

NID – New Italian Dance Platform

Cronaca e visioni (2012-2022)

Alessandro Pontremoli

La danza contemporanea italiana è una realtà culturale di grande interesse nel panorama dello spettacolo europeo. Coreografi e danzatori di diverse generazioni si confrontano con le problematiche del presente attraverso l'invenzione di nuovi linguaggi, la sperimentazione (in qualche caso anche estrema), la contaminazione delle forme e soprattutto la ridefinizione dei paradigmi estetici e culturali.¹

Per la complessità dei loro meccanismi produttivi la maggior parte di questi processi artistici si presenta nello spazio pubblico con la qualità dell'istanza politica e la forza della domanda etica di cambiamento sociale e civile.

Accanto alle sopravvivenze del classico, a sua volta attraversato da blande sperimentazioni, due fenomenologie si dividono la scena italiana della danza contemporanea: quella che altrove ho chiamato «la terra di mezzo»,² che mette in gioco una maggior riconoscibilità del gesto e del segno; e quella che, con Fabio Acca³ sulla scorta di Gilles Clément, abbiamo definito «il terzo paesaggio»,⁴ ovvero degli sconfinamenti. Entro questa suddivisione, che non va concepita come rigida o prescrittiva, ma unicamente euristica e finalizzata a comprendere i processi in atto, diverse generazioni di artisti propongono l'esito di un lavoro che oggi non può più

¹ Cfr. Alessandro Pontremoli, *La danza del nuovo millennio fra dissenso e partecipazione*, «Culture teatrali», 30 (2021), pp. 16-34.

² Id., *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, Roma-Bari 2018, pp. 102-119.

³ Cfr. Fabio Acca, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Scena anfibia e pratiche coreografiche del presente*, dossier monografico di «Culture teatrali», 30 (2021), pp. 9-15.

⁴ Gilles Clément, *Manifesto del terzo paesaggio. Nuova edizione ampliata*, Quodlibet, Macerata 2016; cfr. Fabio Acca, *TANZMESSE 2016. Quando la danza italiana va in fiera*, «Culture teatrali. Osservatorio della scena contemporanea», 10 ottobre 2016, <<http://www.cultureteatrali.org/tanzmesse-2016-quando-la-danza-italiana-va-in-fiera/>> (ultimo accesso: 8 gennaio 2017). Cfr. anche il video dell'intervento di Acca al Tavolo Tematico Fermo immagine, in occasione della NID Platform 2015 III Edition, Brescia, Palazzo Colleoni-Brend, 9 ottobre 2015, <<https://www.youtube.com/watch?v=aONfBshNoCQ>> (ultimo accesso: 8 gennaio 2017). Cfr., inoltre, Fabio Acca, *Scena anfibia e Nuova Danza*, in Clemente Tafuri e David Beronio (a cura di), *Iurea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017*, Akropolis Libri, Genova 2018, pp. 176-191.

essere unicamente ricondotto all'idea di opera e di autore. Soprattutto nel *terzo paesaggio* agiscono forze eccentriche, formazioni collettive, artisti che si muovono liberamente fra gli steccati della tradizione – superandoli e più spesso abbattendoli – della performance, del teatro, della musica, dell'arte visuale ecc.

Al concetto di danza come arte si sostituisce la materialità della pratica; a quello di opera la fluidità degli esiti dei dispositivi impiegati; a quello di coreografia, intesa come scrittura, l'oggetto coreografico,⁵ come il risultato di un movimento creativo che attraversa la terna progetto/processo/outputs, il tutto sempre orientato e guidato dalla bussola di una nuova visione della drammaturgia, come dialettica fra grandi azioni e piccole (o addirittura micro) azioni corporee, sceniche e/o concettuali.⁶

Questo scenario così ricco di spinte in molteplici direzioni dell'innovazione si innesta, con connotazioni paradossali, su un sistema-danza non adeguatamente aggiornato e sufficientemente articolato sul versante della distribuzione, che ancora ricalca un modello in prevalenza legato al mercato (in verità di piccole proporzioni) e alla dialettica domanda/offerta⁷.

Pubblico e operatori culturali hanno in qualche caso ancora bisogno del “prodotto” a tutto tondo da poter, rispettivamente, fruire e distribuire entro i canali della tradizione teatrale. In altri casi, particolarmente virtuosi, il meccanismo di rete (fra distribuzione e promozione) mette in relazione professionale realtà diversificate per garantire, soprattutto agli artisti più giovani, un graduale accompagnamento e inserimento nel sistema⁸.

Frutto di quest'ultima concezione è la NID Platform, un progetto nato nel 2012 sulla scorta di un precedente storico⁹. A partire dal 1995, infat-

⁵ Cfr. William Forsythe, *The Fact of Matter*, catalogo della mostra, Kerber, Bielefeld 2015; Letizia Gioia Monda, *Choreographic bodies. L'esperienza della Motion Bank nel progetto multidisciplinare di Forsythe*, Dino Audino, Roma 2016.

⁶ Cfr. Alessandro Pontremoli, *Problemi di drammaturgia della danza*, «Il castello di Elsinore», 76 (2017), pp. 65-81.

⁷ Cfr. Alessandro Pontremoli e Gerarda Ventura, *La danza: organizzare per creare. Scenari, specificità tecniche, pratiche, quadro normativo, pubblico*, Franco Angeli, Milano 2019.

