

Elena Cervellati

“A rare event”.
La nuova danza alla *III settimana della performance*
(Bologna, 1979)¹

Gli anni Settanta in danza

Nel 1977 Leonetta Bentivoglio concludeva con un capitolo tutto dedicato alla situazione italiana il suo *La danza moderna*², testo pionieristico e seminale per il mondo degli studi sulla danza, allora del tutto agli albori. Tra le altre considerazioni, l'autrice metteva a fuoco la natura composita del panorama nazionale coreico, “un insieme di esperienze lontane l'una dall'altra, la cui unica connessione può essere quella di contrapporsi tutte, in quanto fenomeni sperimentali, alla tradizione codificata”³. Rilevando la necessità di coltivare e fare esistere una danza sperimentale italiana che non fosse soltanto di importazione (in particolare, di importazione dagli Stati Uniti), sottolineava “l'esigenza di ricerca di un nostro stile specifico che tenga conto di tutti gli apporti culturali”⁴, raggiungibile eventualmente pure attraverso un recupero del folclore:

Le considerazioni sulla possibilità di sviluppo di una forma di danza moderna italiana che non prescindere dal nostro folclore ha solo valore ipotetico, visto che non esiste nel nostro paese una tendenza specifica in tal senso: un'eventualità che richiederebbe lo sforzo

¹ Questo saggio si fonda sui documenti conservati presso l'Archivio MAMbo - Museo d'arte Moderna di Bologna, che vogliamo ringraziare, in particolare nella persona di Barbara Secci. È il primo esito di una ricerca in atto, che prevede un'articolazione in ulteriori pubblicazioni, in cui verrà dato opportuno rilievo alle testimonianze di alcuni dei protagonisti della *III settimana della performance*, nonché alla documentazione iconografica.

² Bentivoglio, Leonetta, *La situazione italiana della danza*, in Id., *La danza moderna*, Milano, Longanesi, 1977, pp. 163-218.

³ *Ivi*, p. 206. Tra queste esperienze, la Bentivoglio si diffonde su alcune compagnie di cui valuta positivamente la serietà e l'impegno: Teatrodanza Contemporanea di Elsa Piperno e Joseph Fontano e I danzatori scalzi di Patrizia Cerroni a Roma; i Balletti di Susanna Egri, il Gruppo di Danza di Torino diretto da Sara Acquarone e il Gruppo di danza contemporanea Bella Hutter di Anna Sagna, tutti a Torino; la Compagnia Teatro Danza di Luciana De Fanti a Venezia; il Gruppo sperimentale di danza libera di Franca Della Libera a Vicenza; il Gruppo ritmico contemporaneo di Fiorella De Pierantoni a Bologna; il Collettivo di danza contemporanea a Firenze.

⁴ *Ivi*, p. 210.

comune di quegli artisti operanti nel campo della danza più animati da una volontà di rinnovamento e dunque, vista la situazione di dispersione, di non facile attuazione⁵.

La “dispersione” sottolineata dalla Bentivoglio era rintracciabile non soltanto nelle realtà artistiche e produttive, ma pure nella costellazione di manifestazioni che tali realtà ospitavano.

I tempi stavano tuttavia maturando un interesse non scontato per la danza, evidente nelle proposte tese a integrare le ampie rassegne che, di fondamentale importanza nel rendere accessibile al pubblico italiano un ventaglio di spettacoli di alto livello provenienti dall'estero, fino alla fine degli anni Settanta non avevano dato spazio a una nuova scena italiana peraltro ancora davvero fragile: il Festival di Nervi, già attivo dal 1955 o, dal 1958, il Festival di Spoleto (che, tra l'altro, accoglierà la Merce Cunningham Dance Company nel 1970, dopo il debutto italiano della compagnia a Roma, l'anno precedente), e, più tardi, l'analogo evento – per varietà di proposte dall'estero, non per longevità – degli Incontri Internazionali della Danza realizzati nell'estate del 1975 a Venezia, sotto la direzione artistica di Maurice Béjart⁶, il cui Ballet du XXème Siècle è peraltro una assidua presenza alla Scala tra il 1973 e il 1978⁷. A partire dal 1977 Alberto Testa cura all'interno del Festival di Spoleto la “Maratona di danza”, una rassegna pronta ad accogliere le proposte di nuove energie emerse dalla scena italiana, come afferma lo stesso Testa: “si è pensato ai giovani

⁵ *Ivi*, p. 211.

⁶ Prendono parte alla manifestazione, che si svolge dal 14 giugno al 6 luglio 1975 in diversi spazi della città (Teatro La Fenice, Teatro Verde, Campo del Ghetto Novo, Piazza San Marco), il Ballet du XXème Siècle di Maurice Béjart, l'Ensemble National de Ballet du Sénégal, il Ballet Rambert, il Ballett der Hamburgischen Staatsoper, il Balletto del Teatro alla Scala, la Compagnia de Baile Espanol di Antonio Gades, il Balletto di Tokyo, The Original Hoofers, il Balletto dell'Opera di Stato di Budapest, la Martha Graham Dance Company, il Nederlands Dans Thater, Les Ballets Jazz di Montréal, il New York Dance Theatre, il Ballet de Marseille Roland Petit, oltre a danze tradizionali dall'Isola di Bali (Wayang Wong) e dall'Iran (Zour-Khaneh), nonché un quartetto composto da Carla Fracci, Gelsey Kirkland, Mikhail Barishnykov, Paolo Bortoluzzi. Vengono inoltre organizzate una rassegna di film di danza, una mostra fotografica sulla danza nel mondo e una sugli artisti visivi che avevano collaborato con Diaghilev, oltre a una serie di lezioni pratiche, l'Accademia internazionale della danza (cfr. Rizzo, Tiziano (a cura di), *D75 Danza, Incontri internazionali della danza, Venezia 14 giugno-6 luglio 1975*, Venezia, Stamperia di Venezia, [1975]).

⁷ Sasportes, José, *1970-1980: il ballo alla Scala. Un altro decennio perduto*, in “La danza italiana”, numero monografico *Viaggio lungo cinque secoli*, a cura di José Sasportes e Patrizia Veroli, quaderno n. 1, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 123-131: p. 128.

talenti, a quelle preziose individualità che al momento presente sono le uniche risorse del nostro teatro di danza”⁸. Nel 1978 l’Autunno Musicale di Como dedica un convegno di cinque giorni ai problemi della danza e si inaugura una longeva trasmissione televisiva condotta da Vittoria Ottolenghi, *Maratona d’estate*, che all’interno di una preziosa programmazione internazionale di alto livello, che va dai grandi balletti sovietici ai capolavori di George Balanchine e a *star* assolute come Rudolf Nureyev, trova lo spazio, tra il settembre e l’ottobre del 1979, per dedicare due puntate agli “Artisti italiani al Festival di Spoleto”⁹. Nello stesso anno a Reggio Emilia nasce, dopo due anni di gestazione progettuale e sperimentale, Aterballetto, esemplare esperienza di compagnia agile e solida, composta da solisti, attenta a un repertorio autoriale internazionale, ma guidata da un coreografo e autore italiano, Amedeo Amodio, al di fuori di un ente lirico ma progettata e voluta da una rete di teatri, l’Associazione dei Teatri dell’Emilia Romagna (ATER), e dagli enti locali¹⁰. Da non trascurare, inoltre, è il vero e proprio fiorire in tutta Italia di

⁸ Testa, Alberto, *Maratona di danza, gioia di danzare*, in *Maratona di danza, Teatro Romano, Festival dei Due Mondi*, programma di sala, [1977]. In realtà la Maratona di danza prende le mosse dai precedenti Concerti Maratona, da cui trae l’idea di successione di performance in un ampio e continuo arco di tempo, e Concerti di Danza, ideati dallo stesso Testa dieci anni prima, da cui assorbe la volontà di portare alla luce giovani artisti italiani. Uno spaccato sul ruolo del Festival di Spoleto nella promozione del nuovo in danza, già proposto da chi scrive in occasione del convegno curato da Silvio Paolini Merlo, *Le pioniere della nuova danza italiana* (Teramo, 17 e 18 ottobre 2012), verrà pubblicato negli atti del medesimo convegno, di prossima pubblicazione (*Le pioniere della nuova danza italiana. Le autrici, i centri di formazione, le compagnie, Atti del Convegno di Studi indetto per il decimo anniversario della scomparsa di Liliana Merlo, Università degli Studi di Teramo, 17-18 ottobre 2012*, a cura di Silvio Paolini Merlo e Alessandro Pontremoli, volume in preparazione). Inoltre, una completa rassegna della presenza della danza al Festival è offerta da Testa, Alberto, *La danza a Spoleto, Cinquantatré festival di coreografie (1958-2010), Le immagini di una grande avventura*, Spoleto, Fondazione Cassa di Risparmio di Spoleto, [2010].

⁹ Le puntate dedicate agli “Artisti italiani al Festival di Spoleto” vanno in onda il 30 settembre e l’1 ottobre 1979, ma si riferiscono agli spettacoli in scena pochi giorni prima, il 18 e il 19 settembre dello stesso anno (cfr. Ottolenghi, Vittoria, *Danza e televisione*, in Ottolenghi, Vittoria – Rossi, Luigi – Tani, Gino – Testa, Alberto – Tozzi, Lorenzo, *Il balletto nel Novecento*, Torino, ERI, 1983, pp. 189-226: p. 216).

¹⁰ Di Aterballetto danno un utile panorama Grillo, Elena, *ATERballetto: la danza senza l’ombra della lirica*, in “La danza italiana”, n. 4, primavera 1986, pp. 119-128; Poletti, Silvia, *Una città per danzare*, in Davoli, Susi – De Michelis, Marco – Lanzarini, Orietta (a cura di), *Reggio Emilia. Il teatro, i teatri, la città*, Milano, Silvana, 2007, pp. 237-253; le pagine dedicate alla compagnia ancora da Silvia Poletti nel capitolo *Il Novecento*, in Sasportes, José (a cura di), *Storia della danza italiana dalle origini ai giorni nostri*, Torino, EDT, 2011, pp. 249-306: pp. 294-295.

scuole e corsi aperti a un pubblico appassionato di ogni età e professione¹¹, sintomo della crescente attenzione alla danza che passa anche attraverso l'esigenza di una conoscenza profonda del suo fondamento, il corpo, e di un diffuso interesse per il "linguaggio del corpo" che attraversa l'epoca. Insomma, come osserva Vittoria Ottolenghi nell'autunno del 1979:

Il boom della danza nel mondo, e ora anche in Italia, è un fatto indiscutibile: si danza ovunque e si danza tutto. Non c'è stagione teatrale, non c'è festival che non preveda uno o più spettacoli di danza. [...]. E non soltanto si guarda, la danza, ma si fa. Questa estate si è ballato in tutti i giardini di Roma, a Spoleto, a Nervi, Macerata, Montepulciano, Reggio Emilia, Villa Marlia, Civitacastellana, Casertavecchia, Rovereto, dovunque esista almeno un'azienda di soggiorno e turismo o un Assessorato alla cultura degni di questi nomi, e dovunque arrivi il decentramento degli Enti lirici¹².

Tra presenze esemplari provenienti dall'estero e tentativi di elaborazioni autoctone sembra trovare il proprio crogiolo la danza italiana che in quegli anni si sforza di nascere, di definirsi, di rendersi riconoscibile. Del tutto in sintonia con questo panorama, nel giugno del 1979 viene realizzata a Bologna, in un anno denso di eventi di rilievo per la scena artistica della città, tra il Living Theatre in febbraio e il celebre concerto di Patti Smith allo Stadio Comunale il 9 settembre, la *Terza settimana della performance. La nuova danza*, una rassegna che invade la Galleria d'arte moderna di Bologna con una fitta serie di spettacoli che vedono succedersi nomi di punta della scena coreica internazionale, come Steve Paxton e Simone Forti, e realtà emergenti di una nuova danza italiana ancora in cerca di se stessa, ma già viva.

¹¹ Oltre all'Appendice dedicata a *Corsi di insegnamento di danza moderna* da Leonetta Bentivoglio nel già citato *La danza moderna* (pp. 216-218), cfr. anche Belotti, Barbara – Uguccioni, Alessandra, *Ricerca sulla danza in Italia. A colloquio con dirigenti e tecnici di alcuni centri di danza a Roma*, in "Nuova rivista musicale italiana. Bimestrale di cultura e informazione", anno 13, n. 2, 1979, pp. 404-411 e Id., *Ricerca sulla danza in Italia (2). A colloquio con dirigenti e tecnici di alcuni centri di danza a Milano, Torino, Genova, Firenze, Napoli*, in "Nuova rivista musicale italiana. Bimestrale di cultura e informazione", anno 14, n. 4, 1980, pp. 615-622.

¹² Ottolenghi, Vittoria, *Cervello e corpo uniti nella danza*, in "Paese sera", 19 novembre 1979, ora in Id., *I casi della danza*, a cura di Paola Calvetti, Roma, Di Giacomo Editore, 1981, pp. 118-119: p. 118.

Le prime due settimane della performance

La *Terza settimana* viene organizzata dopo il successo di altre due "Settimane" svoltesi nel 1977 e nel 1978, ciascuna concentrata su una peculiare declinazione dell'idea di performance che in quegli anni si andava precisando anche in Italia, quando "L'arte e la scena stringono un ferreo patto di alleanza inteso a infrangere ogni steccato disciplinare e a rimettere in discussione ogni norma e convenzione istituzionale"¹³ e trovano un privilegiato luogo di sperimentazione in eventi artistici che accadono in presenza di un pubblico, in un tempo e in uno spazio reali, ponendo al proprio centro il corpo in tutte le sue manifestazioni.

