



LO SPETTACOLO
DAL VIVO
PER UNA CULTURA
DELL'INNOVAZIONE

Alessandro Pontremoli e Gerarda Ventura

LA DANZA: ORGANIZZARE PER CREARE

Scenari, specificità tecniche, pratiche,
quadro normativo, pubblico

NUOVA EDIZIONE



FRANCOANGELI



**LO SPETTACOLO
DAL VIVO**
PER UNA CULTURA
DELL'INNOVAZIONE

Le trasformazioni della società, della tecnologia e della comunicazione hanno un impatto decisivo sullo spettacolo dal vivo e sulle sue funzioni, oltre che sulle modalità creative, organizzative e produttive. L'intreccio di arti, media e culture, l'evoluzione del rapporto tra cultura, politica e cittadini, la trasformazione degli spazi urbani e dei luoghi della creatività, la nascita di nuovi pubblici, stanno cambiando lo scenario, facendo emergere fenomeni inediti. Da sempre il teatro e lo spettacolo, soprattutto nelle loro espressioni più innovative, offrono una chiave di lettura e uno strumento per confrontarci con i cambiamenti delle nostre identità personali e collettive.

Volumi agili e aggiornati, aperti allo scenario internazionale, ricchi di dati ma anche di idee e suggerimenti pratici, individuano e analizzano le tendenze innovative del mondo dello spettacolo. Senza dimenticare che il teatro e la cultura sono la memoria del futuro.

Direzione di collana: Mimma Gallina (Associazione Culturale Ateatro),
Oliviero Ponte di Pino (Associazione Culturale Ateatro).

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: www.francoangeli.it e iscriversi nella home page al servizio “Informatemi” per ricevere via e.mail le segnalazioni delle novità o scrivere, inviando il loro indirizzo, a “FrancoAngeli, viale Monza 106, 20127 Milano”.

Alessandro Pontremoli e Gerarda Ventura

LA DANZA: ORGANIZZARE PER CREARE

Scenari, specificità tecniche, pratiche,
quadro normativo, pubblico



F R A N C O A N G E L I

Foto di copertina di Alessandra Stanghini
Inesorabilmente un'avia di YoY Performing Arts
con Roberto Doveri ed Emma Zanchi
Il Bisonte, opera video di Bizhan Bassiri.

Progetto grafico della copertina: Elena Pellegrini

Isbn: 9788835177623

2ª edizione copyright © 2019, 2025 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore.
Sono riservati i diritti per Text and Data Mining (TDM), AI training e tutte le tecnologie simili.
L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza
d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito www.francoangeli.it

Indice

Prefazione , di <i>Mimma Gallina e Oliviero Ponte di Pino</i>	pag. 9
Introduzione , di <i>Alessandro Pontremoli e Gerarda Ventura</i>	» 11
1. Breve storia della danza contemporanea in Italia , di <i>Alessandro Pontremoli</i>	» 15
1.1. Introduzione	» 15
1.2. La danza classica e il balletto	» 15
1.3. La danza moderna	» 16
1.4. Il balletto moderno	» 17
1.5. La danza contemporanea	» 17
1.6. Le nuove danze	» 21
1.7. Le estetiche della transizione	» 23
1.8. La giovane danza d'autore	» 24
• I tre paesaggi, di <i>Alessandro Pontremoli</i>	» 26
2. “Sistema” danza. Le strutture della produzione , di <i>Gerarda Ventura</i>	» 27
2.1. In principio era il balletto: i Corpi di Ballo delle Fondazioni Lirico-Sinfoniche	» 27
2.2. Strutture di produzione della danza contemporanea e le residenze	» 29
3. Le strutture della diffusione e della promozione , di <i>Gerarda Ventura</i>	» 36
3.1. I festival	» 36
3.2. Le rassegne	» 38
3.3. Le piattaforme	» 38
• Compagnie o autori invitati all'estero a seguito della partecipazione a due delle Piattaforme già realizzate, di <i>Gerarda Ventura</i>	» 40
3.4. I Circuiti regionali	» 41

3.5. Le sale teatrali	pag. 41
3.6. Attività di promozione della danza	» 42
3.7. Premi e concorsi	» 43
• La danza di comunità, di <i>Alessandro Pontremoli</i>	» 43
• Le Fondazioni di origine bancaria, di <i>Gerarda Ventura</i>	» 44
4. Quadro normativo e finanziamenti nazionali	» 46
4.1. Introduzione, di <i>Alessandro Pontremoli</i>	» 46
4.2. Dalla Legge 800 alle Circolari. Il FUS (Fondo Unico per lo Spettacolo oggi FNSV - Fondo Nazionale per lo Spettacolo dal Vivo), di <i>Gerarda Ventura</i>	» 49
• Il FUS (FNSV), di <i>Gerarda Ventura</i>	» 50
4.3. Il Decreto Ministeriale 1° luglio 2014, un primo passo, di <i>Gerarda Ventura</i>	» 51
• I settori della danza secondo il FUS (DM 27 luglio 2017), di <i>Gerarda Ventura</i>	» 59
4.4. Il nuovo Decreto Ministeriale 23 dicembre 2024 (FNSV ex FUS), di <i>Gerarda Ventura</i>	» 59
• Normative regionali a confronto, di <i>Gerarda Ventura</i>	» 63
5. La formazione	» 65
5.1. Introduzione, di <i>Alessandro Pontremoli</i>	» 65
5.2. Il ruolo della formazione nei mestieri della danza: la formazione accademica, di <i>Antonio Calbi</i>	» 66
5.3. L'istruzione privata della danza in Italia, di <i>Anna Abbate</i>	» 71
5.4. I licei coreutici, di <i>Emanuele Giannasca</i>	» 73
• Le discipline dei licei coreutici italiani, di <i>Emanuele Giannasca</i>	» 75
5.5. La formazione organizzativa e tecnica, di <i>Antonio Taormina</i>	» 77
5.6. La formazione all'estero, di <i>Alessandro Pontremoli</i>	» 80
6. La creazione, di Gerarda Ventura	» 83
6.1. Il progetto coreografico	» 83
6.2. La realizzazione del progetto coreografico	» 84
• Diritto d'autore, la protezione della creazione coreografica, di <i>Gerarda Ventura</i>	» 88
7. Lavorare nella danza	» 90
7.1. Un contratto di lavoro per la danza?, di <i>Gerarda Ventura</i>	» 90
7.2. Il CCNL (Contratto Collettivo Nazionale del Lavoro) 2018, di <i>Emanuela Bizi</i>	» 92
7.3. Il reddito di discontinuità, di <i>Luca Mazzone</i>	» 96
• Le associazioni di categoria, di <i>Gerarda Ventura</i>	» 97

8. Il mercato della danza contemporanea, di Roberto De Lellis	pag. 99
8.1. Premessa	» 99
8.2. Il mercato e la strategia distributiva	» 100
8.3. Tecniche di distribuzione. Acquisizione delle informazioni, costruzione del data base, definizione e pianificazione del mercato potenziale	» 106
8.4. La tournée: i contratti e le schede tecniche	» 110
8.5. Bandi e concorsi	» 111
• Il piano di produzione e il bilancio di produzione di <i>Gerarda Ventura</i>	» 111
9. La danza contemporanea e gli spazi teatrali, una difficile relazione	» 113
9.1. Le responsabilità dei programmatori e degli artisti, di <i>Gerarda Ventura</i>	» 113
9.2. I circuiti regionali multidisciplinari, di <i>Patrizia Coletta</i>	» 114
9.3. I Teatri e la danza, di <i>Velia Papa</i>	» 117
9.4. Le nuove modalità della danza contemporanea: la danza urbana, la vetrina, la promozione, di <i>Gerarda Ventura</i>	» 120
10. La dimensione internazionale, di Cristina Carlini	» 124
10.1. I processi di internazionalizzazione della danza contemporanea	» 124
10.2. Creare a livello internazionale: le prospettive, di <i>Gerarda Ventura</i>	» 131
11. Comunicare la danza contemporanea	» 133
11.1. La danza, sulla carta, di <i>Gaia Clotilde Chernetich</i>	» 133
• Le maggiori riviste di danza cartacee edite in Italia, di <i>Gaia Clotilde Chernetich</i>	» 137
11.2. Gli sviluppi delle riviste online, di <i>Lorenzo Donati</i>	» 140
Appendice – Drammaturgia della danza	» 151
1. Introduzione, di <i>Alessandro Pontremoli</i>	» 151
2. La drammaturgia della danza, di <i>Guy Cools</i>	» 152
2.1. Il drammaturgo deve rimanere invisibile	» 153
2.2. Il drammaturgo come testimone, interlocutore e montatore	» 158
2.3. Il drammaturgo della danza come testimone somatico	» 159
2.4. La drammaturgia della danza come pratica dialogica	» 160
2.5. Il drammaturgo della danza come montatore (editor)	» 162
2.6. Conclusione: la drammaturgia come pratica creativa e somatica	» 163
Bibliografia e sitografia	» 165

