

Gabriella Stazio

Napoli, Movimento Danza. Dal 1979, una visione di ricerca e innovazione per la contemporaneità

Per una visione più ampia di come la danza contemporanea si sia diffusa in Italia negli anni Settanta, e al fine di avere uno sguardo rivolto anche al Sud Italia e a Napoli, credo possa essere interessante iniziare con una premessa che riguarda gli albori di Movimento Danza.

Probabilmente Movimento Danza, nata nel 1979, è una delle realtà del Mezzogiorno d'Italia più longeva del nostro paese, che ha avuto da sempre come focus la danza contemporanea, nella formazione, nella produzione e nella promozione di rassegne, festival, incontri, conferenze e molto di più.

Per parlare della nascita di Movimento Danza bisogna fare un ulteriore passo indietro nel tempo ed iniziare il racconto da una straordinaria esperienza – unica oltre che rara in Italia – quella della Mensa dei Bambini Proletari del quartiere Avvocata di Napoli in Vico Cappuccinelle a Tarsia.

La Mensa dei Bambini Proletari nasce a Napoli nel 1972 e viene inaugurata nel marzo 1973 ad opera di Geppino Fiorenza, della sinistra radicale cattolica, del gruppo di Padre Mario Borrelli, e da esponenti di Lotta Continua come Cesare Moreno e di un gruppo di volontari che definire fuori dal comune è riduttivo. Assieme a Geppino Fiorenza, c'erano Lucia e Cinzia Mastrodomenico, il compagno di Cinzia, Peppe Carrino, che formavano il quartetto di partenza, e poi Tonino Drago, i fratelli Greco ed ancora altri.

A Napoli, in quel periodo, 70 bambini su 1.000 morivano ancora di fame, vivendo in condizioni di degrado sociale fortissime con una dispersione scolastica altissima; quindi la Mensa si prefisse l'obiettivo di mirare ai loro bisogni primari: mangiare, iniziando a mettere in tavola 150/200 pasti al giorno per i bambini del quartiere, dal lunedì al venerdì. Per frequentarla, e per frequentare il doposcuola e le attività ricreative che la Mensa offriva, i bambini e ragazzi dovevano attenersi ad una serie precisa di regole. In breve tempo, divenne un punto di riferimento di un modo nuovo di fare. La sua importanza politica e sociale fu straordinaria e venne sostenuta da personalità della cultura,

della politica, da intellettuali così come industriali, con un'azione, diremmo oggi, di *crowdfunding* e volontariato senza precedenti. Fabrizia Ramondino, Luigi Comencini, Francesco De Martino, Elsa Morante, Norberto Bobbio, Raffaele La Capria, Dario Fo, Franca Rame, Domenico Rea, Eduardo, Peppino e Luigi De Filippo, Vera Lombardi, Giuseppe Merlino così come Olivetti e Falck, solo per citarne alcuni, sostenevano economicamente – ed a volte frequentavano – la Mensa, che divenne un modello possibile e sostenibile.

Quando questa esperienza si concluse nel luglio del 1976, per dare vita ad altre esperienze analoghe successive, lo stesso luogo ospitò un altro momento straordinario della vita culturale, politica e sociale della Napoli degli anni Settanta: la Scuola Popolare di Musica di Montesanto.

Nata nel 1979, grazie a Peppe Merlino, Pasquale Scialò e Peppe Carrini – quest'ultimo proveniente direttamente dall'esperienza della Mensa – la Scuola organizzava corsi di musica aperti a tutti, al costo di 1.000 lire al mese e con maestri straordinari, tra cui Lucien Basse, secondo violino al Teatro San Carlo, Generoso Miglione per la fisarmonica, un giovanissimo Daniele Sepe per il flauto dolce, Benito Misticò, prima voce del coro del San Carlo. A questi si aggiungevano in alcune occasioni James Senese e Pino Daniele come tantissimi altri. Anche in questo caso, la Scuola Popolare di Musica di Montesanto divenne molto di più: un luogo di incontro, di dialogo, di aggregazione senza barriere.

Questa scuola ebbe un successo indescrivibile, diventando in pochissimo tempo un “conservatorio” per tutti. Le lezioni di musica divennero anche altro, più di semplici lezioni, dando la possibilità a tutti di accedere all'arte ed alla cultura. Un messaggio fortissimo! Ed entrando in quelle stanze si respirava pura energia. Il primo mese c'erano 30 iscritti per 5 corsi. Il terzo mese, si era arrivati a 500 iscritti, fino ad arrivare in poco tempo a oltre 1.000 iscritti.

