il motivo dell'esibizione (o, potremmo dire, della messa in scena) del corpo in società, principalmente nelle situazioni in cui, come durante la villeggiatura, è consentita una buona dose di libertà nelle relazioni con gli altri.

Tornando alla rubrica *Luoghi di danza*, si vede come essa offra a Ramperti un'occasione privilegiata per interrogarsi sulla natura delle relazioni umane: posto a stretto contatto con le più disparate categorie di individui che, nel ballo, tentano di interagire gli uni con gli altri, l'autore ne osserva alacramente («vogliosamente», avrebbe forse detto Sciascia)⁶² ogni movenza, al fine di cogliere (in uno sguardo, contatto o abbraccio) una sorta di *verità* e di *sincerità* essenziali, quasi suggerendo che la danza derivi una dedizione assoluta e tale da non consentire a chi vi è coinvolto di risparmiarsi o, peggio, di chiudersi nella finzione. Si legga a tal proposito il ritratto di una coppia di professionisti delle danze da sala che si esibisce in uno squallido *tabarin* la cui principale caratteristica sembra essere quella di falsificare e degradare qualsiasi cosa vi figuri all'interno, dal Parsifal wagneriano ridotto a banale fox-trot al vino volgare spacciato per prelibato champagne. Ebbene in questa cornice la coppia di ballerini, dopo essersi lanciati in una «samba arroventata che mette l'arsura pure a chi guarda, che esita, corre, prilla, balza su tutte le cose con una specie d'ebbrezza truce, da condannati e da folli»,⁶³ si abbandonano a un tango in cui, come Ramperti lucidamente dimostra a un amico letterato (forse un ennesimo alter ego letterario) che osserva la scena con lui, emerge con chiarezza la relazione che li lega:

⁶⁰ Come nel corso della gita in barca al centro di *Il paraninfo degli agoni* («La Stampa», 31 agosto 1928), tutto incentrato, peraltro, sul paragone fra la sessualità umana e quella dei pesci.

⁶¹ Penso, tanto per fare un esempio, alla castità praticata dal pugile Gene Tunney in *La rivincita non conta*, «La Stampa», 20 ottobre 1926.

⁶² Leonardo Sciascia, *Nota cit.*

⁶³ Marco Ramperti, *Addio Tabarin*, «La Stampa», 28 gennaio 1927.

I due ballerini si sono placati in un tango d'intensa lentezza. L'uomo porta la donna, adesso, con una precauzione amorosa, quasi ella fosse di cristallo; e il ritmo si ripete in figura di carezze rifinite, rifluenti, passanti dall'uno all'altra come se nessuno vi assistesse: vereconde, però, e piene d'una schiva tenerezza. Sono, tutti e due, gravi e lontani. Credo che continuerebbero a ballare anche se la musica cessasse. [...]

– Ma lui? [chiede l'amico, n.d.A]

– È l'amante, naturalmente. Potrete capirlo da ciò: che, ballando, essa, non ride.

Ridere, al Tabarin, fa parte del programma. Ma ballare con la persona che si ama, è una cosa seria. [...] Non danzano per noi. Ah, non pensatelo! Ma non è vero che sono belli? Essi incarnano, veramente, la musica. Anzi pare che la suggeriscano. Guardate: non c'è più niente di vivo qui. Essi. Essi soltanto.⁶⁴

Il contrasto suggerito in questo passo rimanda all'immagine di tristezza, ipocrisia e lascivia che Ramperti disegna attorno alle danze di quei professionisti che, nei *tabarin* come nei caffè-concerto, allietano le serate dei frequentatori: l'autore allude così a un panorama di danze variegato ed eccentrico, testimonianza rara della penetrazione, nei luoghi dello spettacolo leggero, di esperienze coreiche echeggianti le principali correnti della danza colta di quegli anni, dalle danze macabre «nello stile di Valeria [*sic*] Gert»⁶⁵ ai balli di ispirazione folclorica, tra «falsi tzigani» e mori «passati al lucido da scarpe».⁶⁶ In questo panorama performativo, spesso dominato da imitazioni e scimmiettature, ciò che urta maggiormente la suscettibilità di Ramperti è quel senso di esibizione vacua, volgare e desiderosa di sensazionalismi (il “numero”) che gli sembra di rintracciare soprattutto nelle danze delle *girls* e nelle cosiddette “danze negre”.