Prefazione

di Mimma Gallina e Oliviero Ponte di Pino

Questo volume si iscrive ormai in una piccola sequenza, iniziata con *Organizzare teatro* di Mimma Gallina (pubblicato originariamente nel 2001 e ripubblicato in una nuova edizione aggiornata e ampliata con il titolo *Ri-organizzare teatro* nel 2016) e proseguita di recente con *Conoscere, creare e organizzare circo*, opera di due specialisti come Valeria Campo e Alessandro Serena.

In primo luogo, si è riconosciuta la necessità e la trasmissibilità di competenze specifiche di tipo organizzativo e gestionale anche per le arti dello spettacolo dal vivo, con la consapevolezza che solo partendo da una solida base l'apporto di queste figure professionali possa diventare autenticamente creativo, non solo nell'ordinaria amministrazione e nel problem solving, ma anche nell'immaginare inedite possibilità produttive e un nuovo rapporto con lo spettatore.

In secondo luogo, stanno emergendo le specificità che caratterizzano i diversi settori, e che si riflettono inevitabilmente anche sugli aspetti organizzativi, produttivi e gestionali. Da un certo punto di vista, questo "specialismo" parrebbe contraddire la tendenza alla multidisciplinarietà, all'interdisciplinarietà e alla contaminazione che caratterizza molti degli attuali processi artistici. Ma per operatori chiamati a lavorare sul confine fra le discipline, a costruire le condizioni per favorire gli incontri, inventare nuove modalità produttive e di diffusione è fondamentale conoscere le particolarità e le consuetudini di ciascuna.

Queste specificità rispondono a profonde ragioni storiche e a esigenze che è impossibile ignorare, senza dimenticare che molti fenomeni innovativi si trovano in una sottile dialettica con la tradizione: il libro offre le coordinate di questa evoluzione sviluppando le riflessioni organizzative a partire dalla storia – estetica e tecnica – della danza moderna e contemporanea.

Anche in questo caso, la costruzione del volume ha privilegiato le diverse professionalità: prima di tutto quella degli autori Alessandro Pontremoli

e Gerarda Ventura, con le loro esperienze complementari, accompagnate da una costante riflessione sulle ragioni profonde delle trasformazioni in atto. Ma anche le competenze specifiche, puntuali, dei collaboratori chiamati ad approfondire alcuni dei temi affrontati.

L'obiettivo è quello di offrire una serie di informazioni e di strumenti precisi, aggiornati e aperti alle novità di uno scenario in rapida mutazione: speriamo di esserci riusciti e di aver fornito una "scatola degli attrezzi" utile a chi opera nel settore della danza (artisti, programmatori, organizzatori, comunicatori...), ma anche a chi – in un'epoca di sconfinamenti e invasioni di campo – si trova a costruire occasioni di collaborazione e di scambio con chi lavora nell'ambito delle arti del corpo.

Dalla lettura di queste pagine emergerà quasi inevitabilmente anche una considerazione. Il mondo della nuova danza è in rapido sviluppo e in espansione. Nuovi artisti creano nuove modalità d'incontro con nuovi spettatori. È un panorama segnato da una forte vitalità, che viene confermata anche dai successi all'estero dei nostri coreografi e danzatori. Tuttavia il mondo della nuova danza italiana stenta ad affermarsi come sistema, a trovare coerenza e forza, come testimoniano molti contributi a questo volume. Sono difficoltà cui non sono certo estranei due fattori storici: la disattenzione sul fronte politico-normativo (in parte compensata dall'attenzione recente), e il disinteresse del sistema/mercato dello spettacolo, con l'assenza totale di spazi dedicati (la nuova danza sta tuttavia, progressivamente conquistando terreno nei cartelloni dei teatri e dei festival).

Quando si affronta il settore nella prospettiva dell'organizzazione – o meglio dell'organizzatore – questo stato "adolescenziale" diventa ancora più evidente. L'auspicio è dunque che la maggiore consapevolezza generata da una "prospettiva organizzativa" possa aiutare a far crescere l'intero movimento.

Introduzione

di *Alessandro Pontremoli e Gerarda Ventura*

In ricordo di Ada D'Adamo e Silvia Poletti

Che senso ha un libro che parla di organizzazione della danza nell'Italia di oggi?

Di primo acchito la risposta a questa domanda potrebbe presentarsi negativa e sconcertante, soprattutto se si prende seriamente in considerazione il livello di conoscenza della realtà dello spettacolo dal vivo nel nostro paese a diversi livelli: dalla politica all'uomo della strada.

Recenti ricerche sociologiche¹ hanno messo in evidenza, fra le altre cose, come le professioni legate al mondo dell'arte siano difficilmente considerate tali dall'opinione pubblica, e come sia difficile per un giovane, fresco di studi musicali, coreutici e teatrali, essere preso sul serio in ambito occupazionale.

Se ciò si unisce allo scarso valore economico e sociale attribuito a questo apparentemente irrilevante mercato del lavoro, immaginato piuttosto come marginale dal punto di vista economico e superfluo ed eccedente in un paese come il nostro in cui ben altri e più gravi problemi dovrebbero trovare soluzione, il quadro diviene vieppiù cupo.

Guardando al resto dell'Europa invece ci rendiamo conto di come la visione sia decisamente diversa. Anzitutto perché la politica appare con tutta evidenza più aggiornata sugli studi scientifici, che ormai da anni hanno messo in luce l'importanza fondamentale delle arti e della cultura – e all'interno di esse dello spettacolo e in particolare della danza – per il benessere delle persone, la loro crescita umana, la speranza di vita, non meno che per la salute pubblica, la convivenza pacifica fra le diverse culture, il superamento dei conflitti e l'inclusione sociale²; in secondo luogo perché la serietà professionale dei lavoratori dello spettacolo è tenuta in grande considerazione e rispetto, in ragione del loro ruolo centrale all'interno della società occidentale contemporanea.

1. S. Bertolini, *Giovani senza futuro? Insicurezza lavorativa e autonomia nell'Italia di oggi*, Roma, Carocci, 2018.

2. A. Rossi Ghiglione, R.M. Fabris e A. Pagliarino (a cura di), *Caravan Next. A Social Community Theatre Project. Methodology and Evaluation*, Milano, FrancoAngeli, 2019; S. Uboldi, A. Marasco e P.L. Sacco, "La danza come strumento di apprendimento incarnato. A sostegno del benessere, dell'invecchiamento attivo e della coesione sociale", in *Economia della Cultura*, Fascicolo Speciale, marzo 2023, pp. 189-204.

Torniamo alla domanda centrale: nel quadro testé descritto che senso ha dunque un libro come questo?

Per noi che lo abbiamo scritto evidentemente un senso lo ha. In prima istanza siamo convinti che la reale condizione della danza italiana non sia quella che istintivamente verrebbe da descrivere come abbiamo fatto anche noi poco sopra, perché da anni per motivi professionali siamo all'esplorazione quasi capillare della danza del nostro tempo e del nostro territorio nazionale, giovane e non più giovane, consolidata e meno strutturata, e abbiamo visto che presenta un panorama sorprendentemente ricco dal punto di vista della creatività, della sperimentazione e della preparazione.

In secondo luogo, siamo certi che, proprio perché in una fase *statu nascenti*, la danza e le sue forme necessitano proprio oggi in Italia di strumenti organizzativi rispettosi della realtà, in grado di contribuire, con la forza dei loro metodi e delle loro peculiarità, a una efficace strutturazione dei fenomeni, così da incentivare i processi culturali e da renderli sempre più adeguati agli obiettivi cruciali di cui in Europa ci si è accorti da più tempo e su cui ci si è attrezzati con pratiche convincenti.

