

Dora Levano

Nuova danza italiana/Danza d'autore

La definizione “nuova danza italiana” ha tutt’oggi una diffusione estesa: continuano ad essere organizzati eventi, festival, rassegne, che si propongono “di nuova danza” o che presentano sezioni dedicate. Spesso la terminologia “nuova danza italiana” viene correlata o equiparata all’altra definizione di “danza d’autore”. In ogni caso le manifestazioni artistiche incluse in tale ambito sono tra loro anche molto diverse. Correlabili o meno a riconoscibili tendenze di genere, ciò che è comunemente considerato un parametro fondamentale perché si parli di “nuova danza” è che il lavoro artistico nasca da processi tecnici d’elaborazione scenica e di scrittura del corpo tesi a rigenerare continuamente i propri segni al di là di una rigida cristallizzazione estetica dei codici e di una partitura prestabilita.

Storicamente si comincia a parlare di “nuova danza” per esperienze italiane con una più diffusa intenzionalità a partire dalla prima metà degli anni Ottanta, quando la critica e gli organizzatori culturali, stimolati da una serie complessa di fattori, prestano particolare attenzione all’operato di alcuni giovani danzatori che, da soli o unitisi in gruppi, stanno proponendo al di fuori dei tradizionali circuiti teatrali dei lavori non collocabili tra le forme della danza storicamente e scolasticamente consolidate in Italia. Se gli anni Ottanta sono il momento *boom* della cosiddetta “nuova danza italiana” non va, tuttavia, tralasciata la peculiare posizione di quegli artisti che già negli anni Settanta si erano costituiti in “gruppi a gestione autonoma”¹ rispetto agli enti lirici e avevano intrapreso percorsi di lavoro ispirati ai metodi della danza moderna americana o mitteleuropea (in cui si erano formati, spesso accanto ai più consueti studi nella tecnica classica). Oggi questi artisti che animarono la stagione degli anni Settanta vengono considerati dagli studiosi come

¹ Cfr. Bentivoglio Leonetta, *Rapporto sulla danza italiana*, in AA.VV., “Il Patalogo Due. Annuario 1980 dello spettacolo”, Milano, Ubulibri/Electa Editrice, vol. I, p. 229-232.

espressione di una “danza moderna italiana” ma, al contempo, come “pionieri della nuova danza”². Tra le formazioni autogestite che maggiormente riuscirono ad affermarsi troviamo (seguendo l’anno di fondazione): il Gruppo Italiano di Danza Libera nel 1968 con Franca della Libera in Veneto; il Gruppo di Danza Contemporanea Bella Hutter di Anna Sagna nel 1970 a Torino; la Compagnia Teatrodanza Contemporanea di Elsa Piperno nel 1972 a Roma³; l’associazione Danzatori Scalzi di Patrizia Cerroni nel 1974 ancora a Roma; Teatro-Danza Venezia di Luciana De Fanti nel 1974; il gruppo Danzaricerca di Daniela Capacci e Patrizia Macagno e il Gruppo di Danza Libera ID (Isadora Duncan) di Nicoletta Giavotto, entrambi a Roma nel 1976; il gruppo Charà di Maria Vittoria Campiglio nel 1977 a Padova; il gruppo Contrasto di Carla Perrotti nel ‘79 a Torino. A queste formazioni fu attribuita la definizione di “moderne” sulla base di due fattori: uno era d’ordine progressivo, nel senso che, finalmente, sembravano porsi in Italia delle condizioni per cui (pur tra mille difficoltà) subentrava alla predominanza della tradizione del balletto classico un fenomeno di danza ‘altra’ con una sua autonomia gestionale, ma soprattutto con una certa estensione pubblica e popolare, rispetto a precedenti esperienze storiche, al punto di poter parlare di un movimento culturale e promozionale di “danza moderna italiana”. L’altro fattore per cui tali gruppi vennero (in linea di massima) definiti “moderni”⁴ è di natura tecnica, perché i linguaggi forti di riferimento, i presupposti metodologici degli artisti menzionati, erano principalmente quelli della *modern dance* americana e della danza libera ed espressionista mitteleuropea. Gli studiosi hanno sottolineato che non si è trattato, comunque, di una passiva

² Tra i contributi e i momenti di dibattito sul tema segnalò l’interessante iniziativa svoltasi a Teramo tra il 16 e il 18 ottobre 2012 e articolata in: una Mostra Documentaria su “Liliana Merlo e le Pioniere della Nuova Danza Italiana” presso l’Archivio di Stato e due giornate dedicate a un Convegno Nazionale di Studi su “Le Pioniere della Nuova Danza Italiana. Le autrici, i centri di formazione, le compagnie” presso la Facoltà di Scienza della Comunicazione dell’Università degli Studi di Teramo.

³ Elsa Piperno fonderà sempre a Roma, poco dopo la Compagnia, un Centro Professionale di Danza Contemporanea che dirigerà con Joseph Fontano. Il Centro sarà un riferimento importante in Italia nella promozione e nell’insegnamento della tecnica Graham e vi passeranno molti degli esponenti di punta della “nuova danza”.

⁴ Talvolta a “moderni” subentrava la definizione di “contemporanei” per l’adesione di tali artisti al proprio tempo, alle sue problematiche, per la contaminazione del loro linguaggio di danza con le diverse manifestazioni dell’arte contemporanea.

importazione di questi modelli esteri, il che, se così fosse stato, avrebbe marcato solo un ritardo della danza italiana, mentre gli USA passavano la loro stagione post-moderna, la Germania quella del neoespressionismo postnazista e nella stessa Italia il teatro di ricerca aveva recepito con particolare interesse tali esperienze rivisitandole attraverso il lavoro attoriale. È vero, dunque, che in Italia negli anni Settanta si ha un sensibile incremento nella diffusione informativa e nella pratica di metodi di danza moderna americana e mitteleuropea, così com'è vero che la questione di una "modernità" coreutica italiana non è qualcosa di specificamente circoscritto a quegli anni e non si esaurisce in un debito esterofilo; ma ciò che si è messo particolarmente in luce è che non manca storicamente anche in Italia una certa 'tradizione' di danza moderna con le sue radici e diramazioni, con le sue 'scuole'. Gli studi e approfondimenti storico-critici condotti in tal senso, soprattutto nell'ultimo ventennio, hanno evidenziato, infatti, come una trasmissione di forme e tecniche di danza moderna con percorsi di rielaborazione originali abbia attraversato il Novecento coreutico italiano grazie all'opera sia di artisti stranieri trasferitisi in Italia sia di autoctoni che hanno operato nel paese con una certa intensità e frequenza già dai primi decenni del secolo. L'eccezionalità di tali artisti e maestri, la posizione talvolta conflittuale rispetto alla cultura di danza 'ufficiale', non ha escluso il consolidarsi di una trasmissione ad onda lunga, il lascito di un'importante eredità alle generazioni⁵ successive, e il protendersi di diretti fili rossi attraverso i propri allievi⁶. I tracciati di tale trasmissione non

⁵ Nel corso di questo mio contributo saggistico userò il termine 'generazione' non tanto in senso anagrafico, quanto in senso artistico.

⁶ Terrei anche ben presente il fatto che la tradizione e la trasmissione possono verificarsi non solo per percorsi rettilinei, ma per una circolazione fatta di tessuti intrecci, di reti che rendono sterile ogni idea di linearità progressiva. Pensiamo, giusto per fare un esempio, al caso del Futurismo (nelle diverse manifestazioni artistiche di tale movimento) a quanto ne fu recepito dalla stessa danza moderna estera, al punto che quando questa giunge in Italia per importazione ha già assorbito elementi che hanno radici anche in territorio italiano. O possiamo ricordare sul fronte del *balletto moderno* quanto anche i Balletti Russi di Djagilev assorbono dagli artisti delle avanguardie italiane o dagli insegnamenti di maestri come, ad esempio, Cecchetti. Appaiono oggi, in tal senso, forse troppo estreme quelle posizioni storiografiche che, in particolare fino agli anni Novanta, leggevano nei percorsi della danza moderna italiana l'assenza di una tradizione autoctona, salvo l'esperienza futurista di Giannina Censi. Cfr. Pedroni Francesca, *Tendenze e problematiche della danza contemporanea a 15 anni dalla sua nascita*, in "Biblioteca teatrale", numero monografico *Danza contemporanea italiana*, ottobre-dicembre 1996, Roma, Bulzoni.

sono trascurabili nel momento in cui si va a considerare la posizione dei gruppi nati negli anni Settanta. E un'indagine su quanto di importato e quanto di originale ci fu o si sviluppò nella trasmissione dei metodi moderni in relazione all'ambiente, alla cultura e alle vicende italiane è attualmente ancora un territorio in esplorazione. Molti dei giovani emergenti della "nuova danza italiana" degli anni Ottanta hanno incrociato nei loro percorsi formativi i maestri della modernità coreutica e hanno svolto la prima attività professionale proprio nei gruppi autogestiti degli anni Settanta.

Oltre all'attività didattica e creativa questi gruppi nati come associazioni culturali e artistiche hanno mirato sin dall'inizio a svolgere anche un'attività informativa e di promozione, organizzando incontri, conferenze, momenti di studio su quanto stava animando la danza in quegli anni sia in Italia che all'estero con un'attenzione tanto alle esperienze della modernità quanto al contemporaneo⁷.

Un rischio avvertito già dagli artisti della cosiddetta "danza moderna italiana", ma poi soprattutto reclamato dai giovani danzatori emergenti degli anni Ottanta, fu quello di restare imbrigliati nella ripetizione di modelli e repertori estetico-formali sostituendo al linguaggio accademico un linguaggio moderno. La ricerca di una rielaborazione originale degli stessi modelli di partenza, il fondamentale interesse per i metodi espressivi e le tecniche d'improvvisazione⁸, la ricerca di collaborazioni con artisti contemporanei delle

⁷ Quasi tutti questi gruppi continueranno a lavorare a fianco delle generazioni che dagli anni Ottanta saranno propriamente riconosciute come la "nuova danza", e alcuni di essi verranno, poi, inclusi parimente in tale ambito sia per il modo in cui evolveranno i rispettivi percorsi artistici sia per l'eclettismo (e anche una certa confusione iniziale) che la definizione "nuova danza" porterà con sé, tanto da comprendere molteplici manifestazioni.

⁸ Segnalo che era possibile e anche abbastanza frequente fino agli anni Settanta trovare in Italia nella pubblicistica e 'gergalmente' un uso scambievolmente delle due definizioni "metodi espressivi" e "improvvisazione" indipendentemente dalle pratiche usate, anche se, in linea di massima, per metodi espressivi si intendevano quelle esperienze provenienti dalle tecniche della danza mitteleuropea e per improvvisazione la fase di invenzione di una danza. Soprattutto con la "nuova danza" degli anni Ottanta la questione assume un particolare rilievo nella ricerca di un'identità da parte degli artisti emergenti e molto si discute sulla pratica dell'improvvisazione, sulle sue diversità metodologiche, sulle sue distinte situazioni di provenienza (alcuni artisti, ad esempio, parlano di un'improvvisazione di radice italiana rispetto a un'improvvisazione di radice statunitense). Tra l'altro l'incrocio di più tecniche e insegnamenti nella formazione di un singolo autore rende la questione meno schematizzabile per corrispondenze a metodi mutuati. Anche se qui non mi dilungo oltre sulla questione nella sua complessa articolazione, la segnalo

altre arti, le contaminazioni, la ricerca di un confronto continuo con l'attualità⁹ e di possibili risposte attraverso il corpo che danza, divenivano momenti particolarmente importanti, in tal senso, per i coreografi degli anni Settanta. Tutto ciò era legato alla questione: possono le tecniche moderne del danzare, nate da specifiche contestualità, rispondere alle tensioni storico-sociali, alle necessità umane e artistiche dell'epoca contemporanea? Questo mentre la "modernità", in senso esteso, sembrava aver fatto storicamente e artisticamente il suo corso¹⁰ e ci si interrogava sulla "post-modernità".

Negli stessi anni Settanta in cui in Italia il consolidarsi dei gruppi autogestiti veniva presentato dalla critica come la "danza moderna italiana" e si parlava di "balletti moderni" per quei lavori che operavano uno svecchiamento mantenendosi nel codice classico, aumentava sensibilmente pure l'interesse per quelle esperienze provenienti dall'estero e sviluppatesi a partire dal secondo dopoguerra, che apparivano post-moderne nel senso di un'evoluzione dell'esperienza della modernità, ma anche nel senso di una svolta, di una rottura, di una rigenerazione, rispetto alla stessa modernità, e rispetto alle sue scuole e ai metodi consolidati della danza moderna¹¹. Tra i poli di maggiore attrazione troviamo gli Stati Uniti con quella ramificazione che va da Merce Cunningham, al Judson Dance Theatre negli anni Sessanta, e alla più recente *new dance*; o l'altro percorso che ruota intorno ad Alwin Nikolais; o troviamo nell'area europea la Germania col *Tanztheater*. I giovani danzatori italiani formati tra gli anni Settanta-Ottanta hanno modo di avvicinarsi a queste esperienze attraverso le *tournées*, gli *stage* e i periodi di soggiorno, anche in Italia, di questi artisti; oppure decidono di spostarsi all'estero per periodi di studio presso le loro sedi e presso i diversi centri di formazione attivati in vari paesi.

come un interessante territorio di ricerca da approfondire attraverso un'analisi, un confronto incrociato e una comparazione tra le diverse pratiche e teoresi d'artista.

⁹ Ciò non semplicemente nel senso di un trasferimento di contenuti attuali nelle danze, nel racconto spettacolare, quanto in quello di un'attenzione alle modificazioni antropologiche di un'epoca.

¹⁰ È, in realtà, interessante accennare al fatto che la complessa questione della "contemporaneità" dell'arte contempla anche nel caso della danza situazioni di convivenza tra modernismi e tensioni più propriamente dette 'contemporanee'.

¹¹ Cfr., in italiano, il volume di Sally Banes: *Terpsichore in Sneakers, Post-modern dance*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1980 (ed. it.: *Terpsichore in scarpe da tennis: la post-modern dance*, Macerata, Ephemeria, 1993).

Oltre agli Stati Uniti e alla Germania, tra i centri di formazione più ambiti va ricordato Bruxelles con il Mudra fondato dal francese Maurice Bejart; in Inghilterra oltre al Laban Center (che deriva dallo spostamento del più antico The Art of Movement Studio labaniano) vi sono la London Contemporary Dance School e il Durtington College of Arts; in Francia, ad Angers, vi è il C.N.D.C. (Centre National de la Danse Contemporaine) diretto da Nikolais. Alcuni danzatori italiani decidono, dunque, tra gli anni Settanta e gli Ottanta di spostarsi all'estero per estendere la propria formazione, per cercare occasioni di inserimento nelle compagnie più rinomate, e sperando di trovare ambienti dove la sperimentazione anche nello specifico della danza sia un fenomeno assunto o comunque meglio accolto, rispetto al sistema burocratico italiano che non presenta particolari garanzie per chi si muove al di fuori degli enti lirici. Altri, dopo aver trascorso periodi di formazione all'estero, decidono di ritornare e tentare un proprio percorso di sperimentazione originale in Italia. In ciò si trovano ad agire in concomitanza con chi ha deciso scientemente, sin dall'inizio, di formarsi e iniziare la propria ricerca in territorio italiano, dove, se è vero che per la danza l'ambiente presentava ancora molti atteggiamenti reazionari e una diffusione culturale più limitata (anche più *d'élite*) rispetto ad altri settori, è anche vero che l'ondata di proposte d'innovazione, che a partire dal secondo dopoguerra aveva accompagnato i rivolgimenti politici e sociali, aveva visto l'Italia artisticamente viva e attivamente coinvolta nella circolazione internazionale di idee ed esperienze. Non è un caso che sul fronte delle arti sceniche sin dagli anni Cinquanta il teatro di ricerca fosse stato uno dei più interessanti canali di collegamento e di ingresso delle nuove concezioni di danza e delle nuove esperienze sulla corporeità. E non è un caso che molti dei giovani artisti animatori della nuova danza italiana negli anni Ottanta abbiano legami con l'ambiente del nuovo teatro; alcuni incontrano la danza proprio a partire da tale ambiente, con i cui esponenti mantengono, poi, rapporti di reciproca collaborazione anche quando iniziano la propria attività indipendente. Non è scorretto dire che quando la definizione "nuova danza" comincia nella prima metà degli anni Ottanta ad essere associata identificativamente ad esperienze italiane, se da un lato il termine deriva da

un'estensione e traduzione di *new dance* che all'origine indicava l'ultima generazione della danza *post-modern* americana¹², dall'altro lo stesso termine stabilisce un parallelismo con il “nuovo teatro”.