⁸ Cfr. Fabio Acca e Alessandro Pontremoli (a cura di), *La rete che danza. Azioni del Network Anticorpi XL per una cultura della danza d'autore in Italia (2015-2017)*, Edizioni Anticorpi, Alfonsine (RA) 2018.

⁹ Le informazioni sulla NID sono reperibili sul sito della stessa, che riporta anche un archivio organizzato delle edizioni trascorse: <<https://www.nidplatform.it>> (ultimo accesso: 26 maggio 2022). Ogni edizione ha inoltre un catalogo cartaceo di riferimento nella veste di pubblicazione d'occasione senza registrazione ISBN. Trattando delle varie edizioni non si ha intenzione, nel contesto di questo intervento, di fornire una descrizione esauriente di tutti

ti, fino al 2000 RomaEuropa – riconosciuto nei primi anni come Ente di Promozione Danza dalla Direzione Generale per lo Spettacolo (che risiedeva presso la Presidenza del Consiglio dei Ministri) e in seguito (dal 1998) dal Ministero dei Beni e delle Attività Culturali – dà vita alla *Piattaforma della danza contemporanea italiana*, una vetrina, itinerante¹⁰ sul territorio nazionale, della produzione emergente offerta a operatori, giornalisti, studiosi e programmatori italiani e stranieri.

Riannodando, dal punto di vista ideale, le fila con quella prima esperienza, nel 2012 alcuni organismi della distribuzione della danza aderenti ad ADEP (Associazione Danza Esercizio e promozione) e costituiti in RTO (Raggruppamento Temporaneo d'Operatori) con il sostegno della Direzione Generale Spettacolo dal Vivo del MiBACT e degli Enti Locali crea un appuntamento – assestatosi su una cadenza biennale interrotta e complicatasi negli anni della pandemia da Covid-19 – finalizzato a promuovere e sostenere un campione selezionato della produzione italiana della

gli spettacoli proposti, ma unicamente di tracciare delle linee storiche per la comprensione del fenomeno, che ormai ha alle spalle una tradizione consolidata.

¹⁰ La prima edizione è a Roma (27-28 maggio, 1995), seguono Firenze (29 maggio-1° giugno, 1997), Palermo (22-23 maggio, 1998), Reggio Emilia (22 maggio, 1999) ed eccezionalmente Montpellier in Francia (29-30 giugno 2000). Va segnalato, per completezza storica, che l'eredità dell'iniziativa viene raccolta nel 2003 dall'Associazione Didee di Torino, diretta da Maria Chiara Raviola. Con il titolo La Piattaforma dal 2003 al 2010 viene proposto sul territorio un festival molto seguito di danza contemporanea giovane ed emergente, che entrava per certi aspetti in concorrenza col Festival Interplay e per altri versi con il colosso TorinoDanza. Con un'operazione di appropriazione, che potremmo definire "a gamba tesa", nel 2011 Gigi Cristoforetti, direttore artistico di TorinoDanza, ripristina la formula originale di RomaEuropa nominando il "Focus due" del festival: Italian Dance Platform. L'operazione era stata condotta con negoziazioni a livello di Direzione Generale del MiBact, che avevano portato il Teatro Stabile di Torino (ente su cui tuttora il festival TorinoDanza appoggia la propria macchina organizzativa) a produrre al Ministero un progetto speciale con la richiesta di 100.000 Euro di finanziamento. L'allora Commissione consultiva per la Danza, chiamata a dare un parere sui progetti speciali, valutò negativamente l'iniziativa, in quanto proposta arbitrariamente da un singolo ente e non da una pluralità di soggetti rappresentativi della realtà distributiva italiana e legittimati dal sistema danza a dar vita a una vetrina condivisa. Il progetto fu rigettato, ma per motivi di natura politica il finanziamento fu comunque attribuito al festival, per realizzare non "la" piattaforma della danza italiana, ma uno specifico focus sulla danza nazionale nuova ed emergente. In seguito a questa complessa vicenda l'Associazione Didee dal 2011 al 2014 prosegue comunque con la realizzazione del Festival La Piattaforma teatrocoreografico ma, per evitare conflittualità sulla medesima piazza, imboccando nuove vie e proponendo repertori diversi. Cfr. per RomaEuropa, <<https://romaeuropa.net/archivio/promozione-danza/piattaforme/>>; per TorinoDanza, <<http://www.torinodanzafestival.it>>; e per La Piattaforma di Associazione Didee, <<http://www.lapiattaforma.eu>> (ultimo accesso a tutti i link: 26 maggio 2022).

danza contemporanea. Durante questo incontro le compagnie italiane e gli operatori del settore, italiani e internazionali, entrano in dialogo: produzione e distribuzione si rapportano per dare visibilità alla qualità artistica della scena italiana, nel rispetto della pluralità dei linguaggi e delle estetiche, e non solo attraverso gli spettacoli, ma organizzando tavoli tematici e di discussione all'interno dei quali confrontarsi e dibattere sui temi importanti della danza contemporanea nel nostro paese.