Da ultimo, ma solo in termini euristici e non certo di valore, siamo sempre stati colpiti, entrambi, dall'aforisma, che speriamo autentico e non frutto di leggenda metropolitana, di Paolo Grassi: «L'organizzazione è cultura».

Crediamo che organizzare la danza sia in ogni caso, al pari delle forme e delle opere stesse della danza, un atto creativo.

Accompagnare gli autori e gli interpreti nel loro processo di invenzione coreografica e di costruzione di uno spettacolo; e in seconda battuta permettere la migliore riuscita dei loro lavori e la maggiore visibilità possibile dei prodotti del loro processo inventivo sono azioni di valore artistico, perché richiedono quella stessa sensibilità che deve caratterizzare un autore.

Questo libro, pertanto, cerca di fotografare una realtà concreta e già operante, per metterne in evidenza i punti di forza e le criticità.

Per questo motivo il testo affronta la danza dell'oggi con una preliminare incursione nella storia della coreografia contemporanea, per comprenderne i percorsi e gli assetti dalle rivoluzioni del Novecento fino ai paesaggi del presente.

Cerca poi di descrivere il sistema-danza nel suo stato nascente, a partire da tutte le fasi strutturali che lo caratterizzano: quella della produzione, quella della diffusione, della programmazione e della promozione.

Il sistema-danza è poi tale in virtù di un quadro normativo, all'interno del quale trova un riconoscimento in relazione al contributo economico pubblico e privato, e, inoltre, in virtù di una particolare configurazione del mercato.

Il volume non trascura poi la delicata questione della formazione di danzatori e coreografi e di altre figure professionali legate allo spettacolo, fattore cruciale per un adeguamento degli standard organizzativi alle buone pratiche internazionali.

Affondi sull'attività specifica di creazione coreica, sul rapporto fra la danza e gli spazi teatrali e sull'altrettanto delicato tema della comunicazione (la critica di danza sulla carta stampata e le nuove frontiere del web e dei social) ci portano diritti all'Appendice (l'intervento di Guy Cools), che affronta certamente un tema non marginale. Come ormai acquisito a livello europeo le dinamiche drammaturgiche vanno ben al di là della questione dell'organizzazione dei segni e del senso all'interno di un'opera di danza, per arrivare a coinvolgere, nella costruzione di questo stesso senso, l'attività di operatori, di curatori e di organizzatori la cui funzione, non diversamente da come un *dramaturg* coadiuva un coreografo nella costruzione dell'impianto drammaturgico di uno spettacolo, è analogamente quella di realizzare un progetto di diffusione, comunicazione e valorizzazione della danza come una pratica di narrazione, finalizzata alla formazione e al coinvolgimento dei più variegati pubblici.

Chi voglia affacciarsi al mondo della creazione di danza deve avere chiara consapevolezza dei meccanismi e delle modalità di lavoro al di fuori del "sacro recinto" della sala prove, per quanto noioso e snervante possa essere l'affrontarli. Così come deve avere conoscenza e consapevolezza di quello che è accaduto prima in termini temporali, per nutrire il proprio lavoro di una storia, anche recente, che è stata già scritta.

Questo libro è solo l'inizio di un processo attivo, che saranno però inevitabilmente altri a chiudere e a raccontare in modo nuovo con le loro buone pratiche e le loro azioni concrete, nella ricca e articolata realtà della danza del presente, già da tempo operante secondo nuovi stimoli e visioni.

Vogliamo ringraziare tutti coloro che hanno generosamente contribuito alla stesura di questo libro offrendo la loro competenza: Anna Abbate, Emanuela Bizi, Antonio Calbi, Cristina Carlini, Gaia Clotilde Chernetich, Patrizia Coletta, Guy Cools, Roberto De Lellis, Lorenzo Donati, Emanuele Gianasca, Luca Mazzone, Velia Papa, Antonio Taormina.

Grazie ad Anghiari Dance Hub che ha contribuito alla traduzione del testo di Guy Cools e alla traduttrice Giusi Nibbi, ad Alessandra Stanghini che ha offerto il suo sguardo attraverso la fotografia di copertina insieme a Roberto Doveri ed Emma Zani di YoY Performing Arts ritratti, a Francesca Gaidella che pazientemente ci ha seguiti.

Grazie a tutti coloro che vorranno leggerlo e aggiungere, con il loro lavoro, capitoli allo sviluppo della danza in Italia.

1. Breve storia della danza contemporanea in Italia¹

di *Alessandro Pontremoli*

1.1. Introduzione

Critici e studiosi della danza hanno coniato formule, slogan, etichette con lo scopo di identificare immediatamente un filone storico-estetico, una scuola, una tecnica. A seconda che davanti all'aggettivo proposto da una determinata etichetta si ponga il termine *balletto* o il sostantivo *danza*, il significato dell'espressione varia spesso notevolmente. A creare ulteriore scompiglio interviene a volte il vezzo di citare l'aggettivo in termini assoluti (il classico, il moderno, il contemporaneo). Inoltre, la stessa etichetta varia di senso se è espressa in una lingua piuttosto che in un'altra: per esempio, *modern dance* non coincide sempre e in tutto con danza moderna, così come *postmodern dance* ha a che fare solo parzialmente con la postmodernità.

1.2. La danza classica e il balletto

Quando si parla di *classico* (o di danza accademica) ci si riferisce alla tecnica della *danse d'école*, stabilizzatasi fra XVIII e XIX secolo con le caratteristiche estetico-grammaticali che ancora oggi possiamo ammirare nell'insegnamento delle scuole della tradizione accademica italiana, francese, russa e anglosassone, e nella ripresa, da parte di compagnie storiche, dei balletti del repertorio. L'ideologia proposta entro questo ambito formale, al di là delle differenze di stile dei diversi esecutori, è ancora quella di un corpo come opera d'arte, espressione delle convenzioni estetiche, non meno che dei rapporti sociali e di potere, dell'Europa dell'Ottocento.

1. Per ulteriori approfondimenti cfr. A. Senatore, *La danza d'autore. Vent'anni di danza contemporanea in Italia*, Torino, Utet Università, 2007; A. Pontremoli, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 2012; Id., *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Roma-Bari, Laterza, 2018.

I contenuti di questa ideologia sono riconoscibili soprattutto nella presentazione della figura femminile, fragile, aerea e in equilibrio sempre precario (come ben mette in evidenza l'uso delle punte), contrapposta a una mascolinità di supporto, posta generalmente in secondo piano nelle costruzioni drammaturgiche. Danza dall'espressività tutta concentrata nel movimento delle braccia e nel volto.

1.3. La danza moderna

In Italia "danza moderna" è un'espressione generica, usata spesso per indicare tutte le tecniche diverse dal classico, ma che in particolare designa, nella vulgata, un insieme di generi sentiti fra loro affini e separati da confini labili, come la così detta danza jazz, l'*hip-hop*, la *break-dance*, eccetera. In Europa la definizione di danza moderna copre tutto il movimento della danza d'espressione tedesca che precede la Seconda guerra mondiale e, in seguito, Laban e i suoi allievi, che operano nel secondo dopoguerra e vengono spesso definiti neo-espressionisti.

Nel corso del Novecento la rivoluzionaria concezione del corpo introdotta da Nietzsche si diffonde e si radica nel mondo occidentale. Pensatori e danzatori si sintonizzano sulla ricerca di una nuova umanità, caratterizzata da una consapevolezza di sé prima impensabile. La scoperta dell'autosufficienza espressiva di un corpo unitario, incarnazione e rivelazione del principio vitale, porta a concepire la danza come esperienza in grado di trascendere i limiti dello spazio e del tempo, capace di azzerare ogni linguaggio acquisito, per trovare una nuova legittimazione in proprie leggi e propri processi simbolici. Questo movimento rivoluzionario, iniziato quasi inconsapevolmente dall'estetologo francese François Delsarte, con Isadora Duncan si incammina sulla strada dell'intuizione, mentre con Émile Jaques-Dalcroze, Rudolf Laban, la sua allieva Mary Wigman e l'americana Doris Humphrey l'intuizione originaria diviene ricerca sistematica. Recuperata la sostanza primaria della danza, vale a dire il movimento di un corpo vivo, il pensiero estetico sulla danza diviene scienza, tecnica, processo di indagine sui nessi causali universali, che mettono in relazione, appunto, il corpo e il movimento. Nello stesso momento viene attivata, all'interno del sistema dello spettacolo, una radicale connessione fra dimensione educativa ed espressione teatrale.