Per quanto concerne le origini di una “nuova danza italiana”, ritengo sia limitativo e deviante parlare di un preciso atto di nascita, indicando in un peculiare spettacolo, nell'esperienza di un artista o di un gruppo il momento e il luogo primo, l'inizio simbolico, se si vuole, di tale fenomeno¹³. Sviluppata in Italia tra gli anni Settanta e Ottanta la “nuova danza italiana” fu, come già accennato, il frutto di un'interrelazione complessa di esperienze e percorsi che, in vario modo e diversamente incidenti, concorsero a generare in Italia un ambiente più esteso di ricerca per la danza e all'intensificarsi di proposte in tal senso. Ciò che, invece, è possibile individuare con discreta veridicità è il momento in cui con una più mirata consapevolezza si estende pubblicamente il dibattito critico, e cioè negli anni 1984 e 1985, quando numerosi eventi, festival, rassegne, scritture, presentano momenti di riflessione e spettacolo specificamente dedicati.

Nel 1981 e nel 1982 vengono organizzate da Teatro Circo Spaziozero due rassegne monografiche di rilevanza internazionale sul *Tanztheater*¹⁴ e sulla *New Dance* americana¹⁵, promosse dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Roma diretto da Renato Nicolini. Non sono, certo, in quegli anni in Italia le

¹² Cfr. Banes, Sally, *Terpsichore in Sneakers, Post-modern dance*, cit.

¹³ Alcuni, ad esempio, avrebbero indicato questo momento *clou* nel debutto di *Calore* del Gruppo Occhès di Enzo Cosimi; altri avrebbero visto nella Compagnia Sosta Palmizi l'esperienza determinante.

¹⁴ Rassegna sul *Tanztheater* tedesco, Roma aprile-ottobre 1981; organizzata da Teatro Spaziozero e promossa dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Roma in collaborazione con il Goethe Institut e con il Teatro di Roma. La rassegna prevedeva: interventi di Pina Bausch (alla sua prima romana), Reinhild Hoffmann e Susanne Linke, con le loro coreografie; una serie di iniziative volte all'analisi dell'espressionismo, cioè un convegno di tre giornate, proiezioni di filmati, un seminario sul metodo Laban. In occasione della rassegna è pubblicato il volume: Bentivoglio, Leonetta (a cura di), *Tanztheater, dalla danza espressionista a Pina Bausch*, Roma, Di Giacomo, 1982.

¹⁵ Rassegna sulla *post-modern dance*, Roma marzo-maggio 1982; organizzata da Teatro Spaziozero in collaborazione con l'Assessorato alla Cultura della Provincia di Roma. Tra gli artisti chiamati a partecipare: Steve Paxton, Lisa Nelson, Simone Forti, Susan Rethorst, Meg Egington, Pooh Kaye, Dana Reitz, Batya Zamir. In occasione della rassegna viene pubblicato il volume: Bertozzi, Donatella – Barbarini Silvana (a cura di), *New York. Nuova danza – new dance*, Roma, Di Giacomo, 1982.

uniche manifestazioni sugli stessi temi¹⁶, ma particolarmente interessante è uno dei fili rossi emergenti dal dibattito che le accompagna con la chiara volontà di fare il punto sulla situazione in atto attraverso un confronto tra artisti e studiosi. Volontà sottolineata dal fatto che le due rassegne prevedono a conclusione la redazione di due volumi, pubblicati entrambi nel 1982, e nati, in un certo senso, sullo stimolo dell'apparizione nel 1980 del libro di Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers* recepito, già allora, come fondamentale momento di riflessione sulla *postmodern dance* americana. La traccia di riflessione che appare particolarmente interessante e che trova concordi sia i critici che gli artisti è che le esperienze del teatrodanza e della *postmodern dance* americana richiedono e fanno luce sulla necessità di spostare il punto di osservazione da quella che era una ricerca di generi e comparti artistici verso un livello mobile dove i generi non sussistono più. Si fa chiaro il bisogno di considerare sia l'indagine che la pratica artistica in quella zona liminare dove, in modalità diverse, si sospende la settorializzazione delle arti e si attuano contaminazioni, sfaldamenti, arretramenti a un precodice. A questo livello le prospettive che si aprono sono molteplici e se da un lato Alberto Testa vede tale sfaldamento dei codici come l'aprirsi per la danza contemporanea di percorsi d'integrazione organica tra i diversi linguaggi attraverso il ritorno all'origine stessa della scrittura teatrale, Silvana Natoli di Teatro Circo Spazio Zero parla di una nuova danza che faccia i conti con una scomposizione in atto e con processi di mutazione. Alberto Testa nel suo profilo storico-critico tracciato in occasione della rassegna sul *Tanztheater*, dopo aver evidenziato come vi sia una circolarità tra gli sviluppi della danza in Europa e in America nel Novecento, osserva:

A questo punto è necessario un avvertimento, una specie di messa in guardia, contro l'abitudine che ancora oggi abbiamo della "classificazione". Con l'evoluzione del balletto classico, agli inizi del secolo, e con la rivoluzione della danza libera, si venne a creare una spaccatura, che ha diviso in due la danza d'arte. Ma come il balletto classico della tradizione non è tutta la danza, così la danza moderna già accademica (vedi quei metodi più definiti: per esempio il metodo Graham) non è tutta la danza. Già a suo tempo

¹⁶ Credo vada almeno ricordato il Festival di New Dance organizzato dal Museo di Arte Moderna di Bologna nel 1979.

Kurt Jooss, il creatore del *Tavolo verde*, rifiutò ogni classificazione o contrapposizione tra “classico” e “moderno”. Sappiamo che egli, come altri, pensò a una integrazione di moduli per una danza più espressiva, a una coesistenza di apporti diversi per una più significativa drammaticità. [...] Una cosa è certa: quando gli spiriti erano più caldi, e il bisogno di rimuovere tutto il deteriore (che aveva provocato incrostazioni insidiosissime nel balletto classico) era pressante, la decisione di spaccare in due l'arte della danza risulta comprensibile alla nostra mentalità di oggi, come lo è la violenza del manifesto; ma poi, con il passare degli anni e le progressive trasformazioni, si è visto che le due, le dieci tecniche, non potevano coesistere, spaccate in tante parti uguali quante erano quelle in cui si trovava divisa la danza, e che era tempo di smetterla di guardarsi in cagnesco. I moduli più disparati del classico, del moderno, del mimo, sono confluiti per integrarsi via via in una sintesi sempre più organica e completa. [Testa porta a questo punto l'esempio della Carlson che è impegnata in quegli anni in Italia con Teatro Danza La Fenice dove si formeranno i futuri esponenti di Sosta Palmizi, uno dei gruppi di punta della nuova danza italiana]. Liberare il corpo, lavorarlo nello spazio, ricercare l'essenza del movimento, questi sono certamente gli assiomi della Carlson. Ma è altrettanto importante ciò che la stessa Carlson ci ha detto: “L'essenziale per me era di ritornare a uno stato di pre-danza che contenesse in sé tutti i germi dell'espressione teatrale. La danza deve sfuggire alle forme codificate per ritrovare possibilità illimitate”. Quando la Carlson aggiunge che vuole pervenire a creazioni spoglie, le più semplici possibile, fa ritorno a quella ricerca sull'essenziale che sta alla base di tanta parte della danza contemporanea. Tendere al minimo pervenendo al massimo. Con minimi mezzi dire tutto, senza bisogno di raccontare, di descrivere, facendo appello al subcosciente¹⁷.

L'intervento della Natoli a cui mi riferisco è, invece, quello introduttivo alla seconda rassegna sulla *postmodern dance* americana:

‘Nuova danza’ [si sta parlando dell'America] intanto è una definizione volutamente generica e sufficientemente eclettica da consentire sia di incrociare la generazione nuovissima a quella ‘storica’, sia di spostare l'attenzione dalle formule alle pratiche artistiche. [...] Pare si continui ad allontanarsi progressivamente – per microvariazioni che sono però anche fratture – dalla danza come mondo e codice chiusi, per farsi ancora più prossimi all'extra-artistico della ginnastica, dell'atletica, del Tai-chi, dei modi acrobatici e contorsionistici del circo. Fino allo sconfinamento oltre i limiti del corpo e dello spazio assieme [...]. Alcuni danzatori sono contemporaneamente filmmakers, musicisti, artisti visivi e videoartisti, tutti collaborano da tempo con artisti

¹⁷ Testa, Alberto, *Europa e America: un lungo ponte per un'unica danza*, in Bentivoglio, Leonetta (a cura di), *Tanztheater, dalla danza espressionista a Pina Bausch*, cit., p. 55.

provenienti dai vari campi di ricerca. L'esperienza della performance e della tecnologia risulta *pienamente attraversata*, non laterale, e consente un terreno di analisi e di lavoro che va oltre la questione della interdisciplinarietà e contaminazione fra le arti.

Per la separazione storica e metodologica che invece esiste in Italia fra la danza e il teatro, è come se la danza (a differenza del teatro), pur rifacendosi a esperienze postmodern, lo facesse nel senso di una tecnica e di uno stile ritagliati dal loro centro di generazione, essiccati gli umori dei territori attraversati. La contaminazione viene intesa come ricerca di una forma che sia risultato di una sommatoria, sintesi a posteriori e per giustapposizione intorno alla 'centralità umana' del corpo (corpo + suono + scenografia etc.), piuttosto che per la pluralità orizzontale e generatrice. Le nozioni stesse di interdisciplinarietà e contaminazione funzionano da effetto ritardante, per quel tanto che ancora pongono le questioni in termini di identità (la danza è, il teatro è, ...), nel senso che la settorializzazione fra le arti è poi il presupposto per la loro composizione.

Dati oramai del tutto per ovvii gli incroci fra i vari campi e territori (non solo 'artistici'), lo spettacolo contemporaneo piuttosto che la composizione ne svela semmai la scomposizione (lo spettro).

Pare sia oggi questione di lavorare nelle *zone di sospensione* fra l'uno e l'altro, laddove una cosa si muta nell'altra ma non è né la prima né la seconda, è il processo stesso di mutazione, il luogo che sospende le identità, il luogo dove avvengono le 'catastrofi', nel senso scientifico del termine (R. Thom)¹⁸.

In entrambi i volumi nati dalle due rassegne si parlerà di "nuova danza" principalmente in riferimento alle esperienze estere, mentre in Italia i tempi sembrano ancora prematuri per definire uno scenario chiaro e determinato. Il termine "nuova danza" che, come detto, ha all'origine una sua specificità riferito alla *new dance* americana, va estendendosi tra fine anni Settanta e inizio anni Ottanta al teatrodanza tedesco, alla danza Butō giapponese, alla *nouvelle danse* francese, e giungerà poco a poco a identificare anche le nuove esperienze italiane, la *nueva danza* spagnola, la *danse actuelle* belga. Più che funzionare come una definizione, "nuova danza" viene allora usata dalla critica proprio per una sua certa elasticità e indefinitezza, mentre assume una valenza generazionale andando a indicare un flusso di sperimentazione comune, ma

¹⁸ Natoli, Silvana, *Introduzione*, in Bertozzi, Donatella – Barbarini Silvana (a cura di), *New York. Nuova danza – new dance*, cit., pp. 9-10. Nella citazione da me su riportata il richiamo della Natoli è al matematico e filosofo francese René Thom e alla "teoria delle catastrofi". Cfr. Giorello, Giulio – Morini, Simona (a cura di), *Parabole e catastrofi. Intervista su matematica, scienza e filosofia*, Milano, Il Saggiatore, 1980; Thom, René, *Stabilità strutturale e morfogenesi*, Milano, Einaudi, 1980.

assolutamente non univoco, che anima e coinvolge a livello internazionale i nuovi artisti emergenti tra gli anni Settanta e Ottanta. Per gli artisti “nuova danza” ha il senso forte di una proposta dove la ‘novità’ non risiede tanto nella rottura con una tradizione, nel rifiuto (che può esserci o non esserci) del passato, nel subentrare di altre forme possibili, quanto nell’affermazione che se la danza è il processo stesso del danzare (indagine già cara ai ‘moderni’) non esaurisce il suo alfabeto in un codice e nell’acquisizione di una tecnica, ma è la continua rigenerazione dei suoi stessi segni e delle sue pratiche metodologiche. La danza è considerata come mobilità attiva tra stratificazioni molteplici e confluenti nel corpo scenico del danzatore non necessariamente univoche o totalizzanti; nel senso che la situazione di *limen* del corpo ‘in presenza’ mobile tra il sé e altri da sé può contemplare anche processi non organici e andamenti aritmici, e il gesto si apre alle possibili ambiguità dei rapporti di significazione. Il danzare si pone come situazione di abilità dei danzatori/autori a farsi ‘corpi complessi’¹⁹, corpi che si conformino anche in scritture sceniche e coreografiche il cui andamento è per frammenti, accumulazioni, dilatazioni, vuoto, sospensioni, accelerazioni, decentralizzazioni, pluricentrismi, simulazioni virtuali. Se i percorsi sono diversi, diverse le concezioni, diversi gli ambienti a partire dai quali i giovani artisti di “nuova danza” operano, resta una tensione comune: la disposizione a una rimessa in gioco continua della corporeità e dei parametri stessi della danza, per cui il danzatore muovendosi inventa ed esperisce la propria grammatica, il proprio universo di segni mobili.

Nell’assunzione agli inizi degli anni Ottanta da parte della critica italiana e della pubblicistica del termine “nuova danza” per indicare intenzionalmente esperienze italiane ha una incidenza interessante anche lo stimolo dato dai diversi artisti che iniziano a dichiararsene esponenti. Potremmo giusto fare qualche esempio menzionando il caso di Lucia Latour che, anche forte della sua

¹⁹ A questo proposito può essere interessante notare che anche in quelle danze dei “nuovi autori” che contemplano un rapporto interpretativo tra danzatore/personaggio è molto raro trovare delle risoluzioni in tipi o caratteri.

posizione a cavallo tra due generazioni²⁰, mira ad assumere un ruolo trainante sulla questione e organizza nel 1984 al Teatro Ghione (11-17 giugno) una rassegna intitolata *Nuova danza/spettacoli & informazione*, con l'intento di promuovere una circolazione tra le diverse esperienze di nuova danza, in cui anche l'Italia giochi consapevolmente la sua posizione al pari dei colleghi esteri. Nella rassegna vengono presentati due spettacoli: uno del Group O nato a Firenze dall'incontro di Katie Duck con alcuni danzatori italiani, l'altro della Compagnia Altroteatro della Latour, in cui confluiscono danzatori provenienti dall'ambiente della *postmodern dance* americana e danzatori italiani. Tra i membri del Group O vi è Virgilio Sieni, che ha, intanto, attivato dal 1983 con Julia Anzilotti e Roberta Gelpi, anche l'esperienza di Parco Butterfly. Nel luglio 1984, poco dopo la rassegna a Teatro Ghione, Sieni partecipa col primo lavoro, *Momenti d'ozio*, al Festival Inteatro di Polverigi nell'ambito di una selezione di spettacoli di teatro-danza. Nell'oscillazione di etichette proposte dalla critica per il lavoro di Parco Butterfly il gruppo si autodefinisce di "nuova danza"²¹. Nello stesso anno è, intanto, alla sua seconda edizione il Festival Internazionale di Nuova Danza a Cagliari organizzato dall'ASMED. Il dibattito pubblico su una "nuova danza italiana" a questa altezza temporale può dirsi, ormai, particolarmente acceso. E lo richiede non solo la volontà di mostrarsi al passo con quanto giunge dall'estero e a cui si prestano sul territorio nazionale sempre maggiori occasioni di visibilità e interesse, ma lo richiede il sensibile incremento (tra la fine dei Settanta e l'avvicinarsi degli Ottanta) di lavori particolarmente originali presentati da giovani danzatori italiani indipendenti; lavori che risultano difficilmente collocabili per critici e operatori dello spettacolo nei generi noti (sia classici che moderni), in quanto tesi a sperimentazioni linguisticamente inconsuete. Questi giovani danzatori e autori delle loro stesse danze operano sia in singolo, sia aggregandosi come una sorta di 'collettivi', non dimentichi in tal senso delle esperienze del teatro di ricerca.

²⁰ Artista romana, nata nel 1940, e già partecipe del Gruppo Altro-Lavoro Intercodice. Cfr. Gruppo Altro *Altro. Dieci anni di lavoro intercodice*, con introduzione di Giuseppe Bartolucci, Edizioni Kappa, Roma 1981.

²¹ Cfr. Bentivoglio, Leonetta, *Ballano in libertà deliri indolenti i ragazzi di Lolita*, in "la Repubblica", 25 luglio 1984.

Queste formazioni sono oggi anche riconosciute come i primi gruppi di danza contemporanea italiana²².