NID Platform seleziona attraverso una call pubblica le migliori compagnie e gli spettacoli più rappresentativi sia tra le realtà già consolidate sia tra i/coreografi/e emergenti della scena italiana. Questi sono inseriti all'interno di un programma che si estende su un periodo di 4 giorni e prevede anche momenti di confronto e attività collaterali. In questo modo, NID Platform si configura come un'esperienza in cui possono maturare collaborazioni professionali tra produzione e distribuzione nazionale e internazionale, un format operativo in grado di allargare e rinnovare l'attuale mercato italiano della danza e di diffondere la conoscenza della più rilevante produzione coreografica italiana tra gli operatori esteri.¹¹

Per l'edizione inaugurale della Piattaforma viene scelta una regione del sud, la Puglia, nella prospettiva indicata dal Ministero di un riequilibrio territoriale della distribuzione e della produzione della danza italiana. Brindisi e Lecce ospitano dal 22 al 25 novembre del 2012 un numero consistente di spettacoli, che rispecchiano il panorama variegato della creatività contemporanea, in una visione complessiva che potremmo definire "ecumenica" dal punto di vista dei soggetti e delle estetiche. Accanto a formazioni più tradizionali nella struttura e nei linguaggi – come ad esempio il Balletto Teatro di Torino con *Le Vergini* di Matteo Levaggi; o il corpo di Ballo del Teatro di San Carlo di Napoli in *Cantata* di Mauro Bigonzetti – gruppi e singoli artisti dell'avanguardia nostrana mostrano le loro sperimentazioni, che già in quegli anni cominciano ad allentare le maglie delle forme, esplorando le possibilità della performance e proponendo nuovi paradigmi della scena – si pensi ad esempio al Teatro delle Moire con *Never never neverland – NNN*; o al collettivo Kinkaleri con *Fake for gun no you | all*.

La seconda edizione viene realizzata a Pisa e Pontedera dal 22 al 25 maggio del 2014. La commissione (sempre al 50% fra operatori italiani e programmatori stranieri) sembra decisamente orientata, in questa occasione, a valorizzare soprattutto una generazione di coreografi giovani ed

¹¹ Dal sito ufficiale della NID, <<https://www.nidplatform.it/nid-platform-2021/>> (ultimo accesso: 28 maggio 2022).

emergenti. Una NID che fa discutere per le scelte degli spettacoli messi in vetrina, la maggior parte dei quali sembra afferire decisamente a quel *terzo paesaggio* rivoluzionario di cui si parlava sopra. Se si escludono il Balletto di Roma, Spellbound Contemporary Ballet di Mauro Astolfi e Aterballetto (con il lavoro proposto da Eugenio Scigliano), la scena è interamente occupata da artisti concettuali, coreografi performativi, con proposte che mettono in crisi con forza le coordinate dello spettacolo di danza cui il pubblico è abituato. I limiti dettati dal concetto tradizionale di coreografia e i canoni delle tecniche vengono dismessi a favore di una visione ampia e democratica della danza e da nuove condizioni e situazioni compositive: si spazia dall'ostensione corporea di *Family Tree* di Chiara Bersani, che interrompe la catena di comando padrone/coreografo-servo/interprete a vantaggio di una orizzontalità autoriale che distribuisce la disposizione della performance a rotazione fra la stessa Chiara Bersani, Riccardo Buscarini e Matteo Ramponi; al dispositivo laboratoriale *O O O O O O O O* di Giulio D'Anna con non professionisti, che fra esercizi della tradizione teatrale contemporanea e violenti *acting out* dei giovani interpreti porta sulla scena una sorta di rito collettivo di trasformazione; e ancora al *ready made* di Alessandro Sciarroni, che in *UNTITLED_I will be there when you die* decontestualizza e decostruisce la giocoleria circense della *clavette* portandone in scena il virtuosismo, lo sforzo mentale e fisico, il linguaggio essenziale e geometrico, entro una drammaturgia ipnotica e cerimoniale guidata da un sapiente tappeto sonoro di grande portata emozionale e meditativa.

La NID del 2014 cade nell'anno della emanazione del DM del 1° luglio: *Nuovi criteri per l'erogazione e modalità per la liquidazione e l'anticipazione di contributi allo spettacolo dal vivo, a valere sul Fondo unico per lo spettacolo, di cui alla legge 30 aprile 1985, n. 163*, che avrebbe rivoluzionato lo scenario complessivo dello spettacolo dal vivo in Italia. Le scelte della commissione NID ricalcano, di fatto, la presa d'atto delle nuove realtà e delle nuove modalità produttive della danza contemporanea italiana, che lo stesso DM, per la prima volta nella storia del sostegno finanziario dello Stato a questo settore della cultura, recepiva con la predisposizione di nuovi articoli. Definendo non attraverso funzioni ma in termini quantitativi i nuovi contenitori produttivi il DM sanciva il passaggio dalla struttura storica della compagnia (d'autore o meno) a nuovi soggetti inclusivi, come gli *organismi di produzione* e i *centri di produzione*. Si tratta di una risposta legislativa alla frammentazione propria della danza contemporanea italiana, causata storicamente dalla contrazione progressiva delle risorse a diversi livelli. La nascita della figura del *danzautore*, del quale ho trattato ampiamente in

altra sede¹² – legata inizialmente alla problematica della sostenibilità economica, diviene a partire dagli anni Dieci del nuovo millennio un portato estetico e linguistico con conseguenze di grande interesse anche a livello internazionale.

La NID del 2014 mette in evidenza un altro aspetto della produzione coreica nazionale. Accanto a questa danza frammentaria e articolata su piani fra loro contrastanti notiamo, nel contempo, la tenuta dei padri nobili e dei maestri di quella prima generazione che aveva dato visibilità e volto al contemporaneo in Italia fin dagli anni Ottanta del Novecento: l'aggressività corporea e drammaturgica di Enzo Cosimi con *Welcome to my world* e la poesia del gesto di Virgilio Sieni con *Esercizi di primavera* segnano con tratto indelebile e potente l'edizione del 2014.

