



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



FRANCO ANGELI

## Informazioni per il lettore

Questo file PDF è una versione gratuita di sole 20 pagine ed è leggibile con



La versione completa dell'e-book (a pagamento) è leggibile con Adobe Digital Editions. Per tutte le informazioni sulle condizioni dei nostri e-book (con quali dispositivi leggerli e quali funzioni sono consentite) consulta [cliccando qui](#) le nostre F.A.Q.





**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](http://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

*Con il contributo di*

Fondazione  
**CARIPLO**



Progetto grafico della copertina: Elena Pellegrini

Foto di copertina: Irene Occhiato

Soggetti: Marta Greco (foto a sinistra), Adèle Bourret (foto centrale), Donatella Morrone (foto a destra)

Logo della collana: Francesca Ariatta

1a edizione. Copyright © 2019 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy

*L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. 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](http://www.francoangeli.it).*

# Indice

<b>Prefazione</b> , di <i>Mimma Gallina e Oliviero Ponte di Pino</i>	pag. 9
<b>Introduzione</b> , di <i>Alessandro Pontremoli e Gerarda Ventura</i>	» 11
<b>1. Breve storia della danza contemporanea in Italia</b> , 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
<b>2. “Sistema” danza. Le strutture della produzione</b> , 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
<b>3. Le strutture della diffusione e della promozione</b> , di <i>Gerarda Ventura</i>	» 35
3.1. I festival	» 35
3.2. Le rassegne	» 37
3.3. Le piattaforme	» 37
• Compagnie o autori invitati all'estero a seguito della partecipazione a due delle Piattaforme già realizzate, di <i>Gerarda Ventura</i>	» 39
3.4. I Circuiti regionali	» 39

3.5. Le sale teatrali	pag. 40
3.6. Attività di promozione della danza	» 41
3.7. Premi e concorsi	» 41
• La danza di comunità, di <i>Alessandro Pontremoli</i>	» 42
• Le Fondazioni di origine bancaria, di <i>Gerarda Ventura</i>	» 43
<b>4. Quadro normativo e finanziamenti nazionali</b>	» 45
4.1. Introduzione, di <i>Alessandro Pontremoli</i>	» 45
4.2. Dalla Legge 800 alle Circolari. Il FUS (Fondo Unico per lo Spettacolo), di <i>Gerarda Ventura</i>	» 48
• Il FUS, di <i>Gerarda Ventura</i>	» 49
4.3. Il Decreto Ministeriale 1° luglio 2014, un primo passo, di <i>Gerarda Ventura</i>	» 50
• I settori della danza secondo il FUS (DM 27 luglio 2017), di <i>Gerarda Ventura</i>	» 55
• Normative regionali a confronto, di <i>Gerarda Ventura</i>	» 55
<b>5. La formazione</b>	» 59
5.1. Introduzione, di <i>Alessandro Pontremoli</i>	» 59
5.2. Il ruolo della formazione nei mestieri della danza: la formazione accademica, di <i>Enrica Palmieri</i>	» 60
5.3. L'istruzione privata della danza in Italia, di <i>Anna Abbate</i>	» 63
5.4. I licei coreutici, di <i>Emanuele Giannasca</i>	» 65
• Le discipline dei licei coreutici italiani, di <i>Emanuele Giannasca</i>	» 67
5.5. La formazione organizzativa e tecnica, di <i>Antonio Taormina</i>	» 69
5.6. La formazione all'estero, di <i>Alessandro Pontremoli</i>	» 71
<b>6. La creazione, di Gerarda Ventura</b>	» 73
6.1. Il progetto coreografico	» 73
6.2. La realizzazione del progetto coreografico	» 74
• Diritto d'autore, la protezione della creazione coreografica, di <i>Gerarda Ventura</i>	» 78
<b>7. Lavorare nella danza</b>	» 81
7.1. Un contratto di lavoro per la danza?, di <i>Gerarda Ventura</i>	» 81
7.2. Il CCNL (Contratto Collettivo Nazionale del Lavoro) 2018, di <i>Emanuela Bizi</i>	» 83
• Le associazioni di categoria, di <i>Gerarda Ventura</i>	» 87
<b>8. Il mercato della danza contemporanea, di Roberto De Lellis</b>	» 89
8.1. Premessa	» 89
8.2. Il mercato e la strategia distributiva	» 90