Nei primi giorni del giugno 1977 si svolge presso la Galleria d'Arte Moderna di Bologna la *Settimana internazionale della performance*, pensata da Renato Barilli assieme a Francesca Alinovi e Roberto Daolio¹⁴, tutti esponenti di quel DAMS bolognese che a partire dal 1970 aveva messo in fermento il mondo universitario italiano e contribuito a collocare la città in una posizione di spicco nel panorama culturale di un decennio durante il quale Bologna si troverà in primo piano pure perché sarà uno dei luoghi in cui con maggiore forza e dolore esploderanno le lacerazioni sociali e politiche dell'epoca, in particolare con i fatti del '77.

¹³ Sinisi, Silvana, *La nuova coreografia italiana: percorsi tra la danza, l'arte e la scena*, in "Ariel", anno XII, n. 1, gennaio-aprile 1997, pp. 43-49; p. 43. Per un sintetico ma articolato panorama della pratica della performance in Italia, cfr, ancora di Sinisi, Silvana, *La performance e le neo-avanguardie*, in Id., *Cambi di scena. Teatro e arti visive nelle poetiche del Novecento*, Roma, Bulzoni Editore, 1995, pp. 221-228. Sulla performance, rimangono testi di riferimento Goldberg, RoseLee, *Performance art. From Futurism to the present, revised and expanded edition*, London, Thames & Hudson, 2001 (I ed. *Performance: Live art 1909 to present*, London, Thames & Hudson, 1979) e Carlson, Marvin, *Performance: a critical introduction*, London-New York, Routledge, 1996.

¹⁴ Renato Barilli (1935), noto storico dell'arte, era allora docente presso l'ateneo bolognese, dove insegnava Storia dell'arte contemporanea e dove, all'interno del corso di laurea in DAMS, era titolare della cattedra di Estetica. Era inoltre un critico di nome, titolare di una prestigiosa rubrica su "L'Espresso", nonché il responsabile del settore arti visive per il PSI. Aveva già curato mostre di richiamo per gallerie milanesi e romane, attento a percorsi come quelli realizzati dalla *Narrative art* e dalla poesia sonora, dalla pittura ambiente e dai Nuovi-nuovi, artisti da lui stesso raggruppati e definiti, e, divenuto membro del comitato di tecnici che doveva affiancare il direttore della Galleria d'arte moderna di Bologna, organizza, tra i suoi primi atti in quel ruolo, la *Settimana internazionale della performance*. Entrambi allievi di Barilli, brillanti e attivi studiosi impegnati sul fronte dell'arte contemporanea, Francesca Alinovi (1948-1983) è stata ricercatrice universitaria e Roberto Daolio (1948-2013) ha a lungo insegnato all'Accademia di Belle arti di Bologna.

La *Settimana internazionale della performance* accoglie uno stuolo di artisti attivi nell'ambito della *performance art*, pronti a mettersi in gioco di fronte a un pubblico numeroso, attratto da una programmazione di estrema attualità e impreziosita da diversi nomi di punta, che va a disegnare un ampio e significativo spaccato di una modalità di approccio all'arte ancora in pieno fermento eppure già piuttosto definita. La Galleria d'arte moderna aveva da poco trovato una sede nel nuovo edificio, appositamente progettato dall'architetto Leone Pancaldi, inaugurato nel 1975 nell'area fieristica che, sorta a metà degli anni Sessanta, ospitava numerose manifestazioni che avevano contribuito a fare di Bologna un nodo fondamentale per la promozione di molteplici attività produttive ed economiche italiane e dal 1974 aveva accolto pure Arte Fiera, Mostra mercato d'arte contemporanea che continua, anche oggi, a essere annualmente un punto di riferimento per artisti e galleristi, collezionisti e pubblico comune¹⁵. Nell'introduzione al volume-catalogo edito a distanza di un anno dalla *Settimana* del 1977¹⁶, Franco Solmi, allora direttore della Galleria d'arte moderna, sottolineando la ricchezza singolare e propositiva della rassegna conclusasi un anno prima, ne rilevava pure la traumaticità, mettendo quindi in risalto le positive capacità dimostrate dall'istituzione:

penso si possa affermare che la galleria ha risposto sufficientemente a una iniziativa che l'ha investita con la forza di un uragano, sconvolgendone l'immagine nel momento stesso in cui l'arricchiva di nuove potenzialità e ponendo in evidenza carenze di struttura e limiti culturali e psicologici che non erano soltanto del comitato organizzatore¹⁷.

Una istituzione, insomma, che vuole essere aperta e capace di reggere bene all'impatto di un evento "polidisciplinare", che "ha dimostrato che è il museo che deve adeguare le proprie strutture e le proprie norme allo sviluppo della

¹⁵ Per un quadro della vita di Arte Fiera, oltre al sito internet della manifestazione (www.artefiera.bolognafiere.it), tutto, però, incentrato sull'immediata attualità, sono utili i cataloghi pubblicati annualmente da diversi editori bolognesi avvicendatisi nel tempo e il volume panoramico *Arte fiera 74/92. Sedici anni dalla parte dell'arte*, Faenza, Gruppo editoriale Faenza editrice - Edizioni C.E.L.I., 1992.

¹⁶ AA.VV., *La performance oggi. Settimana internazionale della performance, Bologna, 1-6 giugno 1977*, Bologna-Pollenza-Macerata, Galleria comunale d'arte moderna-Altro/La Nuova Foglio, 1978.

¹⁷ Solmi, Franco, *Performance al museo*, in AA.VV., *La performance oggi. Settimana internazionale della performance*, cit., s.p.

ricerca artistica e non viceversa"¹⁸.

Barilli, nel saggio di apertura al catalogo, riflette sul significato del termine *performance*, già pienamente utilizzato a partire dall'inizio degli anni Settanta¹⁹, ma ancora bisognoso di supporti esplicativi e giustificazioni. La *performance*, scrive, è presenza del corpo in carne e ossa, senza l'illusorietà e la mediazione che, a suo parere, il teatro dal vivo porta con sé; presenza, quindi, pure degli aspetti solitamente considerati come inferiori e persino degradanti dell'uomo, ovvero delle sue funzioni fisiche e organiche.

Il catalogo restituisce alle quasi cinquanta *performance* realizzate durante la manifestazione l'articolazione progettata in un primo tempo, ma che per motivi organizzativi non si era poi potuto concretizzare davvero. Si suddivide quindi in sette sezioni: corpo, sensi, iperestesia, musica, parola, ricerca dell'identità, ricerca sul sociale. Un testo descrittivo e diverse fotografie riservati a ogni azione cercano di testimoniare e di interpretare l'evento, riuscendo a dare un affresco efficacemente evocativo di una esperienza sicuramente serrata, coinvolgente, immersiva.

La *Settimana*, in effetti, si concentra in soli sei giorni, durante i quali un'azione si succede all'altra, invadendo tutti gli spazi del vasto edificio che ospita la Galleria d'arte moderna, dall'ingresso, al salone centrale, ai corridoi, al seminterrato, a qualche sgabuzzino, fino a spazi esterni, come il giardino della Galleria, dove viene montata una tenda, o come la monumentale chiesa sconsacrata di Santa Lucia, nel centro cittadino, rispondendo perfettamente all'esigenza di esplosione nello spazio e di invasione dell'ambiente che connotava tante sperimentazioni artistiche messe in campo dalla fine degli anni Sessanta.

L'interesse per il corpo si pone con forza attraverso le schede descrittive e le immagini che fanno rivivere per il lettore, ad esempio, *Imponderabilia*, la celebre azione (interrotta prima del termine previsto dall'intervento delle forze dell'ordine) di Marina Abramovic e Ulay, in piedi, nudi, appoggiati agli stipiti

¹⁸ *Ivi*.

¹⁹ Carlson, Marvin, *Performance: a critical introduction*, cit., p. 99.

della porta attraverso la quale un incerto pubblico deve necessariamente passare; *Tronco*, di Geoffrey Hendricks, impegnato a prendere le misure di un compagno incontrato a un *party*, tra polli, fascine di erbe e secchi d'acqua; l'eco di un'azione di Gina Pane, *Io mescolo tutto*, svoltasi un anno prima e testimoniata ora da una serie di fotografie, tanto crudelmente ripetitiva da fare emergere uno stato fisico primordiale. O, ancora, attraverso le esperienze percettive e sensoriali che lo stesso pubblico viene sollecitato a provare, in coppia, per mano a un'amica o a un amico, stimolato da una macchina elettrica che facilita il raggiungimento di uno stato estatico, come nell'*Esperienza diretta facilitata* di Giorgio Falzoni; immerso negli "odori-immagini" di *Le idee di una personalità limitata al senso dell'odorato*, di Angela Ricci Lucchi e Yervant Gianikian; accolto in una piccola stanza con una brandina su cui sdraiarsi per dormire e, possibilmente, sognare, come nell'installazione *Spazio privato in spazio pubblico* di Franco Vaccari²⁰.

Il successo dell'esperienza del 1977 porta a progettare una seconda settimana della performance, l'anno seguente, di nuovo all'inizio di giugno, intorno alle giornate in cui si svolge pure Arte Fiera, con il sostegno di diversi enti locali (Comune, Assessorato alla cultura, Ente Provinciale per il Turismo) e dell'Ente Autonomo Teatro Comunale di Bologna. Gli organizzatori, ancora Barilli con Alinovi e Daolio, sono questa volta supportati dalla competente consulenza di Anna Canepa "per la partecipazione statunitense", di Arrigo Lora-Totino "per la poesia sonora" e di Franco Quadri "per il teatro della post-avanguardia". Il doppio asse intorno al quale ruota il progetto è infatti quello della poesia sonora e del teatro della post-avanguardia, come recita il titolo completo della manifestazione: *Il settimana internazionale della performance. Teatro della post-avanguardia. Poesia sonora, gestuale e di animazione plastica*. L'intento programmatico è quello di dare continuità all'esperienza avviata l'anno precedente, realizzando un appuntamento periodico annuale, collocato nel calendario dei grandi eventi internazionali cittadini, di volta in volta

²⁰ Solo a titolo di esempio, oltre a questi artisti possiamo citare pure Laurie Anderson, Fabrizio Plessi, Vito Acconci, Michele Sambin, Luca Patella, Leopoldo Mastelloni, Luigi Ontani.

concentrato su specifici aspetti dell'ampio ambito della *performance*²¹.

Le *performance* si tengono in spazi diversi, prevalentemente nel *foyer* del Palazzo dei Congressi, collocato di fianco alla Galleria d'Arte Moderna, e nei locali di una vicina palazzina dismessa. Si aprono alla sera di giovedì 1 giugno con Il Carrozzone, impegnato in *Rapporto confidenziale*, proseguono il giorno seguente, a partire dalle 16,30 fino a tarda sera, e quindi nelle giornate successive con gli stessi orari, fino alla chiusura, martedì 6 giugno, con *Tragico intervallo n. 2*, del gruppo svedese Maniac Production. Tra l'uno e l'altro si mescolano poeti e gruppi teatrali, tra cui, per citarne alcuni soltanto, Demetrio Stratos, Gregorio Scalise e William Anastasi, Teatro Beat 72 con *Esempi di lucidità*, La Gaia Scienza con *Blu oltremare*, Valeria Magli con *Le ballate della signa Richmond* di Nanni Balestrini e Michael Kirby con *Foto-analisi*²².

La molteplicità di esperienze proposte è di nuovo testimone della molteplicità che connota l'ambito della *performance*, di cui il "teatro della post-avanguardia" e la "poesia sonora, gestuale e di animazione plastica" esplicitate nel titolo sono declinazioni forti. In un comunicato stampa di presentazione della manifestazione si scrive infatti che nel "teatro italiano cosiddetto della post-avanguardia, [...] è evidente il ricorso ai valori del corpo, della gestualità, della sonorità preverbale"²³ e la poesia è "intesa come 'performance' orale, sonora, gestuale, fino a invadere i territori della musica e dello spettacolo"²⁴. L'idea di *performance* che sta alla base del progetto della II settimana è senz'altro articolato e consapevole e dichiara punti di riferimento illustri e riconosciuti. Gli organizzatori citano esplicitamente John Cage, riconosciuto protagonista dell'avanguardia artistica e musicale: "L'intera 'Settimana' si svolgerà nel segno di un libero e spontaneo omaggio a John Cage, in considerazione del fatto che l'artista nordamericano, tra i padri indiscussi della 'performance', sarà presente qualche settimana dopo per una serie di manifestazioni nel territorio

²¹ Cfr. il Comunicato stampa n. 1, *II settimana internazionale della "performance": 1-6 giugno 1978*, 2 maggio 1978, Archivio MAMbo - Museo d'arte Moderna di Bologna.

²² Una rassegna dell'evento è raccolta sul sito internet del fotografo Enrico Scuro: www.enricoscuro.it.

²³ Cfr. *II settimana internazionale della "performance": 1-6 giugno 1978*, *Comunicato stampa n. 1*, 2 maggio 1978, Archivio MAMbo.

²⁴ *Ivi*.

bolognese”²⁵. Pochi giorni dopo, tra il 26 e il 28 giugno, nell’ambito delle “Feste musicali” organizzate da Tito Gotti, si svolgerà infatti nei dintorni di Bologna la *performance* artistico-musicale *Il treno di John Cage*: tre escursioni in treno sulle linee ferroviarie Bologna-Porretta, Bologna-Ravenna, Ravenna-Rimini, guidate e progettate dallo stesso Cage, nel corso delle quali, sulle carrozze del treno e nelle stazioni di sosta, si svolge un *happening* basato sui suoni ambientali, prodotti dal treno e dalle persone presenti.