Nell'ottobre del 2015, a solo poco più di un anno dall'edizione pisana, la *kermesse* della NID, questa volta con esplicito sottotitolo di *Showcase for Italian and International Programmers*, viene organizzata a Brescia. Le polemiche¹³ – soprattutto all'interno della critica e nell'ambito della produzione di stampo più tradizionale –, legate alle scelte della commissione precedente, che aveva privilegiato artisti intenti alla revisione e al cambiamento di paradigma estetico, influiscono sulla programmazione di questa nuova edizione. Lo spettro dei linguaggi, delle forme e delle modalità creative e compositive si allarga infatti fino a includere la danza urbana, nella sua dimensione teatralizzata con *Sakura Blues* di Dacru Dance Company, e lo stile *hip-hop* di *Hopera* della GDO E.Sperimenti Dance Company. Il secondo paesaggio del contemporaneo è inoltre ben rappresentato dalla qualità e dal rigore di *Bolero* della MM Contemporary Dance Company/Naturalis Labor; dal teatrodanza di Ambra Senatore con *Aringa rossa*; e dall'intra-

¹² Alessandro Pontremoli, *La danza 2.0* cit., pp. 84-118.

¹³ Un mio intervento nel catalogo della NID 2014 (Alessandro Pontremoli, *Danzare l'oggi*, in *Catalogo della NID*, s.e., Pisa 2014, pp. 21-25) sottolineava il cambiamento in atto a livello internazionale, mettendo in evidenza come le premesse rivoluzionarie, poste dagli artisti della *post modern dance* nordamericana degli anni Sessanta del Novecento avesse trovato un primo compimento nella generazione degli esponenti della non-danza francese degli anni Novanta e una corrispondenza perfetta con le istanze dei danzatori e coreografi italiani degli ultimi vent'anni. Benché ampiamente conosciuti, gli esponenti di spicco di questo terzo paesaggio, concentrati in buona quantità nella vetrina del 2014, creano una sorta di forte impatto di visibilità che allarma l'establishment. Ulteriori letture del presente compaiono anche nel catalogo del 2015, dove Ada D'Adamo («Questa non è danza!». *Alcune riflessioni (e una nota a margine) su danza e performance*, in *Catalogo della NID*, s.e., Brescia 2015, pp. 17-20) ribadisce il processo di contaminazione con gli ambiti della performance e delle altre arti visuali e digitali, con riferimento a un caposaldo della letteratura critica sull'argomento, il volume di André Lepecki, *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*, Routledge, New York 2006.

montabile lirismo compositivo della Compagnia Abbondanza/Bertoni, che si esplicita in *Duel_Terza generazione*, un lavoro realizzato da nove danzatori fra gli 8 e i 14 anni. Quest'ultima creazione inaugura una sezione, in sordina, dedicata alla danza per un pubblico di bambini e ragazzi, che sarà ripresa anche nelle edizioni successive (ad eccezione di Salerno 2021/2022).

Con l'edizione di Gorizia del 2017 viene ripresa la cadenza biennale del progetto NID, che si sposta in Friuli-Venezia Giulia, territorio di confine, ma anche di apertura culturale verso il centro e l'est Europa. Logisticamente distribuita fra Italia e Slovenia, la programmazione della NID punta su una sorta di ritorno all'ordine e alla forma, che si traduce da un lato nel ripristino dei valori della coreografia come scrittura di corpi nello spazio, dall'altro su un recupero della concezione storica di compagnia strutturata. La maggior parte dei lavori è infatti presentata da compagnie artistiche di solida tradizione: Spellboud Contemporary Ballet di Astolfi, Arearea di Cocconi, Le Supplici di Favale, Compagnia Simona Bucci (con una coreografia per "bambini" firmata da Roberto Lori); MM Contemporary Dance Company di Merola; Opus Ballet di Firenze con una coreografia di Petrillo. Persino ALDES di Roberto Castello, la struttura produttiva storicamente più articolata e composita che aveva ispirato nel 2014 al Ministero la creazione dei così detti *Organismi di produzione*, si presenta nella formazione tradizionale, proponendo una delle opere più sconvolgenti e interessanti dello stesso Castello: *In girum imus nocte et consumimur igni*.¹⁴ Nella medesima direzione va anche Francesca Pennini col suo Collettivo Cinetico, che benché sia considerato una formazione di punta nel panorama italiano fra quelle più decise nel dar vita a nuovi *tool* creativi e nel sostituire progressivamente gli obsoleti stilemi compositivi con il dispositivo e l'oggetto coreografici, alla NID 2017 presenta un *reenactment* delle silfidi ballettistiche con organico allargato e impianto a serata intera.