Su quest'ultima questione,⁶⁷ Ramperti assume una posizione in parte originale:

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.* Non saprei dire se Ramperti avesse mai assistito alle performance di questa interprete. Certamente però ne aveva avuto notizia grazie alla lunga *Lettera da Berlino* che Raimondo Collino Panna firma sul numero di «Comoedia» del 20 luglio 1926. Su questa danzatrice si veda anche Massimo Locatelli, *Piccola, grande e ostinata. Valeska Gert*, in Roberta Carpani, Laura Peja, Laura Aimò (a cura di), *Scena madre. Donne, personaggi e interpreti della realtà. Studi per Annamaria Cascetta*, Vita e Pensiero, Milano 2014, pp. 427-434; Id., *Cultura materializzata nel corpo. Anita Berber e Valeska Gert* in Elisa Uffreduzzi e Cristina Jandelli (a cura di), *La danza nel cinema muto*, «Immagine. Note di storia del cinema», 9 (2014), pp. 111-142.

⁶⁶ Marco Ramperti, *Addio Tabarin* cit.

⁶⁷ Simile questione si intreccia con il fenomeno della straordinaria diffusione, in Italia e in Europa, delle musiche e delle danze jazz. Diretta conseguenza degli esiti del Primo conflitto mondiale, il successo del jazz, che negli anni Venti animerà sale da ballo e tabarin italiani senza mai davvero soccombere ai divieti imposti a più riprese dal regime, suscita sulla stampa un dibattito che nel tempo tenderà ad allinearsi su posizioni nettamente razziste, vale a dire imperniate sulla costruzione dello stereotipo del danzatore nero non solo come incarnazione di brutale bestialità, ma anche come folleggiante manifestazione del programma imperialistico attraverso il quale i “plutocratici” Stati Uniti intendevano asservire le nazioni “proletarie”, con in testa, notoriamente, l'Italia. All'inizio del decennio, allora, si rintraccia ancora sulla stampa la voce di chi vede nelle danze afro-americane la possibilità di fare

pur raffigurando – com'era d'abitudine – le danze nere come manifestazione di un temperamento a metà fra il diabolico e l'animalesco, egli insiste tuttavia nel sottolineare la differenza fra le danze effettivamente legate alle tradizioni afroamericane e i balli jazz diffusi in Europa, volti a catturare il gusto dei “bianchi” attraverso la mera sollecitazione sessuale. In questo senso, allora, Ramperti parla di una vera e propria invasione nera i cui protagonisti sono, da un lato, le «nuove conquistatrici»⁶⁸ (prima fra tutte Joséphine Baker) e, dall'altro, tutte quelle danze jazz sincopate e sciocche (vera «espressione ritmica della noia»)⁶⁹ che, sostiene l'autore, condurranno tanto a un progressivo abbandono delle tradizioni coreiche europee (come nel caso dell'ormai desueto valzer, nostalgico ricordo d'Ottocento), quanto al tradimento della cultura afro-americana, schiacciata sotto il peso di squallide manifestazioni d'importazione.

Questo pervertimento delle tradizioni non riguarda solo la danza ma anche altre pratiche sociali come la musica, lo sport o il teatro: in un contributo del 1927 intitolato *Teatro negro*, ad esempio, Ramperti si interroga dapprima sulla «vera natura delle danze negre» ricordando che esse «sono già teatro. C'è in esse – parlo delle