Franco Quadri sente però l’esigenza di motivare con accuratezza l’opportunità e il senso del termine utilizzato per definire la sezione da lui curata. Nel ciclostile di presentazione scrive infatti:

Contestato per il suo timbro da etichetta e generalmente adottato per la sua comodità, il termine ‘post-avanguardia’, è stato ripreso in Italia, strappandolo al campo delle arti figurative e della nuova danza, per applicarlo a un teatro che si riferisce specialmente alle arti figurative e alla nuova danza. [...] Mentre già da tempo gli ‘artisti’ hanno introdotto l’azione e il comportamento nel loro vocabolario, sfiorando verso la scena, con l’abituale sfalsamento di qualche stagione i teatranti gli rifanno il verso e scendono in senso contrario sulla stessa strada, per liberarsi – loro – dal concetto di rappresentazione, per smontare l’organizzazione e la concatenazione del prodotto spettacolare. Il confine tra le performances degli uni e degli altri si restringe. Anche il sistema di citazione ricorrente è analogo, come la tendenza a operare sull’ambiente, o a usare il gesto per una riappropriazione del corpo²⁶.

La terza settimana della performance

La *nuova danza*, il gesto e il corpo evocati da Quadri introducendo la *II settimana della performance* entrano a pieno titolo nella terza edizione della manifestazione. Nel 1979 l’ormai rodato team formato da Alinovi, Barilli, e Daolio, con il sostegno dell’Assessorato alla cultura del Comune e dell’Ente autonomo Teatro Comunale di Bologna²⁷, oltre che della Galleria d’arte moderna, si mette infatti nuovamente alla prova con la *III settimana*

²⁵ *Ivi*.

²⁶ Franco Quadri, *II settimana internazionale della “performance”*. *Teatro della post-avanguardia - poesia sonora - poesia gestuale - poesia di animazione plastica, 1-6 giugno 1978, Palazzo dei Congressi, Bologna*, foglio dattiloscritto.

²⁷ Il teatro Comunale offre inoltre un concreto aiuto dando in prestito materiale tecnico e un elettricista (cfr. lettera di Giorgio Festi, Bologna, 22 maggio 1979, Archivio MAMbo).

internazionale della performance. La nuova danza.

Anche questa volta il focus su cui si concentra la rassegna viene sviluppato grazie a un consulente, in questo caso Leonetta Bentivoglio, allora critico di danza di una generazione nuova e autrice di un importante volume fresco di stampa, quella *Danza moderna* edita da Longanesi nel 1977 che per diversi anni rappresenterà quasi un *unicum* nel panorama editoriale italiano e che avrà infatti un successo tale da meritare una seconda edizione aggiornata, nel 1985²⁸.

La stessa curatrice aveva proposto alcuni artisti poi non accolti nella rassegna²⁹, come attesta un elenco dattiloscritto corredato da un testo di presentazione per ogni artista (e dalle ipotesi di costo). Troviamo così Sheryl Sutton, danzatrice e attrice che la stessa Bentivoglio definisce “partner preferita di Bob Wilson [,] una delle migliori portavoce dello stile ripetitivo (“post modern”) che equivale alla prosecuzione all’infinito del gesto quotidiano”; Min Tanaka, autore di “un proprio stile personalissimo, il ‘Bu-Tai’, o ‘Danza-Stato’, da lui definita anche ‘iper-danza’ [...]”. (Un avvertimento: danza sempre completamente nudo); Astrid Turina, “Jugoslava, danzatrice di origine classica, ha un suo stile di danza libera che, senza inserirsi in nessuna delle correnti d’avanguardia, risulta molto affascinante”; Enrica Palmieri e Paolo Morelli, già appartenenti al gruppo I danzatori scalzi, guidato da Patrizia Cerroni. Vengono inoltre semplicemente elencati, senza note esplicative, alcuni artisti introdotti soltanto dalla definizione di “autori di grande rilievo

²⁸ Bentivoglio, Leonetta, *La danza moderna*, cit. e Id., *La danza contemporanea*, Milano, Longanesi, 1985. Per un panorama ragionato degli studi italiani, cfr. Casini Ropa, Eugenia, *Note sulla nuova storiografia della danza*, in “Culture teatrali”, numero monografico *Storia e storiografia del teatro, oggi. Per Fabrizio Cruciani*, a cura di Francesca Bortoletti, nn. 7-8, autunno 2002-primavera 2003, pp. 97-105 e Pontremoli, Alessandro, “*Il bel danzar che con virtù s’acquista...*”. *Note sugli studi della danza in Italia*, in “Il Castello di Elsinore”, anno XX, n. 56, 2007, pp. 129-153; inoltre, l’articolata bibliografia curata da Stefania Onesti, *Italia 2000-2011*, in “Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni”, nn. 1/2, dicembre 2011, pp. 201-232.

²⁹ [Bentivoglio, Leonetta], testo dattiloscritto con note biografico-artistiche su Sheryl Sutton, Steve Paxton, Min Tanaka, Astrid Turina, Enrica Palmieri e Paolo Morelli, Compagnia Teatrodanza di Roma, All’aria aperta (direzione Nicoletta Giavotto); un elenco di nomi comprendente Merce Cunningham, Meredith Monk, Yvonne Rainer, Simone Forti, Joan Jonas, Pina Bausch, Louis Falco, Twyla Tharp; una breve nota su Giannina Censi; inoltre, aggiunti a penna, i nomi di Lindsay Kemp, Gabriella Mulachié, Amedeo Amodio (s.d., Archivio MAMbo).

statunitensi”: Merce Cunningham, Meredith Monk, Yvonne Rainer, Simone Forti, Joan Jonas, Pina Bausch [!], Louis Falco, Twyla Tharp.

Il programma definitivo si concretizza alla fine di aprile e i contratti con gli artisti vengono firmati tutti all’inizio di maggio. Si sviluppa su sei giornate, da venerdì 1 giugno a giovedì 7, tranne la domenica, con due diversi spettacoli ogni sera: alcuni ospiti stranieri di fama, alcuni apprezzati artisti stranieri da tempo attivi in Italia, un’eco dell’avanguardia storica futurista e alcuni rappresentanti della scena italiana attenta al “nuovo”, tra cui una realtà bolognese. Si succedono così Roberta Escamilla Garrison con il musicista Maurizio Giammarco e la Compagnia Teatrodanza contemporanea di Roma diretta da Elsa Piperno e Joseph Fontano (venerdì 1 giugno); il Gruppo italiano di danza libera di Vicenza diretto da Franca Della Libera e Steve Paxton con Lisa Nelson (sabato 2 giugno); il Gruppo ritmico contemporaneo di Bologna diretto da Fiorella De Pierantoni e Lindsay Kemp (lunedì 4 giugno); il romano Laboratorio del movimento di Gabriella Mulachié e Simone Forti con il musicista Peter Van Riper (martedì 5 giugno); Silvana Barbarini e Alessandra Manari, interpreti di alcune ricostruzioni di danze futuriste curate da Giannina Censi, oltre ad Amedeo Amodio e Valeria Magli (mercoledì 6 giugno); l’artista performativo Francisco Copello e la svedese Michala Marcus con il musicista Kent Carter (giovedì 7 giugno)³⁰.

L’ingresso agli spettacoli è gratuito: a partire dal 30 maggio è possibile ritirare presso la portineria della Galleria, negli orari di apertura del museo, il biglietto per accedere alle singole serate. La capienza della sala centrale della Galleria d’arte moderna è di 250 persone al massimo³¹. Chi non può accedere ha però modo di seguire comunque gli eventi attraverso un impianto video collocato nel seminterrato della Galleria.

La stampa annuncia e segue con una certa attenzione l’iniziativa,

³⁰ Cfr. *III settimana internazionale della performance, la Nuova Danza*, Bologna, Galleria comunale d’arte moderna, 1-7 giugno 1979, programma a stampa, Archivio MAMbo.

³¹ In alcuni documenti si parla in realtà di non più di 220 persone, a causa delle dimensioni dello spazio e della compresenza di opere prestate in occasione di una mostra contemporaneamente allestita nei medesimi locali (cfr. Comunicazione del Comune di Bologna – Istituzioni artistiche e culturali, 17 maggio 1979, prot. 1062, Archivio MAMbo).

sottolineando spesso la contemporanea presenza di Arte Fiera, di una mostra in margine alla manifestazione fieristica, *Sistina società per arte*, che ospita, tra gli altri, Ugo Nespolo, Tullio Pericoli, Concetto Pozzati, e della mostra collettanea *Ars combinatoria*, curata da Solmi e Barilli e inaugurata l'1 giugno presso i locali della Galleria d'arte moderna: "Quartiere fieristico, Palazzo dei Congressi e Galleria d'arte moderna sono in questi giorni un cantiere di creazione artistica che nessuno dovrebbe lasciarsi sfuggire"³². Se diversi articoli attingono fedelmente ai comunicati stampa diffusi dagli stessi organizzatori, come è d'obbligo fare, altri riescono a restituire qualche eco della visione e dell'immersione in un'atmosfera sicuramente elettrizzante. "Paese sera", "L'Espresso", "Il Manifesto", "l'Unità" e "Il Resto del Carlino" ne danno notizia tra la fine di maggio e l'1 giugno con tamburini o presentazioni più distese. Ricorrono per lo più i nomi degli ospiti stranieri, in particolare quelli di Steve Paxton e Simone Forti, Lindsay Kemp e Roberta Escamilla Garrison e, tra gli italiani, quelli di Amedeo Amodio o di Giannina Censi. Durante le giornate o a conclusione della manifestazione ne scrivono "Il Giorno", "Il Giornale nuovo" e "Panorama", quindi, più ampiamente, "Il Resto del Carlino" con due articoli firmati da Giorgio Ruggeri e "l'Unità" con un articolo firmato da Dede Auregli.

Leonetta Bentivoglio prepara ampi documenti per motivare le proprie scelte di programmazione, delineando il panorama storico in cui si collocano gli artisti e contestualizzandoli, chiarendo, quindi, alcuni tratti forti della nuova danza, anche per preparare alla visione degli spettacoli. Scrive, infatti, nel testo dattiloscritto *Note su la nuova danza*:

La seconda generazione della danza moderna (Merce Cunningham, Alwin Nikolais, Paul Taylor) proclama [...] la ricerca anti-espressionista: il movimento va esplorato come realtà cinetica autonoma, che non rimanda ad alcun 'messaggio' preposto. Nasce così la 'nuova danza', negazione del sentimento spinta fino al limite del rifiuto dell'umano: un tema, questo, che rammenta la concezione teatrale di Artaud, dove il linguaggio fisico non descrive alcuna psicologia. Nella nuova danza il corpo non funge da

³² Ruggeri, Giorgio, *Il mercato dei quadri. Si apre oggi Arte Fiera*, "Il Resto del Carlino", 5 giugno 1979.

strumento espressivo, perché non riflette sensazioni ed emozioni, ma produce movimenti liberati da qualsiasi intento introspettivo. Il corpo diventa respiro, energia senz'«anima», presenza fisica che gioca con se stessa e su se stessa, con gli oggetti, con lo spazio, con gli altri corpi³³.

La curatrice punta sull'espressione “nuova danza”³⁴ presente nel titolo, che evidentemente dà identità e forza alla manifestazione, tanto da essere ben chiara fin dagli atti amministrativi che rendono possibile tutta l'iniziativa. Nella “Proposta della Giunta al Consiglio Comunale” con cui si sottopone il progetto all'approvazione del Consiglio per una spesa complessiva di 10.000.000 di lire, la *III settimana* viene prospettata come “tendente ad offrire nuove occasioni di fruizione dello spettacolo della danza nelle sue espressioni più avanzate”³⁵. Pure il materiale relativo alla comunicazione dell'evento segue chiaramente le medesima linea. In uno dei comunicati stampa che lo promuovono si legge infatti:

Il programma di quest'anno intende fornire indicazioni sulle tendenze della ‘nuova danza’, la corrente che, a partire dagli anni ‘60 (in seguito alle innovazioni radicali decretate da coreografi come Merce Cunningham e Alwin Nikolais), ha rivoluzionato gli schemi tradizionali dello spettacolo di balletto. [...] Ricorrono, nelle performances della ‘new dance’, elementi quali l'uso sistematico di non professionisti, la rappresentazione senza prove, l'environment di oggetti casuali, l'implicazione psicofisica del pubblico, il rifiuto di percorsi precostituiti, l'adozione di spazi non teatrali, l'uso liberatorio e antitecnicistico del corpo, il rapporto di scambio e interrelazione con la musica³⁶.

Forte è, evidentemente, l'esigenza di spiegare questa espressione, definendola e mettendone a fuoco alcuni tratti connotanti, esigenza che peraltro Alberto Testa aveva già sentito nel 1969, quasi obbligato dalla visione della Merce Cunningham Dance Company, al debutto in Italia:

³³ Bentivoglio, Leonetta, *Note sulla nuova danza*, testo dattiloscritto, s.d., 3 pp., Archivio MAMbo

³⁴ È interessante notare che la storiografia teatrale colloca l'avvento del *nuovo teatro* in Italia tra il 1959 e il 1964, la sua consacrazione tra il 1964 e il 1968 e la sua crisi tra il 1968 e il 1970, definendone concluso il ciclo vitale, quindi, ben prima dei primi accenni italiani a una *nuova danza* (cfr., a titolo di riferimento di un'ampia e articolata bibliografia, De Marinis, Marco, *Il nuovo teatro, 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987, IV ed. Milano, Bompiani, 2000).