Il vero e proprio modernismo coreico nasce con Martha Graham: la sua danza scaturiva dai ritmi binari vitali della respirazione, del battito cardiaco, dalla sequenza di contrazione e distensione muscolare. Libera da schematismi e da rigidità era in grado di visualizzare e di dare espressione alle più profonde spinte emotive dell'essere umano. Si trattava di una danza anti-descrittiva, che metteva al bando la pantomima (ma anche ogni sorta di sentimentalismo romantico) e che era ricondotta alla sua matrice di espressione più sincera della vita.

Questa danza rivoluzionaria metteva in discussione, dal punto di vista del valore culturale e sociale, l'accostamento di corpo/emozione alla sfera del femminile e mente/ragione alla sfera del maschile, proponendo nuovi percorsi semantici come quelli che mettono in relazione la danza moderna con gli attributi di autenticità e virilità e la danza accademica con i termini effeminato e innaturale. Non è un caso, da questa prospettiva, che il teatro di danza della Graham, almeno fino agli anni Quaranta caratterizzato da tematiche di protesta sociale e di ricerca delle radici autenticamente americane della sua arte, sia stato considerato un motore per la costruzione dell'identità nazionale. Curioso è tuttavia che questo ribaltamento dei valori sociali sia avvenuto a partire da una danza originata proprio da un corpo femminile: vale la pena ricordare che almeno fino al 1938 la compagnia di Martha Graham era composta da sole donne. Il movimento è per la Graham generato dalla zona pelvica ed è strettamente connesso alla struttura anatomica della donna, la quale racchiude in sé il mistero della generazione e della vita. È una danza fortemente sessuata, che non esclude il corpo maschile, ma gli attribuisce un ruolo decisamente secondario, benché complementare.

1.4. Il balletto moderno

Quando si parla di *balletto moderno*, ci si riferisce invece a un utilizzo libero della tecnica accademica, più o meno manipolata dal punto di vista estetico ed esecutivo, più o meno contaminata con altri linguaggi e tecniche strutturati, in contesti spettacolari e teatrali attuali. Il riferimento è soprattutto a Maurice Béjart e alla sua produzione eclettica, sempre in bilico fra spettacolarità d'evasione e impegno sociale e filosofico. Rientrano sotto questa etichetta anche autori più spesso catalogati come *contemporanei* (nel senso di appartenenti al filone del *balletto contemporaneo*): si tratta di un gruppo di coreografi, alcuni dei quali legati alla figura del grande John Cranko, quali John Neumeier, William Forsythe, Jiří Kylián e, inoltre, Mats Ek, che hanno reinventato il balletto secondo una nuova estetica, minando alla radice le strutture del racconto, per presentare sulla scena situazioni nuove, legate al sentire del tempo, in qualche caso di forte impatto emotivo, in altri di grande rigore formale, ma sempre entro l'alveo di una tecnica del corpo sostanzialmente riconducibile al *classico*.

1.5. La danza contemporanea

In Europa

Al di là di tutti gli equivoci che l'espressione ha provocato dal punto di vista critico, "contemporaneo" è aggettivo, concordato più spesso con *danza*, che non con *balletto*, per indicare una fase dell'arte del Novecento (storica-

mente collocabile dal secondo dopoguerra in poi), che ha come spartiacque Merce Cunningham negli Stati Uniti e il Tanztheater in Europa.

Il termine *teatrodanza* è la traduzione del tedesco *Tanztheater*, forma storica di spettacolo fatta conoscere in Italia dalla coreografa e danzatrice Pina Bausch, che rappresenta una fra le rivelazioni artistiche più geniali degli anni Settanta e Ottanta. Nonostante sia stato inflazionato e spesso usato a sproposito, *teatrodanza* è un neologismo efficace: la facilità con cui oggi viene utilizzato rivela l'acquisizione quasi universale della sua valenza di categoria interpretativa di una serie di fenomeni all'interno dello spettacolo coreografico della seconda metà del Novecento.

Il *Tanztheater* è, prima ancora che un'etichetta critica, un fenomeno storico preciso e circoscrivibile. Il motivo per cui esso sia poi divenuto un paradigma estetico e sia stato esteso ad altre realtà è legato alla forza degli slogan lanciati dagli addetti ai lavori, slogan che acquistano con il tempo una risonanza tale da non poter più essere poi facilmente scalzabili, almeno dal repertorio delle categorie stereotipate del senso comune, entro cui entrano di diritto come elementari strumenti conoscitivi.

I temi del *Tanztheater* degli anni Settanta e Ottanta sono in gran parte espressionisti (investitura simbolica della materia; rivolta dell'individuo; denuncia sociale contro il mondo ostile; disagio esistenziale eccetera), i modi e le forme sono quelli del nuovo teatro: delle avanguardie statunitensi, dell'*happening*, del Living Theater, del teatro laboratorio di Grotowski, delle nuove frontiere percettive di Bob Wilson e di Meredith Monk.

A dare al *Tanztheater* una potenza dirompente sulla scena degli anni Ottanta è anzitutto la riscoperta del linguaggio del corpo, ma anche la ripresa dell'antico mito dell'arte totale, la riaffermazione del teatro come del luogo dello spettacolo/accadimento, all'interno del quale non esistono più confini. Mettere in gioco il corpo in termini di ripensamento esistenziale e antropologico libera il teatro dalle delimitazioni delle diverse tradizioni culturali e si pone come un superamento degli steccati.

Negli USA

Negli Stati Uniti Merce Cunningham, partendo da un evidente rifiuto degli psicologismi della *modern dance*, all'interno della quale pure aveva ricevuto la sua prima formazione, dal punto di vista tecnico si riavvicina alle linee pure e astratte della *danse d'école*, che a partire dagli anni Trenta George Balanchine – uno degli ultimi coreografi e fra i più geniali dei Balletti Russi – sviluppa come movimento antiemotivo e antinarrativo, puro dinamismo nello spazio, al di là di ogni motivazione emozionale.

Il rifiuto della dimensione interiore come motore drammaturgico e delle emozioni come esito della narrazione porta a concepire la danza come arte del rigore formale, arte dell'astrazione, libera da qualsiasi condizionamento ideologico, senza pretese didascaliche o intenti descrittivi.

La terna concettuale attorno alla quale muove tutta la ricerca del coreografo americano, vale a dire *spazio, tempo, immobilità*, nasce come corrispettivo della speculazione artistico-teorica dell'amico e compagno John Cage, che ripensa negli stessi anni gli elementi costitutivi dell'arte musicale: *suono, tempo, silenzio*.

Cunningham intende ripensare la danza, il corpo e la sua relazione con la scena in una prospettiva non comunicativa: la danza non è portatrice di messaggi, né può fornire visioni precise della realtà. Questa matrice dell'evento coreografico non esclude, per Cunningham, che lo spettatore possa avere reazioni, idee e sensazioni. Svincolati da qualsiasi costrizione tematica, Cage e Cunningham si pongono programmaticamente sulle orme di Erik Satie e di Marcel Duchamp, mostrando inoltre una particolare predilezione per la struttura temporale della creazione artistica. Il silenzio, elemento musicale privo delle caratteristiche peculiari del suono, e l'immobilità, come assenza di specifiche qualità del movimento, hanno in comune la durata e si offrono come spazi vuoti da riempire. A partire da questa prospettiva, per minare alla radice ogni presupposto emotivo al movimento, i due artisti creano separatamente le loro composizioni musicale e coreutica, conservando come unico parametro comune la durata: le assemblano all'ultimo momento, spesso solamente in occasione dell'esecuzione performativa pubblica.

La *postmodern dance*

Negli Stati Uniti il post Cunningham è rappresentato dalla corrente fortemente innovativa della *postmodern dance*, fenomeno dirompente di ripensamento globale del *medium* danza, della figura del coreografo e del danzatore, nonché momento di rifondazione di un'estetica della contemporaneità, adeguata ai grandi mutamenti degli anni Sessanta e Settanta.