Mi proposi, allora giovane e sconosciuta, per tenere un corso di danza contemporanea, e la mia idea fu subito accettata. Anche il mio corso ebbe la stessa fortuna. In pochi mesi, arrivammo a circa 600 iscritti, persone adulte, come ragazzi, di ogni provenienza e ci rendemmo conto, insieme a Peppe Merlino, che la danza aveva bisogno di una sua sede e di una struttura organizzativa autonoma.

Ed è in questo clima, in questo contesto, in questo terreno denso di precedenti esperienze, di socialità, condivisione e dialogo in cui, sempre in quello stesso anno, nasce Movimento Danza, con Paolo De Martino, che ne scelse il nome, Cynthia Fiumanò, Silvana Spina e tanti altri.

Movimento Danza inizia quindi come uno spazio culturale dedicato alla danza e alla ricerca, con un focus ben specifico, che proviene direttamente dall'entusiasmo, dall'apertura e dalla determinazione del momento storico e del luogo in cui nasce. Un focus che conserva tutt'ora e che lo rende un modello di impresa culturale nel panorama della danza italiana.

Venivano a tenere le loro lezioni regolarmente Bob Curtis, Elio Gervasi, Roberta Escamilla Garrison, Rita Quaglia. I corsi iniziavano la mattina e andavano avanti fino alla sera ininterrottamente

sia al Centro William Reich in via San Filippo, una sala di dimensioni enormi che ha ospitato le prime performance di danza contemporanea a Napoli, i primi workshop, come le mie prime coreografie, sia allo storico Teatro Nuovo di Napoli.

È al Centro William Reich che ho iniziato un'attività di insegnamento e di formazione che dura ancora oggi. Ed è qui che si organizzavano corsi di danza contemporanea – ovvero tutto ciò che non era danza classica, dal post-modern, alla contact improvisation passando per la danza modern e l'afrodanza. Ma anche danza classica per adulti snellita dai manierismi dell'epoca.

Si inizia così un nuovo modo di avvicinarsi allo studio della danza non solo professionale ma anche amatoriale, dinamico e in sintonia con i grandi centri europei e americani. Movimento Danza ha promosso il primo *stage* di danza della Campania con Roberta Escamilla Garrison, maestra e tutt'ora cara amica. Come la prima compagnia di danza contemporanea, la compagnia Movimento Danza era formata da sole donne: Mirta Castellano, Cynthia Fiumanò, Monica Luongo, Marisa Lepore, Marisa Savoia, Silvana Spina.

In pochi anni, grazie alla collaborazione tra Movimento Danza, Spazio Libero, Trade Mark Experience in Art e Teatro Nuovo, arrivarono a Napoli esponenti della postmodern dance come Melissa Fenley, Jim Self, Charles Moulton, che tennero laboratori e presentarono spettacoli affollatissimi. Poi le conferenze-spettacolo della compagnia Teatrodanza Contemporanea di Roma diretta da Elsa Piperno e Joseph Fontano. La contact improvisation di Laurie Booth e Ronald Bunzl, con laboratori e performance in un sala sempre strapiena di pubblico. Ed ancora Gillian Hobart, André Peck della Lucinda Childs Dance Company, Libby Nye della José Limon Dance Company e tanti, tanti altri.

Tutte le attività di Movimento Danza si autofinanziavano con i corsi e la bigliettazione. Tra i tanti allievi di quegli anni, partecipavano ai corsi registi come Pappi Corsicato, attori come Iaia Forte, Antonella Stefanucci, Antonio Cossia, musicisti come Riccardo Venò, cantanti come Maria Pia De Vito e curatori d'arte come Eduardo Cicelyn Comneno, tutti spinti dal desiderio di partecipare al "grande gioco" dell'arte contemporanea nella nostra città.

Insegnavo quasi sempre a persone più grandi di me o della mia stessa età, persone adulte che si volevano avvicinare al mondo dell'arte contemporanea, della danza contemporanea e ad una nuova dimensione del sentire e dell'essere il proprio corpo.