Il 1985 si presenta come un anno particolarmente caldo: c'è un *boom* di eventi e di riflessioni dedicati a questo panorama ancora indefinito della “nuova danza” italiana. Il Festival Oriente Occidente di Rovereto, ad esempio, presenta a settembre un'intera sezione dedicata: *Italia '80 – La nuova danza*, con una serata di spettacoli (il giorno 6 settembre) di alcuni artisti selezionati in rappresentanza²³. Nel programma del Festival Leonetta Bentivoglio (che è tra i direttori artistici) propone la seguente riflessione:

²² Occhesc, Sosta Palmizi, Altroteatro, Vera Stasi, Baltica, Efesto, sono i nomi che registrano maggiori ricorrenze e concordanze tra i compendi storiografici quando si parla della generazione degli anni Ottanta della nuova danza italiana o dei primordi della danza d'autore. Senza nulla togliere al loro lavoro e alla loro forza di incidenza, non va trascurato il fatto che tali formazioni riceverono già in quegli anni, grazie a fattori e congiunture diverse, una serie di particolari attenzioni e allacciarono una serie di rapporti, anche con la critica, tali da favorire la loro puntuale partecipazione e visibilità nelle manifestazioni pubbliche di più ampio raggio; questa cosa ha influito anche in seguito su una più immediata rintracciabilità e individuazione di quella che fu la loro presenza e la loro posizione nello scenario storico-artistico. (Si potrebbe fare l'esempio di quanto pesò nell'attenzione verso i Sosta Palmizi la loro provenienza da Teatro Danza La Fenice; ovviamente la nuova formazione non disattese le aspettative, anzi rispose manifestando originalità e capacità di sviluppi autonomi nel nuovo percorso artistico superando la definizione di “nipotini della Carlson”). In realtà una più approfondita indagine permette di recuperare il contributo all'emergenza e alla circolazione di una danza di ricerca di altri artisti che operarono in modalità e con risultati nondimeno interessanti già dalla fine degli Settanta trovando ospitalità soprattutto nei teatri *off*, in luoghi alternativi, in rassegne più localizzate, o con più saltuarietà nei circuiti dei grandi festival italiani. Questi luoghi furono nondimeno importanti per la formazione e l'attività degli esponenti dei gruppi su menzionati. Lo scenario di quegli anni è, dunque, da considerare in questa complessità d'ambiente e di circolazione d'esperienze. Un altro caso da tenere presente è, ancora, quello di alcuni danzatori che, stanchi delle difficoltà del sistema organizzativo italiano e/o insoddisfatti dall'attenzione ricevuta, preferirono collocare all'estero la sede della propria attività e della propria compagnia; alcuni vi resteranno, altri torneranno in Italia. Nella messa in luce di tali questioni un momento di discussione interessante è stato, ad esempio, il Convegno svoltosi al Teatro Ateneo di Roma il 24-25 maggio 1995, promosso dal Centro Teatro Ateneo Università degli studi di Roma “La Sapienza” e dalla Fondazione Romaeuropa Arte e Cultura Consiglio Nazionale delle Ricerche i cui atti si possono leggere in “Biblioteca teatrale”, numero monografico *Danza contemporanea italiana*, ottobre-dicembre 1996, Roma, Bulzoni. Per un elenco degli autori, dei gruppi, e degli spettacoli, che animarono la panoramica della danza contemporanea italiana negli anni Ottanta rimando ai seguenti contributi: Delfini, Laura, *Coreografie contemporanee*, Roma, Cidim, 1996; Senatore, Ambra, *La danza d'autore: vent'anni di danza contemporanea in Italia*, Novara, Utet, 2007.

²³ Francesca Bertolli e Michele Abbondanza dei Sosta Palmizi, Enzo Cosimi del Gruppo Occhesc, Valeria Magli. Nello stesso mese è interessante ricordare almeno la rassegna *Incontroazione danza* nell'ambito del Festival organizzato da Teatro Libero di Palermo con la direzione artistica di Beno Mazzone, importante promotore in area siciliana della teatralità di ricerca. La rassegna si svolse dal 16 al 23 presso l'Atrio della Biblioteca Comunale di Palermo e presso la Sala Liberty del laboratorio teatrale universitario.

Esiste una nuova danza italiana? Incasellare in questa formula le esperienze sperimentali dei giovani danzatori nostrani è forse operazione avventata. Gli esempi proposti non giustificano l'esistenza riconoscibile di una tendenza, di un filone, di un modo accomunante di affrontare – manipolare, riflettere o filtrare – le strutture, i codici della danza. Si parla, per esempio, di “new dance” americana, di “nouvelle danse” francese. Formulazioni discutibili anch'esse certo, e più che altro strumentali, di comodo. Ma che dispongono di una certa vaga riconoscibilità.

Non altrettanto può dirsi per la nuova danza italiana. Viviamo in un paese tuttora dominato da una cultura ballettistica classico-accademica, priva di insegnamenti “istituzionali” di danza contemporanea. Le scuole – gestite e dirette da docenti italiani – nascono spesso sulla base di acquisizioni tecniche assai approssimative, “annusate” qua e là dagli insegnanti. Oppure, quando di scuole serie si tratta, il rischio è quello dell'arroccamento su posizioni didattiche che riproducono, in senso “modern”, un meccanismo accademico: senza cioè una reale rivoluzione linguistica e culturale, e dunque, senza i necessari stimoli a uno sviluppo sul piano creativo, di ricerca.

Eppure i sintomi di un lento, possibile cambiamento, in Italia si stanno avvertendo. In questi nostri anni '80, la prospettiva si è fatta mobile, cangiante, più “aperta”. Danzatori audaci cercano nuove avventure, si sensibilizzano ai percorsi del teatro di ricerca, viaggiano curiosi, in Europa e negli stati Uniti, cercando fuori dall'Italia quelle basi didattiche e quegli stimoli creativi spesso così latenti al di qua dei nostri confini.

I sintomi si avvertono, si diceva. Una mobilità di intenti, uno sguardo che abbraccia, da un versante mediterraneo, i panorami spericolati della nuova danza americana ed europea. Alcune fondamentali esperienze poi, in Italia non sono passate invano [la Bentivoglio parla delle esperienze relative agli artisti presenti quest'anno al festival in rappresentanza della nuova danza. Poi conclude...] Questa sera nella nuova danza italiana programmata dagli Incontri Internazionali di Rovereto non è che la “prima puntata” di un ampio discorso sulla sperimentazione coreografica nazionale che il Festival roveretano intende sviluppare e approfondire nelle prossime edizioni²⁴.

Il 1985 è un anno particolarmente significativo anche nel gioco di rapporti tra la “nuova danza” e il “nuovo teatro”. Se ho già segnalato che molti dei danzatori-coreografi della sperimentazione italiana vengono dalle schiere del “nuovo teatro” con i cui artisti intrattengono reciprocamente interessanti

²⁴ Nello stesso anno Leonetta Bentivoglio pubblica il volume *La danza contemporanea*, revisione storico-critica e ampliamento del suo precedente *La danza moderna*. Cfr. Id., *La danza moderna*, Milano, Longanesi, 1977; Id., *La danza contemporanea*, Milano, Longanesi, 1985. Le considerazioni espresse nel programma del festival rispetto alla “nuova danza italiana” risultano una riscrittura di brani contenuti nel volume laddove la Bentivoglio parla di “danza contemporanea italiana”.

collaborazioni, va sottolineato ancora l'importante supporto e l'importante promozione che la propria attività trova da parte di quegli stessi artisti, di organizzatori e critici del teatro di ricerca. Interessante proprio in tal senso l'ospitalità che le novità della danza trovano in quei luoghi cosiddetti "alternativi" (dai teatri *off* alle gallerie d'arte²⁵) animati dalle sperimentazioni artistiche e teatrali.

Su idea di Giuseppe Bartolucci tra ottobre e novembre 1985 si svolge a Roma al Teatro La Piramide: *La Giovin Italia*, rassegna in due sezioni dedicate ai nuovi gruppi emergenti della danza e del teatro di ricerca sul territorio nazionale²⁶. Nel programma generale Bartolucci presenta così l'evento: "*La Giovin Italia* non è la salvaguardia di alcun gruppo, né la frontiera di qualcosa, è un atto di fiducia nelle modificazioni, negli spostamenti che il paesaggio artistico italiano espone ed offre nelle ultime stagioni (appunto teatro o danza, o danza-danza e teatro-teatro?; o anche la ricognizione di videoteatro...)". Di seguito riporto una selezione di brani da alcuni degli articoli che accompagnarono la prima fase della rassegna, quella dedicata alla nuova danza, da cui è possibile rintracciare intenzioni e umori che ruotarono intorno all'evento e scorrere l'organizzazione del programma:

E.P., *Segni evidenti in una stagione di 'gruppi emergenti' a Roma. Siamo ad un nuovo Risorgimento teatrale*, in "La gazzetta del mezzogiorno", 23 ottobre 1985:

Il teatro s'è desto... dell'elmo di Scipio... [...] Richiama provocatoriamente orgogli nazionalistici e giovanilistici la proposta del critico Giuseppe Bartolucci di 'La Giovin Italia', una stagione di gruppi emergenti della nuova teatralità [...].

Dopo la fine del 'terzo teatro', della postavanguardia, del teatro di tendenza – dichiara Bartolucci – ci restano le opere. In solitudine. Ciascun artista è con se stesso. Incomincia un nuovo 'risorgimento teatrale'.

Rifacciamo l'Italia? Almeno quella teatrale. Ma non ti pare che nel paesaggio con memorie che abbiamo attraversato, il potere teatrale è rimasto saldo nelle mani dei mercanti...austriaci?

²⁵ Un esempio importante è a Roma la Galleria *L'Attico* diretta da Fabio Sargentini che a partire dal 1968 e poi negli anni successivi permise di vedere nella Capitale le *performance* di artisti della contemporaneità di danza quali: Terry Riley, La Monte Young, Trisha Brown, Steve Paxton, Deborah Hay, Yvonne Rainer e David Bradshaw.

²⁶ Il discorso avviato da Bartolucci con *La Giovin Italia* avrà tra il dicembre 1986 e la primavera del 1987, sempre a La Piramide, una seconda tappa con la rassegna *Eventi* che mirerà a una riflessione sullo stato dei lavori dei nuovi artisti a collaudo avvenuto.

“Ti ricordi Ivrea²⁷ dove firmammo il manifesto per un nuovo teatro negli anni ‘60? Ebbene: è appena ieri. Questa *Giovine Italia* continua un discorso ma prende atto dei fallimenti, dei punti fermi di rinnovamento, e delle nuove emergenze spettacolari”.

Quindi non soltanto teatro, ma anche *teatro danza*?

“Sì. E sulla danza saranno tenuti anche dei veri e propri seminari. Del resto l’articolazione del programma che avrà un secondo momento in primavera con una Rassegna della *Giovine Europa* – in molti Paesi europei si è molto avanti nella *rivoluzione* della tecnica teatrale – è sempre accompagnata dalla proposta teorica dei critici attenti a queste nuove progettualità dello spettacolo”.

Esordio de *La Giovin Italia* a La Piramide con la sezione “Danzateatro e DanzaDanza” è lo spettacolo *Chiaro di Luna* della Compagnia Efesto di Catania. Segue il 5 novembre *Il cortile* del gruppo Sosta Palmizi di Torino, il 12 *La fabbrica tenebrosa del corpo* del Gruppo Occhesc di Roma, poi il 17 Solo works di Terence O’Connor ed il 19 *Cristallo di Rocca*, da Stifter Bussotti con il Parco Butterfly di Firenze.

Una seconda sezione “Teatro-danza o TeatroTeatro” si inizia il 26 novembre con *Scorie*, gruppo Koiné di Carpi, prosegue l’8 dicembre con il gruppo Fiat-Settimo Torinese che presenta *Elementi di struttura del sentimento* da Goethe, il Teatro Imprevisto di Modena che il 10 va in scena con *Le serve* da Genet e “dedicato a Genet”, e si chiude con il Teatro Studio di Caserta di Toni Servillo con *Voci della città*.

Il critico Carlo Infante presenta infine dal 17 al 22 dicembre “La scena artificiale”, video, teatro e teatro di ricerca.

Giuseppe Bartolucci ha promesso che dopo questa sua ennesima provocazione [...] si ritirerà sui Monti Sibillini. Ma farà il

²⁷ Sul Convegno d’Ivrea scrive Lorenzo Mango: “Ivrea, giugno 1967. L’Unione Culturale di Torino e la Fondazione Olivetti, su proposta di Giuseppe Bartolucci, Edoardo Capriolo, Ettore Fadini e Franco Quadri, organizzano un convegno dal titolo ambizioso che evoca un antico fondamentale libro di Gordon Craig: *Per un nuovo teatro*. È un’occasione importante in cui far convergere tutti quegli artisti e quei critici che, a titolo diverso, stanno collaborando oramai quasi da un decennio allo svecchiamento della scena italiana. Quell’incontro fu storico, tanto che si è arrivati a parlarne quasi come della data di nascita del Nuovo Teatro in Italia; una forzatura, certo, perché già molto in quella direzione era stato fatto, ma una forzatura comprensibile per una serie di ragioni [...] le quali, nel loro complesso, possono essere racchiuse in questa affermazione: ad Ivrea nasce un codice linguistico nuovo destinato ad identificare i fenomeni legati alla sperimentazione. C’è un prima di Ivrea, ovviamente, ed è rappresentato dalle proposte rivoluzionarie, inventive e trasgressive che provengono da più fronti. Tali proposte hanno la comune radice di voler svecchiare in modo drastico la scena italiana e di rimettere il teatro italiano in cammino verso il suo linguaggio (ipotesi questa che fa presupporre, all’inverso, che il teatro, anche quello della grande regia del secondo dopoguerra, tale cammino non lo stava percorrendo o addirittura lo stava tradendo). I modi di tale strategia sono diversi, spesso inconciliabili e le stesse motivazioni che li animano sono distanti [...]. Ivrea [...] rappresenta una tappa importante per il teatro italiano perché lì il ‘nuovo’ assunse una configurazione tutta sua, specificamente italiana, che andrà a caratterizzare i decenni successivi”, cfr. Mango, Lorenzo, *Una storia italiana*, in Girosi, Giovanni – Visone, Paola (a cura di), *Due Teatri Un Regista. Napoli Teatro 1963-1985*, Napoli, 2012. Cfr. anche Visone, Daniela, *La nascita del nuovo teatro in Italia: 1959-1967*, Corazzano, Titivillus, 2010.

carbonaio od il Carbonaro per preparare un'altra Italia, un altro Teatro?

Mya Tannenbaum, *E alla Piramide una rassegna dell'avanguardia italiana*, in "Corriere della sera", 25 ottobre 1985:

Antonello Aglioti e Memè Perlini, i due titolari di estrosi spettacoli alla Piramide, hanno improvvisamente convocato ieri l'altro una conferenza stampa in casa per comunicare l'esordio di una rassegna che si svolgerà da oggi a Natale, titolo: *La Giovin Italia*. La novità nel caso non sta nel parlar di teatri, è il loro mestiere, ma nell'avvallo del teatro altrui, quello della generazione di rincalzo; il che conferisce, di fatto, allo spazio della Piramide una più vasta funzionalità. Roma non disponeva fin qui di un teatro stabile dell'avanguardia, ora ne dispone. Sarà un'occasione di verifica di talenti e fermenti disseminati in tutta Italia. E alla *Giovin Italia* farà seguito, inoltre, *La Giovin Europa*. Partecipavano alla conferenza i componenti di alcune Compagnie invitate: l'*Efesto* di Catania [...] che apre stasera la rassegna. Il *Teatro-Studio* di Caserta, direttore Toni Servillo [...], Il *Parco Butterfly* di Firenze [...]. Il *Koiné* di Carpi [...].

Qual'è il filo conduttore della *Giovin Italia*? Innanzitutto la totale libertà interdisciplinare: si fa "Teatromusica", "Teatrodanza", "musica-musica"; come nel concerto pianistico di Terry Riley, il compositore statunitense cosiddetto 'minimalista' o 'ripetitivo'. La bandiera? Una fantasiosa promiscuità creativa. Ma c'è di più, e lo spiega Giuseppe Bartolucci: il tentativo di chiarire, nel convegno indetto per metà novembre, l'imperscrutabile destino della danza: "dove va la danza"? Appunto. Ma in fin dei conti si vedrà dove sta andando, grazie alle idee della *Giovin Italia*, che si presenta "un po' scherzosamente, un po' sul serio", qui. Momento di transizione del teatro, della musica, della danza, oggi. E si "darà spettacolo" con quel minimo (o quel massimo) di anarchia tipico di Perlini.