Il termine *postmodern dance* viene introdotto dalla *performer* Yvonne Rainer per definire l'esperienza artistica della generazione di danzatori posteriore alla *modern dance* e per distinguere il lavoro dei coreografi che operavano all'interno della Judson Church, lo spazio laboratoriale di Washington Square a New York, dalle altre manifestazioni coreiche contemporanee. I componenti del gruppo, fra i quali Simone Forti, Steve Paxton, la stessa Yvonne Rainer, Trisha Brown, David Gordon, Deborah Hay, nel 1962 si raccolgono intorno al compositore e allievo di John Cage, Robert Dunn, all'interno di un laboratorio da lui organizzato nello studio di Merce Cunningham.

Questa prima fase della *postmodern dance* è una delle stagioni più fertili e innovative della storia della danza contemporanea: il collettivo di coreografi che assume il nome di Judson Church Theatre produce circa duecento danze in più o meno di una ventina di "concerti". Nel corso dei due anni del laboratorio vengono proposte molteplici esperienze artistiche ed estetiche, rendono il Judson Church Theatre un *continuum* di sperimentazioni artistiche piuttosto che un movimento esteticamente coerente. L'attività creativa è collettiva

e la fruizione dei processi e dei prodotti avviene all'interno di una comunità eterogenea di artisti, che condivide nel medesimo spazio del *village* newyorkese quel particolare momento storico. I principi che regolano il lavoro di questi coreografi sono legati ai fermenti avanguardistici contemporanei, che mettono in discussione tutti i canoni tradizionali della danza e propongono l'arte come una possibilità offerta a tutti i soggetti indistintamente secondo il principio della più totale libertà creativa. Le caratteristiche rivoluzionarie delle *performance* dei danzatori *postmodern* spingono all'esplorazione di luoghi alternativi al teatro: in questi anni, la danza esce all'aperto, occupa le strade delle città, usa alberi e grattacieli come base d'appoggio e invade le gallerie d'arte, che ormai accolgono anche forme artistiche dall'oggetto effimero, come la *pop-art* o la *body art*.

La danza che si sperimenta, basata sulla dialettica fra totale indeterminazione e improvvisazione guidata, viene affidata a esecutori che "mettono in scena" un corpo idealizzato come naturale e rilassato. Tuttavia un corpo che danza non può mai essere totalmente privo di tensione: essere in situazione di danza significa porre il corpo in una condizione di inevitabile preparazione, se non altro intesa come disciplina che predispone all'ascolto, all'attenzione e alla prontezza di risposta agli stimoli interiori ed esteriori dell'agire performativo. Ogni gesto e azione fisica diventano oggetto di analisi e vengono riproposti nella nuova dimensione di movimenti coreici minimi, soggetti a scomposizione e ricomposizione, nella costante trasparenza del processo creativo, spesso mostrato e banalizzato nel suo farsi durante la *performance*.

Con un approccio che alle origini è soprattutto estetico e formale, e solo a partire dalla metà degli anni Sessanta anche ideologico e politicizzato, i componenti del Judson Theatre portano alle estreme conseguenze l'"anything goes" di Cage, che neppure Cunningham aveva condiviso nella sua totalità: non potendo rinunciare, nella sua coreografia, a un minimo potere di controllo sul prodotto estetico finale.

Il riportare il fuoco dell'attenzione compositiva sulla "embodied experience" colma la distanza fra soggetto e *medium* artistico e offre la danza come dialogo del danzatore con il proprio corpo. In tal modo non si ha più un corpo virtuosistico, secondo la vecchia concezione, ma un corpo allenato nella conoscenza di sé, in grado di agire sulla scena secondo il metodo dell'improvvisazione dove azione e reazione coesistono. La danza, dunque, diviene il luogo privilegiato della liberazione del corpo dall'alienazione che subisce in una società regolata unicamente dalla competizione economica: dall'estetica all'ideologia il passo è breve. Fra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta, l'attenzione si concentra sui temi politici: sono gli anni del femminismo, del pacifismo, della rivolta studentesca e dell'emancipazione delle minoranze. I gruppi, sempre più numerosi, ricorrono massicciamente al teatro per esprimere le proprie idee e per proporsi sullo scenario

sociale. La *performance* si trasferisce sulle strade, dove spesso si confonde con il corteo di protesta, per generare un coinvolgimento diretto del pubblico, fisicamente inglobato nell'azione scenica. Gli spettacoli diventano più "didascalici", come alcuni lavori di Yvonne Rainer e di Steve Paxton fra il 1968 e il 1971, e affrontano tematiche scottanti come la guerra, la censura, le responsabilità civiche, la liberazione sessuale.

Nascono nuovi collettivi di sperimentazione, come l'importante The Grand Union (1970), nel quale confluiscono, oltre ad alcuni esponenti del Judson Church Theater, anche il gruppo femminista Natural History of American Dancer (1971) e il Contact Improvisation Group di Steve Paxton, che faceva dello studio sull'improvvisazione gestuale, la caduta e il contatto fisico una filosofia di vita, uno strumento per l'esplorazione della comunicazione e della percezione anche con forti implicazioni sociali e terapeutiche. In questi anni, gli esperimenti performativi degli anni Sessanta vengono rivisti alla luce delle nuove acquisizioni e ripresi in modo analitico da esponenti vecchi e nuovi della *postmodern dance*: poiché le principali questioni riguardanti lo statuto della danza sono ormai state poste e le tematiche in gran parte sviscerate, si tratta ora di portare alla luce uno stile più riconoscibile. Nei lavori creati a partire dal 1973 si possono infatti individuare motivi ricorrenti, come la ripetizione, la negazione, la geometrizzazione, il confronto e il contrasto, l'attenzione scrupolosa per ogni minimo movimento del corpo. Si prosegue anche nell'opera di ridefinizione del *medium*, mettendo soprattutto in evidenza la struttura coreografica delle rappresentazioni e ponendo attenzione sempre al movimento in sé contro ogni forma di teatralizzazione della danza.

1.6. Le nuove danze

Come dimostrano ormai quasi trent'anni di critica, la categoria del teatro-danza è stata estesa a molti fenomeni sia a partire dalla danza sia a partire dal teatro, anche se spesso in modo improprio e affrettato. Per questo motivo, nel corso degli anni Novanta si sono fatte strada distinzioni e doverose precisazioni che hanno portato gli studiosi a definire meglio questo *passerpartout* interpretativo. Per esempio è stata introdotta molto efficacemente la nozione di *danza d'autore* per rendere ragione di una nuova tendenza coreografica contemporanea presente in molti paesi europei. L'espressione descrive infatti un nuovo territorio della danza in cui autori molto diversi fra loro nella cifra stilistica rigettano parimenti il codice classico e quello del *modern* proponendo una originale costruzione di segni che è il portato di una nuova estetica della danza, spesso sintesi e rielaborazione di molte delle tendenze che l'hanno preceduta. Secondo tale definizione il *teatrodanza* è sempre *danza d'autore*, non necessariamente il contrario.

In molti paesi europei si è cominciato a parlare di *nuove danze*, per indicare fenomeni sviluppatasi soprattutto fra la seconda metà degli anni Ottanta e i primi anni Novanta, spesso neppure legati a una tradizione nazionale. I numerosi gruppi che costituiscono il panorama della danza contemporanea europea sono filiazioni più o meno dirette dei grandi nomi del teatrodanza centro europeo o del formalismo d'oltreoceano.

Quando l'esperienza è originale, come nel caso della compagnia Sosta Palmizi (nata dopo la formazione di alcuni ballerini italiani con Carolyn Carlson, durante la sua collaborazione con il Teatro Malibran e La Fenice di Venezia dal 1980 al 1984), il passaggio attraverso una tradizione che non appartiene al gruppo dà origine a un'espressione nuova e personale, in grado di rivitalizzare la cifra "espressiva" propria della tradizione europea. Il contenuto ineffabile della *modern* e della *postmodern dance* diventa un "vissuto" verbalizzabile, ben amalgamato a una forma che, avvalendosi dell'apporto di tecniche gestuali diverse e di un'elaborazione collettiva della coreografia, mostra ancora in atto la ricerca di un principio unificante.