Sono gli anni di Falso Movimento di Mario Martone ed, ancora prima, di Spazio Libero di Vittorio Lucariello, della Modern Art Agency di Lucio Amelio e della sua Galleria, dove Napoli ha conosciuto Robert Rauschenberg e Cy Twombly, Mimmo Palladino ed Andy Warhol. Ed è al Teatro Nuovo, oggi Casa del Contemporaneo, di Igina di Napoli ed Angelo Montella, che Movimento Danza promuove nel 1984 la prima Rassegna di Danza Contemporanea dal nome *Enterprise* come la

navicella di *Star Trek* perché allora, come oggi, questo viaggio nella danza contemporanea aveva per me il sapore dell'ignoto, dell'infinito, della scoperta di mondi diversi e possibili. Ed ancora oggi la nostra collaborazione prosegue con la rassegna *Second Hand*, arrivata, con questo nome, alla sua XXV edizione.

Movimento Danza faceva allora quello che continua a fare anche oggi: dai *site-specific* alla danza urbana — le mie primissime coreografie oltre 40 anni fa, erano per strada o in luoghi non-convenzionali — ai corsi di danza per adulti che comprendevano anche l'*aikido*, lo yoga ed altre discipline del corpo. Si promuoveva la danza a tutti i livelli, accomunati dalla passione che trascende l'essere o non essere professionisti in un'ottica di inclusione senza limiti di età, di abilità, di genere. E quindi nasce un centro di stampo europeo per la promozione e la creazione nella danza contemporanea che ancora oggi più che mai, oltre alla compagnia Movimento Danza, al Performing Arts Group — Compagnia Giovani, al Centro di Formazione, all'attività di editore con Campadanza Dance Magazine, fa attività di *scouting* e di promozione dei coreografi *under 35*, cercando di lavorare anche sulle tematiche urgenti del settore danza e della società in generale: inclusione, parità di genere, intergenerazionalità, riequilibrio nord-sud.

Sono gli stessi anni delle mie prime coreografie prima in luoghi non convenzionali come, nel 1981, *Bus and dance* e *Nuovi Parametri Antisismici* (fig. 1), un *site-specific* alla Cassa Armonica della Villa Comunale di Napoli dedicato al terremoto del 1980, *Una tazza di tè* del 1982, coreografia che andava in scena ogni giorno alle cinque del pomeriggio e che prevedeva l'accoglienza del pubblico da parte degli artisti, *Tilt* del 1983 con diapositive di Francesco Esposito, *Focus* dedicato a Cynthia Fiumanò, e poi *Tempio d'Acqua* (fig. 2) del 1984 finalmente in un teatro, il Teatro Nuovo di Napoli per la prima edizione di *Enterprise*.

Vittoria Ottolenghi, firma storica per «Il Mattino» di Napoli, inizia a seguire le proposte artistiche, di promozione e le rassegne realizzate da Movimento Danza come *Napoli Modern Dance* del 1984, ancora in luoghi non convenzionali come la Cappella Palatina o il Maschio Angioino, e segue anche i miei spettacoli e le mie prime coreografie.

Naturalmente è molto più difficile parlare di sé stessi e del proprio percorso coreografico. Se ne può parlare da un punto di vista storico indicando date, luoghi, debutti, coproduzioni, riedizioni. Questo è molto più semplice e lineare. Invece, parlare di sé stessi da un punto di vista artistico, è veramente complicato. Posso solo dire che sin dall'inizio intravedevo in Movimento Danza quello che sarebbe diventato oggi. Allo stesso modo, quando creo le mie coreografie, le vedo subito chiaramente in tutte le loro sfumature, nei loro angoli più remoti e, prima ancora di entrare in sala, di iniziare le prove, le sento, le percepisco già nella loro interezza. Forse è per questo che riesco ad iniziare dal primo movimento ed andare avanti tutto di un fiato fino alla fine, in velocità, in un flusso ininterrotto. Questo forse può mettere in difficoltà i danzatori che devono essere capaci di memorizzare rapida-

mente e di andare sempre avanti, seguendo il filo di una logica surrealista, chiara solo a me e che cerco di condividere con loro. In ogni coreografia, i segni viaggiano, rimbalzano, si sovrappongono, riecheggiano e li vedo fluttuare davanti ai miei occhi. È bellissimo.