³⁵ Proposta della Giunta al Consiglio Comunale, P.G. n. 13790/79, Archivio MAMbo.

³⁶ [Bentivoglio, Leonetta], Comunicato stampa, *III settimana internazionale della performance – la “Nuova danza”*, Bologna, 9 maggio 1979, Archivio MAMbo.

Non tanto di 'occhi nuovi' o di 'orecchie nuove' ma di una mentalità nuova abbisogna questo particolare teatro. In sostanza si tratta di quella idea nuova di uomo, di quella trasformazione radicale secondo la quale si abbia un essere umano non solo dotato di una nuova consapevolezza, ma anche di un corredo nuovo di istinti, di sensibilità, di nuove immagini del mondo fra le quali stanno anche quelle di Cunningham. Insomma una 'new frame', un'ossatura nuova di stampo marcussiano. Sì, proprio così: una 'nuova danza'³⁷.

D'altra parte ancora nel 1988, peraltro, si continuerà a sentire, giustamente, la necessità di definire il senso pieno che tale espressione ha ormai assunto in Italia, tanto che Marinella Guatterini, in un ampio catalogo testimonianza di un festival tutto dedicato alla scena contemporanea, scriverà:

'Nuovo', allora, non è più critica ai modi e alle tipologie del fare danza, ma piuttosto il materializzarsi di progetti, di opere circoscritte [...] che proprio perché particolari e soggettive eludono il luogo comune, specie quando si pongono come obiettivo la complessità [;] l'area della danza d'autore si configura come una costellazione di specifici dialettali: l'autore coreografo è l'unico in grado di affermare la verità della sua lingua, non "minore" ma variabile, differente e, nella differenza, oppositiva³⁸.

Uno dei punti di forza della programmazione della *III settimana* è quello di presentare un nucleo forte di artisti provenienti dall'estero e attivi nell'ambito della *new dance*, di fianco al quale si propone una scelta di artisti italiani dal linguaggio antitradizionale. Si legge infatti, ancora sul comunicato stampa di presentazione della rassegna, che ci saranno

Steve Paxton, Simone Forti e Michala Marcus, tre artisti che da anni lavorano coerentemente sulla linea della 'new dance', [...] il mimo danzatore inglese Lindsay Kemp, il cui lavoro sul corpo rappresenta un caso unico nel suo genere di contaminazione linguistica, nella fusione di danza, pantomima, tecniche orientali di movimento. [...] Accanto ai performers provenienti dall'estero, sono stati invitati quei gruppi italiani che di recente hanno iniziato a condurre laboratori di ricerca sul movimento in base alle nuove tecniche di danza moderna e sperimentale. È prevista la ricostruzione di uno spettacolo di danza futurista a cura di Giannina Censi, realizzato quest'anno per la

³⁷ Testa, Alberto, "Il Dramma", n. 8, maggio 1969, ora in Id., *Una testimonianza viva: la coreografia in Italia negli anni Settanta e Ottanta*, in "Chorégraphie", anno 6, n. 11, 1998, pp. 105-132: p. 119.

³⁸ Guatterini, Marinella, *Nuova danza danza d'autore*, in Guatterini, Marinella – Salas, Roger (a cura di), *Bailar Espana, Reggio Emilia Festival Danza, 17-27 settembre 1988*, Reggio Emilia, Comune di Reggio Emilia – I Teatri, 1988, pp. 2-9: p. 9.

prima volta: va ricordato che la corrente di danza futurista ha rappresentato il primo tentativo italiano di questo secolo di sperimentazione coreografica anti-tradizionale. [...] Amedeo Amodio [...] tra i coreografi contemporanei è stato il primo a realizzare in Italia – a Spoleto, nel 1967 – un discorso nuovo e assolutamente personale³⁹.

Il nuovo è quindi soprattutto quello portato da alcuni artisti il cui percorso si è sviluppato a partire dagli anni Sessanta a New York (ma intorno a punti fermi già impostati a partire dalla metà degli anni Cinquanta sulla East Coast, in particolare da Anna Halprin), i cui segni distintivi sono pienamente definiti e riconoscibili: l'ingresso massiccio del quotidiano in scena, ad esempio attraverso azioni come camminare, mangiare, toccare, e, parallelamente, l'ingresso di interpreti non professionisti; il coinvolgimento, come provocazione o semplice interrogazione, dello spettatore e del suo statuto; la scomparsa del personaggio a favore della persona; l'utilizzo programmatico dell'improvvisazione; la visibilità del processo creativo; l'utilizzo manipolatorio e reattivo di spazio, luci e oggetti di scena; lo sconfinamento della danza fuori dai teatri, in spazi alternativi come gallerie d'arte, appartamenti, negozi, ma pure all'aperto, nell'ambiente urbano o nella natura; la collaborazione radicale degli artisti della danza con musicisti, scrittori e artisti visivi. Si tratta sicuramente di elementi già messi in campo dalle sperimentazioni europee nella prima parte del Novecento, ma che ora trovano nuova energia e agguerrita consapevolezza programmatica da parte degli artisti, una diffusione mediatica impensabile prima del secondo dopoguerra, un rilancio di temi ed esperienze grazie al sostegno di intellettuali e mercato, ovvero grazie al proliferare di studi teorici, pubblicazioni, corsi universitari, rassegne.

Rispetto agli esempi forti provenienti da questo ambito, le presenze italiane offrono più che altro un inventario di un nuovo non ancora pienamente consapevole e realizzato, di esperienze di sperimentazione laboratoriale di gruppo o di ricerche individuali che ancora stanno elaborando una piena definizione di sé.

³⁹ [Bentivoglio, Leonetta], Comunicato stampa, *III settimana internazionale della performance – la "Nuova danza"*, Bologna, 9 maggio 1979.

Alcuni degli ospiti stranieri della *III settimana* sono artisti in realtà già attivi in Italia. Tra questi, Francisco Copello⁴⁰, italo-cileno in quegli anni residente in Liguria, da Bologna era già passato pochi mesi prima, quando aveva presentato una *performance* presso una galleria d'arte bolognese, dove era stato visto da Barilli. Alla *III settimana* presenta l'assolo *Esmeralda*⁴¹ (giovedì 7 giugno), su musica elettronica e per pianoforte eseguita dal vivo. La performance, che per titolo prende il nome di un battello cileno impegnato in una tragica battaglia alla fine dell'Ottocento, si apre con la proiezione di materiale audiovisivo relativo agli ultimi dieci anni di lavoro dell'artista e pone poi al proprio centro la bandiera cilena macchiata di sangue: "repression, love-hate, and liberation give a grotesque portrait of human condition"⁴². La fisicità dell'interprete è la stessa che traspare con forza dagli scatti pubblicati in un numero della rivista di fotografia "Il Diaframma", in un ampio servizio dedicato a Maurizio Buscarino che prende come soggetto delle proprie fotografie Francisco Copello. Il busto ricurvo in avanti, le braccia contorte, i polsi spezzati, il corpo completamente nudo e dipinto di bianco, il cranio rasato, il volto deformato da smorfie di dolore, gli occhi bistrati di nero e la bocca aperta e messa in risalto dal rossetto scuro sembrano echeggiare la danza butoh. In una nota che accompagna il servizio Adriano Altamira osserva che il lavoro fatto da Copello per i ritratti è

una particolare forma di espressione, attorno a cui Francisco Copello lavora da anni e che potrebbe essere collegata con le performances d'artista, anche se in essa [...] sono forse più evidenti i legami con forme di espressione più tradizionali come la danza e il mimo. Copello è comunque il coreografo di se stesso, e ognuna

⁴⁰ Francisco Copello (1938), nato in Cile da genitori liguri, è performer, coreografo e incisore. Fino al 1962 in Cile, si forma poi all'Accademia di Belle Arti di Firenze, quindi negli stati Uniti, tra il 1967 e il 1972, dove studia con Laura Dean e lavora con Bob Wilson (in *K.A. Mountain and gardenia terrace*) e con il concertista, coreografo e pianista Fernando Torm. Lavora poi in Italia come performer e posando per vari fotografi, tra cui Giovanna dal Magro, Maurizio Buscarino, Giuseppe Pino. A Bologna, prima di partecipare alla *III settimana della performance* con *Esmeralda*, aveva presentato *Estrella Reina Mártir* (Galleria d'arte 2000, via D'Azeglio 50, inaugurazione 10 aprile 1979).

⁴¹ *Esmeralda*, di e con Francisco Copello; musica elettronica: Giuliano Palmieri; musica per pianoforte: Marlene Zeiro e Giuliano Palmieri; esecuzione musicale: Marlene Zeiro e Giuliano Palmieri.

⁴² Programma a stampa di *Esmeralda* per l'Edinburgh Fringe Festival, agosto 1979, Archivio MAMbo.

delle sue 'azioni' è l'espressione metaforizzata e simbolica di un avvenimento: spesso, il documento dello spazio del suo paese d'origine, il Cile. Muovendosi in questo territorio misto, ambiguo, Copello trova il modo di realizzarsi compiutamente, attraverso il movimento e la drammatizzazione del gesto⁴³.

L'inclinazione di Copello per l'interdisciplinarietà era peraltro stata chiaramente sottolineata dallo stesso Altamira quando, presentandone il lavoro in occasione di una mostra fotografica e di una performance fatte nel febbraio 1976, a Genova, scriveva che nell'artista cileno:

la dimensione del recitare del mimare, dell'interpretare, dell'esprimersi liberamente al di là delle pastoie imposte dai repertori e dai condizionamenti, esce veramente fuori in un rilievo prepotente, pur in serie di lavori staccati, che sono anche, in un'altra dimensione, immagini, cioè quasi-quadri. [...] In questa 'danza frenata', nella intelligenza degli atteggiamenti, nella precisione delle attitudini, Copello dimostra non solo di essere un operatore visivo, ma anche come il suo lavoro possa veramente essere l'esempio di un trait d'union tra discipline diverse tra loro, ma tutte egualmente partecipi di un clima di estrema attualità, in cui si perde e si ritrova, mutata, ogni precedente definizione dei generi⁴⁴.

Lindsay Kemp⁴⁵, singolare interprete-poeta inglese già ben conosciuto in Italia, porta invece *Semi di... flowers* (lunedì 4 giugno), non uno spettacolo, ma un incontro laboratoriale con il pubblico, il cui titolo fa un chiaro riferimento allo spettacolo con cui Kemp si era affermato in Europa, *Flowers* (1969), che, ispirato a *Notre dame des fleurs*, di Jean Genet, mescolava canzonette e musiche religiose al mimo, alla danza accademica e a una corporeità visivamente vicina a quella della danza butoh, con il protagonista in abiti femminili, il corpo imbiancato e il cranio rasato, portatore di un immaginario onirico e fantastico.

⁴³ A[ltamira], A[driano], *Nota su Francisco Copello*, in "Il Diaframma. Fotografia italiana", n. 378, maggio 1978, p. 48. Cfr. anche Fontana, Claudio, *Maurizio Buscarino e il gioco dell'ambiguità*, in "Il Diaframma. Fotografia italiana", n. 378, maggio 1978, pp. 46-51.

⁴⁴ Altamira, Adriano, Testo di presentazione della mostra e della performance, Galleria Arte Verso-Teatro della Tosse, Genova, febbraio 1976, Archivio MAMbo.

⁴⁵ Lindsay Kemp (1938) studia pittura al College of Art di Bradford, frequenta a Londra la scuola di Marie Rambert, studia con figure di riferimento come Marcel Marceau, Sigurd Leeder e Charles Weidman e ha un altrettanto eterogeneo percorso professionale come interprete di spettacoli di danza e teatro, di *happenings* e *musicals*, ma pure con registi cinematografici come Derek Jarman e Ken Russel. Fondata la sua prima compagnia nel 1962, crea *Flowers* (1969), *Salomé* (1976), *Sogno di una notte di mezz'estate* (1979), *Nijinsky* (1983) e *Alice* (1988), ma continua a curare pure la sua attività di pittore. In Italia per lunghi periodi, ha collaborato con il Teatro Nuovo di Torino, il Balletto del Sud e il Teatro Goldoni di Livorno.

L'evento, collocato nel calendario serale, al pari delle altre *performances*, testimonia il desiderio, sperimentato in questi anni, di rompere la barriera tra danzatori e spettatori, nella ricerca, anche, di una liberazione dai ruoli precostituiti imposti dalle convenzioni sociali, ma testimonia pure la sua difficile realizzazione. Kemp, vestito di azzurro, porta con sé i partecipanti suggerendo loro di ispirare ("Un respiro lungo, che vi porti in cielo, in paradiso, riempitevi di quest'aria inebriante, di quest'azzurro") ed espirare ("Espiriamo, scendiamo giù, giù, in fondo al mare azzurro"), quindi di abbandonarsi a una musica trascinate "come alberi al vento"; ma quando chiede a tutti di fermarsi una ragazza protesta dicendo: "Eh, no, se dobbiamo ballare tutti, poi lei non deve fare il maestro. Noi balliamo come vogliamo. Se no che liberazione è?" e quindi la danza collettiva riprende⁴⁶.

Dall'estero giunge invece appositamente Roberta Garrison⁴⁷, artista americana che poi si radicherà in Italia, stabilendosi a Roma. Dall'inizio degli anni Settanta impegnata in un'attività di sperimentazione tra suono e movimento, sviluppata in particolare con il marito, il bassista Jimmy Garrison, con il sassofonista romano Maurizio Giammarco⁴⁸ presenta *Wild Flowers* (venerdì 1 giugno), una *performance* in cui musica jazz e danza si mescolano improvvisando, secondo una modalità da tempo praticata dalla coreografa: la Garrison "accompagnava la frase musicale con movimenti del corpo fin troppo aderenti, tanto che le due espressioni – suono e movimento, musica e danza – si allacciavano in un rapporto stretto e indissolubile che rivelava, tra l'altro, l'alta scuola di entrambi"⁴⁹.