Alberto Dentice, *Evviva la nuova danza*, in "L'Espresso":

"La Giovin Italia", è il titolo un po' scherzoso e un po' serio di una rassegna curata da Giuseppe Bartolucci (da ottobre a dicembre al Teatro La Piramide), che propone una ricognizione nazionale tra la nuova fioritura di opere, di stili, di personalità e di culture emerse di recente ai confini tra teatro e danza. Un tale fermento non si era visto, direi, dagli anni Sessanta. Con la differenza che oggi ai ragazzi della nuova danza italiana spetta quello spazio d'interesse e quella passionalità creativa che aveva animato, allora, la felice stagione dell'avanguardia teatrale. Invece è più difficile oggi, che non ieri, definire le tendenze e le poetiche che alimentano questo paesaggio affollato com'è di gruppi che si scambiano con fluidità esperienze ed energie. [...] Al di là delle differenze c'è però qualcosa di profondo e vitale che unisce i gruppi della nuova danza italiana: la comune frenesia produttiva, la nuova maturità professionale, la capacità di richiamare un

pubblico accorto e non facile in grado di promuovere competitività e di fare scelte²⁸.

Il 25 novembre 1985 a conclusione della prima sezione di *La Giovin Italia* si tiene una giornata di convegno che riunisce artisti, operatori teatrali, critici, chiamati da tutta Italia, per riflettere sulla situazione nazionale nella ricerca delle arti sceniche e delle nuove generazioni, fare un bilancio e avanzare proposte sul piano artistico quanto organizzativo. Bertozzi e Vaccarino riassumeranno così quanto emerso nell'incontro:

Un venticello dell'85 soffia anche fra le nuove, sparse, giovani file della "nuova danza" italiana? La voglia di contare, "emergere", di occupare il centro della scena, la richiesta di riforme che garantiscano ai migliori l'accesso al sapere e al lavoro, si fanno strada, come fra gli studenti, anche fra i giovani danzatori e coreografi italiani?

A Roma, al Teatro La Piramide, nel "primo incontro nazionale" della nuova danza italiana, sollecitato guarda caso, da un critico teatrale, Bartolucci, se ne è cominciato a parlare: in una riunione che è sembrata in un primo lungo momento l'occasione per una presa di coscienza sindacale e dei problemi di organizzazione e di struttura, ma che ha rivelato anche, alle ultime battute ma con prepotenza, una voglia, nuova, di contare e quindi parlare, incontrarsi, dialogare, trovare collegamenti, anche come nuovo movimento artistico. Sono venute fuori, a dispetto di chi vuole artificiosamente contrapporre, nel bene e nel male, i vecchi ai nuovi, le grosse analogie che legano questi "nuovi danzatori" a tutti i danzatori, che vivono in Italia una situazione di marginalità ingiusta. Ma anche le grosse differenze fra chi, anzitutto lavora e dimostra una grande vitalità produttiva – appunto la "nuova danza" – con il ricorso costante e lucido all'autofinanziamento, a forme di sponsorizzazione o di piccola produzione ritagliate dalla generosità del teatro sperimentale, e chi vivacchia alle spalle di sovvenzioni ministeriali distribuite a pioggia senza nessun riguardo né considerazione per la sostanza artistica dei destinatari.

Se questa "nuova danza" è nata e cresciuta – e il fenomeno è ormai esteso, tangibile, innegabile, si è detto in questa occasione – è anche perché decine di persone hanno lavorato e lavorano in modo clandestino e accanito, letteralmente "fuorilegge": senza sovvenzioni ma anche senza paga, senza contributi, senza garanzie,

²⁸ Tra gli altri articoli apparsi in occasione della rassegna si possono ancora ricordare: Guatterini, Marinella, *I neoromantici "Efesto" fanno la parte del leone in una rassegna d'avanguardia*, in "L'Unità", 27 ottobre 1985; Attisani, Antonio, *A Roma la Giovin Italia del teatro e della danza. Un cartellone che segna una nuova tendenza culturale e organizzativa*, in "Reporter", 4 novembre 1985; Palladini, Marco, *La rassegna "La giovin Italia" in svolgimento a Roma. Danza, teatro ed avanguardie*, in "L'umanità", 13 novembre 1985; Bentivoglio, Leonetta, *Due bambini nella bufera di neve con Schiele, Satie e Bussotti*, in "La Repubblica", 22 novembre 1985.

spesso nemmeno quella, elementare, di andare in scena a lavoro concluso. Ora questi 'ragazzi dell'85' (ma trattandosi anche di autori è una generazione di venticinque-trentenni) vogliono contare per quel che valgono, affermare e far valere quel 'nuovo' che in questi ultimi mesi è zampillato in tante occasioni diverse, in almeno una dozzina di nuovi lavori. E sentono di avere qualcosa in comune da affermare e da difendere anche se i contorni di questo qualcosa ancora sfuggono, e si è rivelata una difficoltà generale a metterli a fuoco.

Quel che invece è saltato agli occhi con chiarezza fin dall'apertura è la contiguità fra questa "nuova danza" e il "nuovo teatro". Da più parti, oggi, si accusa il teatro di ricerca di tentare di impadronirsi della danza per trarne nutrimento e nuova linfa vitale. Ma è vero anche il contrario: la nuova danza ha bisogno del teatro, delle sue esperienze, dei suoi spazi e, anche, della sua tradizione di accumulazione del sapere teorico. Se per il nuovo teatro è essenziale ridefinire i suoi ambiti e i suoi specifici, per la danza più nuova è fondamentale la contaminazione con i congegni di narrazione e regia. In questo senso la "nuova danza" è ancora immatura e frammentaria ma dimostra una nuova consapevolezza e anche una inedita volontà di arrivare, per continue ridefinizioni degli elementi del comporre coreografico, a una diretta e legittima partecipazione ai movimenti artistici e culturali contemporanei. Resta comunque grave per ora il problema "produzione e distribuzione". Dunque, a questo punto, quali consigli alla Giovin Italia? Rientrare nel calderone ETI/Ministero o, come hanno proposto le esperienze di Polverigi e Rovereto, intervenute a dare un loro importante contributo, cercare nuovi spazi altrove? Assumersi la responsabilità di diventare un movimento artistico consapevole e però omologabile a formule, perché tali sono, come la "nouvelle danse" o il "tanztheater", oppure rivendicare una libertà d'azione individuale inserita in un 'mood' culturale europeo?²⁹

Il 1985 è anche l'anno in cui nasce il FUS (Fondo Unico per lo Spettacolo) con la legge del 30 aprile, n. 163 sulla *Nuova Disciplina degli Interventi dello Stato a favore dello Spettacolo*.

Ciò comportò negli anni seguenti discussioni e riconsiderazioni sui criteri da possedere per l'attribuzione delle sovvenzioni, tenuto conto anche dei cambiamenti avvenuti nelle forme di spettacolo attive sul panorama italiano le quali premevano per un più chiaro riconoscimento giuridico e per un'equilibrata redistribuzione del finanziamento statale. I criteri che ufficialmente definivano le diverse attività dello spettacolo continuavano a

²⁹ Bertozzi Donatella – Vaccarino Elisa, *Son tornati i carbonari*, in "Reporter", 29 novembre 1985.

basarsi, infatti, sulla legge del 14 agosto 1967, n. 800 sull'*Ordinamento degli enti lirici e musicali*, pur con le successive modifiche avvenute alla stessa nel corso degli anni e contemplate dalle relative Circolari del Ministero del Turismo e dello Spettacolo. Mentre in Italia tra artisti, operatori, critici, dibattono sulla necessità di una più radicale riforma, e la danza, ancor più quella di ricerca, chiede maggiori riconoscimenti per il proprio statuto artistico, si guarda con gran interesse all'azione politica svolta in quegli stessi anni dalla Francia e dal Ministro alla cultura Jack Lang da cui la *nouvelle danse* trova importante sostegno e incentivi³⁰.

Nel dibattito sulla "nuova danza" in Italia, anche da un punto di vista più strettamente artistico, la *nouvelle danse* diventa un terzo polo di confronto obbligato, centrale, accanto alla *post-modern dance* americana e al teatrodanza. Si parla di uno spostamento sul fronte internazionale del fermento creativo legato alle giovani generazioni dall'asse statunitense a quello europeo su cui la Francia occuperebbe, in quel momento, una posizione trainante³¹.

Nella definizione delle particolarità di una "nuova danza italiana" e nella ricerca dell'individuazione di possibili tendenze tra i lavori proposti dai diversi

³⁰ Cfr. sulla *nouvelle danse* e il ministro Lang l'articolo di Bentivoglio, Leonetta, *La modern dance ha deciso: non parla americano*, in "la Repubblica", 11 agosto 1985.

³¹ Un tale discorso su America/Europa e sul gioco/forza di equilibri tra originalità coreografiche e bacini culturali diversi non era una tematica nuova, ma era stata in più occasioni discussa dalla critica rispetto agli svolgimenti storici del balletto e della danza moderna. Ho già menzionato, ad esempio, l'intervento di Alberto Testa: *Europa e America: un lungo ponte per un'unica danza* durante la rassegna a Teatro Circo Spaziozero sul Tanztheater tedesco nel 1981, e non fu l'unico a tornare su tale tematica in quell'occasione; cfr. Bentivoglio, Leonetta (a cura di), *Tanztheater: dalla danza espressionista a Pina Bausch*, cit. O si può ricordare, tra gli eventi specificamente dedicati a tale tematica, la rassegna organizzata da Vittoria Ottolenghi con la collaborazione di Leonetta Bentivoglio: "Così danza l'Europa", che si svolge tra luglio e agosto 1984 a Castiglioncello; cfr. Testa, Alberto, *Trenta giorni di danza dedicati all'Europa*, in "la Repubblica", 22 giugno 1984. Mi limito a segnalare che bisogna anche tener conto di quanto le prospettive proposte dalla critica e della pubblicistica nel discorso America/Europa risentano delle dinamiche politiche internazionali e di tendenze interpretative su tali dinamiche. Ad esempio, nelle comparazioni tra America/Francia che tendevano a sottolineare la forza creativa delle nuove generazioni di danzatori francesi incise molto il giudizio della critica verso le diverse politiche culturali condotte dai governi sotto le presidenze di Reagan e Mitterrand. Riguardo a tali prospettive e interpretazioni va usata cautela. Nel convegno-proposta di studi sulla danza contemporanea italiana svoltosi al Teatro Ateneo di Roma il 24-25 maggio 1995, Monique Veaute affermava a riguardo: "[...] è stato realizzato poco tempo fa un convegno sui modelli organizzativi internazionali e la situazione italiana [Convegno "Arte e Spettacolo. Modelli organizzativi internazionali e situazione italiana", Roma, 22-23 febbraio 1995]. È stato un confronto molto interessante perché ci ha permesso di liberarci da alcune idee preconcepite sul centralismo francese, sulla decentralizzazione tedesca e sul non intervento statale in America"; cfr. "Biblioteca teatrale", numero monografico *Danza contemporanea italiana*, cit.

artisti, la critica continua, tuttavia, a muoversi (e spesso fino a rimanerne invischiata) comparativamente tra postmodernità e teatro/danza, e tra le due categorie di uno sperimentalismo tendenzialmente astratto e di quello delle cosiddette “nuove narrazioni” tra le quali la *nouvelle danse* sembra rappresentare l'ultima frontiera. E proprio la *nouvelle danse* francese diventa anche una sorta di concorrente da conoscere, stimare, quanto esorcizzare³² (questo avviene particolarmente nella prima metà degli anni Ottanta).

Una soluzione critica per leggere più specificamente il fenomeno “nuova danza italiana” si presenta negli ultimi anni Ottanta quando il percorso degli artisti sembra esser giunto, dopo il primo fermento innovativo, al consolidarsi di quello stadio definito “danza d'autore”. Come osserva Elisa Colombo, nel corso degli anni Ottanta: “si verifica [...] la progressiva tendenza di coreografi e registi ad esprimersi in maniera autonoma avendo ormai raggiunto, grazie ad anni di esperienza sul campo, un grado di professionalità indiscutibile [...] i membri di parecchi gruppi storici della nuova danza italiana si separano intraprendendo strade autonome e indipendenti. Da lì a poco si comincerà ad affiancare il termine *nuova danza italiana* a quello di *danza d'autore* come a testimoniare il fatto che ogni singolo coreografo (spesso a capo di una propria compagnia) si distingue dagli altri per il suo segno d'autore”³³.

La definizione “danza d'autore” non è, in vero, una novità di fine decennio, ma è stata usata di frequente dalla critica in maniera scambievolmente rispetto a “nuova danza” sin dagli inizi del fenomeno, in riferimento non solo all'Italia, e stabilendo un parallelismo rispetto all'uso che del termine si faceva in ambito cinematografico; ciò parlando sia di spettacoli presentati dai “nuovi” danzatori come frutto di una creazione singola, sia come risultato di una modalità di lavoro collettivo. Quello che succede alla fine degli anni Ottanta è che “danza d'autore” comincia ad assumere un significato specifico rispetto alla situazione italiana non solo in un senso assolutamente artistico, ma in relazione alle questioni di riconoscimento burocratico e organizzativo. La definizione “danza

³² Cfr. come esempio in questo senso l'articolo di Antonio Attisani, *Il futuro è iniziato ieri. Teatrodanza. È il momento dei francesi. Ma le vere novità vengono dagli italiani*, in *La 'nouvelle danse' è italiana*, “Reporter”, 9 luglio 1986.

³³ Colombo, Elisa, *Il teatro del corpo*, Catania, Akkuaria, 2006.

d'autore" incarna e fonde in sé, infatti, una duplice necessità, e non è un caso che proprio da parte degli autori-danzatori verrà considerata e proposta nel tempo (in più modi e prospettive) una più precisa specificazione del termine.

Nel 1988 mentre si discutono e si attendono le nuove disposizioni governative in materia di interventi finanziari per i settori dello spettacolo, la critica ritiene maturo il tempo per riproporre dei bilanci storici sulla nuova danza italiana e per valutare la sua situabilità tra gli equilibri internazionali. Nel mese di luglio l'Accademia di Francia sostiene quattro produzioni da presentare nell'ambito del Romaeuropa Festival in una sezione dedicata a *La nuova danza italiana* e selezionate in rappresentanza di quello che la curatrice Leonetta Bentivoglio nel suo bilancio storico-critico definisce "italian style"³⁴. Nel mese di settembre in occasione del Festival di Danza di Reggio Emilia, dedicato quell'anno alla *nueva danza* spagnola (particolarmente fiorita intorno alla metà degli anni Ottanta), anche Marinella Guatterini presenta la sua prospettiva storica in cui parla di trasformazione della "nuova danza" in "danza d'autore". Nel catalogo della rassegna (da lei curato insieme a Roger Salas) scrive:

"Nuovo" [...] non è più critica ai modi e alle tipologie del fare danza, ma piuttosto il *materializzarsi di progetti*, di opere circoscritte [...].

Quella che abbiamo definito *danza d'autore* si potrebbe spiegare come la negazione del fenomeno reintegrativo della nuova danza (postmoderna, debole, bella e riconoscibile secondo gli imperativi dei mass media) o meglio come il suo stadio avanzato, il suo consolidamento, la sua inevitabile morte. Più precisamente, l'area della danza *d'autore* si configura come una costellazione di specifici dialettali: l'autore-coreografo è l'unico in grado di affermare e di imporre la verità della sua lingua, non "minore" ma variabile, differente e, nella differenza, oppositiva.

In questa fase è comunque garantita la pluralità linguistica persino in una stessa area geografica [...] e persino nella produzione di uno stesso autore. Intanto tra il creatore e la sua opera le distanze dovrebbero allungarsi (la nuova danza impone ricerche distese, più che rapidi *exploit* di mercato). Si potrebbe restringere l'area del consenso (una lingua personale, originale fa spesso l'effetto di un codice segreto e il suo messaggio rischia anche di essere una sorta di crittografia). [...] si vorrebbe accorciata la distanza tra ciò che si considera il passato della danza e ciò che si crede 'nuovo'. Di fronte all'autore coreografo si distende un paesaggio di materiali senza

³⁴ Bentivoglio, Leonetta, *La nuova danza italiana*, presentazione alla rassegna, in Catalogo Romaeuropa festival 1988. Lo scritto è visibile in <http://www.25romaeuropa.net>.

tempo: tutta la danza diventa una tavolozza alla quale attingere liberamente³⁵.