Tengono alta la bandiera dei *danzautori* alcuni solisti come Annamaria Ajmone, Marco D'Agostin, Daniele Ninarello, Davide Valrosso; e quella del *terzo paesaggio* due lavori davvero *borderline*: *R.OSA_10 esercizi per nuovi virtuosismi* di Silvia Grabaudi, sul versante del comico partecipato; e soprattutto *A Room for All Our Tomorrows* di Igor & Moreno (prodotti da TIR Danza). Quest'ultima performance, in una ambientazione pinteriana, è giocata su una serie di azioni fisiche fra il virtuosismo coreico accademico, il gesto quotidiano e la catastrofe delle sue conseguenze. Gli interpreti per

¹⁴ Cfr. Valentina Valentini, Valeria Vannucci e Chiara Pirri Valentini (a cura di), *Nel migliore dei mondi possibili. Intorno all'opera di Roberto Castello*, Ephemeria, Macerata 2021.

tutta la durata del lavoro producono strazianti emissioni vocali fra l'abbaiare e l'urlo, che provocano un impatto percettivo sul pubblico oscillante fra la derisione e il disagio fisico crescente.

Sotto l'egida di Aterballetto, la NID (sottotitolo *(RE)think Dance*) torna a Reggio Emilia nel 2019 con una struttura tripartita, non ben recepita a livello nazionale unanimemente da tutto il mondo della danza. La scelta, in particolare, di dedicare una finestra privilegiata ai quattro soggetti finanziati dal Ministero come *Centri di Produzione* (Aterballetto; Compagnia Susanna Beltrami; Compagnia Virgilio Sieni; Compagnia Zappalà Danza) viene percepita come poco democratica, soprattutto perché la partecipazione alla NID comporta, generalmente, una dimostrazione di interesse da parte degli artisti, che poi una commissione sceglie e colloca nella programmazione dei quattro giorni di vetrina.

A fare il paio con la sezione privilegiata è l'invenzione dei così detti *open studios*, una selezione – come si legge nel catalogo – «finalizzata a conoscere progetti in via di sviluppo non ancora presentati»¹⁵. Curata da Paolo Brancalion e Mara Serina, questa finestra sul nuovo è stata letta come discriminatoria e marginalizzante. I lavori erano presentati in un contesto semi-teatrale, in tarda mattinata, senza supporto tecnico, né un apparato illuminotecnico, in un clima di disattenzione generale causato dalla concomitanza di tavoli tematici ed eventi collaterali. In qualche caso gli artisti conversavano col pubblico degli operatori dichiarando le loro esigenze produttive, in altri mostravano brevi estratti del lavoro la cui lettura corretta non era facilitata dalle condizioni di presentazione.

Nella sezione, per così dire ordinaria, si riproponeva un quadro abbastanza consolidato di felice coesistenza fra tradizione e novità, già presente nelle ultime edizioni della NID, con almeno due lavori di particolare intensità performativa. Sia *Seeking Unicorns* di Chiara Bersani, sia *Kokoro* di Luna Cenere mettevano bene in evidenza l'orientamento della nuova danza italiana, teso a un ritorno ai valori del corpo, osteso nella sua potente dimensione di cerniera e diaframma poroso fra io e mondo, fra natura e cultura, fra sottomissione e resistenza al potere.

Occasione di dialogo, ma a volte anche luogo di scontri, la NID 2019 verrà ricordata anche per la presa di posizione di un gruppo di esponenti della critica nei confronti delle forme considerate più estreme di danza contemporanea italiana. Al grido di ritorno al canone, di restaurazione del dogma modernista di danza=movimento, alcuni predicano l'esclusione dal

¹⁵ Catalogo della NID, s.e., Reggio Emilia 2019, p. 3.

dibattito di chi non sia patentato a intervenire in esso in virtù dell'appartenenza alla ristretta cerchia della critica di settore. Una sorta di riflusso, al limite del pronunciamento antidemocratico, riporta anacronisticamente il clima culturale attorno alla danza a un tempo che viene evocato come un'età dell'oro, in cui trionfavano la qualità e il rigore, la forma e le tassonomie chiare.

Si tacciano di ideologismo gli operatori e i programmatori:

Lo dimostrano anche le trasformazioni di stagioni e festival storicamente prestigiosi che spesso spinti all'innovazione dalle indicazioni e dai punteggi ministeriali farciscono i loro calendari di progetti e artisti (italiani) spesso acerbi e irrisolti, velleitari e confusi. Quelle manifestazioni – ormai diventate spesso (per necessità di bilancio?) una la dependance dell'altra in un continuo rimbalzo dei pochi nomi davvero spendibili – dovrebbero essere invece considerati dei punti di arrivo e di riconoscimento degli artisti chiamati a produrre. I direttori artistici dovrebbero essere intellettualmente liberi di progettare secondo le loro visioni e intenzioni, piuttosto che rispetto le tabelline ministeriali e le sottili pressioni, liberi di decidere come e quanto investire su uno o più talenti.¹⁶

Il tutto però, senza che mai vengano definiti i parametri di riferimento: che cosa significa «prestigioso» nel contesto socioculturale e storico cui si fa riferimento? Cosa significa «acerbi e irrisolti, velleitari e confusi»? In rapporto a quale canone estetico, se mai abbia senso che oggi ce ne sia uno? In virtù di quale principio e riferimento le manifestazioni dette prestigiose «dovrebbero» essere punti di arrivo e non punti di partenza?