un'esperienza sociale (e, aggiungo, corporea) altra, capace di liberare l'uomo europeo dai meccanismi (e dai meccanicismi) del vivere collettivo e di lenire le ferite, mai rimarginate, che la guerra gli aveva procurato. Con l'approssimarsi degli anni Trenta, quando il fascismo ha innescato risolutamente la stretta totalitaria, i discorsi giornalistici sulle danze jazz mettono sempre più in campo la contrapposizione frontale fra danza classica (nella quale bisogna includere anche i balli popolari del folclore italiano) e danza straniera, il tutto sorretto dall'appello alla difesa delle tradizioni nazionali, esposte al rischio di rimanere fagocitate da una civiltà, quella americana, che era campionessa nel trasformare usi e costumi nazionali – così, come notava lo stesso Ramperti, era stato anche per le musiche e le danze africane – in meri fenomeni di moda e, soprattutto, in prodotti di consumo attraverso i quali imporre il proprio dominio sul mondo. Al tema delle cosiddette “negrerie” si dedica alla fine degli anni Venti anche Anton Giulio Bragaglia, il quale, soprattutto nel volume *Jazz Band* (Corbaccio, Milano 1929), riflette polemicamente sul tipo di accoglienza riservata in Italia ai balli jazz, sottolineando l'insensatezza dell'imitazione pedissequa di danze provenienti da luoghi e culture radicalmente diversi dalla propria e, soprattutto, incitando, oltre che al recupero, anche al rinnovamento delle pratiche coreiche tradizionali. Su quest'ultimo punto rimando almeno a Patrizia Veroli, *La danza e il fascismo. Anton Giulio Bragaglia e Jazz Band* (1929), in Giannandrea Poesio, Alessandro Pontremoli (a cura di), *L'Italia e la danza. Storie e rappresentazioni, stili e tecniche tra teatro, tradizioni popolari e società*, Aracne, Roma 2008, pp. 11-19; Giulia Taddeo, *Il posto del corpo. Anton Giulio Bragaglia teorico di danza tra le due guerre*, «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», 4 (autunno 2013), <http://danzaericerca.unibo.it>, pp. 55-116. Per altri spunti rinvio a Giulia Taddeo, “*L'ora di Dalila*”: *danza e società post-bellica nel giornalismo italiano degli Anni Venti*, «Nuova Corvina. Rivista di Italianistica», 28, 2015, pp. 50-62. Per un'apertura sul tema delle danze jazz in Europa si vedano almeno: Ramsay Burt, *Alien bodies: representations of modernity, «race» and nation in early modern dance*, Routledge, London 1998, pp. 57-83; Sophie Jacotot, *Danser à Paris dans l'entre-deux-guerres: lieux, pratiques et imaginaires des danses de société des Amériques, 1919-1939*, Nouveau Monde, Paris 2013.

⁶⁸ Marco Ramperti, *Le negre*, «La Stampa», 27 luglio 1926.

⁶⁹ *Ibid.*

danze autentiche – della grazia e dell’atletica, del ritmo e del dramma»⁷⁰ e, successivamente, allarga il discorso anche ad altri ambiti.

Non è affatto vero che la coreografia dei paesi torridi sia tutta lubrica e sadica [...]. Se noi la conosciamo male, è perché la conosciamo soltanto dai dancings notturni, o dai cattivi libri. Già noi ignoriamo pressoché tutto di quella gente. Guardate gli stessi boxeurs negri. Non vengono a pugnare fra noi che quando sono canuti, come Taylor; oppure si fanno milanesi di cittadinanza, come Jean Joup, e parlano il linguaggio di Carlo Porta, e non si riconoscono più.⁷¹

Ancora più tristi e scriteriate appaiono poi le esibizioni delle *girls*, in cui giovani e avvenenti fanciulle, sovente presentate come americane pur essendo palesemente europee, danzano in quasi totale nudità, ridicolizzate da maquillage grossolani e coperte solo di pochi accessori che ne impreziosiscono (mortificandolo) il corpo. Le loro acrobazie appaiono come una sorta di inutile supplizio, certo non paragonabile a quanto doveva accadere nei ritrovi danzanti del secolo precedente:

L’acrobazia dei nuovi balli, dapprima così sorprendente, appare nel loro sforzo, alla lunga, un supplizio inutile. La gambina diciottenne dislocata nel grand ecart, sotto la luce crudele di tutte le lampade e di tutti gli occhi, sotto tante luci che l’investono e la frugano, è uno spettacolo per sadici. Altra cosa doveva essere, questa “spaccata”, al Bal Bullier dove appariva, trenta o quarant’anni fa, solo a titolo di variante tra un waltzer e un galop, e non come un ripetuto melanconico martirio: quando le gonne delle danzatrici erano corolle di fiori complicati, sbocciati al vento festoso del can-can; e non maglie suggeritrici di nudità anemiche, in balli senza riposo e senza gioia.⁷²

Il contrasto tra Otto e Novecento, assieme al protagonismo di Ramperti, si ritraciano poi nell’articolo *Parola d’ordine: “Fido”* dedicato a un dancing clandestino ospitato in un appartamento del centro di Milano: qui, assumendo il duplice ruolo di spettatore e protagonista, Ramperti si ritaglia uno spazio significativo, dato che, in conclusione, racconta:

⁷⁰ Id., *Teatro negro*, «La Stampa», 13 dicembre 1927.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Id., *Addio Tabarin* cit. Sempre nello stesso contributo, inoltre, Ramperti mette in campo il tema della connessione fra la diffusione di nuove danze e gli esiti del Primo conflitto mondiale: di fronte alle esibizioni delle *girls* teutoniche, infatti, Ramperti sembra vedervi sia un mesto e degradante «tributo di guerra», sia una sorta di conturbante strumento della controffensiva austro-tedesca, quasi che, grazie al favore delle proprie danzatrici presso il pubblico dei paesi vincitori, Austria e Germania cercassero di rifarsi della sconfitta subita in guerra. Per approfondimenti rimando a Giulia Taddeo, “*L’ora di Dalila*”: *danza e società post-bellica nel giornalismo italiano degli Anni Venti*, «Nuova Corvina. Rivista di Italianistica», 28 (2015), pp. 50-62.