Aver partecipato a questo convegno mi ha costretto in qualche modo a riprendere gli appunti, i disegni, gli schizzi, i pensieri delle mie prime coreografie e a confrontarle con quelle di oggi, scoprendo che esistono delle relazioni importanti. Un filo di continuità che dura ancora oggi: alcuni punti, alcune zone di interesse, aree tematiche che mi pare non siano cambiate nella loro sostanza.

Una è certamente la logica del caso dalla provenienza indubbia, ovvero quella delle mie esperienze di composizione coreografica con Merce Cunningham e John Cage, in cui la casualità trova soluzioni inattese, inaspettate, che, seguendo un ragionamento logico, non troveremmo. La possibilità poi di assistere alle prove della sua compagnia e di studiare con molti dei danzatori di Cunningham è stata per me una esperienza formativa fondamentale. E sempre da Cunningham, così come in un secondo momento da Laban, ho preso ispirazione per le architetture spaziali, le linee, le forme, i disegni dei corpi, così come per le differenze e le sfumature del ritmo che producono qualità diverse.

L'altro filo è la relatività propria della cultura napoletana, il teatro, la teatralità, la gestualità, i simboli oltre che i segni, in cui tutto è possibile e tutto può succedere, e che ti porta a vedere la vita, ed ogni cosa, nei suoi risvolti più ironici e pungenti. Questa forte vena ironica, me la porto dietro sin dall'inizio, probabilmente congenita oltre che culturale. L'importanza e la capacità di vedere sempre il lato opposto e contrario. Di ironizzare su sé stessi e di non prendersi sul serio fino in fondo.

Fin dall'inizio del mio percorso porto con me una dicotomia tra movimento e senso del teatro, nella quale oscillo, fluttuo, felice di saper giocare con questa situazione, che considero una opportunità.

Poi c'è certamente l'ascolto dei corpi dei danzatori, e il comprendere, il capire, qual è il feedback che restituiscono i loro corpi – diversi dal mio –, i loro modi di vedere, di pensare diversi dal mio, le loro intuizioni che si sovrappongono alle mie oppure definiscono, trovano soluzioni diverse dalle mie. Credo di essere molto rigorosa nella composizione coreografica. Faccio richieste molto precise e posso far ripetere uno stesso movimento, o un passaggio anche un numero infinito di volte. Poi ad un certo punto mi fermo e guardo i loro corpi che trovano soluzioni. E quindi do anche una grande libertà in scena, mi fido ed affido all'espressione del danzatore, che non è solo esecutore ma che prende la mia idea, il mio input e lo rende suo, prendendosi la responsabilità della gestione del proprio sentire. Il danzatore è sempre protagonista nelle mie composizioni.

E ancora tornano l'antico "dilemma" tra simmetrico ed asimmetrico, la linea di confine e di equilibrio tra ordine e disordine, le teorie biologiche che sono alla base della nostra esistenza umana, animale, vegetale, cellulare. E quindi è costante l'interesse per gli scambi cellulari (fig. 3), per la doppia elica del DNA i cui schizzi ritrovo nelle mie coreografie di oggi e di ieri. Perché la biologia è trasforma-

zione, trasformazione continua le cui tappe nella loro singolarità non sempre sono intelleggibili poiché possono durare millenni e devono essere viste nella dimensione più ampia del processo evolutivo. Ma è sempre una trasformazione funzionale, dettata dalla necessità, dettata dal *problem solving* che credo sia sempre l'attivatore principale della creatività umana. Inoltre, l'evoluzione biologica è sempre dettata da un bisogno primario, così come anche la creazione dovrebbe essere dettata da un bisogno primario, che è l'atto stesso del creare, e che non deve mai essere autoreferenziale.

Sicuramente mi interessa il rapporto con il suono, con l'ambiente sonoro, anche quello in molti casi improntato alla casualità. Va sottolineato – e potrebbe sembrare strano a qualcuno – che non provo mai con la musica, lo trovo limitante e direzionale, nel senso che una composizione musicale precedente alla creazione coreografica ha già un focus, un *ambient*, una struttura precisa. È già la visione di qualcun altro che non voglio possa condizionare la mia. A volte ho montato coreografie su un metronomo incontrandomi con i musicisti il giorno prima o il giorno stesso della performance. Ma ho anche creato lavori sulla musica d'autore, su musiche originali, con la musica dal vivo, senza musica.