Chi oggi si interroga seriamente sulle questioni del contemporaneo sa che il problema si risolve tutto nella questione se le arti debbano essere considerate delle pratiche separate o se esse invece non siano piuttosto alcune fra le tante pratiche possibili dell'essere umano.¹⁷ Se l'arte, cioè, abbia il suo recinto sacro, entro cui possano entrare solo gli iniziati, gli unici a poterne fruire e parlare in quanto autorizzati;¹⁸ o se piuttosto le pratiche artistiche non siano che comportamenti organizzati della specie, forse con la caratteristica di essere azioni paradigmatiche, anche se solo parzialmente normative.¹⁹

¹⁶ Silvia Poletti, *La Danza Italiana e i vestiti nuovi dell'Imperatore*, in «Delteatro.it», 19/01/2020, <<https://delteatro.it/2020/01/19/la-danza-italiana-e-i-vestiti-nuovi-dellimperatore/>> (ultima consultazione: 28/05/2022).

¹⁷ Cfr. Georg W. Bertram, *L'arte come prassi umana. Un'estetica*, Raffaello Cortina, Milano 2017.

¹⁸ Cfr. Giorgio Agamben, *Homo Sacer, ed. integrale 1995-2015*, Quodlibet, Macerata 2018.

¹⁹ Cfr. Alva Noë, *Strange Tools. Art and Human Nature*, Hill and Wang, New York 2015.

Ci ha pensato il Covid a riportare tutti a più miti consigli, soprattutto perché la pandemia ha messo in evidenza come sia facile per il potere disperdere le «alleanze dei corpi»²⁰ proprie della performance e delle sue potenzialità sovversive. Gli animi si sono placati certamente, ma il dibattito dovrà senza dubbio riprendere, anche se in termini più collaborativi, perché ne va del senso della danza non solo per la nostra cultura, ma per la sopravvivenza della specie.

La NID post-pandemica, prevista per il 2021, ha dovuto per forza di cose essere distribuita su due appuntamenti, che hanno avuto luogo fra le due ondate principali del contagio. Nel maggio del 2021 a Salerno si è infatti tenuta la prima parte dell'ultima edizione, all'interno della quale sono stati presentati gli *open studios*, selezionati da Paolo Brancalion e Marina Dammacco; e a distanza di un anno esatto, nella stessa città, la presentazione dei lavori più ampi e compiuti.

Facendo tesoro delle criticità riscontrate nella gestione degli *open studios* mostrati a Reggio Emilia nel 2017, gli organizzatori della recente edizione hanno cercato di valorizzare i lavori dei giovani artisti collocandoli in una sede teatrale attrezzata e fornendo loro la tecnica necessaria per l'allestimento del minutaggio previsto per la loro esibizione. A seguire, dopo la visione di tutte le performance di una giornata, gli artisti venivano presentati al pubblico degli operatori con una scheda dettagliata che illustrava le esigenze produttive del progetto. Il momento di dialogo e confronto permetteva inoltre uno scambio proficuo sul versante di un feedback lieve e costruttivo, che cercava di tradurre concretamente in azione e relazione il senso del sottotitolo dell'edizione salernitana: *Cohesions*. In questo contesto abbiamo visto alternarsi sul palcoscenico della Sala Pasolini, sul Lungomare di Salerno, esponenti della danza d'autore (fra gli altri Nicola Simone Cisternino, Claudia Caldarano, Giovanfrancesco Giannini, Sara Sguotti) e giovani coreografi con progetti più complessi rispetto alla forma del solo (fra gli altri Adriano Bolognino e il tandem Alessandra Paoletti e Damiano Ottavio Bigi).

Nell'appuntamento più recente del maggio 2022 sono stati presentati lavori che hanno avuto un tempo lungo di decantazione, dovuto al continuo *stop and go* delle disposizioni sanitarie nazionali. Una sorta di ologramma stroboscopico della danza italiana ha messo in evidenza processi compositivi e progettualità che avevano già avuto modo di manifestarsi anche se

²⁰ Judith Butler, *L'alleanza dei corpi. Note per una teoria performativa dell'azione collettiva*, Nottetempo, Milano 2017.

a singhiozzo in diversi contesti distributivi. La ricchezza del panorama è tale da non permettere in questa sede una rassegna esaustiva e se non per rapidi cenni, ma vale la pena tentare comunque una prima sintesi.

La manifestazione – che in questa edizione non ha approntato programmaticamente tavoli tematici né proposto iniziative collaterali,²¹ per permettere agli operatori momenti liberi ed estemporanei di scambio e condivisione – si è aperta con *Bayadère. The Kingdom of the Shades*, un interessante esperimento di collaborazione fra il Leone d'Argento Michele Di Stefano e la Compagnia Nuovo Balletto di Toscana. Il coreografo, originario proprio di Salerno, è una punta di diamante della danza italiana contemporanea. In questo lavoro, attingendo a una metodologia decostruttiva di stampo derridaiano, il coreografo affronta un classico del balletto romantico, del quale opera uno studio analitico riproponendone i tratti pertinenti in una prospettiva critica: in questo preciso caso irridendo in chiave postcoloniale l'esotismo originario dell'opera e rimontandone i tratti pertinenti e distintivi in una nuova dimensione formale più vicina alla sensibilità del presente. Stesso tipo di operazione compie anche il musicista Lorenzo Bianchi Hoesch sulla partitura di Minkus.

Party Girl di Francesco Marilungo propone una riflessione sulla dinamica sado-masochistica della relazione binaria uomo-donna, ispirandosi alla figura non realistica, ma esplicitamente mitizzata, della prostituta. Il mondo del potere e del dominio maschile sul corpo della donna è messo in evidenza da un dispositivo ossessivamente ripetitivo di comando verbale, messo in moto dal coreografo, e risposta fisica delle tre esecutrici sulla scena, fino alla liberazione e al riscatto nella sovversione della dialettica servo/padrone.