Quella sera, ricordo, m'ero appartato presso la libreria a doppio fondo, e avevo preso un volume a caso. Curioso libro! Era una Strenna per Famiglie edita dal tipografo Pogliani in Milano, nell'anno 1837. A pagina 26 si leggeva:

Ferve la danza: garrula

Brilla la gioventù

S'alternan con le danze

Le amabili virtù.

Un'hesitation, di là, durava da venti minuti. Che senso! Mia pareva d'aver perduto il battito del cuore. Per rintracciare l'idea del tempo, cercavo d'arrivare con gli occhi sino al pendolo, che però era immobile anch'esso. Ero stordito, soffocato: come chi esce da un bagno d'etere. Sentivo, nella sala accanto, delle scarpe nuove crochiare tra i passi sfioranti.⁷³

Espediente letterario o meno, il ritrovamento della Strenna offre a Ramperti, la cui sapienza teatrale si fa qui particolarmente evidente, l'occasione per costruire una scena in cui ieri e oggi confliggono vistosamente, con la compresenza, da un lato, di una danza giovane, casta e sinceramente festosa (quella rievocata dal volumetto ottocentesco), e, dall'altro, del ballo in assoluto meno apprezzato dall'autore, quell'*hesitation* che, nella sua esplicita drammatizzazione della ritrosia e dell'indugio,⁷⁴ negava in partenza qualsiasi possibilità di autentica interazione.

Istrionismo, teatralizzazione e centralità del corpo si intrecciano infine in *I°*: "*Qui si balla*", incentrato sul racconto, da parte dell'autore, di una disastrosa lezione di ballo⁷⁵ in cui, goffo e affaticato, veste i panni del novizio diviso fra il desiderio di guidare con disinvoltura la propria partner e l'imbarazzo per i costanti rimproveri del severissimo maestro.

È forse possibile ipotizzare che l'episodio echeggi un'esperienza realmente vissuta: come s'è visto nel contributo di Lucio D'Ambra su Ramperti, l'autore era solito frequentare gli ambienti mondani più disparati, nei quali verosimilmente poteva fare concreta esperienza del ballo. Farebbe poi propendere per l'ipotesi di una vicenda autobiografica anche l'accuratezza con cui si riportano le sensazioni fisiche provate nell'atto del danzare (dall'involontaria rigidità al timore di perdere l'equilibrio, dal bisogno di "guardarsi i piedi" per capire in che direzione muoversi al pudore generato dal contatto col corpo dell'altro), che ci presentano un Ramperti incapace di padroneggiare il proprio corpo, evidentemente irrigidito negli automa-

⁷³ Marco Ramperti, *Parola d'ordine: "Fido"*, «La Stampa», 16 aprile 1927.

⁷⁴ Così, nell'articolo *Il "Dancing" domenicale* («La Stampa», 1 gennaio 1927), si descrive questo ballo: «Ognuno va con piede cauto, senza rumore, quasi temesse d'inciampare in una bomba. Passi di malandrini, attenti al segnale d'allarme. Passi di disertori, in cerca di rifugio nell'ombra. Ognuno dei ballerini sembra, ad un tempo, un inseguito e un inseguitore».

⁷⁵ Un antecedente letterario si può ritrovare in un volume che Ramperti certamente conosceva, *L'amant des danseuses* di Félicien Champsaur (Deniu, Paris 1888), il cui capitolo conclusivo è proprio *La leçon de danse* del protagonista, l'impacciato pittore modernista Decroix.

tismi della vita quotidiana, e totalmente estraneo rispetto alla propria dimensione più istintiva e spontanea. La vita collettiva e il lavoro intellettuale, sostiene allora l'autore, manipolano gli istinti dell'uomo falsandone i comportamenti, ma, se si ha il coraggio di abbandonarsi al ballo («Il più curioso è questo: che quando si è imparato qualche cosa non si sa perché»⁷⁶), è forse possibile recuperare una parte di ciò che la “cultura”, intesa come sistema ampio di convenzioni e pratiche sociali, ha profondamente alterato:

