

Introduzione⁴⁵

Come molte altre storie, anche quella della critica di danza in Italia non è stata ancora raccontata. Fra i ritardi dello sviluppo di una radicata cultura della danza, possiamo annoverare, nel nostro paese, anche tale carenza storiografica.

I lavori di questa sezione degli Atti delle giornate di studio su *La danza nei dottorati di ricerca italiani: metodologie, saperi, storie* rappresenta certamente un primo passo verso una più sistematica ricognizione del ruolo storico della critica nella costruzione discorsiva dei modi e dei tempi della relazione fra danza e società, come ben mettono in evidenza gli interventi di Dora Levano (*La critica e la nuova danza in Italia. Alcune riflessioni sugli anni Ottanta e un'ipotesi di ricerca attuale*) e di Giulia Taddeo (*Afasie e strategie: appunti di metodo attorno a una (quasi) critica di danza in Italia*).

La critica di danza in Italia, almeno a partire da Secondo Dopoguerra, ha svolto certamente un'azione importante nel determinare i percorsi artistici e le relazioni socio-culturali dell'arte di Tersicore. Fra la fine degli anni Settanta e almeno fino alla metà dei Novanta, durante il così detto *boom* mediatico e teatrale della danza occidentale in tutte le sue forme (da quelle più tradizionali all'esplosione della *jazz dance* di massa) una critica che potremmo definire *classica*, più legata alla recensione dello spettacolo e al ricercato e raffinato elzeviro su carta stampata, ebbe modo progressivamente di invadere tutti gli spazi culturali tradizionali e nuovi (come per esempio le nascenti pay tv nazionali) ricoprendo ruoli spesso anche in con-

flitto tra loro: scrittura giornalistica, direzione televisiva di programmi sulla danza, direzione di festival e di circuiti, consulenza alla produzione di compagnie, insegnamento universitario, editoria specializzata ecc.). È innegabile che questa generazione di critici militanti abbia dato un contributo positivo alla cultura di danza in Italia.

Resta tuttavia da verificare se questo modello sia ancora attuale, all'interno delle mutate condizioni sociali ed economiche dell'occidente, con la messa in crisi da un lato della comunicazione tradizionale (con l'avvento di Internet, soprattutto, e dei suoi canali potenti – blog, social network, riviste on-line ecc.), dall'altro con un drastico crollo del valore culturale e del peso sociale dell'opera d'arte e delle sue pratiche.

Lo sguardo olimpico del critico moderno, spesso filtrato da una ideologia palinogenetica tipicamente novecentesca, che da un lato predicava un'etica sovversiva ma dall'altro delegava unicamente al potere dell'estetica il ruolo educativo e trasformativo delle masse, è oggi fortemente messa in discussione da quella che mi piace definire una *nuova critica*.

Nell'era della liquidità sociale è necessario un nuovo sguardo, come esito di un dialogo tra l'oggetto studiato (la cultura e le sue manifestazioni) e l'osservatore, al termine del quale entrambi gli interlocutori hanno subito evidenti modificazioni: "critica" della cultura e cultura stessa sono dentro la medesima trasformazione processuale continua, in cui punto di vista ed essenza dell'oggetto dipendono dal

⁴⁵ Riprendo, in questa sede, alcuni concetti già espressi nel mio saggio *Il possibile e il cambiamento. Trent'anni di danza contemporanea in Italia*, in Fabio Acca – Jacopo Lanteri (a cura di), *Cantieri Extralarge. Quindici anni di danza d'autore in Italia 1995-2010*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2011, pp. 115-136.

medesimo metodo, che mimeticamente trae origine dal proprio oggetto.

La porosità del nuovo sguardo della critica e dello studio culturale mette al riparo dalla rigida concezione della *Kulturkritik* moderna, che immagina «le culture e i relativi sistemi sociali come meccanismi perfetti e coercitivi, come “semantiche” totalizzanti»⁴⁶. La cultura non è un tessuto rigido impenetrabile, ma una trama e un ordito larghi entro cui è sempre possibile individuare tattiche di resistenza⁴⁷.

Gli sguardi oggettivanti e reificanti della critica italiana tradizionale, con la loro sprezzante cassetta degli attrezzi fatta di confronti paradossali o di accostamenti antifrastici, risulta alquanto inefficace e arcaica, perché si è rifiutata di crescere dentro il dialogo accennato sopra, che non è dialettica, ma esperienza partecipante, cammino compiuto insieme, riconoscimento di un comune destino. Il modello tenta di perpetuarsi, almeno attraverso le asfittiche riviste di settore o i sempre più rari interventi sui giornali, e si propone costantemente come la costituzione progressiva di un canone di opere d'arte esemplari, si traduce in testi più o meno divulgativi in cui il modello del centone ottocentesco si offre come catalogo eccellente.