Nel corso dell'anno seguente, il 1989, appare, intanto, la nuova Circolare ministeriale che disciplina gli *Interventi a favore delle attività musicali e di danza in Italia* (Circolare dell'11 agosto 1989, n. 2, pubblicata sulla Gazzetta Ufficiale

³⁵ Guatterini, Marinella, *Nuova danza danza d'autore*, in Id. – Salas, Roger (a cura di), *Bailar España*, Reggio Emilia Festival Danza, 17-27 settembre 1988, pp. 2-9. Elisa Vaccarino nel suo volume *Altre scene, altre danze. Vent'anni di balletto contemporaneo*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1991, riprendendo anche alcune delle considerazioni espresse dalla Guatterini nell'intervento su citato e altre della Bentivoglio, dal canto suo osserverà: "Non è sicuramente una scoperta che esista oggi una danza d'autore, soprattutto in Europa. Gli anni '70 e '80 hanno portato clamorosamente in luce nuove personalità d'artista. Artisti che si occupano di coreografia, anzi di *messa in coreografia* di una loro visione del mondo, di un mondo che è fatto di danza, ma anche di molte altre cose, pittura, teatro, musical, cinema, filosofia. [...]. Coreografi-artisti, dunque, che vanno al di là della sola danza, ormai sentita come ristretta e soffocante, tributaria ora della musica, ora della letteratura, ora di linguaggi e tecniche ormai sclerotizzati. La rottura di codici abituali di pensiero, di composizione, e perciò anche di interpretazione, nei loro lavori ha rischiato spesso di renderli illeggibili a chi, in mancanza di adeguate griglie di comprensione di testi, contesti, intertesti e sottotesti, non si fosse attrezzato concettualmente allo scopo di elaborare nuove prospettive di osservazione. La sfida artistica, lanciata ad ogni nuova produzione, ad ogni svolta di strada, ad ogni commissione, sostenendo ora un capolavoro ora un fiasco (ma il fiasco è un diritto dell'artista), ha comportato, d'altro canto, in assenza di una riflessione di lungo respiro, alternativamente esaltazioni e demolizioni critiche, in una voglia di nuovo perennemente inesausta e punitiva, che la logica quotidiana e gridata dei mass media amplifica a dismisura, distogliendo da una più corretta analisi di merito nel tempo. Tanto più che la vicenda di questi artisti del e con il corpo danzante è anche la vicenda di compagnie d'autore, di équipes stabili di lavoro, di *famiglie* di ballerini, di costumisti, di tecnici e musicisti che, salvo il normale ricambio fisiologico dei componenti, rappresentano il tratto distintivo di una operatività inedita, con la loro partecipazione attiva alla creazione del coreografo, *padre-padrone*, che però non può fare a meno dell'apporto dei *figli*, e di quelli in particolare. Qui non ci sono divi; c'è il gruppo che è sempre interprete e coautore dell'opera, che mette in scena i suoi membri come persone e come personaggi e se stesso come gruppo. E la *mise en scène* stessa è sempre frutto di un *team* ideativo tendenzialmente stabile, che condivide con il coreografo-regista un'estetica e una poetica peculiari. [...] È con occhi diversi, perciò, che conviene guardare questa danza-opera d'arte visuale, opera di invenzione linguistica, opera di un corpo pensante, memore, desiderante, combattivo, opera autonoma da sudditanze ad altre discipline, ma sensibile e contigua a tutte", pp. 6-7. I passaggi della Guatterini e della Bentivoglio ripresi dalla Vaccarino sono riportati nelle note al testo e sono i seguenti: Guatterini, Marinella, *Nuova danza – Danza d'autore*, cit.: " 'Nuovo', allora, non è più critica ai modi e alle tipologie del fare danza, ma piuttosto il *materializzarsi di progetti*, di opere circoscritte [...] l'autore coreografo è l'unico in grado di affermare e di imporre la verità della sua lingua, non *minore*, ma variabile, differente e, nella differenza, oppositiva[...] La danza d'autore proclama il proprio diritto a celebrare un'esclusività, a classificare come separato e distante il mondo a cui si riferisce, a parlare di ciò che si teme possa un giorno venire a mancare"; Bentivoglio, Leonetta, *Teatrodanza*, in "Teatro d'Europa", n. 7, 1990, p. 22: "[...] nell'accettazione di un codice oggettivo (dunque accademico), la danza moderna adotta lo stesso aprioristico condizionamento culturale del balletto classico: l'identificazione della tecnica della danza con il linguaggio della danza. Il rigetto assoluto dell'assimilazione dei due termini è condizione indispensabile alla nascita della danza d'autore".

n. 205 del 2-9-1989)³⁶. La Circolare annovera nell'articolo 13 tra le compagnie di danza il caso di "complessi sperimentali", ma non definisce nel suo insieme indicazioni e criteri effettivamente specifici a riguardo. In vigore fino ai primi anni Novanta questa Circolare sarà uno dei punti centrali intorno a cui ruoteranno le riflessioni e le attività promosse da un nucleo di coreografi-danzatori riunitosi per una volontà condivisa di mobilitazione per il riconoscimento e la tutela della "danza contemporanea italiana d'autore". A partire dal settembre del 1991 Donatella Capraro, Enzo Cosimi, Lucia Latour, Massimo Moricone, Marcello Parisi, Giorgio Rossi, Virgilio Sieni, decidono di incontrarsi periodicamente per confrontarsi sui rispettivi percorsi artistici e per discutere delle problematiche relative al rapporto con le istituzioni statali, con gli organizzatori dello spettacolo, con la critica. A un certo punto decidono di elaborare insieme un documento che esponga le questioni emergenti durante i loro incontri e che si presenti, al tempo stesso, come una dichiarazione artistica e una denuncia dei propri disagi su taluni aspetti della politica culturale italiana verso la "danza d'autore". Il documento viene presentato il 29 febbraio 1992 al Teatro Studio di Scandicci come: *Manifesto 1992. Danza come Arte Contemporanea*. All'evento i firmatari invitano critici, operatori dello spettacolo, artisti, con l'intento di avere una risonanza nazionale. Il *Manifesto* verrà riprodotto interamente o in parte da diverse testate giornalistiche (tra le quali anche riviste specializzate come "Danza & Danza"). Tra i vari interventi apparsi sulla stampa nazionale, Lorenzo Pallini realizza un'ampia intervista a Virgilio Sieni chiamato in rappresentanza a rispondere sugli intenti che hanno portato i sette coreografi ad aggregarsi e a presentare il documento:

³⁶ Come si legge nel testo: "La presente circolare disciplina sulla base della legge 14 agosto 1967, e successive modificazioni, ed in attesa della entrata in vigore della legge di riforma del settore, gli interventi finanziari che lo Stato opera – con riguardo a ciascun anno solare – utilizzando la quota del Fondo unico dello Spettacolo di cui all'art. 13 della legge 30 aprile 1985, n. 163, a favore delle manifestazioni liriche, concertistiche, corali e di balletto, alle istituzioni concertistiche orchestrali, ai festivals nazionali ed internazionali, ai concorsi di composizione ed esecuzione musicale e ai corsi di avviamento e perfezionamento professionale, alle stagioni liriche sperimentali, alle rassegne musicali e ai complessi bandistici nonché alle iniziative ed agli enti di promozione musicale. [...] La presente circolare, che sostituisce quella n. 1 del 4 marzo 1986 e successive modifiche, trova applicazione per le attività che si realizzeranno nell'anno 1990, fermo restando il disposto dell'art. 31 della legge 14 agosto 1967, n. 800".

Un *cahier de doléance* sulla situazione della danza contemporanea nel nostro paese è stato presentato sabato scorso a Scandicci da sette giovani coreografi. È un evento che non ha precedenti in Italia.

[...] Molti i danzatori e gli addetti ai lavori presenti, oltre naturalmente ai firmatari, in un incontro che ha lasciato a tratti trapelare qualche perplessità. Per esempio su “come e perché” questo gruppo si è costituito. Anche se, come hanno più volte sottolineato tutti, “l’iniziativa è aperta”, il gruppo è nato inizialmente solo per motivi di tempo e di praticità. “Dallo scorso settembre, dopo non pochi incontri dovevamo pur partire”.

Ne parliamo, sempre al teatro Studio di Scandicci – che della sua attività recente è ormai laboratorio permanente – con Virgilio Sieni, ex Parco Butterfly e ora Compagnia Virgilio Sieni. “Scandicci l’abbiamo scelta non tanto per ragioni di centralità geografica – esordisce il coreografo-danzatore –, ma soprattutto per la sua fresca *neutralità*. Se avessimo presentato il ‘manifesto’ in uno dei tanti teatri famosi dove quasi tutti noi lavoriamo, sarebbero immediatamente scattate le accuse di partigianeria. Invece il mio insediamento a Scandicci è *giovane e povero* e dunque, in quella logica, poco strumentalizzabile. Il luogo comunque ha una vocazione storica al confronto, alle pluralità dei linguaggi e alle sintesi” [...].

“Noi comunque abbiamo invitato molta gente – prosegue Sieni – Coreografi, danzatori, critici, amministratori, ministeriali, purché in qualche misura interessati alla crescita del linguaggio coreografico italiano. Dalle presenze vedremo già formarsi gli schieramenti. D’altra parte il nostro è un fronte molto informale, aperto a chiunque. Siamo coscienti del carattere storico di queste dichiarazioni. In Italia non c’è alcun precedente. Perciò anche l’enfasi, che a volte può sembrare eccessiva, è giustificata”. “La cosa importante – aggiunge – è che i linguaggi coreografici dei firmatari non sono per niente omogenei, e quando lo sono è un caso. Ciò che ci unisce è un discorso generazionale, ma soprattutto una maturazione professionale, il cui livello ci fa condividere problematiche e analisi”.

È, insomma, la rivendicazione di un’identità ignorata dai media e dalle istituzioni di governo a ogni livello. Anche se il testo insiste sulla figura del “coreografo-autore”, come se ci fosse bisogno di un’identificazione esatta. “In effetti la nostra identità è tanto chiara per noi, e nella realtà dei linguaggi artistici, quanto vaga e sottostimata nelle leggi e nei regolamenti nazionali – dice ancora Sieni – Noi sette poi, siamo esempi di *coreografo-autore-danzatore*. La tradizione italiana al contrario, vuole che verso i trent’anni, il coreografo *di razza* smetta di danzare, e si avvalga di altri danzatori”.

“Credo che sia importante questa nostra ulteriore originalità – continua – Trovare interpreti in grado di cimentarsi coi nostri linguaggi è un processo di integrazione lungo, complesso, che passa per una presenza fisica nostra quasi sempre indispensabile.

Anche per questo, come diceva sul teatro vent'anni fa Franco Quadri, non è sufficiente inserire ogni tanto i giovani nelle strutture tradizionali. È piuttosto necessario dar loro l'opportunità di rinnovare le strutture stesse, leggi, meccanismi del controllo, della produzione, dei rapporti col mercato pubblico e privato”.

Critici e operatori, in effetti hanno nel Manifesto un peso notevole. “La legittimità di queste figure deve essere costruita non da posizioni di potere, o da sbilanciamenti tattici. Dovrebbe invece essere autonoma, rispettosa della propria e dell'altrui professione. Chi si riempie la bocca di parole come *territorio, sociale, giovani*, deve svolgere davvero una funzione socialmente chiara, per trasmettere poi conoscenze acquisite e metabolizzate. In Italia ciò non accade. Il nostro ‘manifesto’ è così l'ultimo dei tentativi di rinnovamento”.

La critica, insomma, ha un ruolo importante da svolgere. Cominciando anche a eliminare dal suo linguaggio facili etichette prive di utilità. Nel Manifesto ci si riferisce spesso a un'identità mediterranea. Non potrebbe costituire un rischio in questo senso? “Se c'è dipende solo da un malinteso pseudo-critico – risponde Sieni – La rivendicazione di un'identità mediterranea per noi è importante, perché nella danza contemporanea è ricorrente. Si oppone alle definizioni di scelte alla Graham, alla Bausch, come se ognuno dovesse per forza allinearsi al conosciuto, al codificato. Il fatto è che mentre noi autori-coreografi ci prendiamo i nostri rischi, quelli dell'invenzione, della revisione creativa, i cosiddetti *critici* non se ne prendono. È troppo comodo per loro rimandare a scuole conosciute. Da qui la nettezza enfatica di un riferimento, quello mediterraneo, che è un referente a 360 gradi, ben oltre lo specifico del linguaggio o delle tecniche coreografiche”.

“Una cosa comunque ci preme sottolineare – continua – Questo ‘manifesto’ è una dichiarazione artistica. Le implicazioni politiche, e anche quelle finanziarie, sono inevitabili e importanti, ma vengono da scelte artistiche e culturali per noi irrinunciabili”³⁷.

Dopo Scandicci il gruppo di artisti continua a tenersi in assiduo contatto, a riunirsi periodicamente, e decide di intraprendere una serie di azioni volte a stabilire una comunicazione diretta con gli organi ministeriali per sensibilizzarli rispetto alle proprie necessità artistiche. In questo senso hanno la consulenza di un'organizzatrice dello spettacolo, Gerarda Ventura, che ne condivide i percorsi, li indirizza sugli aspetti legislativi e nella redazione dei diversi documenti attraverso i quali registrano e propongono via via le loro idee e

³⁷ Pallini, Lorenzo, *La politica del coreografo. Un manifesto per la danza contemporanea. Intervista a Virgilio Sieni*, in “Il Manifesto”, 3 marzo 1992.

richieste. Tra le tante azioni condotte da questo nucleo d'artisti un momento centrale è nel corso del 1992 (già subito dopo Scandicci) la riflessione sulla *Circolare Ministeriale dell'11 agosto 1989, n. 2* e l'elaborazione d'una serie di *Proposte di modifica* alla stessa da presentare al Ministero del Turismo e dello Spettacolo. Ciò nella prospettiva di incidere sull'elaborazione della nuova circolare ministeriale sulla danza, mentre ancora si resta in attesa dell'entrata in vigore propriamente di una Legge di riforma del settore. Attesa condivisa a livello nazionale e che vede artisti e organizzatori dello spettacolo mobilitarsi da più fronti³⁸.

Le modifiche proposte dagli artisti del *Manifesto* alla Circolare dell'11 agosto 1989 ruotano intorno al problema dell'“individuazione dello specifico settore della danza contemporanea e della ricerca in tale ambito” che per loro si colloca nel riconoscimento dell'attività autoriale e laboratoriale³⁹. Redigono loro stessi un'ipotesi d'articolo specifico sulla questione da inserire nella nuova circolare dove si definisce il caso delle “compagnie autoriali” (di cui si riconoscono – è chiaro – esponenti)⁴⁰.

³⁸ Mentre gli artisti del *Manifesto 1992* lavorano alle proprie proposte sulla circolare, in parallelo anche l'AIAD, ad esempio, stende la sua *Ipotesi per la nuova Circolare Ministeriale sulla Danza* da presentare al Consiglio Direttivo del 28 settembre 1992. Il documento dell'AIAD è tra i materiali con cui i Nostri si confrontarono. Riguardo l'*Ipotesi* Gerarda Ventura il 16 settembre 1992 scriveva in un fax inviato a Capraro, Cosimi, Latour, Parisi e Sieni: “Ho letto la proposta AIAD che non fa alcuna distinzione qualitativa e relega le compagnie di danza di ricerca nel mucchio delle piccole realtà senza alcuna tutela. Alla fine di novembre dovrebbe svolgersi un convegno a Reggio Emilia e sarebbe opportuno presentare ufficialmente la nostra proposta in quella occasione, avendo già parlato, spero, con il Ministero”. Entrambi i documenti (il fax inviato dalla Ventura e l'*Ipotesi* dell'AIAD) sono conservati nel fascicolo LAICC nell'archivio personale di Lucia Latour a Orvieto.

³⁹ Il laboratorio viene definito come un momento integrato, necessario e formante per la natura stessa di una compagnia di ricerca, dei suoi danzatori, per la realizzazione dei suoi spettacoli, chiedendo, in tal senso, una riconfigurazione dei criteri e dei rapporti percentuali nell'attribuzione delle sovvenzioni statali che uniformi le giornate di laboratorio a quelle recitative.

⁴⁰ La proposta d'articolo abbozzato da Gerarda Ventura in seguito alle riunioni con i sette artisti rispecchia le caratteristiche comuni da loro acquisite negli anni della rispettiva attività artistica ed espresse dalle strutture e formazioni attraverso le quali operano in quel momento (in questo senso, va specificato, che l'articolo è ‘tagliato a propria misura’). Riporto qui di seguito la proposta d'articolo dal fax inviato dalla Ventura ai sette artisti il 21 luglio 1992: “Proposte nuova circolare danza”.