⁴⁶ S.a., s.t., "Panorama", rubrica *Questa settimana*, 19 giugno 1979.

⁴⁷ Roberta Garrison, nata a San Francisco, dopo essersi formata presso il San Francisco Ballet School, a metà degli anni Sessanta si trasferisce a New York e danza con artisti come Elaine Summer e Viola Farber. Comincia a firmare coreografie proprie a New York nel 1973, lavorando assieme al marito, il bassista Jimmy Garrison, e al pianista Dave Burrell. Stabilitasi in Italia alla fine degli anni Settanta, fonda la Every Day Company e prosegue su una linea di indagine della relazione tra danza e musica, collaborando, in particolare, con musicisti jazz, ma pure sulla compresenza di poesia, canto, recitazione. Si dedica inoltre attivamente all'insegnamento, trasmettendo la tecnica Cunningham e formando generazioni di danzatori italiani.

⁴⁸ Maurizio Giammarco suona il sax soprano e tenore e dirige vari gruppi di jazz d'avanguardia, soggiornando spesso a New York, dove lavora, tra gli altri, con Steve Lacy.

⁴⁹ Ruggeri, Giorgio, *Il mercato dei quadri. Si apre oggi Arte Fiera*, cit.

Giungono invece dalla Francia Michala Marcus e Kent Carter⁵⁰, in realtà originari, rispettivamente, della Danimarca e degli Stati Uniti. Portano *Dance, music, image*⁵¹ (giovedì 7 giugno), che chiude l'intera manifestazione. In debutto a Bologna, si tratta di un assemblaggio di danza (Michala Marcus), proiezioni di diapositive su fondale bianco e musica dal vivo (Kent Carter). In un dossier preparato nel 1980 per promuovere lo spettacolo si leggono le parole scelte dagli stessi autori per parlare del proprio lavoro: "Chorégraphie de l'image / métamorphose du corps / superpositions / aération. Mouvance et profondeur / trame sonore en accord et désaccord / des silences ... des noirs... des plans fixes / un... deux... trois... quatre..."⁵².

Ma i nomi di maggiore richiamo sono sicuramente quelli di due esponenti di spicco dell'ambito della *post-modern dance* americana, che a partire dagli anni Sessanta si è definita e ha preso forza nell'ambiente della sperimentazione newyorkese: Simone Forti e Steve Paxton⁵³.

Simone Forti, con il musicista Peter Van Riper, porta *New dance/new music* (martedì 5 giugno), una performance sicuramente agile, tanto che la stessa Forti, in una lettera indirizzata a Leonetta Bentivoglio, scrive che le luci di cui hanno bisogno sono piuttosto semplici, che gli stessi artisti porteranno con sé l'impianto di amplificazione e che, se anche lo spazio scenico ideale sarebbe

⁵⁰ Michala Marcus (Copenaghen, 1950) studia piano e flauto, danza classica e moderna (Graham, Dunham, Nikolais, danza jazz). Danza giovanissima con la compagnia danese di Deug Crutchfield, poi lavora a Stoccolma, a Parigi e in Israele, quindi, nel 1971, fonda il *Dance Theatre Experience* con Susan Buirge, in Francia. Nel 1976 conduce "laboratori di sperimentazione" con Carolyn Carlson, Larrio Ekson e il Groupe de recherche chorégraphique de l'Opéra de Paris. Collabora con il musicista Ken Carter, con cui fa spettacoli "tentando sempre di creare situazioni e spettacoli per ogni tipo di spazio" ([Leonetta Bentivoglio], Scheda biografica dattiloscritta su Michala Marcus e Kent Carter, Archivio MAMbo). Kent Carter, nato negli Stati Uniti nel 1939, è compositore e bassista. Collabora con Steve Lacey, Carla Bley, Don Cherry, Steve Potts, incide oltre trenta dischi e compone musiche per la danza, in particolare per il *Dance Theatre Experience*.

⁵¹ *Dance, music, image*. Danza: Michala Marcus; immagini: Odile Pellissier; musica: Kent Carter e Jean Jacques Avenel.

⁵² *Danse, musique, image*, dossier di presentazione dello spettacolo, con testi dattiloscritti e fotografie originali, Archivio MAMbo.

⁵³ Su queste due figure fondamentali per la storia della danza nel secondo Novecento e oggi, tra l'ampia bibliografia internazionale disponibile sono reperibili, in italiano, Banes, Sally, *Tersicore in scarpe da tennis, la post-modern dance*, Macerata, Ephemeria, 1993 (ed. or. *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1980) e Mazzaglia, Rossella, *Judson Dance Theater. Danza e controcultura nell'America degli anni Sessanta*, Macerata, Ephemeria, 2010.

ampio, con il soffitto alto e il pavimento di legno, è del tutto "chiaro che non è sempre possibile averlo", e quindi, in definitiva, si adatteranno allo spazio che troveranno⁵⁴. Suoni e movimento si intrecciano in un'improvvisazione che parte da materiali prestabiliti per esplorare struttura del corpo, forza di gravità, movimenti degli animali.

Steve Paxton, in scena con Lisa Nelson (sabato 2 giugno), offre agli spettatori una serata di improvvisazione regolata, piena del suo movimento fluido, elastico e atletico, mentalmente muscolare, "un esempio lampante di cosa significa la danza nuova"⁵⁵, premiata dal pubblico con "un applauso interminabile e sei chiamate al proscenio [...] che hanno dato la misura del loro successo"⁵⁶. La voce di uno dei critici presenti ci restituisce parte dell'evento:

Dapprima, mentre Lisa danzava, era la voce recitante di Steve che l'accompagnava inneggiando al sentimento della quotidianità, alla vita semplice di ogni giorno; poi, nella seconda parte, Steve e Lisa hanno ballato insieme raggiungendo tra loro, senza mai toccarsi, una intensa comunicazione. È stato per tutti un momento di vera emozione, superiore alle acrobatiche soluzioni del finale⁵⁷.

Grazie a una registrazione video⁵⁸ rimane oggi una preziosa testimonianza visiva della *performance*: soltanto l'eco di un evento in effetti irrecuperabile nella sua interezza⁵⁹ eppure un'eco importante, come lo stesso Paxton dichiara quando scrive, in un telegramma di ringraziamento inviato agli organizzatori una volta partito dall'Italia:

I would still like to buy a copy of the video tape of the performance. [...] Any reviews or articles would be great fun to have. [...] Without some record of having done dance, it is like having the experience of a balloon only by causing it to explode... the

⁵⁴ Lettera autografa di Simone Forti a Leonetta Bentivoglio, 13 aprile 1979, Archivio MAMbo.

⁵⁵ Ruggeri, Giorgio, *Il mercato dei quadri*, cit.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*.

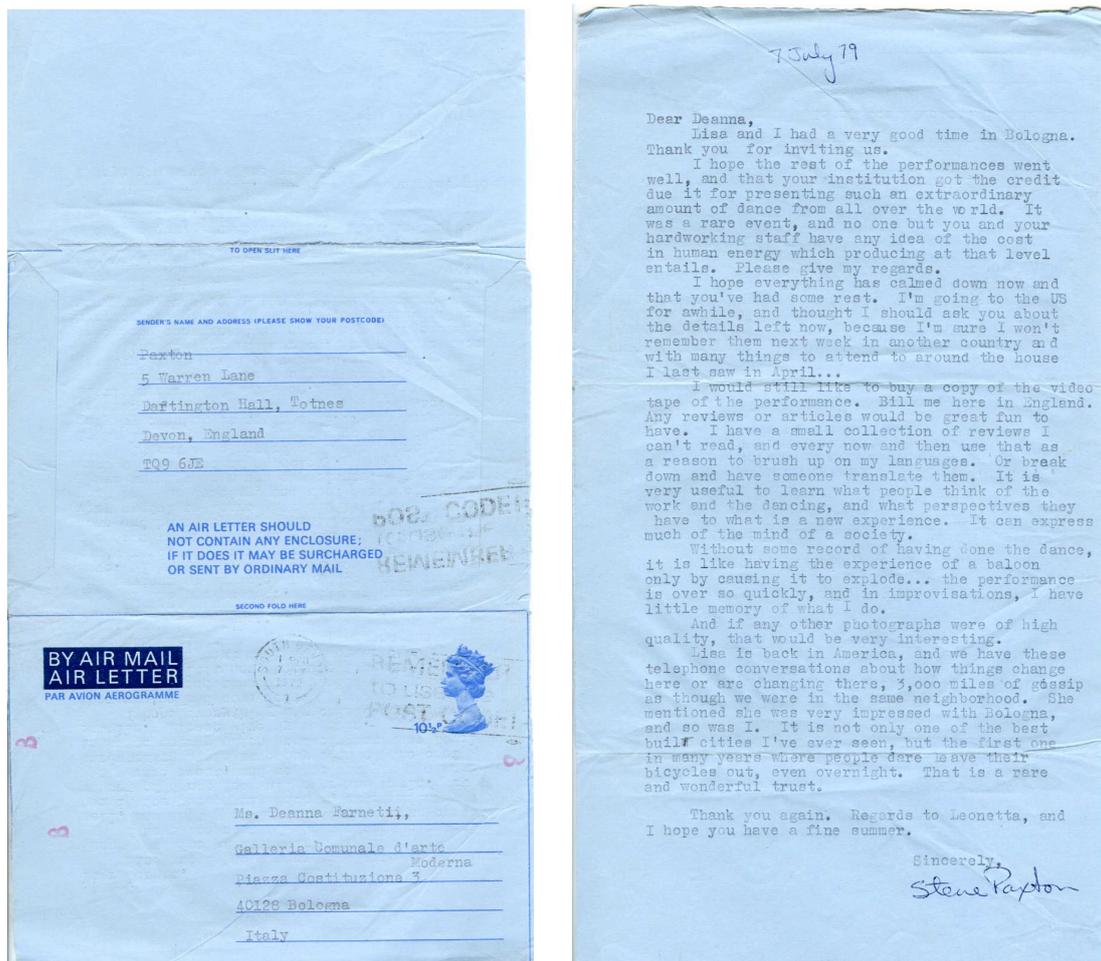
⁵⁸ Una copia della registrazione è conservata presso l'Archivio MAMbo e un'altra presso l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee di Venezia, che l'ha proiettato pubblicamente nel corso della Biennale danza 2013.

⁵⁹ Sul senso della registrazione video dell'evento performativo, e su questa registrazione in particolare, cfr. Sacchi, Annalisa, *Oltre la nostalgia: spettatori ritardatari e performance storiche*, in Tomassini, Stefano (a cura di), *Abitare il mondo. Performance e ascolti, trasmissione e pratiche*, *Biennale danza 28, 29, 30 giugno 2013*, Venezia, La Biennale di Venezia, [2013], pp. 100-105.

performance is over so quickly, and in improvisation, I have little memory of what I do⁶⁰.

Nello stesso telegramma Paxton, artista sulla breccia abituato a circuitare a livello internazionale, mostra di avere apprezzato particolarmente la serata e l'intera manifestazione, a suo avviso un "rare event":

I hope the rest of the performances went well, and that your institution got the credit due it for presenting such an extraordinary amount of dance from all over the world. It was a rare event, and no one but you and your hardworking staff have any idea of the cost in human energy which producing at that level entails⁶¹.



⁶⁰ Telegramma di Steve Paxton a Deanna Lenzi, 7 luglio 1979, Archivio MAMbo, per gentile concessione dell'autore.

⁶¹ *Ibidem*. Paxton prosegue poi con alcune considerazioni sulla città di Bologna e sulle abitudini dei suoi abitanti, oggi decisamente cambiate: "Lisa [...] mentioned she was very impressed with Bologna, and so was I. It is not only one of the best built cities I've ever seen, but the first one in many years where people dare leave their bicycles out, even overnight. That is a rare and wonderful trust".

Il *focus* sull'Italia viene idealmente aperto con la presenza di alcune danze futuriste nella ricostruzione fatta da Giannina Censi⁶² per due allieve – Silvana Barbarini, che allora abitava a Bologna, e Alessandra Mamari – che si esibiscono, secondo quanto recita il programma della rassegna, “nell’interpretazione di tre aeropoesie di Marinetti e di tre aeropitture di Prampolini ricostruite da Giannina Censi” (mercoledì 6 giugno). La Censi, danzatrice vicina a Filippo Tommaso Marinetti e a Enrico Prampolini, interpretando aeropitture e poemi parolibri all’inizio degli anni Trenta era stata la protagonista delle rare esperienze di futurismo coreico, apparendo come l’atletica incarnazione della danzatrice auspicata nel *Manifesto della danza futurista* del 1917, che invocava una danza “disarmonica, sgarbata, antigraziosa, asimmetrica, dinamica, parolibera”⁶³. Proprio un mese prima aveva messo mano per la prima volta alla ricostruzione di alcune azioni da lei interpretate quasi cinquant’anni prima e le aveva mostrate in una galleria d’arte di Savona, dove erano state presentate proprio da Leonetta Bentivoglio⁶⁴. Nella *performance* bolognese un registratore a nastro con casse, due proiettori per diapositive, alcuni riflettori a luce bianca – “quanto basta per illuminare bene il palco” – oltre alle due interpreti, permettono al pubblico di avere esperienza di *Zang tumb tuuum* (1912), che mette in scena corrispondenti di guerra, aviatori e un bombardamento, un brano tratto dall’*Aeropoema del Golfo della Spezia* (1935) e alcuni estratti ispirati alle creazioni di Enrico Prampolini: *Geometria aerodinamica* (1934-35), *Apparizioni aerodinamiche (D)* (1935) e *Apparizioni*

⁶² Giannina Censi (Milano 1913-Voghera 1995), nipote della prima aviatrice italiana, si forma come danzatrice classica, quindi entra in contatto con gli ambienti futuristi e nel 1931 interpreta le aerodanze concepite da Filippo Tommaso Marinetti. Dal 1934 si dedicherà all’insegnamento. Per un approfondimento sulla Censi, cfr. il catalogo curato da Elisa Vaccarino, *Giannina Censi: danzare il futurismo*, Milano, Electa, 1998 e la recente ricerca di dottorato di Sayaka Yokota, *La danza nel futurismo: Giannina Censi e la danza moderna*, Tokyo University of Foreign Studies-Alma Mater Studiorum-Università di Bologna, tutor Tadahiko Wada ed Elena Cervellati, discussione giugno 2013, in corso di pubblicazione.