Questa forma della critica è inevitabilmente legata agli oggetti con cui è nata e fatica ad adattarsi alla fenomenologia attuale: già rivoluzionaria negli anni del *postmodern*, è omologa agli artisti di quella generazione e ne rispecchia le tendenze attuali. I giovani ribelli americani degli anni Sessanta

sono infatti oggi arzilli vecchietti, desiderosi di autorepertorizzarsi e di autoconsacrarsi: gli apocalittici si sono integrati e i loro mentori, i cantori della critica di settore, li hanno seguiti e imitati.

A che è servito mettere in discussione il *frame* del teatro occidentale con i suoi meccanismi produttivi e distributivi se poi si viene di nuovo risucchiati nel vortice dei medesimi processi? Evidentemente le rivoluzioni sessantottesche erano solo l'imbellettatura palinogenetica del potere, che sempre tende a ricondurre tutto dentro l'alveo rassicurante della tradizione. Quest'ultima, per quanto nuova e frutto dell'invenzione del presente, riporta costantemente tutto alla ricomposizione sintetica della dialettica fra apollineo e dionisiaco.

La critica (ma esiste ancora una critica di danza?) non ha saputo adeguare i propri strumenti di lettura e il proprio sguardo alla trasformazione epocale del nuovo millennio: legata al teatro della delega e a parametri valutativi platonico-aristotelici, che coniugano il bello al buono e il brutto al cattivo, è rimasta aggrappata all'idea e al mito di una qualità strettamente conseguente alla tecnica e alla preparazione fisica del danzatore, gradatamente richiudendo la danza in uno steccato quasi a salvaguardarla (e a che scopo poi?) dalla selvaggia contaminazione non solo di linguaggi, ma soprattutto di altri universi discorsivi, come quello ad esempio della così detta industria culturale.

Le nuove generazioni di danzatori non sono comprensibili se non vengono invece contestualizzate in un più ampio scambio di processi ricettivi e di intertestualità. I nuovi danzatori hanno assistito al passaggio dal disconoscimento/occultamento alla legittimazione del virtuale, perché, come è noto, l'esplosione dei media

⁴⁶ Cometa, Michele, *Introduzione. Iniziare nel mezzo*, in Id., *Dizionario degli studi culturali*, a cura di Roberta Coglitore e Federica Mazza, Roma, Meltemi, 2004, p. 14.

⁴⁷ Cfr. de Certeau, Michel, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2010.

digitali ha rivelato (non certamente introdotto *ex novo*) il processo di mediazione, che attraversa l'esperienza personale e i meccanismi della conoscenza⁴⁸.

È necessario oggi operare la scelta coraggiosa di porre di nuovo al centro della propria e altrui esistenza una domanda fondamentale di senso. L'ideologizzazione dello sguardo è il rischio più grosso nella sottovalutazione di ciò che è presente e che la negazione non aiuta a comprendere o eventualmente a riformulare in termini meno invasivi e pervasivi.

La danza di oggi è un cantiere infinito, sempre aperto, mai definitivamente rimosso per mostrare la costruzione dalle rifiniture di pregio. In questo cantiere si fatica a comprendere il dentro e il fuori, il bello e il brutto, il buono e il cattivo. Sebbene talvolta non si riesca ancora a fare sistema e a oltrepassare narcisismi personali e collettivi, la pratica del progetto ha contribuito al superamento delle logiche dell'esclusione, facendo sperimentare ai giovani artisti le possibilità di crescita e sviluppo entro le prospettive di comunità e di rete.

Comunità e rete sono oggi le parole d'ordine della creazione, dell'organizzazione e della distribuzione della danza, che per fortuna sta gradatamente superando la pratica autolesionista della lamentela permanente per stringere alleanze sulla concretezza progettuale, non solo nell'ambito degli artisti, ma fra questi e i direttori di festival e circuiti, fra questi e la nascente nuova critica, che ha generato virtuosi processi di scrittura come portato artistico secondo, non subordinato né subordinante, ma partecipante e dialogante e altrettanto creativo rispetto agli oggetti dello sguardo.

Alessandro Pontremoli

⁴⁸ Cfr. Lévy, Pierre, *Cybercultura. Gli usi sociali delle nuove tecnologie*, Milano, Feltrinelli, 1999.