Art. 13 e 14: ai fini della determinazione e quantificazione della sovvenzione da assegnare si terrà conto dei seguenti criteri:

1) Compagnia d'Autore: s'intende per compagnia d'autore quella struttura che, almeno degli ultimi 5 anni ('88-'92), abbia prodotto e rappresentato spettacoli originali creati dallo stesso

I sette coreografi insieme a Gerarda Ventura decidono a questo punto di registrare ufficialmente quella che è, ormai, tra loro un'associazione di fatto, e ciò allo scopo anche di avere un impianto organizzativo che sia di sostegno alle nuove proposte a cui stanno lavorando. Nel febbraio 1993 costituiscono, così, la LAICC, *Liberi Autori Italiani Coreografi Contemporanei*. Alla fine di marzo presentano l'associazione e punti cardine del loro programma presso la fondazione RomaEuropa e accolgono nuove adesioni. Come si legge su "la Repubblica":

Un appuntamento importante per la danza contemporanea si è tenuto martedì scorso a Roma, presso la fondazione RomaEuropa, con la presentazione dell'associazione "Liberi autori italiani coreografi contemporanei" (Laicc) [...]. Oggi quindici nuovi coreografi hanno dato la loro adesione all'associazione. La Laicc propone un sistema organizzativo che risponda alle esigenze della danza contemporanea: creazione di "Luoghi del progetto coreografico" dove l'autore possa sviluppare il proprio percorso artistico; costituzione della "Società Contemporanea della Danza", organismo che si predispone a trasmettere, distribuire e analizzare le opere coreografiche; istituzione di "Luoghi di formazione" dove ricondurre le varie discipline indispensabili ad una visione contemporanea della danza; realizzazione di un 'Centro di documentazione e studi', con una struttura di archivio e di ricerca; avviamento di uno studio per la regolamentazione del diritto d'autore per quanto riguarda la coreografia; rinnovamento dei rapporti con le istituzioni, per una maggiore attenzione da parte del Ministero e degli enti locali. Nella stessa occasione sono state presentate alcune ipotesi di collaborazione con l'associazione Gespo, un centro medico internazionale "per l'

autore. Tale attività quinquennale può anche non essere stata sovvenzionata. (Documentazione: curriculum dettagliato dell'autore).

2) Le suddette produzioni dovranno essere state distribuite, in Italia e all'estero, in Festival e/o teatri di rilievo nazionale e internazionale, unitamente alla necessaria attività di diffusione e decentramento. (Documentazione: cartelloni delle strutture ospitanti).

3) I danzatori e i collaboratori della Compagnia devono essere professionisti con almeno 2 anni di attività in compagnie professionali. Questo requisito deve riguardare almeno l'80% dell'organico. (Documentazione: curriculum avallati da locandine degli spettacoli a cui si è preso parte).

4) Progetto artistico: con tale strumento si intende valutare il percorso artistico e la capacità progettuale dell'autore insieme al proprio nucleo artistico. Nel progetto artistico andranno evidenziate anche le tappe già raggiunte dal proprio iter creativo.

5) Sarà tenuto adeguato conto della rassegna stampa italiana ed estera soprattutto se pubblicata su quotidiani o riviste a diffusione nazionale". Il documento mi è stato reso disponibile da Lucia Latour ed è conservato nel suo archivio personale ad Orvieto nella cartella relativa alla LAICC.

ottimizzazione posturale e gestuale”, nell'intento di stabilire un rapporto tra danza e ambiente scientifico⁴¹.

La proposta di un tale sistema organizzativo articolato intorno alla LAICC ha un modello di riferimento forte nella Francia e lo sguardo è idealmente rivolto a una prospettiva europea: alla possibilità di riuscire in futuro, anche sperando in un supporto della fondazione RomaEuropa, ad avviare un'interrelazione e uno scambio tra le diverse esperienze di coreografi europei, stabilendo anche una co-operazione degli enti che ne sostengono nei rispettivi paesi l'attività artistica e culturale⁴². Di qui portare tali esperienze “europee” in una circuitazione internazionale. Nei fatti un tale programma non riuscirà a consolidarsi per una serie complessa di motivi e discrasie. Tra l'altro, nel giro di un paio d'anni, gli stessi artisti associati andranno, poco a poco, a separarsi. Va, tuttavia, ricordata su tale pista la realizzazione nel marzo 1994 del progetto *La coreografia italiana contemporanea al Centre George Pompidou* proposto dalla LAICC all'Istituto Italiano di Cultura di Parigi diretto, allora, da Paolo Fabbri che, dopo una serie di contatti, presa visione del programma, accetterà di appoggiarlo e si farà mediatore con l'allora responsabile del *Centre*: Marcel Bonnaud⁴³.

⁴¹ *La nuova danza dà battaglia*, in “la Repubblica”, 1 aprile 1993. I diversi punti elencati nella recensione rientrano nell'articolazione del Progetto per un Centro per la Danza Contemporanea a Roma, che fu una delle principali proposte intorno alle quali la Laicc lavorò, ma che non riuscì a trovare realizzazione.

⁴² Conversazione con Lucia Latour, Archivio personale della coreografa, Orvieto, 4 novembre 2010.

⁴³ *La Danse Contemporaine Italienne au Centre Georges Pompidou* si svolse dal 14 al 27 marzo 1994 articolandosi in quattro attività svolte tra il Théâtre Centre Georges Pompidou e l'Istituto Italiano di Cultura di Parigi. Il Théâtre ospitò la messa in scena di tre lavori delle compagnie di Cosimi, Latour, Sieni; mentre nel *foyer* era allestita una mostra fotografica sulla danza contemporanea italiana negli scatti di Piero Tauro. L'Istituto, invece, ospitò un dibattito (il 19 marzo), coordinato da Marinella Guatterini, e la sezione del programma *La danse italienne en video* che dal 21 al 25 marzo metteva a disposizione del pubblico la libera consultazione dei video di alcuni lavori inviati da 20 tra le compagnie di danza contemporanea italiane: Alef, Altroteatro, Ariatic, Avventure in Elicottero, Luisa Casiraghi, Company Blu, Corte Sconta, Enzo Cosimi, Lenti a Contatto, Marta, Monica Francia, Massimo Moricone, Naturalis Lbor, Alessandra Palma, Chiara Reggiani, Marinella Salerno, Sosta Palmizi, Vera Stasi, Giovanna Summo, Compagnia XE. Oltre ai direttori di queste compagnie erano stati contattati per aderire all'iniziativa anche: Michele Abbondanza, Roberta Gelpi, Roberto Castello, Giovanna Summo, gli Efesto, Laura Corradi, Susanna Beltrami, Maurizio Saiu, Paola Rampone, Roberto Cocconi, Cornelia Wildisen, ma per vari motivi i rispettivi materiali video non furono resi disponibili nei tempi utili.

La decisione di soffermarmi al termine di questo profilo storico-critico sulla vicenda che ruota intorno agli artisti del *Manifesto 1992* non nasce assolutamente dalla volontà di indicare un discrimine nel valore del loro operato rispetto ad altri. Tale scelta è motivata, piuttosto, da un interesse per le modalità propositivite con cui tali artisti operarono in quel momento rispetto a una messa a fuoco della danza contemporanea d'autore italiana, ricercando nuclei comuni, dando manifesta voce a tematiche artistiche e problematiche non esclusive⁴⁴, come attestarono le ricevute adesioni e sottoscrizioni da parte di altri esponenti delle due generazioni della danza contemporanea italiana che concorrevano, ormai, tra gli anni Ottanta e Novanta. Ciò precisato, riportiamo per concludere la trascrizione integrale del *Manifesto 1992. Danza come Arte Contemporanea*⁴⁵ introducendolo con alcune annotazioni.

Una prima annotazione va fatta sul perché redigere un manifesto.

Dietro la scelta di tale mezzo vi è da un punto di vista storico l'indubbia memoria delle avanguardie artistiche del Novecento. Con questo strumento i sette firmatari intendono proclamare le proprie osservazioni in maniera essenziale, incisiva, programmatica. Il manifesto vuol essere esposizione di un'urgenza attraverso un gesto forte e diretto, ma anche ben mirato. Documento di agile circolazione comunicativa, il manifesto è scelto anche per la sua valenza 'politica': intesa non nel senso di appartenenza ad un partito, ma nel senso di una dichiarazione precisa di presenza, di partecipazione a dinamiche artistico culturali considerate come indissolubili dalla sfera pubblica,

⁴⁴ Va, certo, ricordato che negli stessi anni, quello della LAICC non è l'unico caso italiano di associazione, coordinamento e cooperazione di "autori". Si potrebbe fare l'esempio dell'incontro tra Sosta Palmizi, Vera Stasi e Arbaletes che nel 1990 si associarono con l'intento di funzionare come centro di produzione coreografica al fine di rendere più agevole il proprio rapporto con le istituzioni, con i meccanismi delle sovvenzioni; e con la volontà di porsi, nel tempo, anche come un possibile punto di riferimento e confronto tra i vari esponenti della danza contemporanea in Italia. (Conversazione con Giorgio Rossi, Napoli, 27 marzo 2011). A tale scopo attivarono anche un *Notiziario di informazione agli associati* che oltre a registrare le attività dell'associazione e tenerne informati i partecipanti, cercò di proporsi come piazza di riflessione sulla danza a cui potessero liberamente intervenire su dei temi proposti anche persone esterne all'associazione; tuttavia la cosa non ebbe il respiro sperato e una sua continuità; la pubblicazione restò, dunque, per lo più informativa sulle programmazioni degli spettacoli e dei seminari promossi dagli associati fino all'interruzione delle uscite nel 1992. Anche il rapporto produttivo tra i tre associati non fruttò i vantaggi sperati al punto che nel 1993, in difficoltà economica, decisero di sciogliersi. (Conversazione con Giorgio Rossi, cit.).

⁴⁵ Il *Manifesto 1992* è conservato dai sette artisti firmatari nella veste originale da loro sottoscritta in occasione della presentazione a Scandicci nei rispettivi archivi.

dalle problematiche del vivere, in quanto anche la danza ha una sua funzione necessaria per la società e ad ogni artista spetta specificare le modalità della propria azione, che è azione poetica. Il *Manifesto 1992* si articola, in tal senso, su un duplice binario, presentando attraverso dei punti di riflessione sia una denuncia di problematiche culturali e organizzative, sia una dichiarazione di poetica. Tale dichiarazione di poetica non intende indicare dei canoni retorici ed estetico-formali, ma mira a individuare un ambito comune d'azione e un bacino culturale dove confluiscono le linee di tensione comunicanti di visioni e modalità di lavoro anche molto diverse tra loro.

Una seconda annotazione va fatta sul riferimento alla “mediterraneità”.

Il richiamo al bacino mediterraneo, non solo come area geografica, quanto come perimetro immaginario, area mentale e culturale, dimensione antropologica, se vogliamo, ha un retroscena storico-politico che non va sottovalutato. Il *Manifesto 1992* nasce in un momento particolare, in cui il sogno di un'Europa senza barriere sembra avviarsi a una realizzazione. Il passaggio di diversi paesi (Grecia, Portogallo, Spagna) dell'area mediterranea intorno alla metà degli anni Settanta da regimi dittatoriali a forme di governo democratiche, la caduta del muro di Berlino nel 1989, il trattato di Maastricht, funzionano ancora oggi, anche nella memoria degli artisti, come momenti simbolici di snodo verso un processo di integrazione europea. Il trattato sull'Unione Europea fu firmato a Maastricht il 2 febbraio 1992 dai dodici paesi della CEE. Il 29 dello stesso mese i sette autori presentavano a Scandicci il *Manifesto 1992* da loro sottoscritto. Dopo oltre un decennio di attività e ricerca nel campo della danza contemporanea, gli artisti del *Manifesto* intendono definire una propria identità artistica e culturale italiana, salvaguardare la propria autonomia e libertà d'azione; e tutto ciò appare fondamentale anche rispetto ai nuovi possibili equilibri prospettati in ogni campo con l'Unione Europea.

Il dibattito politico quanto culturale su quest'unione in corso, sulle modalità di questa unione, su come si riconfigurassero gli equilibri internazionali, era un vivo campo di battaglia tra idee, ipotesi, soluzioni differenti. Uno dei temi culturalmente discussi, anche tra gli artisti, era quello di dare a questa Europa

una culla comune, di trovare un bacino culturale capace di accogliere le diverse identità nazionali. Questione che non era di certo nuova nella storia del Vecchio Continente, come non era nuova nella storia della danza. E l'idea che quel bacino potesse essere il Mediterraneo, con il concetto stesso di "mediterraneità", avevano da sempre funzionato come parametri particolarmente mobili, legati a prospettive tra loro anche discordanti, e a cartografie tra il reale, il mito, l'immaginario. La questione mediterranea aveva accompagnato sin dagli anni Ottanta, con più o meno rilevanza, anche il dibattito critico sulla "nuova danza" europea, e diversi eventi erano stati specificamente dedicati a tali tematiche e alle manifestazioni artistico-culturali dei paesi del Mediterraneo: sia europei, sia, geograficamente, a sud del bacino marino, come i popoli e le culture dell'Africa. Tra questi eventi potremmo, ad esempio, ricordare l'edizione 1988 del Festival Oriente Occidente di Rovereto⁴⁶ che è, tra l'altro, inaugurato dalla compagnia Efesto di Capraro e Parisi con *Harem*. O, nello stesso anno, potremmo ricordare la Biennale Giovani dedicata a *L'Europa del Mediterraneo*, svoltasi a Bologna dal 12 al 21 dicembre a cui partecipa anche Enzo Cosimi con il suo gruppo Occhesc⁴⁷.

⁴⁶ Il Festival si svolge quell'anno dall'1 al 9 settembre. Come si legge nel programma generale la prospettiva mediterranea intorno a cui si costruisce la rassegna ha come motivo ispiratore quanto afferma Fernand Braudel: "Il Mediterraneo non è un mare, ma una successione di pianure liquide comunicanti tra loro attraverso porte più o meno larghe". A proposito del festival, Ermanno Romano nella sua recensione sintetizza: "Datosi come il contenitore ideale di tutto quello che fa tendenza per le zone di congiunzione e d'osmosi tra generi diversi tra il teatro e la danza, appunto, Oriente Occidente cerca quest'anno di cogliere sul nascente 'nuovo corso' della danza europea, che sembra spostare verso il Mediterraneo, il polo di novità e di affermazione decisa di identità. Un percorso, però – precisano subito Leonetta Bentivoglio, Lanfranco Cis e Paolo Manfrini, responsabili artistici del festival – che 'non ha l'ambizione di offrire un'immagine totale della immensa e stratificata prospettiva mediterranea, ma si offre solo come spunto di riflessione, magari un anticipo di elementi anche più ampi e importanti' ". Per una visione dell'intero programma del Festival rimando all'archivio sul sito ufficiale.

⁴⁷ Nel novembre dell'anno seguente il gruppo Occhesc prende parte ad un'altra rassegna, ancora dedicata al Mediterraneo: *Arkestra, Incontri mediterranei della danza*, a Lamezia Terme. In un articolo Alberto Testa scrive della rassegna: "Non da oggi, anche la Calabria sta vivendo il suo momento favorevole per la danza. Molte scuole disseminate nei tre capoluoghi e nella regione, parecchie iniziative anche queste un po' diffuse dappertutto. Naturalmente a noi interessano, in particolare, le proposte che si riuniscono sotto l'insegna di quel fenomeno, ancora confuso, che si chiama nuova danza. Tra le varie espressioni che si espandono si vedrà poi quelle che avranno diritto di rimanere. Vari Assessorati riuniti con il patrocinio della Regione Calabria danno vita agli *Incontri Mediterranei della Danza* sotto la dicitura *Arkestra*, nome che fa parte di un gioco di parole dal termine greco orchestra che nel teatro greco indica lo spazio riservato alle evoluzioni del coro, quindi della danza. Non per nulla ci troviamo al centro del Mediterraneo e il ricordo di uno spazio mentale e fisico può sollecitare organizzatori

Ma cosa rappresenta nel *Manifesto 1992* la dichiarazione degli autori di una poetica italiana mediterranea fondata sui due concetti chiave di “diversità” e “nomadismo”?

Dichiarare la propria appartenenza a un bacino mediterraneo era, in primo luogo, stabilire una differenza, fare un discorso di autonomia culturale e artistica, rispetto alle esperienze di danza provenienti dall'Atlantico, ma anche rispetto alla danza mitteleuropea⁴⁸. Nello specifico vi era la volontà di stabilire le distanze da quella che era stata la ricorrente definizione del loro lavoro per confronti, corrispondenze e debiti rispetto a questi due modelli forti, riconosciuti tali per decenni (ciò non vuol dire che gli autori del Manifesto rinnegassero il peso che la danza americana e mitteleuropea aveva avuto per i loro percorsi). Era scollarsi di dosso etichette quali “alla Cunningham”, “alla Nikolais”, “alla Balanchine”, “alla Bausch”, etc., o le più ambigue: “teatrodanza”, “post-modern”, che svuotate dalla loro referenzialità storico-culturale assumevano con frequenza tutta la precarietà e la problematicità di definizioni a limite tra generizzazione e plurivalenza associativa. Con “teatrodanza” ad esempio, negli anni Ottanta della “nuova danza” italiana, si definivano lavori diversissimi tra loro, in cui il comune denominatore veniva talvolta indicato nella contaminazione tra elementi, meccanismi compositivi teatrali e linguaggi coreografici, o nella presenza di una componente espressiva e narrativa (se pur alogica) nel montaggio delle sequenze. O si parlava di teatrodanza riferendosi a lavori in cui la danza ritrovasse nella messa in coreografia del gesto quotidiano un rapporto a grado zero, originario, con l'esistenza vitale dei corpi. Talvolta la parola “teatrodanza” veniva ribaltata in “danzateatro” laddove in un lavoro la dimensione danza apparisse più evidente. È evidente già da questi esempi che il termine non definiva un ‘tipo’ di

e interpreti a trovare gli agganci con una civiltà che si riallacci al presente e indichi il futuro. Nel programma è giustamente chiarito l'incontro fra l'universo mediterraneo e l'universo danza come auspicio di fertilità culturale e spettacolare”. Testa, Alberto, *Danza, e un po' di video*, in “La Repubblica”, 30 novembre 1989.