Sulla stessa direttrice della riscoperta della significatività del corpo si muove anche la ricerca di Luna Cenere, che dopo *Kokoro*, presentato nel 2019 a Reggio Emilia, ritorna sulla nudità, questa volta distribuita su cinque performer, con *Zoé*. La qualità del lavoro fisico, giocata sulla lentezza e la metamorfosi, sono l'incarnazione di un portato profondo di pensiero. La «nuda vita» rivendica la sua «forma di vita»²² attraverso l'ostensione di una orizzontalità corporea, dove l'elemento di costruzione comunitaria non è una identità, che sempre

²¹ Costituisce un'eccezione la presentazione di un volume che pubblica una ricerca condotta durante il lockdown sulle condizioni del mondo della danza: Gabriella Stazio, Marialuisa Stazio e Raffaella Tramontano (a cura di), *Si cambia danza. L'impatto del Covid-19 sul sistema danza in Italia*, Meltemi, Milano 2022.

²² Cfr. Giorgio Agamben, *Forma-di-vita*, in Maurizio Zanardi (a cura di), *Comunità e politica, Cronopio*, Napoli 2011, pp. 89-94.

è divisiva, ma è il *quodlibet* dell'essere²³. Vengono alla memoria le parole di Jean-Luc Nancy: «I corpi sono luoghi di esistenza e non c'è esistenza senza luogo, senza un là, senza un "qui" e un "ci" per *questo*».²⁴

Nella medesima traiettoria del sensibile si muovono il lavoro e la ricerca di Cristina Kristal Rizzo, una delle esponenti più significative e lungimiranti della danza contemporanea italiana. Con riferimenti al pensiero del medesimo Nancy e prima di lui a quello del grande Maurice Merleau-Ponty, *Toccare. The white dance* è il manifesto della reversibilità del sentire, del chiasma del visibile e del sensibile. Le evoluzioni coreografiche dei danzatori (soli, duetti, gruppi all'unisono, ecc.), il loro dar luogo alla scena spaziale e sonora (nell'abile manipolazione contemporanea della musica di Jean-Philippe Rameau, eseguita dal vivo), gli attraversamenti quasi ieratici e sacerdotali di Rizzo ci parlano della *carne*, del corpo come quella trama di differenze che trova una unità nella relazione e in cui la dicotomia io/mondo non si dà:

Se l'Essere non è più *davanti a me*, ma mi circonda e, in un certo senso, mi attraversa, se la mia visione dell'Essere non si effettua da un altro luogo, ma dal cuore dell'Essere, allora i cosiddetti fatti, gli individui spazio-temporali, sono da subito innestati sugli assi, sui cardini, sulle dimensioni, sulla generalità del mio corpo.²⁵

Se Cenere e Rizzo stanno sul versante del tragico, Silvia Gribaudo esplora con *Monjour* le possibilità del comico, ma perseguendo comunque anch'essa la catarsi inevitabile che sta a valle della relazione performativa. L'obiettivo di abitare con leggerezza il medesimo terreno instabile comune, che è la condizione della fragile esistenza umana, è ben espresso nell'esergo grotowskiano della scheda dello spettacolo all'interno del catalogo:

Superare la frontiera tra me e te: arrivare a incontrarti, per non perderti più tra la folla. [...] Trovare un luogo in cui essere insieme sia possibile. [...] Una cosa che consisterà in una messa in vita gli uni con gli altri e il giorno santo diventerà possibile. J. Grotowski (*Jour Saint et autres textes*).²⁶

La sfida è tutta nel dialogo che si instaura fra performer e pubblico, fra spettacolo e suoi fruitori. Manipolazione reciproca, responsabilità, spaesa-

²³ Cfr. Id., *La comunità che viene*, Einaudi, Torino 1990.

²⁴ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Cronopio, Napoli 2014, p. 16.

²⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 2003, pp. 133-134.

²⁶ *Catalogo della NID*, s.e., Salerno 2022, p. 42.

mento sono le parole chiave di quello che la stessa Gribaudi definisce un «cartoon contemporaneo»,²⁷ di fatto un grande pretesto drammaturgico per creare una consapevolezza comune e metalinguistica della necessità della cooperazione per l'esperienza di senso dell'evento spettacolo. Cinque fantastici performer uomini, per la gran parte del tempo quasi nudi, insieme al demiurgo Griabudi che, come una predicatrice mediatica new age, ripete quasi ossessivamente al pubblico: «Take your time» e «It's for you», danno vita a *Monjour* nei termini di «un giorno per esistere insieme nello spaesamento. Ma quanto siamo disposti a dare per continuare ad esistere?».²⁸ L'interrogativo, che risuona sinistro dopo gli anni di pandemia e in concomitanza della disastrosa attuale guerra fra Russia e Ucraina alle porte dell'Europa, è rivolto all'intera umanità e alle sue scelte, alla società occidentale con i suoi comportamenti catastrofici, dimentichi della necessità della danza e del teatro per la sopravvivenza della specie.

Riccardo Buscarini torna sulla scena italiana con *Suite Escape. Fuga dal passo a due*, una battaglia non risolta col rimosso della tecnica e dello stile accademici, che provoca una nuova scrittura delle relazioni e dei processi fisici implicati nelle dinamiche del *pas de deux*. La musica dal vivo contribuisce a un continuo processo memoriale dentro e fuori della tradizione.