8.3. Tecniche di distribuzione. Acquisizione delle informazioni, costruzione del data base, definizione e pianificazione del mercato potenziale	pag. 96
8.4. La tournée: i contratti e le schede tecniche	» 100
8.5. Bandi e concorsi	» 101
• Il piano produzione e il bilancio di produzione di <i>Gerarda Ventura</i>	» 101
<b>9. La danza contemporanea e gli spazi teatrali, una difficile relazione</b>	» 103
9.1. Le responsabilità dei programmatori e degli artisti, di <i>Gerarda Ventura</i>	» 103
9.2. I circuiti multidisciplinari, di <i>Patrizia Coletta</i>	» 104
9.3. I Teatri e la danza, di <i>Velia Papa</i>	» 107
9.4. Le nuove modalità della danza contemporanea: la danza urbana, la vetrina, la promozione, di <i>Gerarda Ventura</i>	» 110
<b>10. La dimensione internazionale</b> , di <i>Cristina Carlini</i>	» 115
10.1. I processi di internazionalizzazione della danza contemporanea	» 115
10.2. Creare a livello internazionale: le prospettive, di <i>Gerarda Ventura</i>	» 120
<b>11. Comunicare la danza contemporanea</b>	» 123
11.1. La danza, sulla carta, di <i>Gaia Clotilde Chernetich</i>	» 123
• Le maggiori riviste di danza cartacee edite in Italia, di <i>Gaia Clotilde Chernetich</i>	» 127
11.2. Gli sviluppi delle riviste online, di <i>Lorenzo Donati</i>	» 130
<b>Appendice – Drammaturgia della danza</b>	» 139
1. Introduzione, di <i>Alessandro Pontremoli</i>	» 139
2. La drammaturgia della danza, di <i>Guy Cools</i>	» 140
2.1. Il drammaturgo deve rimanere invisibile	» 141
2.2. Il drammaturgo come testimone, interlocutore e montatore	» 146
2.3. Il drammaturgo della danza come testimone somatico	» 147
2.4. La drammaturgia della danza come pratica dialogica	» 148
2.5. Il drammaturgo della danza come montatore (editor)	» 150
2.6. Conclusione: la drammaturgia come pratica creativa e somatica	» 151
<b>Bibliografia e sitografia</b>	» 153



# 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*

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 sociologiche<sup>1</sup> 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 mettono in evidenza 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 sociale<sup>2</sup>; 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, A. Pagliarino (a cura di), *Caravan Next. A Social Community Theatre Project. Methodology and Evaluation*, Milano, FrancoAngeli, 2019.

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.

In prima istanza, 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 danza 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) ci portano dritti 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 costruire il suo 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, Cristina Carlini, Gaia Clotilde Chernetich, Patrizia Coletta, Guy Cools, Roberto De Lellis, Lorenzo Donati, Emanuele Giannasca, Enrica Palmieri, Velia Papa, Antonio Taormina.

Grazie ad Anghiari Dance Hub che ha contribuito alla traduzione del testo di Guy Cools e alla traduttrice Giusi Nibbi, a Irene Occhiato che ha offerto il suo sguardo attraverso le fotografie di copertina insieme alle tre danzatrici ritratte, 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 Italia<sup>1</sup>

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 la 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. 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, a Laban e ai 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 rivoluzionava, 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 e 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 per intero 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, facendo del Judson Church Theatre un *continuum* di sperimentazioni artistiche piuttosto che un movimento esteticamente coerente. L'attività creativa è