⁴⁸ Diversa, ad esempio, la prospettiva di Aurel Milloss, per cui il bacino mediterraneo doveva essere proprio la culla d'un incontro tra la danza italiana e mitteleuropea. Per approfondimenti rimando a Milloss, Aurel, *Coreosofia: scritti sulla danza*, a cura di Stefano Tommasini, Firenze, Olschki, 2002; Morelli, Giovanni (a cura di), *Creature di Prometeo: il ballo teatrale dal divertimento al dramma: studi offerti a Aurel Milloss*, Firenze, Olschki, 1996.

manifestazione scenica portando, invece, con sé ulteriori complicazioni, tutta una serie di domande radicali su cosa fosse danza, cosa teatro, su dove fosse il limite, su cosa volesse dire narrativo, su cosa volesse dire astratto, sulla natura stessa del gesto. Il tentativo di usare la parola “teatro danza” come l’indicazione di un genere artistico in cui collocare dei lavori rispetto ad altri non era funzionale, tanto che poteva succedere di trovare in rassegne dedicate al teatro danza degli spettacoli che in altri casi erano stati diversamente definiti. E la situazione non si presentava meno semplice rispetto all’uso e all’attribuzione del termine “post-modern” mutuato dalla danza americana. In realtà, come la critica stessa osservava (alla questione ho già accennato all’inizio di questo contributo), pur riconducendo “teatro danza” e danza “*post-modern*” alla loro contestualizzazione storico-culturale, non si poteva parlare propriamente per generi e categorie estetiche. A tale livello si entrava, tra l’altro, nel vivo di tutta una serie di aperte problematiche relative all’“arte contemporanea”.

Più che per generi artistici si poteva forse ragionare per distinzione di linee di tendenza coreografiche e organizzare le diverse esperienze artistiche intorno a ciò? In questo senso si parlava, ad esempio, di danza formalista ed espressionista, di danza pura e di danza narrativa, o di “astrattismo” e “autobiografismo” a cui fanno riferimento, in particolare, gli autori nel *Manifesto 1992*, e varie altre declinazioni. Tuttavia la contrapposizione frequente di tali termini, per quanto funzionale a rintracciare distinzioni, rischiava di alimentare dei falsi dualismi⁴⁹. Fermandomi all’indicazione del *Manifesto 1992* su “astrattismo”/“autobiografismo”, riporto esemplificativamente sulla questione dei passaggi estratti da alcuni bilanci storico-artistici (da me già menzionati) apparsi a cavallo tra gli anni Ottanta e gli anni Novanta ad opera di alcuni dei critici che erano particolarmente vicini alla generazione dei “nuovi autori” degli anni Ottanta (svolgendo di frequente anche una funzione promozionale). Il primo passo è estratto da *La nuova danza italiana* scritto dalla Bentivoglio in occasione del Festival RomaEuropa 1988:

⁴⁹ Su queste problematiche rimando a Pontremoli, Alessandro (a cura di), *Drammaturgia della danza: percorsi coreografici del secondo Novecento*, Milano, Euresis, 1997. Per una discussione su astratto-narrativo vedi anche “Biblioteca teatrale”, numero monografico *Danza contemporanea italiana*, cit.

C'è una giovane coreografia che parla, in Italia. Dai balbettamenti dei primi anni 80, si è approdati allo spessore di un discorso dotato di concretezza autentica. Fresca per stimoli entusiastici, calda per appassionata convinzione, la nuova danza in Italia si muove forte, corre in espansione, gioca coi riflessi del teatro, del cinema, delle arti visive. E la considerazione ormai anche internazionale del fenomeno [...] non è che una testimonianza in più di un particolare momento di felicità creativa.

S'è identificato un percorso, s'è raggiunto uno "stile": emerge un marchio, una riconoscibilità di tendenza. Oggi, al di là di qualsiasi compiacimento nazionalistico, la sperimentazione italiana in danza semplicemente "è": esiste, procede. Si dimostra in crescendo quantitativo e qualitativo. Si dichiara come movimento che ha una sua storia ed una sua labile e sfaccettata, ma reale, fisionomia.

[...]

La trasformazione "genetica" del movimento – o forse l'idea della possibilità di questa trasformazione, la constatazione di un'avvenuta alterazione espressiva: di una differenziazione reale, insomma, rispetto alla delimitazione di codice costituita dall'accademismo – giunse in Italia da lontano: dagli Stati Uniti soprattutto, con la diffusione delle nuove tecniche di formazione alla danza (Graham, Limón, Cunningham). E poi (ma solo in seguito: dopo la rivelazione e l'assorbimento del *Tanztheater* tedesco) anche dalla Germania. S'apriva intanto il mercato italiano (clamorosamente, persino in eccesso) alla grande danza internazionale: un turbine di scoperte finì per investire il pubblico. Un "boom" – parola odiosa, ma efficace – che ne ha modellato il gusto e aperto lo sguardo. Che ha insegnato i mutamenti avvenuti molto più di qualsiasi nuovo verbo pedagogico parallelamente introdotto (spesso in modo caotico e approssimativo) nelle scuole di danza italiane. E ha stimolato i più giovani ad uscire: non solo oltre confine (per imparare, guardare, studiare), ma anche, più metaforicamente, dai codici delimitati della danza stessa. Che s'avvicinava al nuovo teatro, che assorbiva dalle arti visive e dalla performance, che si lanciava alla scoperta dei video.

Così, prima timidamente, poi via via con una sempre più eccitata e fervida consapevolezza, alcuni tra i molti danzatori italiani si sono fatti autori: rivelandosi lontani, drasticamente distanti dal "modernismo" stereotipo della "prima" danza contemporanea italiana (quella anni '70: prevalentemente grahamiana e tendenzialmente narrativa ed enfatica). I referenti più importanti, i giganti dai quali farsi attraversare, sono stati Merce Cunningham e Pina Bausch, due poli estremi, emblematici, della sperimentazione occidentale: astrazione da una parte, espressionismo dall'altra. Danza pura, linguaggio che basta a se stesso, spersonalizzazione siderale, sublimazione del corpo in Cunningham. Danza-teatro, anti-atletismo, profonda

individuazione psicologica ed espressiva degli interpreti, drammaturgia gestuale, e totale, in Pina Bausch.

Ma è sempre di due poli che si tratta: tra questi estremi esasperati pulsa un intreccio intenso e articolato di altri artisti dai quali molto s'è attinto. E non sono soltanto coreografi: la giovane danza italiana nasce pure dai riverberi delle mitiche apparizioni anni 70 (Kantor, Wilson, la "prima" Meredith Monk), dai riflessi del teatro di ricerca nazionale (i Magazzini e altro), dagli sguardi incrociati alla letteratura e alle arti plastiche⁵⁰.

Il secondo passo che riporto è tratto dallo scritto *Nuova danza – Danza d'autore* di Marinella Guatterini apparso in occasione di Reggio Emilia Festival Danza 1988:

L'Europa è ormai diventata un campo di "bella" danza. Ad uno ad uno i diversi paesi occidentali, almeno quelli economicamente più forti, hanno lasciato sbocciare la creatività del settore, opponendo sulle prime resistenze astiose che si sono via via trasformate in un'acquisizione incondizionata, quando non in un'accettazione entusiasta. Ormai è difficile per chiunque si accinga ad elencare le espressioni artistiche del nostro tempo escludere la danza nella totalità delle sue diramazioni: dal classico all'impuro teatrodanza, sino ai linguaggi inclassificabili, lontani da ogni riconoscibilità tecnica [...]. Prima la Germania, poi la Francia e l'Inghilterra con tutto il Nord, quindi l'Italia e oggi la Spagna: con questa progressione l'emergenza del cosiddetto "nuovo" ha intaccato un impero. Gli Stati Uniti, massicci portabandiera di novità, almeno sino alla metà degli anni Sessanta, vivono oggi un'impasse creativa, come è stato più volte ribadito, dovuta a fattori non estranei al succedersi di avvenimenti sociali, alle mutate condizioni di vita degli artisti più radicali (sempre meno protetti), a un loro confluire nella vecchia Europa alla ricerca di stimoli diversi. Ciò non significa per noi una caduta di interesse [verso la danza americana e la sua portata]. Si pensi all'insegnamento di Merce Cunningham, imprescindibile maestro di una "new dance" che ha totalmente trasformato (liberalizzato) le regole della coreografia, il rapporto tra danza e musica e, tra l'altro, della danza con il suo spazio vitale. Si pensi altresì alla lezione rigorosa, forse sottovalutata del Postmoderno americano degli anni Sessanta (da non confondersi con il generico "postmoderno": è stata una selettiva reazione ad ogni forma di tecnicismo e di spettacolarizzazione, un procedere della danza per sottrazioni) con figure ormai entrate, piaccia o no, nell'alveo dei classici del nostro tempo. Come Trisha Brown, Lucinda Childs, persino Steve Paxton: esempi di un'integrità metodologica e di riflessione ai quali non mancano un ricambio o gli sviluppi, ma piuttosto un insieme di progetti altrettanto rigorosi, affiancabili ai loro. L'arte, infatti, *non progredisce*, come sostiene Adorno, dunque l'idea che la danza si sviluppi è fittizia:

⁵⁰ Bentivoglio, Leonetta, *La nuova danza italiana*, cit.

in realtà essa vive per segmenti, nasce, muore, ritorna, esiste per negazioni, forse pre-esiste.

[...] la nozione di *danza d'autore*, estendibile a molta nuova danza europea di oggi, sfugge completamente alla prospettiva americana [...].

Negli anni Settanta, che affermano progressivamente l'ascesa del fenomeno Bausch nel mondo, la danza nuova comincia ad identificarsi con il "teatrodanza" [...] Una ventata di libertà che scuote prima di tutto la rigida divisione dei generi. Tuttavia, la "rivoluzione bausciana", vista con una certa distanza critica, sembra sostanzialmente riproporre un ritorno al realismo che da sempre si contrappone ai simboli inafferrabili della danza astratta: fine e principio di sé stessa. È una sorta di alternativa, di contrapposizione logica, in questo caso alla "new dance" che ragiona per metafore di movimento puro. Non per caso il teatro di Pina Bausch ha progressivamente accantonato il problema della danza in quanto tale e di un'eventuale aggressione al suo linguaggio. Il suo problema riguarda principalmente la coreografia. [...] coreografare la vita. [...]

Ma [...] che cos'è veramente "nuovo" nell'espressione attuale della danza?

[...] nella danza è probabilmente vero che si assiste ad una fuga generalizzata dalla centralità. Dalla centralità americana [...] del teatrodanza [...] come *cliché*, modello registico con pretese di riproducibilità. Invece, lontano da questi "centri" che hanno influenzato la danza negli ultimi decenni sorgono particolarissimi linguaggi periferici, riconoscibili per aree geografiche, ma soprattutto individuali. Segno che il postmoderno citazionista, ironico, consapevole della morte dell'arte, strutturalmente "debole" e perciò entusiasticamente esplosivo e altrettanto entusiasticamente recepito, ha via via chiarito la necessità di un ritorno all'artigianato della danza [...]. Scoperta soprattutto dell'evidenza che non ci sono regole se non da scardinare⁵¹.

Il terzo passaggio che riporto è di Elisa Vaccarino ed è tratto dal volume

Altre scene/altra danze uscito nel 1991:

Negli USA la danza usa *postmodern* come distanza dal *modern* di Graham, Humphrey, e anche da Cunningham, ritenuto astratto e tecnicista. Da questa opposizione (anche se taluni assunti ed elementi restrano) nasce la *new dance* o *minimal dance* col suo sguardo all'autobiografico, al soggettivo, al pretecnico. E in Europa? [...] non senza che gli echi di quanto avveniva negli *States* si facessero sentire al di qua dell'Oceano, in Europa si manifestano prepotenti in campo coreografico una serie di personalità creative, eterogenee tra loro, non del tutto ascrivibili per discendenza diretta alle radici di danza libera tedesca o

⁵¹ Guatterini, Marinella, *Nuova danza – Danza d'autore*, in Id e Salas Roger (a cura di), *Bailar España*, cit., pp. 9-12.

americana, portatrici ciascuna di una poetica e di un'estetica, di una Weltanschauung propria, teatrale, visuale, tematica, musicale e gestuale, che sembra contraddire e contrastare completamente le esperienze americane nella concretezza, nella presenza di messaggi, nel portato di critica sociale, nella teatralità, nell'attitudine surrealfiction-dada.

Se, però, al di sotto della diversità patente di indirizzi e ipotesi culturali e filosofiche, si bada alla definizione di post-moderno, o tardomoderno che dir si voglia, come spaesamento dovuto alla liberazione delle differenze e dei dialetti (Vattimo, *La società trasparente*, Garzanti, Milano 1989) nella società della comunicazione diffusa dei mass-media, nell'era della riproducibilità dell'arte teorizzata da Walter Benjamin, anche le opere e gli autori europei potrebbero rientrare, a modo loro, sotto l'ombrello dell'etichetta onnicomprensiva del *post-modern*.

Con produzioni figlie di un pensiero metaforicamente *debole* come quello occidentale, relativo, tollerante, antievoluzionista, antistoricista e antimetafisico? O con produzioni cariche di messaggi proposti come forti ed espressi con linguaggi forti, capaci di mettere lo spettatore di fronte a se stesso e di indurre in lui modificazioni significative?

Sulla sponda europea, alla fine degli anni '80, convivono strettamente legate tra loro l'una e l'altra faccia della questione [...] ⁵².

Nelle interpretazioni storico-culturali presentate in questi brani, certo, si avverte sensibilmente la volontà di mettere in evidenza le nuove realtà autoriali della danza europea, e soprattutto italiana. Tuttavia ciò che mi interessava notare è la ricorrenza di una questione che sarà uno dei punti cardine del *Manifesto 1992*: la "diversità" come tratto specifico. Nondimeno interessante credo sia la riflessione su come questa "diversità" si potesse collocare rispetto al dibattito sulla "postmodernità". Credo che quello che viene definito "pensiero debole" (non senza una problematicità su cui, ovviamente, qui non mi dilungo) sia proprio assunto come un punto di forza da parte degli autori del *Manifesto* che lo riassorbono nella concezione della "contemporaneità" quale situazione di "nomadismo mentale" e della "danza come arte contemporanea": "complesso sistema di contaminazioni ed interazioni che in ciascun autore-coreografo si concretizza in un linguaggio altro, in una personalissima forma unificante pur nel suo continuo mutare".

⁵² Vaccarino, Elisa, *Altre scene, altre danze*, cit., pp. 10-14.

C'è in sottotraccia a questo discorso un riferimento che non compare direttamente nel *Manifesto*, ma che è emerso dalle conversazioni con alcuni degli autori firmatari. Il riferimento alla Commedia dell'Arte (liberamente rivisitata) come arte nomade, come contaminazione e interazione tra diversità, come 'pratica' artistica e sistema teatrale che rimanda a "l'invenzione, il senso del gesto senza partitura prestabilita" di cui parlano gli autori nel punto tre del *Manifesto*; Commedia dell'Arte come italianità che si legherebbe per origini e nella sua itineranza al bacino culturale mediterraneo.