Un lavoro realmente postmoderno, e potremmo quasi dire “classico” entro la contemporaneità, è *Alcune coreografie* di Jacopo Jenna con l'esecuzione di Ramona Caia. Con grande intelligenza citazionistica Jenna monta un video sul quale scorrono, incastrandosi perfettamente dal punto di vista ritmico, formale e specificamente coreografico, immagini di danza che ricostruiscono una ideale, non cronologica ma assolutamente personale, storia della danza moderna e contemporanea. In dialogo col video, su cui vediamo scorrere lacerti brevissimi della memoria coreica affidati a Internet e ormai divenuti immaginario collettivo – da *Trio A* di Yvonne Rainer a *May B* di Maguy Marin; dalle danze indiane a Fred Astaire; da Merce Cunningham a Béjart; dalle danze rituali funerarie del Madagascar alla macabra danza di una macchina per l'automazione crematoria –, Ramona Caia copia, riproduce, anticipa, trascura, amplifica i movimenti che appaiono sullo schermo, costruendo una coreografia della memoria solo a tratti didascalica, anche perché a intervalli irregolari le immagini a video sono volutamente occultate da schermate colorate, mentre la danza scorre inesausta e mimetica anche di ciò che noi non vediamo. La

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

qualità impressa alla performance è quella della stratificazione corporea della danzatrice, che riaffiora e, in tal modo, autonomizza la prestazione rendendola nuova e originale a ogni esecuzione. La seconda parte del lavoro è interamente occupata dal video di un terzo artista, Roberto Fassone, videomaker e performer che costruisce una sequenza di coreografie visive e naturali, in assenza dell'umano, accompagnate ciascuna da una titolazione e da un riferimento musicale e sonoro che contribuiscono a creare una drammaturgia multicodica e unitaria.

Al relativismo combinatorio di Jenna fa eco il dispositivo compositivo di *Pastorale* di Daniele Ninarello. Autore di punta delle ultime generazioni, Ninarello è portatore di una filosofia coreografica democratica, all'interno della quale l'emersione di una scrittura è il frutto del rispetto di alcune regole di base che affiorano dalla necessità del progetto. Facendo proprio il concetto di alleanza fra i corpi, di accordatura e intonazione del sé col tutto attraverso la membrana sensibile della percezione allertata e vigile, Ninarello offre alla visione, ma anche alla condivisione fisica di tutti (quando contesti e condizioni lo permettono) una pratica che egli stesso definisce «una risorsa per creare uno spazio emotivo in cui esplorare la fragilità di questo legame, e i rischi associati alla sua perdita».²⁹

Una nuova tendenza apparsa con evidenza in questa ultima edizione della NID è una sorta di nuovo virtuosismo scenico e tecnico, che si manifesta in due lavori fra loro molto diversi. Il solo di Marco D'Agostin, *Best Regards*, dedicato al compianto Nigel Charnock, è un *one man show* di grande impatto, sia per la bravura vocale e coreutica di D'Agostin, che si prodiga in un fantasmagorico processo di incorporazione del virtuosismo anarchico del fondatore dei DV8 mancato nell'agosto del 2012, sia per la sua maniacale cura del prodotto finito, non fine a sé stessa, ma finalizzata alla condivisione di uno dei tanti processi memoriali che muovono la poetica del coreografo. Come già in *Everything is ok*, nel quale il corpo di D'Agostin si trasformava in un archivio vivente di forme di intrattenimento scaricate sul pubblico in una carrellata inesauribile e velocissima di tracce mnestiche disancorate e decontestualizzate, anche in *Best Regards* l'archivio restituisce i fantasmi del vissuto affettivo della perdita e della lontananza, che si dispiegano nella metafora della missiva, di un testo come produzione discorsiva di un corpo, che non c'è perché mancato o distante ma presentificato dalla scrittura.

²⁹ Ivi, p. 32.

Esercizi per un manifesto poetico del Collettivo Mine (formazione di cinque performer di straordinaria preparazione tecnica) è una maratona defaticante della durata di circa quaranta minuti in cui i corpi all'unisono saltano ritmicamente e ossessivamente senza posa gestendo il movimento spaziale con micro-spostamenti che descrivono geometrie continuamente variabili. L'evidente omaggio al minimalismo della stagione *post modern* è una sorta di smaccato *plagismo* artistico, che oggi però non ha più il sapore analitico della ricerca degli sperimentatori degli anni Sessanta del Novecento, ma si presenta come una dimostrazione di orgoglio e di rivendicazione del potere evocativo e trasformativo di una danza che, anche se non vuole più programmaticamente inventare nuovi vocabolari, è in grado di porre la condizione del rischio come una nuova proposta di condivisione.

La recente NID salernitana è stata, in conclusione, vissuta dai suoi partecipanti, organizzatori, artisti, operatori, osservatori e addetti ai lavori davvero come un rito di rinascita, una festa collettiva di liberazione dopo due lunghi anni di incertezze e di messa in crisi di professioni e vocazioni, che avevano fatto pensare al peggio in più di un momento. La danza contemporanea italiana è più viva che mai, ricca di sperimentazioni e di pratiche, portatrice di un pensiero in grado di tradursi non solo in ottimi prodotti estetici, ma soprattutto in progetti di impatto politico e culturale.