⁶³ Marinetti, Filippo Tommaso, *Manifesto della danza futurista*, in “L’Italia futurista”, anno 2, n. 21, 8 luglio 1917, ora reperibile in diverse edizioni, ad esempio in Birolli, Viviana (a cura di), *Manifesti del futurismo*, Milano, Abscondita, 2008, pp. 181-187.

⁶⁴ In realtà l’articolazione della serata del giugno 1979 a Bologna è identica a quella del maggio dello stesso anno a Savona, che però offriva pure una “mostra documentaria” realizzata presso il Centro d’arte e cultura Il Brandale. (cfr. il programma a stampa dell’iniziativa, Il Brandale, via dei Forni 2, Savona, sabato 5 maggio 1979, Archivio MAMbo).

aerodinamiche (G) (1935). In effetti sono anni, questi, in cui il nuovo teatro identifica nelle sperimentazioni del futurismo un punto di riferimento forte, in “una continuità sorprendente, nella diversità dei materiali adoperati e degli intendimenti perseguiti”⁶⁵, per dirla con Giuseppe Bartolucci, che già più di dieci anni prima della nostra *III settimana* osservava pure, in *La scrittura scenica*, come

certe esperienze di luci, di rumori, di scenografia, di linguaggio, in cui il futurismo, a sprazzi e non coerentemente, ma oggettivamente con determinazione, ha esercitato la sua sensibilità e operato artisticamente, stanno alla base anche di parecchie esperienze di oggi, sotto diversi aspetti ideologici e di uso, e sotto diverse tecniche e comportamenti stilistici. Naturalmente ciò che oggi prevale è il procedimento, l'artificio di tali operazioni; mentre le esperienze dei futuristi hanno sempre fatto a meno di questa operatività riflessa, di questa complessità di ricerca, di questa rigosità di scelta, affidandosi all'estro, all'inventività, alla vitalità e all'istinto generalmente di una volontà creatrice [...]. Semmai è riuscito loro di circondare lo spettatore di tanti complessi disagi e di tante punte espressive sul piano della autentica sorpresa alle volte e su quello di una schietta contaminazione, su cui oggi parte della cultura nuova sta muovendosi e operando significativamente⁶⁶.

La presenza delle ricostruzioni di danza futuriste di Giannina Censi nella *III settimana*, dunque, si colloca a pieno titolo nella rivalutazione del futurismo – in termini linguistici, non certamente ideologici – che alla fine degli anni Sessanta era già pienamente dichiarata nell'ambito del *nuovo teatro* e che arriva alla nostra *nuova danza* un decennio dopo.

La città di Bologna porta in rappresentanza della propria scena coreica il Gruppo ritmico contemporaneo diretto da Fiorella De Pierantoni⁶⁷, formato da non professionisti, che si propone di raggiungere “una espressività però libera da ogni schema preconcepito, sganciata da schemi tradizionali, nella ricerca di una gestualità che deve essere teatro, di una gestualità che nasce dal ritmo, dai

⁶⁵ Bartolucci, Giuseppe, *La scrittura scenica*, Roma, Lerici Editore, 1968, p. 73.

⁶⁶ *Ivi*, p. 72.

⁶⁷ Fiorella De Pierantoni, diplomata ISEF e laureata al DAMS, pratica ginnastica ritmica e nel 1972 partecipa a uno spettacolo curato dal DAMS di Bologna, *L'amore delle due melagrane*, come “preparatrice gestuale” e danzatrice. Nel 1975 partecipa al Festival di Spoleto con *Sonno dei carnefici*, di cui è autrice e interprete. Nello stesso anno forma il Gruppo ritmico contemporaneo, con cui crea *Alla ricerca di un volto* (1976), *Al di là della maschera* (1977), *La ballata del tempo* (1978), su testi di Eliot, e *Noi allo specchio* (1979), su testi di una delle componenti del gruppo.

suoni ma che vuole essere soprattutto una forma di comunicazione nuova”⁶⁸. Presenta *Si slanciò fuori (fuori c’era la luna)*⁶⁹ (lunedì 4 giugno), articolato in una serie di “Interventi per danzatori”, realizzati da nove interpreti, tra cui, oltre alla stessa Fiorella De Pierantoni, Silvana Barbarini, già protagonista delle danze futuriste di Giannina Censi, e un “Intervento per attrice”, Matilde Marullo, su testi di Patrizia Vicinelli e musiche di Keith Jarrett e Mike Oldfield.

Da Roma arrivano invece la Compagnia Teatrodanza contemporanea e il Laboratorio del movimento di Gabriella Mulachié (martedì 5 giugno). La prima, attiva dal 1972 sotto la direzione di Elsa Piperno e Joseph Fontano, si stava imponendo in quegli anni attraverso le proprie creazioni, ma pure grazie a un’ampia attività didattica, radicata nella trasmissione della tecnica Graham, anche attraverso la proposta di lezioni e conferenze dimostrative. “Varia, fastosa, ricca di fantasia e di contenuti”⁷⁰, presenta *L’alfabeto dell’immaginazione*⁷¹ (venerdì 1 giugno), che intende esplorare “un universo di forme fantastiche, di energie vitali, di risposdenze emotive”⁷² facendo ricorso a immagini tratte dalle carte dei tarocchi (il Matto, il Diavolo, la Morte, il Caos, la Forza). Gabriella Mulachié⁷³ realizza invece una conferenza-spettacolo, *Danza, simboli, riti*⁷⁴, con interpreti di varia provenienza, come la prima

⁶⁸ Dattiloscritto s.a., s.d., Archivio MAMbo.

⁶⁹ *Si slanciò fuori (fuori c’era la luna)*. Danzatori: Silvana Barbarini, Stefania Casadio, Graziana Cevenini, Fiorella De Pierantoni, Silvia Ghetti, Giagi Perulli, Luisa Repezza, Rosalba Rondinelli, Giorgio Zecchi; attrice: Matilde Marullo; testi: Patrizia Vicinelli; musiche: Keith Jarrett, Mike Ortfield, Luti Chroma Rock.

⁷⁰ Ruggeri, Giorgio, *Il mercato dei quadri*, cit.

⁷¹ *L’alfabeto dell’immaginazione*. Coreografia: Elsa Piperno e Joseph Fontano; musica: Alvin Curran; scenografia: Gabris Ferrari; interpreti: Elsa Piperno, Joseph Fontano, Maria Macogno, Gloria Desideri, Anna Maria Campione, Carla Marignetti, Eva Romani, Gabriela Corini, Luciana Melis, Marco Brega.

⁷² Auregli, Dede, *Aggiornamento sull’arte della danza*, “L’Unità”, 2 giugno 1979.

⁷³ Gabriella Mulachié studia danza classica, moderna, folcloristica, jazz, pantomima e ha varie esperienze come danzatrice (Teatro dell’Opera di Stoccarda e di colonia), come docente (Teatro dell’Opera di Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia) e come coreografa, anche per altre realtà (spettacoli di prosa, telefilm, trasmissioni televisive). Autrice di conferenze/spettacolo e di saggi sulla danza, segue inoltre corsi e seminari di hata yoga, psicologia del profondo, terapia con la danza, astrologia, che nutrono la sua visione della danza.

⁷⁴ *Danza, simboli, riti. Conferenzaspettacolo di Gabriella Mulachié*. Interpreti: Maria Grazia Garofoli e Alfredo Koellner (musica di Adolphe Adam); Vittoria Campiglio e Sandra Mingardo (musica di Dimitri Nikolai); Marisa Patulli (attrice).

ballerina del Teatro Comunale di Bologna, Maria Grazia Garofoli, e alcune danzatrici dell'Associazione culturale Charà di Padova, e con un'attrice: tutti impegnati in una serie di dimostrazioni accompagnate dalle considerazioni della Mulachié e dalla proiezione di centinaia di diapositive. Convinta del fatto che la danza sia la rappresentazione dell'aspirazione umana a ricostruire l'unità tra la terra e il cielo, partecipando di una armonia creativa, la coreografa propone una danza che vuole riprodurre l'armonia del cosmo e l'unione tra corpo e spirito⁷⁵.

Da Vicenza giunge il Gruppo italiano di danza libera, diretto da Franca Della Libera e formato da elementi provenienti dal Centro Sperimentale di Danza di quella città. *Concatenamenti*⁷⁶ (sabato 2 giugno) è diviso in quattro sezioni (attesa, risveglio, contatti, palingenesi), che intendono esplorare le connessioni tra un movimento e l'altro, nella convinzione che ogni evento della vita è condizionato da eventi precedenti. Mette in campo, "con grazia sottile e fine intelligenza"⁷⁷, una tecnica in cui si integrano studio dello yoga e della respirazione, esercizi alla sbarra e improvvisazione, e fa dichiarato riferimento alla linea artistica e didattica dei coniugi Sakharoff, Alexander e Clotilde von der Planitz, di cui Franca Della Libera è allieva, portatori in Italia dell'eredità delle ricerche sulla danza sviluppate nell'Europa centrale nella prima metà del Novecento.

Valeria Magli⁷⁸, artista già presente nel 1978 alla *II settimana della*

⁷⁵ Cfr. Mulachié, Gabriella, Testo dattiloscritto di presentazione della conferenza/spettacolo, con firma autografa, Archivio MAMbo.

⁷⁶ *Concatenamenti*. Coreografie: Franca Della Libera; musiche: Pierre Henry, Béla Bartók, Ivo Malec; interpreti: Lucy Briaschi, Lucia Chemello, Manuela De Irenzi, Monica Pacchin, Ornella Pegoraro, Emanuela Tapergi. Dal materiale di presentazione della compagnia: "Ogni avvenimento, gesto, parola della nostra esistenza è condizionato da una situazione antecedente, vicina o remota il cui risultato è un susseguirsi di movimenti concatenati l'uno all'altro" (Dattiloscritto s.a., s.d., Archivio MAMbo).

⁷⁷ Ruggeri, Giorgio, *Il mercato dei quadri*, cit.

⁷⁸ Valeria Magli è attrice per il teatro, il cinema e la televisione, oltre che danzatrice dalla formazione eterogenea e coreografa. In questo ambito è attiva come autrice e interpreta a partire dal 1978, con *La ballata della signorina Richmond* (Milano, Teatro Out Off, testi di Nanni Balestrini, musiche di Marcel Duchamp). Particolarmente interessata alle relazioni tra danza e poesia, crea diverse *performance* in cui mette in relazione il proprio corpo in movimento con le parole di poeti come Nanni Balestrini, Corrado Costa, Michelangelo Coviello, Milli Graffi, Antonio Porta e di alcuni autori futuristi. Per un ampio quadro della biografia artistica di Valeria Magli, cfr. il sito internet www.valeriamagli.it, oltre al volume di autori vari *Valeria*

performance, porta invece un lavoro che si colloca in un percorso concentrato sulle relazioni tra gesto e poesia, *Le Milleuna*⁷⁹ (mercoledì 6 giugno). La poesia di Nanni Balestrini che dà il titolo alla *pièce* si dipana in una cascata di sostantivi, verbi o brevissimi periodi che cominciano tutti con la lettera *s* e hanno un riferimento, spesso piuttosto vago, con il sesso⁸⁰. L'azione si divide in dieci quadri, una sorta di successione di *tableaux vivants* che, secondo le note manoscritte conservate presso l'Archivio del MAMbo, probabilmente della stessa Valeria Magli, segue un andamento speculare rispetto a quello della voce di Demetrio Stratos, che ripete il testo per dieci volte, in un crescendo del ritmo fino alla quinta ripetizione e quindi in un decrescere dalla sesta alla decima: "Il corpo della Magli riesce a diventare 'mentale' grazie a una sequenza di pose rigide e sospese, illuminate da un faro intermittente o appena intercettabili nel buio totale. La voce di Stratos acquista una vicinanza 'fisica', tangibile, contrapposta alla lontananza del corpo"⁸¹. Azione e parola si intrecciano:

L'azione è altro rispetto, e al testo, e alla interpretazione vocale. Quello che si viene a creare sono delle sfasature tra significato testuale sonoro e gestuale, entro cui dovrebbe venire a trovarsi lo spettatore. Una delle intenzioni è di mettere in rilievo da un lato la fisicità della voce dall'altro l'astrattezza mentale a cui può paradossalmente giungere il corpo⁸².