Sul cosa si intenda per gesto, le spiegazioni dei sette autori sono tutt'altro che riconducibili a una visione concorde, quanto distanti sono le loro modalità di lavoro. Ciò che in quel momento condividono è la considerazione del gesto al di fuori della diade forma/contenuto, ma anche la necessità di non cadere in un rapporto destrutturante tecnica/senso. Affermare il gesto come invenzione è porsi *tra* apertura all'ambiguità della significazione/autonomia dell'autore nella sua presenza di corpo vivente che si fa scrittura. Una scrittura non vincolata a una gerarchia di grammatiche codificate, o a una qualunque cristallizzazione epistemologica. La messa in coreografia dei corpi si gioca nella mobilità nomade (a "millepiani", per dirla con Deleuze e Guattari⁵³) dei propri segni tra un patrimonio di stratificazioni storico-culturali e la forza primordiale, generativa, del gesto "contemporaneo". I sistemi d'elaborazione artistica che ogni autore costituisce si autorganizzano e modificano rispetto alle proprie necessità poetiche, e alle necessità di ogni specifico lavoro. È chiaro che parlare di gesto senza partitura prestabilita non corrisponde a una concezione spontaneistica della creazione, ma a una capacità di invenzione continua, fondata su una costante attività laboratoriale ed esperienziale. Di qui la necessità per ogni autore di poter disporre di strutture, spazi, che assicurino la possibilità di esercitare la propria autonomia, spazi dove "il coreografo ha [...] il suo sistema organizzativo e gli strumenti necessari a rendere complementari il processo elaborativo e formativo del suo immaginario e la produzione effettiva dello spettacolo", come si legge nel punto cinque del *Manifesto*. Il problema del

⁵³ Cfr. Deleuze, Gilles – Guattari, Félix, *Millepiani*, Castelvecchi, 1980. Conversazione con Lucia Latour, Roma, 9 febbraio 2010.

riconoscimento di una progettualità specifica della danza contemporanea, che non risponde al consueto sistema prove-spettacolo e ai ritmi “da cartellone”; il problema di poter disporre di operatori che seguano la linea del processo creativo nella sua continuità; il problema del pubblico; il problema di una critica non di tendenza, che indaghi questo processo creativo e che legga i diversi linguaggi coreografici all’interno del sistema complesso della danza contemporanea, operando delle distinzioni, mantenendo una sua autonomia d’osservazione, sia rispetto all’artista, sia rispetto alle strutture; questi sono gli altri punti del *Manifesto 1992*. A tutto ciò si unisce un’altra questione (qui non contemplata esplicitamente): quella della formazione del danzatore di una “compagnia autoriale”, che sarà uno dei nuclei forti di discussione e proposta su cui torneranno i sette autori attraverso la LAICC⁵⁴.

MANIFESTO 1992

DANZA COME ARTE CONTEMPORANEA

Donatella Capraro

Enzo Cosimi

Lucia Latour

Massimo Moricone

Marcello Parisi

Giorgio rossi

Virgilio Sieni

TEATRO STUDIO

di Scandicci

29 febbraio 1992

⁵⁴ Su tutte queste problematiche, per un approfondimento dello scenario in cui si collocavano le proposte dei sette autori del *Manifesto* e della LAICC, per un confronto tra diverse prospettive, cfr. AA.VV., *Danza Contemporanea Italiana*, cit. Riguardo la questione del "danzatore contemporaneo" gli autori della Laicc furono affiancati anche dai danzatori di "seconda generazione". Va ricordato che proprio durante la presentazione ufficiale dell'associazione, accanto alla riproposta del *Manifesto 1992*, fu presentato una sorta di altro testo-manifesto redatto da tre delle danzatrici della Compagnia Altroteatro. Mi riferisco a "Spunti di riflessione sul danzatore contemporaneo", sottoscritto da: Paola de Rossi, Alessandra Sini e Antonella Sini. Tale testo fu da loro composto nel 1992 ed è possibile leggerlo integralmente in Alessandra Sini, *Dopo la Nuova Danza. Modalità fuori formato nella coreografia italiana contemporanea*, Tesi di Laurea in Storia del Teatro e dello Spettacolo, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", relatore: Luisa Tinti, Anno Accademico 2005/2006, p. 183-185.

Denunciamo una situazione in atto perché si evidenzi l'ambito culturale e artistico della danza contemporanea italiana e se ne precisino i problemi capitali:

- 1 DIVERSITÀ COME FORZA
- 2 CONTEMPORANEITÀ: DANZA COME ARTE
CONTEMPORANEA
- 3 LA CULTURA DEL GESTO
- 4 L'AUTONOMIA DEL COREOGRAFO
- 5 LA STRUTTURA
- 6 CRITICA: DISTANZA COME CONOSCENZA
- 7 OPERATORI

1) DIVERSITÀ COME FORZA

Anni di processi creativi indipendenti, sostenuti con vitalità e scambi di tensioni artistiche, ci uniscono nel denunciare l'attuale situazione, che tende progressivamente ad annientare qualsiasi tentativo d'arte della danza contemporanea in Italia.

La diversità artistica che ci ha sempre caratterizzato è per noi una vera forza, una poetica spiccatamente italiana e, più precisamente, mediterranea, che è stata invece per anni riduttivamente interpretata come debolezza creativa, proprio perché non presentava caratteristiche specifiche di tendenza.

Per noi, al contrario, la diversità era già una forza, che si manifestava nella necessità di creare ciascuno uno spazio personale, una sorta di fortezza creativa in cui proteggere il senso della propria inquietudine, raccogliere e visualizzare la propria capacità di sintesi, coltivare in piena libertà la flessibilità delle idee, anche nella loro fragilità, affermare comunque la propria presenza.

2) CONTEMPORANEITÀ: DANZA COME ARTE CONTEMPORANEA

Dopo l'astrattismo e l'autobiografismo degli ultimi trent'anni, la scrittura di danza ha oggi allargato il campo del suo specifico, conquistando peraltro nuove possibilità dinamiche in relazione ad altri linguaggi artistici. A tal punto che non si tratta più di una semplice sovrapposizione o assemblaggio di codici diversi, bensì di un complesso sistema di contaminazioni ed interazioni che in ciascun autore-coreografo si concretizza in un linguaggio altro, in una personalissima forma unificante pur nel suo continuo mutare. La contemporaneità infatti non conferma ciò che è stato detto, non crea certezze, ci pone in uno stato di dubbio, sposta il pensiero in equilibrio tra il presente e l'ignoto.

3) LA CULTURA DEL GESTO

Il gesto anticipa il pensiero. Non s'intende il gesto solamente come gestualità quotidiana, tanto meno gesto iconografico della danza.

Per cultura del gesto s'intende l'invenzione, il senso del gesto senza partitura prestabilita, il suo legame ad una necessità di un nomadismo mentale, una forte elaborazione dovuta anche ad una condizione di appartenenza all'intera cultura mediterranea.

4) L'AUTONOMIA DEL COREOGRAFO

Contro ogni forma generica di eclettismo della danza oggi esistente è determinante per l'autore-coreografo chiudersi e concentrarsi allo scopo di definire il campo, l'ambito di appartenenza, il proprio potere immaginativo e, allo stesso tempo di affermare e proteggere l'apertura alle forme artistiche e non, a lui necessarie.

5) LA STRUTTURA

E' fondamentale considerare la struttura come luogo d'interazione fra due spazi ben definiti: il grembo mentale dell'artista ed il luogo fisico, dove il coreografo ha la sua autonomia, il suo sistema organizzativo e gli strumenti necessari a rendere complementari il processo elaborativo e formativo del suo immaginario e la produzione effettiva dello spettacolo.

Le proposte di collaborazione fino ad oggi fatte agli autori-coreografi dagli enti istituzionalizzati e dalle compagnie private e regionali in Italia, tendono ad esaltare l'operosità provinciale e pertanto sono da considerarsi esperienze che disperdono e annientano la qualità del lavoro artistico, indeboliscono il tentativo di formulare un programma culturale, sclerotizzano la ricerca.

Attualmente in Italia la danza, come arte contemporanea, non ha né strutture, né tantomeno un progetto culturale che la preveda convalidandone il ruolo e garantendone evoluzione e flessibilità.

Malgrado si possano già individuare teatri e spazi adeguati ed utilizzabili per definire "fisicamente" l'ambito di appartenenza, non si riesce ad ottenere una programmazione coerente e organica in cui calare le esperienze della ricerca, abituando lo spettatore alla coscienza del contemporaneo.

6) CRITICA: DISTANZA COME CONOSCENZA

La competenza si definisce nella "distanza" dall'opera, possibile esclusivamente attraverso una profonda ed ampia conoscenza e un continuo studio del linguaggio specifico e del suo complesso sistema di contaminazioni ed interazioni.

Poiché la contemporaneità non crea certezze, l'analisi critica ne deve prendere atto rischiando con l'opera nel concetto di dubbio.

In Italia, al contrario, l'analisi critica si manifesta con una dispersione di tensioni, energie a volte troppo vicine all'artista, a volte troppo vicine alle strutture. La dispersione che si manifesta ad esempio nel voler imporre una tendenza più che riconoscerla (vicinanza all'artista) e/o volersi occupare di direzioni artistiche di festivals e rassegne (vicinanza alle strutture) può determinare un giudizio generalizzante teso a confermare il già detto e provocare una lettura dell'opera rassicurante, riducendone l'inquietudine.

7) OPERATORI

Il criterio artistico di scelta degli operatori è attualmente basato su una logica di circuitazione effimera e commerciale, indotta anche da modelli televisivi.

L'operatore (che si identifica nelle figure di direttori artistici, responsabili alla programmazione, assessori alla cultura, organizzatori in genere) deve invece poter seguire una linea generata da un'idea progettuale che garantisca anche e soprattutto la continuità del processo creativo, e deve stabilire un rapporto sensibile al clima artistico.

Bibliografia

- AA.VV., *Contemporary dance*, New York, Abbevilel Press, 1978.
- AA.VV., *Italia Danza. Reggio Emilia Festival 1991, catalogo del festival*, Centro Regionale della Danza, Reggio Emilia 1991.
- Albano, Roberta – Scafidi, Nadia – Zambon, Rita, *La danza in Italia*, Roma, Gremese, 1998.
- “Ballet/Danse L'avant scène”, numero monografico *Post-modern Dance*, Paris, 1980.
- Banes, Sally, *Judson dance theatre: democracy's body, 1962-1964*, Ph. D., New York University, 1980.
- Banes, Sally, *Terpsichore in Sneakers, Post-Modern Dance*, Boston, Houghton-Mifflin Company, 1980 (ed. it.: *Tersicore in scarpe da tennis: la post-modern dance*, Macerata, Ephemeria, 1993).
- Banes, Sally, *Writing dancing in the age of postmodernism*, Middletown, Wesleyan University Press, 1994.
- Basso, Alberto (a cura di), *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, Torino, Utet, 1995, vol. V: *L'arte della danza e del balletto*.
- Belli, Gabriella – Vaccarino, Elisa (a cura di), *La danza delle avanguardie*, Milano, Skira, 2005.
- Bentivoglio, Leonetta (a cura di), *Tanztheater: dalla danza espressionista a Pina Bausch*, Roma, Di Giacomo, 1982.
- Bentivoglio, Leonetta, *La danza contemporanea*, Milano, Longanesi, 1985.
- Bertozzi, Donatella – Barbarini, Silvana (a cura di), *New York: nuova danza new dance*, Roma, Di Giacomo, 1982.
- “Biblioteca teatrale”, numero monografico *Danza contemporanea italiana*, ottobre-dicembre 1996, Roma, Bulzoni.
- Carandini, Silvia – Vaccarino, Elisa (a cura di), *La generazione danzante: l'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, Roma, Di Giacomo, 1997.
- Casini Ropa, Eugenia (a cura di), *Alle origini della danza moderna*, Bologna, Il Mulino, 1990.
- Cervellati, Elena, *La danza in scena: storia di un'arte dal Medioevo a oggi*, Milano, Mondadori, 2009.
- Colombo, Elisa, *Il Teatro del corpo. 1950-2000. Viaggio attraverso la danza contemporanea italiana*, Catania, Edizioni Akkuaria, 2006.
- De Marinis, Marco, *Il nuovo teatro: 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987.
- De Micheli, Mario, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1988.
- Delfini, Laura, *Coreografie contemporanee*, Roma, Cidim, 1996.

- Doglio, Vittoria – Vaccarino, Elisa, *L'Italia in ballo*, Roma, Di Giacomo, 1993.
- Ferrara, Donatella, *Danza '78*, Roma, Edizioni mediterranee, 1978.
- Franco, Susanne – Nordera, Marina (a cura di), *I discorsi della danza: parole chiave per una metodologia della ricerca*, Torino, Utet, 2005.
- Gallina, Mimma (a cura di), *Organizzare teatro a livello internazionale. Linguaggi, politiche, pratiche, tecniche*, Milano, Franco Angeli, 2010.
- Gruppo Altro, *Altro. Dieci anni di lavoro intercodice*, a cura di Giuseppe Bartolucci, Roma, Edizioni Kappa, 1981.
- Guatterini, Marinella – Porzio, Michele, *Milloss, Busoni, Scelsi: Neoclassico danza e musica nell'Italia del Novecento*, Milano, Electa, 1992.
- Guatterini, Marinella – Porzio, Michele, *Stravinskij, Apollo e Pulcinella. Neoclassico danza e musica negli anni Venti e oggi*, Milano, Mondadori, 1990.
- Guatterini, Marinella – Salas, Roger (a cura di), *Bailar España: Reggio Emilia Festival danza, 17-27 settembre 1988*, Bologna, 1988.
- Guatterini, Marinella, *L'ABC della danza: la storia, le tecniche, i grandi coreografi della scena moderna e contemporanea*, Milano, Mondadori, 2008.
- Hijikata, Tatsumi, *Butô: la nuova danza giapponese*, Roma, Editori associati, 1997.
- Liotard, Jean-François, *La condizione postmoderna*, Milano, Feltrinelli, 1981.
- Mango, Lorenzo, *L'aura, la forma, la tecnica*, Milano, Guerini e Associati, 1996.
- Mango, Lorenzo, *La scena della perdita: il teatro fra avanguardia e postavanguardia*, Roma, Edizioni Kappa, 1987.
- Mango, Lorenzo, *La scrittura scenica: un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003.
- Margiotta, Salvatore, *Il Nuovo Teatro in Italia. 1968-1975*, Corazzano, Titivillus, 2013.
- Mazzaglia, Rossella, *Judson dance theater: danza e controcultura nell'America degli anni Sessanta*, Macerata, Ephemeria, 2010.
- Milloss, Aurel, *Coreosofia: scritti sulla danza*, a cura di Stefano Tommasini, Firenze, Olschki, 2002.
- Morelli, Giovanni (a cura di), *Creature di Prometeo: il ballo teatrale dal divertimento al dramma: studi offerti a Aurel Milloss*, Firenze, Olschki, 1996.
- Muscelli, Cristian (a cura di), *In cerca di danza: riflessioni sulla danza moderna*, Genova, Costa & Nolan, 1999.

- Nanni, Andrea (a cura di), *Anatomia della fiaba: Virgilio Sieni tra teatro e danza*, Milano, Ubulibri, 2002.
- Pasi, Mario, *La danza e il balletto: guida storica dalle origini a oggi*, nuova edizione, Milano, Ricordi, 1999.
- Ponte di Pino, Oliviero (a cura di), *Il nuovo teatro italiano 1975-1988. La ricerca dei gruppi: materiali e documenti*, Firenze, La casa Usher, 1988.
- Pontremoli, Alessandro – Zo, Elena, *Anna Sagna*, Torino, Utet, 2005.
- Pontremoli, Alessandro (a cura di), *Drammaturgia della danza: percorsi coreografici del secondo Novecento*, Milano, Euresis, 1997.
- Pontremoli, Alessandro (a cura di), *Sara Acquarone. Una coreografa moderna in Italia*, Torino, Utet, 2009 (Atti del convegno organizzato dall'Università degli studi di Torino, Teatro Gobetti, Torino, 7 marzo 2007).
- Pontremoli, Alessandro, *La danza: storia, teoria, estetica nel Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 2004.
- Pontremoli, Alessandro, *Storia della danza: dal Medioevo ai nostri giorni*, Firenze, Le Lettere, 2003.
- Quadri, Franco (a cura di), *L'avanguardia teatrale in Italia (1960-1976)*, Torino, Feltrinelli, 1977.
- Sasportes, José (a cura di), *La danza a Venezia dal Settecento a Carolyn Carlson*, Roma, Theoria, 1987.
- Sasportes, José (a cura di), *Storia della danza italiana: dalle origini ai giorni nostri*, Torino, EDT, 2011.
- Schlicher, Susanne, *L'avventura del Tanz theater: storia, spettacoli, protagonisti*, Genova, Costa & Nolan, 1989.
- Senatore, Ambra, *La danza d'autore: vent'anni di danza contemporanea in Italia*, Torino, Utet, 2007.
- Testa, Alberto, *Storia della danza e del balletto*, Roma, Gremese, 2005.
- “The Drama Review”, numero monografico *Post-modern dance*, vol. 19, n. 1, 1975.
- Tomassini, Stefano, *Enzo Cosimi: Gruppo Occhèsc, Compagnia di danza Enzo Cosimi*, Civitella in Val di Chiana, Zona, 2002.
- Vaccarino, Elisa, *Altre scene, altre danze: vent'anni di balletto contemporaneo*, Torino, Einaudi, 1991.
- Valentini, Valentina, *Dopo il teatro moderno*, Milano, Politi, 1989.
- Vattimo, Gianni, *La società trasparente*, Milano, Garzanti, 1989.
- Veroli, Patrizia, *Baccanti e dive nell'aria. Donne danza e società in Italia 1900-1945*, Città di Castello, Edimond, 2001.
- Visone, Daniela, *La nascita del nuovo teatro in Italia: 1959-1967*, Corazzano, Titivillus, 2010.