Per queste nuove esperienze europee, assai numerose, è arduo tentare una sintesi delle molteplici tendenze, spesso siglate da espliciti richiami all'olimpico della danza contemporanea, tuttavia si possono abbozzare alcune provvisorie conclusioni. Le *nuove danze* sembrano collocarsi, sul piano formale, nel punto di intersezione fra la corrente americana e la tradizione neo-espressionista. Il "danzautore" non crea a partire da un corpo astratto dalle illimitate potenzialità, né avvertendo questo corpo come strumento docile unicamente al proprio inconscio. Il suo movimento nasce da una realistica constatazione dei limiti e delle possibilità di un corpo situato e concreto. Se da un lato ciò rende originale la ricerca, dall'altro la lega strettamente al proprio autore, rischiando di trasformarsi in un linguaggio concluso e autoreferenziale.

In Italia, in particolare, il *danzautore* degli anni Novanta non si fa mediatore di un contenuto estraneo, ma recupera all'interno di sé stesso dimensioni che gli sono proprie e si impongono nel contempo come universali. Il vissuto personale torna a vivere nel corpo danzante, si storicizza e viene riconosciuto dalla collettività come vero in sé in quanto originario. Si giunge a queste realizzazioni coreografiche attraverso il metodo dell'improvvisazione e un duro e costante lavoro da parte di ciascun danzatore. Il risultato è una forma di espressione *pre-verbale*, un nuovo teatro in cui anche la parola è vissuta per il suo valore gestuale non puramente sonoro. Questa prospettiva estetica si traduce in un "teatrodanza" caratterizzato da forti istanze di rinnovamento. È il caso del corpo esistenziale di Raffaella Giordano o del corpo neo-narrativo di Michele Abbondanza e Antonella Bertoni; dell'ironia metafisica di Giorgio Rossi o delle trasgressioni *hard* di Enzo Cosimi.

1.7. Le estetiche della transizione

La sfida che viene lanciata oggi alla danza del presente è grande e impegnativa: le si chiede di ritrovare la propria vocazione originaria di evento sociale, rituale, sacro; di ripercorrere, anche nell'ambito delle proprie manifestazioni artistiche, la strada della riaffermazione, sul piano corporeo, della centralità del soggetto umano, proprio nel momento in cui il pensiero, anche e soprattutto sul piano filosofico, si attesta su istanze deboliste.

Per comprendere la danza di oggi è necessario avventurarsi in un territorio di confine, esplorando quella zona di frontiera dove essa sembra perdere i suoi tratti distintivi e la sua identità. Questa impresa acquista senso in particolare in un tempo e in una cultura che hanno di nuovo posto al centro, anche se a volte in una prospettiva negativa, la corporeità umana. Negli ultimi anni i protagonisti della scena coreica contemporanea hanno cercato di porre in luce le caratteristiche della propria arte a partire da una messa in questione del suo statuto e del suo linguaggio. La danza deve essere sorpresa, insomma, laddove vengono negate le sue peculiarità, dove è costretta a fare i conti con la sua vocazione e dunque deve rifondarsi e rigenerarsi dalle sue stesse ceneri, quando proprio magari il recupero di un tratto originario, che sembrava obliterato, la illumina nella sua essenza.

Gli studiosi e la critica sono pertanto chiamati a ridefinire il campo della disciplina e a rivederne senza pregiudizi o anacronistici ancoraggi i canoni estetici, pure così ampiamente messi in discussione già nel corso del Novecento. Tutto continua a cambiare, persino gli stessi luoghi che ospitano la danza sono l'esito di un magma artistico che non intende ancora, o forse non intende più, farsi assoggettare dalle definizioni. Ciò che spesso si offre oggi agli occhi degli spettatori è la forza performativa di un corpo che rifiuta ogni tipo di regola e convenzione.

Oggi la danza sembra desiderare un nuovo azzeramento per ricominciare proprio da dove è stata messa in crisi nella sua identità. Il corpo della transizione ha abbandonato ogni forma di virtuosismo coreografico, per collocarsi alla periferia del teatro, in una zona d'ombra e in una condizione meno assertiva. È un corpo che vuole ridisegnare i propri confini sulla scena e all'interno della rappresentazione.

Una nuova generazione di iconoclasti si fa avanti con il rifiuto dell'ordine e dell'insegnamento, mentre la quotidianità entra in punta di piedi dentro il prodotto coreografico, ma non come ai tempi della *postmodern dance*, quando si aveva ancora bisogno di un esito tutto sommato "artistico": il mondo reale è ora presentato, più che messo in scena, con le sue sbavature, la sua insensata complessità, le mediocrità, le brutture, le sue diversità e opacità. Si tratta dello stesso mondo in cui è immerso lo spettatore e di un corpo danzante che ha talvolta le stesse caratteristiche di non virtuosismo e di non tecnicismo.

Negli anni Novanta era il corpo che “non-danzava” sulle scene caotiche ma di grande poesia di Alain Platel; oppure il corpo immobile e orizzontale di Myriam Gourfink; il nudo griffato di Jérôme Bel, il corpo critico dell’ironia in opera dei Kinkaleri o quello destabilizzato degli MK; la metamorfosi in “battiscopa” di Xavier Le Roy.

1.8. La giovane danza d’autore

Quella che viene chiamata la *giovane danza d’autore* italiana, pur nell’inestricabile intreccio, è più o meno al terzo livello di progressione generazionale. Quelle che effettivamente possono essere giudicate le nuove leve della danza contemporanea nel nostro paese sono transitate più volte dalle vetrine e piattaforme nostrane, portando un interessante carico artistico e umano.

Oggi la lotta per la visibilità artistica si è fatta certamente più dura e c’è da chiedersi se si debba continuare a lottare o non sia piuttosto arrivato il momento di lavorare a un processo di cambiamento dall’interno. Considerare la società di massa e le sue trasformazioni in società globale liquida come un nemico da combattere, a partire da chissà quale oasi utopica sulla quale vivrebbe l’artista incontaminato, assume oggi l’aspetto di una dichiarazione di impotenza dai tratti alquanto risibili. La crisi economica, l’assenza di un pubblico per la danza, che invece di essere rimpolpato dalle migliaia di scuole di danza del territorio risulta sempre più esiguo ed elitario, gli stereotipi culturali legati all’identità di genere (“i danzatori sono tutti omosessuali”), alla qualità (“i danzatori contemporanei spesso non hanno una base classica”; “i danzatori di oggi, se non sono accademici, sono tutti dei dilettanti”) alimentati da una parte della critica, portano le nuove generazioni ad agire per la propria sopravvivenza. Ed è certo comprensibile che ciò accada proprio nel momento storico in cui, come afferma Zygmunt Bauman, la nuova forma di schiavitù del presente è il precariato, che genera nuove dipendenze da ricatto.

Dagli anni Ottanta a oggi la coreografia è passata da un’attenzione prevalentemente metalinguistica a una resa dei conti con la società di massa e i suoi strumenti di comunicazione e di potere, entrati di prepotenza negli spettacoli per essere decostruiti nel confronto con le tracce corporee. In molti casi quegli stessi corpi hanno dovuto contrastare stereotipi culturali, miti personali e collettivi, lavorando al loro parziale superamento e si sono immessi oggi nell’avventura interessante della creazione di nuove tribù, di gruppi di aggregazione artistica inizialmente poco numerosi, ma via via sempre più allargati dalle logiche epistemiche delle reti e dalle possibilità concrete che queste logiche hanno generato nell’attuale panorama comunicativo.

Questo varco, segnato, tra l’altro, dallo spettacolo cerniera *Quore. Per un lavoro in divenire* di Raffaella Giordano (1999), ha mostrato alle nuove generazioni la possibilità di transitare da una zona grigia a una zona di luce dove

non esiste più nulla di *o-sceno*, di estraneo alla scena, ma tutto può essere oggetto di ostensione danzata, di esposizione umile e generosa, emblematica della logica del dono, che sottende ogni relazione e dinamica teatrali.

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.