Ballare, diciamo, è un istinto. Anche amare. Anche nuotare. Ma il mozzo, quando lo getti in mare la prima volta, non galleggia. Il can borbone (sic) sì. Così è del blues. L'orso malese lo ballerebbe subito. Noi no. Così, sempre più pavidì del brutto, anche in amore la nostra iniziazione è tremante, e spesso aberrata e incapace. Troppi istinti, in verità, ci ha rubato il maestro di scuola. Il maestro di ballo ha da ridarceli.⁷⁷

Quest'ultimo passo esplicita forse più di altri il ruolo multiplo che il corpo esercita nella rubrica *Luoghi di danza*, non soltanto incentrata sull'osservazione di corpi che danzano, ma anche sorretta da una vera e propria dinamica di incorporazione, intesa tanto come affondo nelle sensazioni fisiche che le situazioni presentate producono in Ramperti, quanto come sorta di irraggiamento del corpo nella cornice narrativa che lo vede protagonista e che finisce per assorbirne le qualità fisiche ed energetiche.⁷⁸

Sia che si tratti di un *tabarin*, di un baraccone da fiera, di un salotto borghese o di un ritrovo clandestino, Ramperti adotta il punto di vista dell'osservatore partecipe che, profondamente scosso e turbato dall'azione dei corpi danzanti, si colloca appena al margine dell'azione, trasformando la pista da ballo in una sorta di palcoscenico che il lettore riesce a vedere attraverso gli occhi e le considerazioni dell'autore. Questi ritrovi danzanti, che, con le loro norme e rituali di comportamento, potrebbero a prima vista apparire come la suprema manifestazione di quella modernità falsa e corruttrice tanto avversata da Ramperti, finiscono invece per porre l'autore

⁷⁶ Marco Ramperti, 1^o: “*Qui si balla*”, «La Stampa», 28 dicembre 1926

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Sebbene consideri *Luoghi di danza* un divertimento letterario incentrato su una pratica, il ballo, di cui non è più possibile parlare con serietà, Giuseppe Antonio Borgese sottolinea tuttavia come il maggiore pregio del libro risieda proprio nella modalità di restituire certe sensazioni fisiche e dinamiche da parte di Ramperti. Dopo aver infatti dichiarato che: «Non mi risulta che si balli meno o con meno passione di qualche anno fa; ma il ballo ha perso un poco dell'importanza simbolica e metafisica che troppo conversativamente gli si conferiva nel dopoguerra; ed è divenuto più difficile discorrerne col tono da iniziati che allora stava tanto bene», aggiunge: «Il meglio del libro consiste in certe bravure descrittive che raggiungono effetti sensibili. È molto sagace il disegno di Josephine Baker, sono resi con spirito i mugoli e i lagni del jazz e il trapestio del festival pubblico, simile a “un'immensa baruffa senza grida”». Giuseppe Antonio Borgese, *Storie d'amore e luoghi di danza*, «Corriere della Sera», 27 novembre 1930.

di fronte a una sfida, vale a dire quella di ricercare tracce di autenticità proprio dove uno sguardo unilaterale e superficiale potrebbe ravvisare solo lo spunto per aneddoti e appunti piccanti o, al contrario, per noiose tirate moraleggianti. Forte del suo punto di vista prismatico, Ramperti indugia nell'appassionata disamina della maschera ma non rinuncia alla ricerca del volto, dato che, pur svelando senza pietà lo squallore e l'artificio di certe pratiche e consuetudini sociali, non può non accorgersi che, proprio attraverso la danza, gli esseri umani riescono a recuperare una qualche spinta sincera alla relazione e alla conoscenza dell'altro.

Osservata da una prospettiva orgogliosamente non specialistica e saldamente collocata lungo il confine fra danza colta e danza di società, l'arte di Tersicore è, nel discorso di Ramperti, innanzitutto pratica sociale, manifestazione di un mondo contraddittorio e in precipitoso cambiamento, il quale, però, non diviene oggetto di un più o meno brillante resoconto, ma si trasforma in una realtà da ricreare sulla pagina per portarne alla luce le smagliature e cogliere ciò che si cela dietro la maschera della consuetudine. Il mondo che lo circonda, in tutte le sue declinazioni, rappresenta così per Ramperti una fonte di inesauribile ispirazione artistica, una straordinaria avventura sensoriale e, soprattutto, un oggetto da guardare con atteggiamento analitico e indagatore, al fine di scandagliarne le pieghe e portarne alla luce le incongruenze. Per la sua natura incarnata e performativa, la danza merita allora un'attenzione particolarmente ispirata.