Forse l'assenza di musica si ricollega anche al bisogno di vuoto, di spazio da riempire. Come nella *Teoria dei Pennacchi di San Marco* dei biologi della Harvard University, Stephen Joy Gould e Richard Lewontin, pubblicata nel 1979. La struttura delle cupole necessarie alla statica della Chiesa di San Marco di Venezia crea degli spazi vuoti con una funzione strutturale e disponibili ad ospitare, oltre le volte, i bellissimi mosaici della chiesa. Uno spazio vuoto da riempire.

I miei lavori sono sempre nuovi e diversi. Con stili, argomenti, ambientazioni, esigenze tecniche sempre diverse. Mi piace affrontare nuove sfide, studiando, scoprendo e riflettendo. Se vedo l'arco della mia carriera, arrivata ormai ad oltre quarant'anni di coreografie di cui mi risulta difficile tenere il conto ed un archivio aggiornato, il mio repertorio travalica i generi e, quando leggo il mio *curriculum*, me ne stupisco perché come coreografa contemporanea dovrei aver improntato la mia ricerca in una direzione più precisa. Ed invece non è così. Mi sono sempre sentita post-contemporanea, come la mia città, che moderna non lo è stata mai, e che grazie alle sue stratificazioni culturali è arrivata direttamente nel post-contemporaneo con facilità, per sua stessa natura. E post-contemporanea mi sono sempre sentita anche io, per via del mio lavoro su commistioni e stratificazioni, su mescolamenti di materiali ibridi e dissonanti, su "salti" da un *ambient* all'altro. I pezzi compongono un puzzle o un bricolage in cui si cercano le cose inutili e si recuperano le cose utili, strane e diverse per creare nuove soluzioni, differenti o lontane dai pezzi che si stanno mettendo insieme.

Quando compongo non mi preoccupo della reazione del pubblico, non perché non mi rivolga ad un pubblico e non lo rispetti. Anzi, penso sempre a quale potrà essere la sua reazione e mi incuriosisce e, allo stesso tempo, credo debba essere libero di pensare quello che vuole delle mie coreografie. È un rischio che si deve correre. E quindi non ritengo neanche sia giusto "direzionarlo" con sinossi

troppo lunghe o suggestive. Il significato delle cose è negli occhi di chi guarda. Un lavoro può piacere o non piacere. Come potrebbe piacere a tutti quelli che lo vedranno? Impossibile, quindi non mi pongo il problema; allo stesso tempo cerco sempre di presentare al pubblico un lavoro in cui mi sono messa in gioco, un lavoro professionale in ogni aspetto, e di presentare un lavoro con una struttura registica, drammaturgica, compositiva forte, costruita e pensata in una logica che può anche apparire senza senso o senza logica, ma non lo è. Pensando sempre al dialogo empatico, al feedback che si instaura con chiunque veda dei corpi in movimento.

E poi, sopra ogni cosa, c'è quella sensazione di seguire una pista, di annusare l'aria. È il mio "naso" che mi guida durante la creazione di una coreografia, fiutando la "preda". Oppure le mie orecchie, poiché ascolto tutto quello che si muove intorno a me, suoni, fruscii, battiti, respiri: ogni movimento nel silenzio delle prove ha un suo suono diverso dall'altro e seguo la direzione di quella traccia, di quell'odore, di quell'oggetto, ambiente, sensazione, anche se mi rendo conto che mi sto allontanando dall'idea originale. Eccitazione. Frammenti, pezzi che trovano il loro posto ed altri che vanno accantonati o buttati via. La coreografia definisce sé stessa, anche al di sopra e al di fuori di me. Vuole vivere una vita autonoma, distaccandosi da me ed è forse quello il momento più bello, quando la vedo e la riconosco così diversa e così uguale a come l'avevo immaginata.