Le Milleuna è espressione di una fase artistica in cui Valeria Magli si interessa fortemente alla relazione danza-poesia, di cui fanno parte pure *Ballate della signorina Richmond* (1978), *Indications de jeu* (Milano, 1980), *Banana morbide* (Milano, 1980), con musiche di John Cage e testo di Nanni Balestrini. Leonetta Bentivoglio, qualche tempo dopo la manifestazione bolognese, affermerà che le performance della Magli "evitano per principio qualsiasi 'traduzione' in senso descrittivo di un testo poetico, così come scansano ogni

Magli, Milano, Edizioni Charta, 2003.

⁷⁹ *Le Milleuna* (Milano, Teatro Out Off, 1979). Di e con Valeria Magli; testo: Nanni Balestrini; voce: Demetrio Stratos.

⁸⁰ Cfr., per il testo completo, Balestrini, Nanni *Le avventure complete della signorina Richmond*, Torino, Testo&Immagine, 1999.

⁸¹ Guatterini, Marinella, *L'oltre la danza di Valeria Magli*, 1982, ora in AA.VV., *Valeria Magli*, cit., pp. 73-74: p. 74.

⁸² [Magli, Valeria], note manoscritte, Archivio MAMbo.

tentativo di evocarne direttamente il significato (con l'adozione, per esempio, di un 'facile' gesto emotivo)"⁸³. Non, quindi, volontà di illustrare la parola attraverso il gesto, ma, piuttosto, tentativo di colmare una distanza che comunque permane, "a favore di una sintesi immaginifica". Secondo la Bentivoglio, la Magli tenta infatti di trovare variabili e cangianti ritmi interni al movimento, che in questo aspetto trova quindi consonanza con la poesia, in un incontro di linguaggi diversi che non è mai rigidamente definito, ma che, anzi, si riformula e si ridefinisce continuamente.

Nella stessa serata è presente pure Amedeo Amodio⁸⁴, qui danzatore di nome alle prime e apprezzate prove come coreografo. Propone un *Concerto di danza per viola e trombone* su musiche, eseguite dal vivo, di Luciano Berio, Salvatore Sciarrino e Bruno Maderna⁸⁵. Diplomato alla scuola del Teatro alla Scala, contaminato da costanti presenze in trasmissioni televisive, *partner* abituale di Carla Fracci, Amodio è in questi anni alla ricerca di un proprio e personale linguaggio e infatti viene considerato da Leonetta Bentivoglio come "unico giovane coreografo moderno di formazione classica con studi solo italiani alle spalle, [...] che rappresenta un'eccezione tutta particolare"⁸⁶ in un panorama nazionale che fatica a fare crescere e coltivare artisti della danza nel proprio territorio. Si mostra orgoglioso di una solida formazione erede del passato, eppure attento al "nuovo", ovvero al proprio modo di declinare il

⁸³ Bentivoglio, Leonetta, *La poesia ballerina*, 1981, ora in A.A.VV., *Valeria Magli*, cit., p. 69.

⁸⁴ Amedeo Amodio (1940), diplomato alla scuola di ballo del Teatro alla Scala, è inizialmente membro del corpo di ballo, quindi danzatore solista. Dal 1963 al 1966 attivo in televisione, dal 1966 al 1967 ospite all'Opera di Roma, dal 1967 in poi è partner di Carla Fracci nel gruppo Menegatti-Fracci. Esordisce come coreografo al Festival di Spoleto nel 1967 e tra le sue prime coreografie si possono citare una personale versione dell'*Après-midi d'un faune* per il Festival di Spoleto (1972 e *Ricerca a nove movimenti* (1975). È inoltre attore nei film *Il portiere di notte* e *Al di là del bene e del male*, di Liliana Cavani. Dal 1981 al 1996 è direttore artistico e principale coreografo della compagnia Aterballetto, per cui firma diverse coreografie importanti, da *Consecutio temporum* (1980) a *Romeo e Giulietta* (1987) a *Lo strano caso del Dr. Jeckill e di Mr. Hyde* (1996), quindi, dal 1997 al 2000, dirige il corpo di ballo dell'Opera di Roma, per cui ha firmato *Cabiria* (1999) e *Coppelia* (2000), per passare poi a collaborazioni con enti quali il Teatro Massimo di Palermo o il Teatro San Carlo di Napoli.

⁸⁵ *Concerto di danza per viola e trombone*. Strumentisti: Franco Ferrari (trombone), Aldo Bennici (viola); musica: *Sequenza per un trombone*, di Luciano Berio; *Notturmi per una viola*, di Salvatore Sciarrino; *Serenata per un satellite*, di Bruno Maderna [per viola e trombone].

⁸⁶ Bentivoglio, Leonetta, *Rapporto sulla danza italiana*, in *Il Patalogo due, Annuario 1980 dello spettacolo*, Milano, Ubulibri/Electa Editrice, 1980, vol. I, pp. 229-232: p. 231.

nuovo:

L'unico nuovo modo di esprimersi, è la capacità di adoperare, in modo libero e personale, gesto e movimento, in tutte le possibili dimensioni. [...] Realizzare delle novità, significa semplicemente produrre qualcosa di personale in base all'assimilazione di acquisizioni diverse. Il mio lavoro è solo personale. Nella danza non faccio altro che esprimere me stesso, il mio mondo, la mia ironia. [...] So soltanto che per realizzare un discorso nuovo c'è bisogno di spazi teatrali differenti, gestiti da persone differenti⁸⁷.

Analogamente, Bentivoglio, nel suo già ricordato *La danza moderna*, sottolineava proprio la necessità di "strutture nuove per la danza [...], in spazi differenti: non più soltanto sui palcoscenici dei teatri ma più che altro in piazze, musei, scuole e nel corso di festival all'aria aperta. I discorsi nuovi, alternativi, hanno dovuto trovare sbocchi diversi, nuovi circuiti in cui inserirsi"⁸⁸.

Performance e danza

Le tre settimane dedicate alla performance tra il 1977 e il 1979 organizzate da Barilli, con Alinovi e Daolio, presso la Galleria d'arte moderna di Bologna offrono sicuramente agli artisti spazi e organizzatori "differenti", forse nella direzione auspicata da Amodio e Bentivoglio. Testimoniano in pieno la tendenza di arti un tempo considerate separate a confluire invece in un unico ambito, quello, appunto, della *performance*, come lo stesso Barilli conferma tracciando, a posteriori, un bilancio di quel periodo: "dunque si poteva ben affermare che tutte le arti tendevano alla condizione della *performance*"⁸⁹. L'articolazione in edizioni diverse, ognuna delle quali si distingue per un diverso *focus*, mescola in un unico contenitore arte visiva, poesia, teatro e danza, mantenendo però chiara pure la volontà di distinguere le diverse provenienze, attraverso la definizione di un preciso tema di fondo, messo in risalto dai differenti sottotitoli.

Tra le tre settimane, sicuramente quella dedicata alla nuova danza è stata

⁸⁷ Amodio, Amedeo, dichiarazioni raccolte da Leonetta Bentivoglio, in *Rapporto sulla danza italiana*, in *Il Patalogo due*, cit., p. 231.

⁸⁸ Bentivoglio, Leonetta, *La danza moderna*, cit.

⁸⁹ Barilli, Renato, *Autoritratto a stampa*, Bologna, Fausto Lupetti, 2010, pp. 216-217.

quella meno ricordata nel tempo: pochi i documenti iconografici diffusi, pochi e davvero scarni le riflessioni e i ricordi scritti a posteriori, del tutto assenti i saggi ampi. Nella brevissima introduzione al catalogo dedicato ai primi dodici anni di Arte Fiera, ad esempio, si trova lo spazio per citare alcune “iniziative stimolanti” promosse parallelamente alla manifestazione fieristica vera e propria e, dopo i “sei giorni di performance” del 1977, si cita una mostra di fotografie nel 1978 e, nel 1979, la mostra *Sistina Società per Arte*⁹⁰. Più di recente, in un incontro svoltosi nel 2011 presso il MAMbo, il Museo di Arte Moderna di Bologna, che ha raccolto l’eredità della Galleria comunale d’Arte Moderna, il titolo stesso della manifestazione dichiara, includendo soltanto il biennio 1977-1978, la marginalità dell’edizione dedicata alla danza: *Arte come evento: la Settimana Internazionale della Performance. Bologna 1977-1978*⁹¹.

Manca, forse ancora di più, un riconoscimento da parte della critica di danza, di cui a pochi giorni dalla conclusione della *III settimana*, in un ampio articolo di commento firmato da Dede Auregli⁹², si lamenta con forza l’assenza. È infatti Leonetta Bentivoglio a osservare: “In Italia se si esce dagli schemi del balletto classico c’è un rifiuto: sintomo evidente è che a questa settimana sono venuti tutti, critici d’arte, critici teatrali, ma non critici di danza”. Le fa eco Roberto Daolio, uno dei membri del comitato scientifico, che ribadisce: “c’è da lamentare l’assenza dei critici di danza: appena si parla di *nuova danza*, di ricerche sul corpo, questi si rifiutano o perché sono incompetenti sull’argomento o perché chiusi in una schedatura a settori”.

Nonostante questa latitanza, la *III settimana della performance. La nuova danza* costituisce un punto di snodo importante che ha pure l’effetto, in definitiva, di “storicizzare un fenomeno”⁹³, un ampio e curato spazio pensato per fare conoscere esperienze seminali maturate altrove e per fare il punto su una scena nazionale che sta cercando se stessa, riempito ogni sera da un

⁹⁰ S.a., *Arte Fiera da ieri a oggi*, in AA.VV., *Arte Fiera 74/92. Sedici anni dalla parte dell’arte*, Faenza, Gruppo editoriale Faenza editrice – Edizioni C.E.L.I., 1992, pp. 3-4.

⁹¹ *Arte come evento: la Settimana Internazionale della Performance. Bologna 1977-1978*, MAMbo, 7 aprile 2011, con Carlo Terrosi, Renato Barilli, Roberto Daolio.

⁹² Auregli, Dede, «Nuova danza» vuol dire movimento, musica e voce, “L’Unità”, 14 giugno 1979.

⁹³ *Ibidem*.

consistente numero di reattivi spettatori, realizzato in un anno importante. Il 1979 è in effetti un anno che apre a quello che sarà il decennio di fioritura di una via italiana della danza contemporanea, a partire dalla presenza forte e articolata di due artiste capaci di suscitare impressioni indelebili e sollecitare reazioni creative. Nel 1980 Carolyn Carlson viene chiamata a Venezia, dove fonderà il Teatrodanza La Fenice e nel 1981, quando, tra l'altro, comincia a uscire il mensile specializzato "Danza & danza", il primo ad avere vita regolare sul nostro territorio, Pina Bausch giunge per la prima volta in Italia, prima al Teatro Due di Parma, poi al Teatro Malibran di Venezia, città che la celebrerà con una ampia personale nel 1985. Nel 1985 esce *La danza contemporanea*, di Leonetta Bentivoglio⁹⁴; Giuseppe Bartolucci organizza al Teatro la Piramide di Roma la rassegna "La Giovin Italia", che accoglie un ventaglio degli spettacoli di punta in quel momento (Occhesc, Gruppo Efesto, Parco Butterfly, Sosta Palmizi) e un convegno; debutta *Il cortile*, creazione collettiva dei Sosta Palmizi, che – per la visibilità e l'ampia eco che ottiene, oltre che per il segno estetico-contenutistico e le modalità creative e produttive che mette a punto – verrà poi preso come spettacolo-manifesto di una generazione di nuovi autori (anche se, certamente, non è l'unico spettacolo importante di quegli anni, ricchi di proposte che lasciano il segno, da *Calore*, di Enzo Cosimi, nel 1982, a *Duetto. L'importanza della trasmigrazione degli ultimi sciamani*, di Alessandro Certini e Virgilio Sieni, nel 1989⁹⁵). Di fronte all'evidente *boom* commerciale di proposte variegata e talvolta di alta qualità, si assiste ancora, tuttavia, alla scarsa risposta di una produzione nazionale, a perduranti carenze organizzative⁹⁶ e, più in generale, alla debolezza di una più ampia *cultura di danza*⁹⁷. Eppure, si

⁹⁴ Bentivoglio, Leonetta, *La danza contemporanea*, cit.

⁹⁵ Questi due titoli fanno in effetti parte del Progetto RIC.CI, ideato e diretto da Marinella Guatterini, con l'assistenza di Myriam Dolce, che in cinque anni, tra il 2011 e il 2015, si propone di coltivare la memoria della danza contemporanea degli anni Ottanta del Novecento riallestendo alcuni titoli importanti di quegli anni. Tra il 2011 e il 2013 hanno trovato nuova vita, oltre ai già citati *Calore* (1982), di Enzo Cosimi, e *Duetto. L'importanza della trasmigrazione degli ultimi sciamani* (1989), di Alessandro Certini e Virgilio Sieni, pure *La boule de neige* (1985), di Fabrizio Monteverde, e *Terramara* (1991), di Michele Abbondanza e Antonella Bertoni.

⁹⁶ Cfr. Bentivoglio, Leonetta, *La danza contemporanea*, cit., p. 284.

⁹⁷ Cfr. *ivi*, p. 280.

avvertono “gli indizi di una tendenza verso la presa di coscienza di un’originale danza sperimentale che, tra difficoltà strutturali e blocchi culturali, si sta timidamente affacciando nella statica panoramica italiana”⁹⁸, anche grazie alla vicinanza con un “teatro del corpo” che già da qualche anno si sta confrontando con la danza, in una rottura di confini reciprocamente arricchente:

nell’arco delle esperienze sviluppatesi nel corso degli anni Settanta e che hanno dato vita al Teatro Immagine, al Teatro analitico e, successivamente, alla cosiddetta Spettacolarità metropolitana, il riferimento alla danza [ha] sempre costituito sia pure da punti di vista diversi, a seconda delle tendenze, un termine assolutamente prioritario per sperimentare nuove soluzioni linguistiche sul rapporto tra gesto, movimento, spazio e tempo⁹⁹.