La reale posta in gioco delle nuove generazioni e l'efficacia della loro presenza artistica, pur nell'ingenuità della posizione talvolta assunta (per mancanza, non sempre colpevole, di conoscenze e di spessore storico) consiste oggi nella disponibilità a dialogare con gli universi discorsivi circostanti. Quello che i nuovi artisti hanno intuito è il grande potere dell'essere incarnati, un fattore che la danza ha come elemento costitutivo. Si tratta di disputare una gara fra corpi, strettamente connessa con la dinamica del desiderio.

Negli anni di fine millennio questa problematica si è tradotta nel superamento della soggettività moderna totalizzante e antropocentrica. Oggi assistiamo all'asestamento del soggetto sulla dimensione del reale, non come passiva accettazione, ma come perlustrazione delle macerie dell'oggi da riqualificare, alla ricerca del proprio posto (ma non per stare al proprio posto), di un nuovo *ubi consistam* (per quanto sempre fragile, precario e instabile) dal quale riuscire ad abitare il mondo in una convivenza pacifica: interspecie, intergenere, interculturale.

Gli artisti di oggi sono i rappresentanti di una dimensione di assenza di mediazioni, di una sensorialità diretta, senza tuttavia la retorica del manicheismo che ha caratterizzato il moderno, ma nemmeno di certo millenarismo postmoderno, nato per agire sui meccanismi *shockanti* della paura, ma che oggi produce l'effetto dell'ingenuità sconcertante, se paragonato all'attuale bordone di angoscia planetaria.

L'Occidente si sta avviando a diventare una civiltà di persone anziane, dove alla speranza di vita proiettata in avanti dalle scoperte scientifiche e della medicina non corrisponde sempre una qualità del vivere e un'accettazione e una integrazione sociali adeguate. Una danza che non fa danzare è una danza sterile: non rigenera e perpetua quel meccanismo perverso della delega teatrale che l'episteme rinascimentale ha quasi universalmente imposto come il portato dell'aristocratizzazione della partecipazione rituale originaria. La danza sta cominciando a uscire dal tunnel del narcisismo esasperato, dalla distanza degli sguardi e dall'elitaria auto-contemplazione. Risponde a un reale bisogno superare il *frame* teatrale occidentale, la scatola ottica del palcoscenico, ma non per tornare ai metalinguismi analitici del *postmodern* americano anni Sessanta, che ancora viene imitato – talvolta inconsapevolmente –, ma per sperimentare nuovi meccanismi della trasmissione e della vicinanza.

I tre paesaggi

di *Alessandro Pontremoli*

Fra gli anni Novanta del Novecento e i giorni nostri la danza ha consolidato tre “paesaggi” estetici fra loro molto diversi per caratteristiche e assetti, ma perfettamente integrati in un sistema, che soprattutto in Italia ha offerto i suoi frutti più avanguardistici. La tassonomia geografica è suggerita dalla nozione di *Terzo paesaggio* di Gilles Clément. Il *Paesaggio museale*, sorta di territorio immobile, luogo di conservazione e archiviazione vivente del passato, è abitato: a) dal tradizionale balletto classico-academico con il suo repertorio più o meno filologicamente ricostruito; b) da tutte le riprese delle opere nate dalle tecniche del moderno; c) dai processi di reperimento o di *rimessa-in-azione* di alcuni lavori avanguardistici del Novecento, a opera, in gran parte, dei loro stessi autori e finalizzata alla trasmissione.

La *Terra di mezzo* è un paesaggio in cui i cambiamenti avvengono lentamente, ma sono tuttavia metabolizzati molto rapidamente, una terra in cui convivono nuovo e meno nuovo, in cui linguaggi conosciuti e leggibili anche da un pubblico relativamente ampio creano nuove suggestioni. A caratterizzare questo paesaggio è l'elettismo degli stili e delle tecniche, che non stravolge tuttavia i linguaggi e i sistemi di movimento che provengono dal primo paesaggio e dalla tradizione storica della danza. Le opere che appartengono alla terra di mezzo possono essere pensate come il risultato di un processo di ibridazione che si modifica lentamente nel corso del tempo. Trovano posto al suo interno le fenomenologie del neo-classicismo coreico e degli epigoni delle diverse estetiche prodotte dai grandi protagonisti della danza del Novecento. Accanto alla generazione degli imitatori esistono tuttavia artisti originali e dinamici, che pur allargando i confini del paesaggio amano arredarlo anche con suggestioni provenienti da altre culture della danza (stile detto *fusion*), senza tuttavia mettere eccessivamente in discussione le condizioni di fruizione.

Il *Terzo paesaggio* è una terra incognita, dove si cerca di mettere alla prova confini e baluardi: è il territorio della danza d'autore, della non-danza, della post danza, della dialettica fra performance e danza. È un territorio che in maniera sintomatica mette in evidenza il problema di qualificare come coreografie quelle fenomenologie che contestano e mettono in discussione le caratteristiche della danza come arte e come disciplina storica.

Nei confronti della variegata fenomenologia del Terzo paesaggio della danza, le realtà istituzionali hanno spesso un atteggiamento denigratorio, finalizzato a ricondurre queste manifestazioni, impossibili da incasellare, alla dimensione dell'ordine e della disciplina. Omologarsi all'uniformità delle pratiche ha tuttavia come conseguenza una diminuzione delle varietà di comportamento: il prevalere e l'imporsi di un linguaggio, di uno stile o di una tendenza portano a una diminuzione della creatività. Per questi motivi il Terzo paesaggio ha una condizione passiva, quando è vissuto come un rifugio, e una attiva, quando è percepito come il luogo dell'invenzione possibile. Come nella Terra di mezzo, anche in questo caso dobbiamo fare i conti con una molteplicità di risultati diversi ma con alcuni tratti comuni. La dissoluzione delle estetiche, che si presenta non tanto come una *pars destruens* ma come l'assunzione di nuove responsabilità, è certamente una negazione della forma, degli stili, e persino delle tecniche, finalizzata a dar vita a nuove modalità dell'opera, immaginata come un luogo e un tempo caotici dell'esperienza, spazi immersivi comuni fra artisti e pubblico in cui sperimentare nuove forme della convivenza sensoriale.

2. “Sistema” danza*. Le strutture della produzione

di *Gerarda Ventura*

2.1. In principio era il balletto: i Corpi di Ballo delle Fondazioni Lirico-Sinfoniche

Con la Legge 800 del 14 agosto 1967 i teatri d’opera italiani diventano Enti Autonomi Lirici di diritto pubblico. Con questa legge, che disciplina le “manifestazioni liriche, concertistiche corali e di balletto”, vengono per la prima volta finanziate dallo Stato anche le attività private e no-profit dedicate alla produzione e diffusione degli spettacoli di danza.

Gli 11 Enti Autonomi Lirici, all’epoca tutti dotati di Corpo di Ballo, sono:

- il Teatro Comunale di Bologna;
- il Teatro Comunale di Firenze;
- il Teatro Comunale dell’Opera di Genova;
- il Teatro alla Scala di Milano;
- il Teatro di San Carlo di Napoli;
- il Teatro Massimo di Palermo;
- il Teatro dell’Opera di Roma;
- il Teatro Regio di Torino;
- il Teatro Comunale Giuseppe Verdi di Trieste;
- il Teatro La Fenice di Venezia;
- l’Arena di Verona.

A loro si aggiungono l’Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma, per la gestione autonoma dei concerti, e l’Istituzione dei concerti del Conservatorio musicale di Stato Giovanni Pierluigi da Palestrina di Cagliari, riconoscimento passato in seguito al Teatro Lirico, in quanto istituzioni concertistiche assimilate.

* Dal 26 febbraio 2021, con il decreto di riordino delle attribuzioni dei Ministeri, il Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo (MiBACT) assume la nuova denominazione di Ministero della Cultura (MiC), e le funzioni in materia di turismo vengono assunte dal nuovo Ministero del Turismo.

Nel 2003, dopo che nel 2001 gli Enti hanno assunto la configurazione giuridica di Fondazioni, si aggiunge all'elenco il Teatro Petruzzelli di Bari, portandone il numero a 14.

I Corpi di Ballo sono dotati di una direzione, in genere affidata a un *maître*/coreografo alle dirette dipendenze del direttore artistico, e sono impegnati nella realizzazione di titoli di balletto di repertorio e di interventi coreografici nelle opere rappresentate nella stagione. Generalmente sono composti da un nucleo di "stabili", danzatori con contratti a tempo indeterminato, e "aggiunti", danzatori con contratti a tempo determinato legati alle necessità delle produzioni programmate.