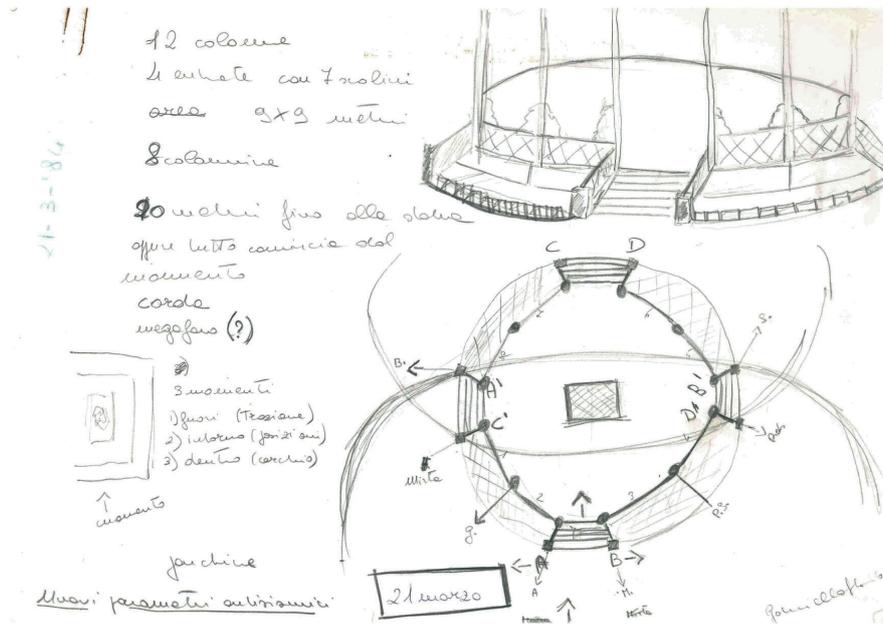
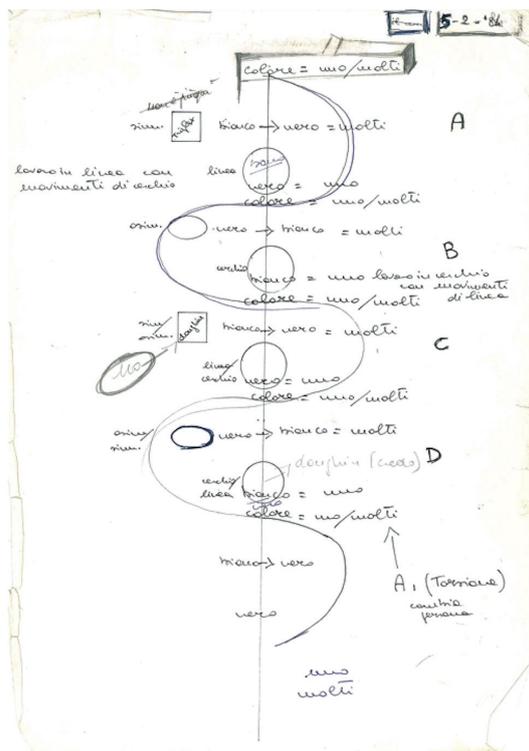


Figura 1: Appunti preparatori per *Nuovi paramenti antisismici*, 1981, Cassa Armonica, Villa Comunale, Napoli.



TEMPIO D'ACQUA 1984 - SCHEMA DINAMICO
ORDINE E DISORDINE

Figura 2: Appunti preparatori per *Tempio d'Acqua*, Teatro Nuovo, 1984.

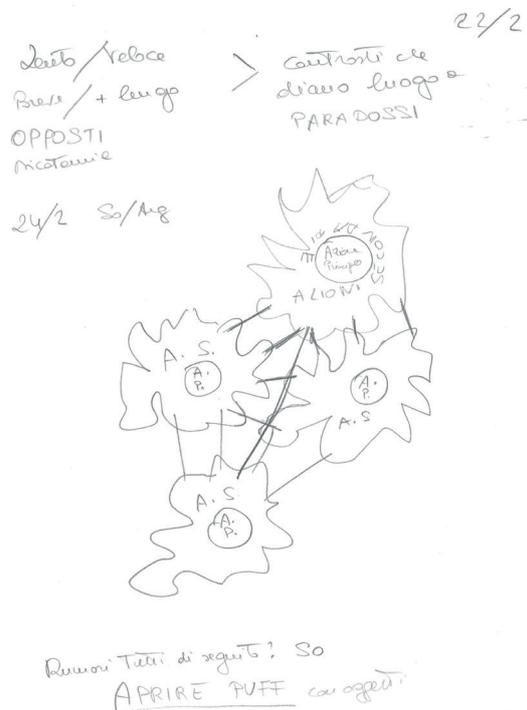


Figura 3: Appunti preparatori per *Il luogo del paradosso*. Cellule coreografiche principali, secondarie e sinapsi, 2019.