Il 1979 della *III settimana della performance. La nuova danza* è quindi un anno che può forse essere visto come spia che indica un inizio, per la danza italiana, anche perché è in realtà pure un anno che segna una più generale fine, la fine di un decennio difficile, di certo importante, non solo per la nostra “piccola” danza: quel “decennio lungo del secolo breve”¹⁰⁰ che si chiuderà davvero definitivamente, non soltanto per la città, ma per l’Italia tutta, nell’estate del 1980, con la strage alla stazione di Bologna¹⁰¹.

⁹⁸ *Ivi*, p. 286.

⁹⁹ Sinisi, Silvana, *La nuova coreografia italiana: percorsi tra la danza, l’arte e la scena*, cit., p. 44.

¹⁰⁰ Faccio riferimento al titolo della mostra *Annisettanta. Il decennio lungo del secolo breve*, realizzata dalla Triennale di Milano tra l’ottobre 2007 e il marzo 2008, il cui esito è l’omonimo catalogo-dizionario a cura di Marco Belpoliti, Gianni Canova e Stefano Chiodi, *Annisettanta. Il decennio lungo del secolo breve*, Milano, Fondazione La Triennale di Milano, Skira Editore, 2007.

¹⁰¹ I curatori dell’appena citato *Annisettanta. Il decennio lungo del secolo breve* scelgono proprio la voce “10:25”, l’ora in cui scoppiò la bomba alla stazione di Bologna, per chiudere il volume che si era aperto con altre cifre, ben più felici, relative all’allunaggio, avvenuto il 21 luglio 1969. Cfr. Bocca, Riccardo, voce “10:25”, e Bianucci, Piero, voce “21 07 69”, in Belpoliti, Marco – Canova, Gianni – Chiodi, Stefano (a cura di), *Annisettanta. Il decennio lungo del secolo breve*, cit., pp. 524 e 25.

Bibliografia

- A[ltamira], A[driano], *Nota su Francisco Copello*, in "Il Diaframma. Fotografia italiana", n. 378, maggio 1978, p. 48.
- AA.VV., *Arte fiera 74/92. Sedici anni dalla parte dell'arte*, Faenza, Gruppo editoriale Faenza editrice-Edizioni C.E.L.I., 1992.
- AA.VV., *La performance oggi. Settimana internazionale della performance, Bologna, 1-6 giugno 1977*, Bologna-Pollenza-Macerata, Galleria comunale d'arte moderna-Altro/La Nuova Foglio, 1978.
- AA.VV., *Valeria Magli*, Milano, Edizioni Charta, 2003.
- Banes, Sally, *Tersicore in scarpe da tennis, la post-modern dance*, Macerata, Ephemeria, 1993 (ed. or. *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1980).
- Barilli, Renato, *Autoritratto a stampa*, Bologna, Fausto Lupetti, 2010.
- Bartolucci, Giuseppe, *La scrittura scenica*, Roma, Lerici Editore, 1968.
- Belotti, Barbara – Uguccioni, Alessandra, *Ricerca sulla danza in Italia (2). A colloquio con dirigenti e tecnici di alcuni centri di danza a Milano, Torino, Genova, Firenze, Napoli*, in "Nuova rivista musicale italiana. Bimestrale di cultura e informazione", anno 14, n. 4, 1980, pp. 615-622.
- Belotti, Barbara – Uguccioni, Alessandra, *Ricerca sulla danza in Italia. A colloquio con dirigenti e tecnici di alcuni centri di danza a Roma*, in "Nuova rivista musicale italiana. Bimestrale di cultura e informazione", anno 13, n. 2, 1979, pp. 404-411.
- Belpoliti, Marco – Canova, Gianni – Chiodi, Stefano (a cura di), *Annisettanta. Il decennio lungo del secolo breve*, Milano, Fondazione La Triennale di Milano – Skira Editore, 2007.
- Bentivoglio, Leonetta, *La situazione italiana della danza*, in Id., *La danza moderna*, Milano, Longanesi, 1977, pp. 163-218.
- Bentivoglio, Leonetta, *Rapporto sulla danza italiana*, in *Il Patalogo due, Annuario 1980 dello spettacolo*, Milano, Ubulibri/Electa Editrice, 1980, vol. I, pp. 229-232.
- Bentivoglio, Leonetta, *Una danza contemporanea italiana?*, in *La danza contemporanea*, Milano, Longanesi, 1985, pp. 274-290.
- Bertozi, Donatella – Barbarini, Silvana, *New York. Nuova danza – new dance*, Roma, Di Giacomo Editore, 1982, pp. 53-58.
- Carlson, Marvin, *Performance: a critical introduction*, London-New York, Routledge, 1996.
- Casini Ropa, Eugenia, *Note sulla nuova storiografia della danza*, in "Culture teatrali", numero monografico *Storia e storiografia del teatro, oggi. Per Fabrizio Cruciani*, nn. 7-8, autunno 2002-primavera 2003, pp. 97-105.

- De Marinis, Marco, *Il nuovo teatro, 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987 (IV ed. Milano, Bompiani, 2000).
- Delfini, Laura (a cura di), *Coreografie contemporanee*, Roma, CIDIM, 1996.
- Delfini, Laura, *Sosta Palmizi. Cronologia analitica della vita e delle opere della compagnia*, in "Chorégraphie", n. 7, 1996, pp. 95-102.
- Doglio, Vittoria – Vaccarino, Elisa, *L'Italia in ballo*, Roma, Di Giacomo Editore, 1993.
- Fontana, Claudio, *Maurizio Buscarino e il gioco dell'ambiguità*, in "Il Diaframma. Fotografia italiana", n. 378, maggio 1978, pp. 46-51.
- Goldberg, RoseLee, *Performance art. From Futurism to the present, revised and expanded edition*, London, Thames & Hudson, 2001 (ed. or. *Performance: Live art 1909 to present*, London, Thames & Hudson, 1979).
- Grillo, Elena, *ATERballetto: la danza senza l'ombra della lirica*, in "La danza italiana", n. 4, primavera 1986, pp. 119-128.
- Guatterini, Marinella, *Alla ricerca della danza assoluta: Enzo Cosimi, Parco Butterfly, Fabrizio Monteverde, Lucia Latour*, in Guatterini, Marinella – Porzio, Michele, *Milloss, Busoni e Scelsi. Neoclassico, danza e musica nell'Italia del Novecento*, Milano, Electa, 1992, pp. 113-133.
- Guatterini, Marinella, *Nuova danza danza d'autore*, in Guatterini, Marinella – Salas, Roger (a cura di), *Bailar Espana, Reggio Emilia Festival Danza, 17-27 settembre 1988*, Reggio Emilia, Comune di Reggio Emilia – I Teatri, 1988, pp. 2-9.
- Mango, Lorenzo, *La scrittura scenica: un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003.
- Mazzaglia, Rossella, *Dalla frantumazione alla ricerca di senso: Parco Butterfly, tra danza e teatro*, in "Culture teatrali", numero monografico *On presence*, a cura di Enrico Pitozzi, n. 21, 2011, pp. 255-272.
- Mazzaglia, Rossella, *Judson Dance Theater. Danza e controcultura nell'America degli anni Sessanta*, Macerata, Ephemeria, 2010.
- Ottolenghi, Vittoria, *Danza e televisione*, in Ottolenghi, Vittoria – Rossi, Luigi – Tani, Gino – Testa, Alberto – Tozzi, Lorenzo, *Il balletto nel Novecento*, Torino, ERI, 1983, pp. 189-226.
- Ottolenghi, Vittoria, *I casi della danza*, a cura di Paola Calvetti, Roma, Di Giacomo Editore, 1981.
- Pedroni, Francesca, *Abitare il corpo. I molteplici percorsi del Sosta Palmizi*, in "Artò", n. 12, autunno 2002, pp. 44-47.
- Poesio, Giannandrea, *Italy. The Cinderella of the Arts*, in Grau, Andrée – Jordan, Stephanie (a cura di), *Europe Dancing*, Routledge, London, 2000, pp. 100-118.

- Poletti, Silvia, *Il Novecento*, in Sasportes, José (a cura di), *Storia della danza italiana dalle origini ai giorni nostri*, Torino, EDT, 2011, pp. 249-306.
- Poletti, Silvia, *Una città per danzare*, in Davoli, Susi – De Michelis, Marco – Lanzarini, Orietta (a cura di), *Reggio Emilia. Il teatro, i teatri, la città*, Milano, Silvana, 2007, pp. 237-253.
- Pontremoli, Alessandro – Zo, Elena, *Anna Sagna. Con uno scritto inedito di Anna Sagna e Gian Renzo Morteo*, Torino, UTET, 2005.
- Pontremoli, Alessandro (a cura di), *Sara Acquarone. Una coreografa moderna in Italia*, Torino, UTET università, 2009.
- Pontremoli, Alessandro, "Il bel danzar che con virtù s'acquista...". Note sugli studi della danza in Italia, in "Il Castello di Elsinore", anno XX, n. 56, 2007, pp. 129-153.
- Privitera, Pietro, *Scatola scenica (immagini dal teatro-danza contemporaneo)*, Roma, Di Giacomo Editore, 1982.
- "Prove di drammaturgia", numero monografico *Altri anni Settanta. Luoghi e figure di un teatro irregolare*, anno VIII, n. 1, luglio 2002.
- Rizzo, Tiziano (a cura di), *D75 Danza, Incontri internazionali della danza, Venezia 14 giugno-6 luglio 1975*, Venezia, Stamperia di Venezia, [1975].
- Sacchi, Annalisa, *Oltre la nostalgia: spettatori ritardatari e performance storiche*, in Tomassini, Stefano (a cura di), *Abitare il mondo. Performance e ascolti, trasmissione e pratiche, Biennale danza 28, 29, 30 giugno 2013*, Venezia, La Biennale di Venezia, [2013], pp. 100-105.
- Sasportes, José (a cura di), *Storia della danza italiana dalle origini ai giorni nostri*, Torino, EDT, 2011.
- Sasportes, José, *1970-1980: il ballo alla Scala. Un altro decennio perduto*, in "La danza italiana", numero monografico a cura di José Sasportes e Patrizia Veroli, *Viaggio lungo cinque secoli*, quaderno n. 1, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 123-131.
- Senatore, Ambra, *La danza d'autore. Vent'anni di danza contemporanea in Italia*, Torino-Novara, UTET, 2007.
- Sinisi, Silvana, *Cambi di scena. Teatro e arti visive nelle poetiche del Novecento*, Roma, Bulzoni Editore, 1995.
- Sinisi, Silvana, *La nuova coreografia italiana: percorsi tra la danza, l'arte e la scena*, in "Ariel", anno XII, n. 1, gennaio-aprile 1997, pp. 43-49.
- Testa, Alberto, *La danza a Spoleto, Cinquantatré festival di coreografie (1958-2010), Le immagini di una grande avventura*, Spoleto, Fondazione Cassa di Risparmio di Spoleto, [2010].
- Testa, Alberto, *Una testimonianza viva: la coreografia in Italia negli anni Settanta e Ottanta*, in "Chorégraphie", anno 6, n. 11, 1998, pp. 105-132, ora in Id., *Sulla danza. Memorie, riflessioni*, Bologna, Massimiliano Piretti

Editore, 2013.

Vergine, Lea, *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Milano, Skira Editore, 2000 (I ed. *Il corpo come linguaggio (La "Body art" e storie simili)*, Milano, Giampaolo Prearo Editore, 1974).

Visone, Daniela, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, introduzione di Lorenzo Mango, Corazzano (PI), Teatrino dei Fondi / Titivillus Mostre Editoria, 2010.

Documenti

Archivio MAMbo - Museo d'arte Moderna di Bologna

Rassegna stampa

Auregli, Dede, «*Nuova danza*» vuol dire movimento, musica e voce, "L'Unità", 14 giugno 1979.

Auregli, Dede, *Aggiornamento sull'arte della danza*, "L'Unità", 2 giugno 1979.

Basile, Franco, *Danza e performances*, "Il Resto del Carlino", 1 giugno 1979.

Basile, Franco, *La settimana della «performance»*, "Il Resto del Carlino", 25 maggio 1979.

Berenice, s.t., "Paese sera", rubrica *Sette volante*, 29 maggio 1979.

Cavallari, Lino, *Gesti, simboli, riti, emozioni: le performances della «nuova danza»*, "Il Resto del Carlino", 5 giugno 1979.

Gualdoni, Flaminio, *Cocktail con danze*, "Il Giorno", rubrica *Arte e mostre*, 9 giugno 1979.

Pierallini, Claudia, *Performance internazionali*, "Il Gionale nuovo", 13 giugno 1979.

Ruggeri, Giorgio, *Il mercato dei quadri. Si apre oggi Arte Fiera*, "Il Resto del Carlino", 5 giugno 1979.

Ruggeri, Giorgio, *La morte dell'arte e il suicidio del critico*, "Il Resto del Carlino", 9 giugno 1979.

S.a., s.t., "Il Manifesto", rubrica *Teatro*, 1 giugno 1979.

S.a., s.t., "L'Espresso", 3 giugno 1979.

S.a., s.t., "Panorama", rubrica *Questa settimana*, 19 giugno 1979.

S.a., *Settimana internazionale della performance*, "L'Unità", 7 giugno 1979.

Vincitorio, Francesco, *Performance*, "L'Espresso", rubrica *La parte dell'occhio*, 3 giugno 1979.