Pur mantenendo la *mission* principale, già a partire dagli anni Ottanta alcuni di questi Enti si sono fatti promotori di progetti legati alla creazione contemporanea. È il caso del Teatro La Fenice di Venezia e del Teatro alla Scala di Milano.

Nel 1981 Italo Gomez, all'epoca Direttore Artistico del Teatro La Fenice, invitò Carolyn Carlson a creare e dirigere un gruppo di danzatori per costituire una vera e propria compagnia di danza contemporanea, che debutterà al Teatro Malibran nel luglio 1981 con lo spettacolo *Undici onde*.

L'esperienza termina nel 1984: quello stesso anno un gruppo di interpreti della compagnia veneziana fonda una propria compagnia, Sosta Palmizi, debuttando con *Il cortile*.

Nel 1999 Carolyn Carlson tornerà a Venezia, questa volta su invito della Biennale, per dirigere la sezione Danza della Biennale e dare vita al progetto di formazione Accademia Isola Danza, un corso di studi quadriennale dedicato alla formazione dell'interprete contemporaneo. Ospitata nell'isola di San Giorgio negli spazi della Fondazione Cini, l'Accademia era dedicata alla formazione di danzatori contemporanei con un corpo di docenti soprattutto internazionali, invitati di volta in volta. Le attività terminano nel 2002 con la fine della direzione della Carlson.

Nel 1994, con la direzione di Elisabetta Terabust, il Corpo di Ballo del Teatro alla Scala affronta la coreografia contemporanea con il Progetto Contemporaneo e tre opere:

- *I canti del Capricorno*, Massimo Moricone;
- *Seminario sulla gioventù*, Enzo Cosimi;
- *Feroce silenzio*, Virgilio Sieni.

Sia per la riluttanza dei Corpi di Ballo ad affrontare stili diversi da quello classico accademico, percepiti come "non danza", sia per la scarsa risposta del pubblico, l'incontro tra i teatri d'opera e la coreografia contemporanea di autori italiani ebbe vita breve.

La dismissione dei Corpi di Ballo ha avuto inizio subito dopo la crisi economica nel 2008 ed è proseguita fino alla chiusura di 7 compagnie su 11 nell'arco di circa un decennio.

La necessità di rendere la gestione degli enti lirici maggiormente improntata a criteri di efficienza, economicità e imprenditorialità fu all'origine del-

la emanazione di una serie di leggi¹ che portarono alla trasformazione degli Enti Lirici in Fondazioni di diritto privato e alla revisione delle norme in materia di personale dipendente. La più evidente conseguenza fu la chiusura della maggior parte dei Corpi di Ballo in sette delle Fondazioni Lirico-Sinfoniche: è accaduto al Teatro Verdi di Trieste nel 2010, al Teatro Comunale di Firenze nel 2015 e all'Arena di Verona nel 2017.

Singolare il caso di Firenze. Nel 2014 fu tentata l'esternalizzazione del Corpo di Ballo, trasformato in società privata; ma dopo soli cinque mesi di attività si sciolse, per porre poi fine definitivamente all'esistenza della compagnia di danza fiorentina.

La chiusura dei Corpi di Ballo è avvenuta per lo più gradualmente, riducendone l'organico "stabile" attraverso i pensionamenti e senza nuove assunzioni e limitando l'utilizzo dei danzatori esclusivamente agli interventi coreografici previsti nelle opere liriche.

Oggi le Fondazioni con un proprio Corpo di Ballo sono solo 4: Teatro alla Scala di Milano, Teatro dell'Opera di Roma, Teatro di San Carlo di Napoli, Teatro Massimo di Palermo. Presso le Fondazioni di Milano, Roma e Napoli sono attive anche scuole di formazione per danzatori, tutte improntate all'insegnamento delle tecniche accademiche.

Nonostante la dismissione dei Corpi di Ballo, la maggior parte dei teatri lirici ospita spettacoli di danza, per lo più di balletto, affidandoli a compagnie straniere, o realizzando *galà*. In alcuni casi sono stati presi accordi con compagnie di danza contemporanea, come la Compagnia Virgilio Sieni per il Teatro Comunale di Bologna e la Compagnia DEOS (Danse Ensemble Opera Studio) diretta da Giovanni Di Cicco per il Teatro Carlo Felice: quest'ultima, nata nel 2013 dalla sinergia tra il teatro genovese e il coreografo, diventa nel 2015 Compagnia autonoma in residenza.

Già nel maggio 2023 e in successive occasioni sia il Sottosegretario Gianmarco Mazzi che l'allora Ministro Gennaro Sangiuliano hanno dichiarato la volontà di aprire due nuovi Corpi di Ballo. Queste due formazioni dovrebbero ognuna servire due diverse Fondazioni Liriche, una Firenze e Bologna e l'altra Verona e Venezia, forse anche Trieste. Al momento non è stato però emanato alcun atto legislativo per la realizzazione dei progetti annunciati.

2.2. Strutture di produzione della danza contemporanea e le residenze

È necessario sottolineare che, fino al 2014, le strutture di produzione e diffusione della danza erano uniformate prevalentemente ai dettami della Legge

1. Decreto legislativo 29 giugno 1996 n. 367; Art. 1 Decreto Legge 24 novembre 2000 n. 345 convertito in Legge 26 gennaio 2001 n. 6; Decreto Legge 30 aprile 2010 n. 64 convertito in Legge 29 giugno 2010 n. 100.

800 e delle Circolari e dei Decreti Ministeriali che si sono succeduti negli anni, adeguando la propria attività ai criteri di sovvenzionamento previsti.

La seconda metà degli anni Ottanta vede la nascita di compagnie create da coreografi contemporanei. Successivamente, alla metà degli anni Novanta, si affermano i *danzautori*. Si fa sempre più evidente per il legislatore la necessità di adeguare i propri strumenti alla realtà che si andava affermando, anche con nuovi luoghi e modalità di produzione, come le residenze.

Questa realtà è stata parzialmente recepita con il DM 1° luglio 2014, che ha riconosciuto e sostenuto con vari e differenti strumenti le nuove modalità di produzione e diffusione. Per il triennio 2018-2020 è stato emanato il DM 27 luglio 2017, che opera alcuni aggiustamenti rispetto a quello precedente.

A causa dell'emergenza Covid-19, che interrompe la continuità del triennio suddetto, si rendono necessarie delle norme transitorie in relazione al 2020 e al 2021. A parziale ristoro della mancata attività di questo biennio il Ministero emana le disposizioni contenute nel DM 31/12/2020 per il finanziamento delle poche attività del 2020 e di quelle della ripresa del 2021. Il nuovo triennio (2022-2024) viene regolamentato dal DM del 25/10/2021, che interviene con integrazioni e correzioni su quello del 2017.

I Centri di Produzione

Con il DM 1° luglio 2014 sono stati riconosciuti i Centri di Produzione della Danza, una tipologia assimilabile alle organizzazioni stabili del teatro che è stata così introdotta per la prima volta nell'ambito della danza. Il modello al quale in parte si riferisce è quello dei Centri Coreografici Nazionali operanti in Francia.

Per il riconoscimento quale Centro di Produzione della Danza il Decreto prevede i seguenti criteri:

1. gestione diretta in esclusiva per le attività di danza di una sala di minimo 99 posti;
2. un minimo 800 giornate lavorative² complessive;
3. un minimo di 40 rappresentazioni di spettacoli prodotti, per almeno cinque mesi anche non consecutivi, in non meno di tre regioni oltre a quella in cui il soggetto ha sede legale, incluse le coproduzioni;
4. ospitalità di minimo 30 spettacoli prodotti da soggetti professionisti diversi dal Centro di Produzione.

Dalle caratteristiche elencate si evince che i Centri devono non solo produrre e distribuire opere di danza, ma anche ospitarle, sulla falsariga di quanto previsto per le attività di teatro.

2. Per giornata lavorativa si intende la prestazione lavorativa dichiarata e retribuita secondo la disciplina per i lavoratori dello spettacolo per la quale scatti l'obbligo di iscrizione all'INPS (ex ENPALS).