

La programmazione della danza contemporanea in Italia a partire dal D.M. 1 luglio 2014. Analisi attraverso la rassegna Grandi Pianure

Facoltà di lettere e filosofia
Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo
Corso di laurea in Arti e scienze dello spettacolo

Margherita Dotta
Matricola 1627339

Relatore
Prof.ssa Roberta Scaglione

A.A.2018-2019

CAPITOLO I

Un nuovo scenario normativo per la danza.

Il Fondo Unico per lo Spettacolo e la programmazione della danza contemporanea

1. *La danza contemporanea: una vita da Cenerentola*

Dove si colloca la danza e dove soprattutto si inserisce la danza contemporanea nello scenario normativo italiano? Per cercare di rintracciare una risposta a tale quesito partiamo dal principio, definendo, attraverso un breve excursus storico, cosa si intende per “danza contemporanea”. Perché, se per l’arte visiva l’accezione di “contemporaneo” è ormai pienamente riconosciuta, usata e inserita nel linguaggio comune, la stessa cosa non si può dire per la danza che per molti ancora oggi rimane quella delle “ballerine con il tutù e le punte” o è esclusivamente quella commerciale, passata dalle principali emittenti televisive all’interno dei talent show o dei videoclip internazionali. In realtà esiste anche in Italia da tempo una (crescente) fetta di artisti, coreografi e danzatori, che opera entro confini differenti, probabilmente più labili visti dall’esterno, ma che delimitano una categoria riconosciuta negli USA e in molti Paesi europei. Si tratta di un’estetica che prende formalmente il via a partire dal secondo dopoguerra e fin dall’inizio si presenta come multiforme e varia: in Europa la stagione della danza contemporanea viene inaugurata dal Tantztheater di Pina Bausch in cui confluiscano negli anni ’70 e ’80 del Novecento temi espressionisti e modalità di rappresentazione del nuovo teatro, all’interno della volontà di un ritorno al mito dell’arte totale; negli Stati Uniti è invece Merce Cunningham a distaccarsi dall’esistente, a “reagire alla reazione” (se consideriamo la danza moderna una risposta al balletto accademico), ripensando la danza, il corpo e il suo rapporto con lo spazio in una prospettiva non comunicativa e tendenzialmente asettica. E non è una coincidenza che proprio subito dopo Cunningham inizi una delle stagioni più fertili e innovative della danza contemporanea: la *postmodern dance* dello Judson Church Theatre di Yvonne Rainer, Trisha Brown, Steve Paxton, Deborah Hay, Simone Forti, David Gordon raccoglie i suoi frutti attraverso continue sperimentazioni che si spingono al di fuori dei confini teatrali, avvicinandosi a forme artistiche come la *pop-art* o la *body art*.

Negli anni ’90 è stata introdotta la nozione di danza d’autore per andare a definire molteplici percorsi di artisti europei, fautori di un originale sistema di segni, spesso sintesi e punto di intersezione fra la corrente americana e la tradizione neoespressionista, andando a ricercare un

movimento che nasce da una realistica constatazione dei limiti e delle possibilità di un corpo situato e concreto. [...]. Il vissuto personale torna a vivere nel corpo danzante, si storicizza e viene riconosciuto dalla collettività come vero in sé in quanto originario. [...] Il mondo reale è

ora presentato, più che messo in scena, con le sue sbavature, la sua insensata complessità, la mediocrità, le brutture, le sue diversità e opacità. Si tratta dello stesso mondo in cui è immerso lo spettatore [...].¹

È all'interno di questa cornice che le nuove generazioni di *danzatori* si muovono arrendendosi alla società di massa e ai suoi strumenti di comunicazione, che invadono la scena rendendola ancora più multiforme e aperta: ora tutto può essere mostrato e niente può rimanere nascosto, puntando più sulla rappresentazione dei processi che su quella dei risultati. Il punto è che, nonostante continuano a vivere forme di narcisismo e autoreferenzialità fine a se stessa, i nuovi autori (*N.d.A* coloro che circuitano) vivono non più come entità solitarie, ma all'interno di comunità e reti, rendendosi disponibili ad universi più o meno vicini di altre discipline.

Ma ciò purtroppo non significa che la danza contemporanea italiana di oggi sia realmente parte di un sistema che nel concreto investa e sostenga il settore in ogni sua declinazione. Piuttosto fa parte- secondo il punto di arrivo di uno studio condotto da Alessandro Pontremoli e Fabio Acca- del cosiddetto Terzo Paesaggio. Secondo i due critici e ricercatori, dagli anni Novanta la danza presenta una geografia costituita da tre paesaggi: il primo è quello immobile della tradizione, un Paesaggio Museale, «luogo di conservazione e archiviazione vivente del passato»² dove è il repertorio sia classico che moderno a far da padrone; il secondo (la cosiddetta Terra di Mezzo) è quello dell'innovazione istituzionalizzata, in cui «i cambiamenti avvengono lentamente, ma sono tuttavia metabolizzati molto velocemente, convivono nuovo o meno nuovo, in cui i linguaggi conosciuti e leggibili anche da un pubblico relativamente ampio creano nuove suggestioni»³; infine il residuo degli altri due, il Terzo Paesaggio, che, riprendendo una nozione dell'architetto francese Gilles Clément,

è una terra incognita dove si cerca di mettere alla prova confini e baluardi. Luogo di danza d'autore, non-danza, post-danza, dialettica tra performance e danza. [...] La dissoluzione delle estetiche che si presenta come [...] l'assunzione di nuove responsabilità, è certamente negazione della forma, degli stili e 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.⁴

Ed è proprio anche per questa difficoltà di riconoscere una realtà così sfaccettata e al di fuori di una categorizzazione predefinita, che le istituzioni guardano il Terzo Paesaggio, questo terreno dove la danza

¹A.Pontremoli, G. Ventura, *La danza: organizzare per creare- Scenari, specificità tecniche, pratiche, quadro normativo, pubblico*, FrancoAngeli, Milano 2019, pp. 22-23.

² W. Porcedda, *Nuova danza, differenze ai margini del terzo paesaggio*, in *gliSTATIGENERALI*, 7 febbraio 2019, (ultima consultazione come successive 28 ottobre 2019)

³ *Ibidem*.

⁴ A.Pontremoli, G.Ventura, *La danza: organizzare per creare...*, cit., p.26.

contemporanea è quella degli *outsider*, con diffidenza e poca malleabilità, lasciando scoperta ancora oggi non solo la nuova danza, ma tutto il settore coreutico.

2. *Il quadro normativo della danza: una costola della musica.*

La danza ha da sempre subito una condizione di inferiorità a tutti i livelli, a partire da quello del sostegno economico, fino a quello della definizione di spazi e contesti ad essa riservati. Questo stato delle cose non è certo una situazione nuova per l'Italia, come ci dimostra il fatto che il primo provvedimento in materia (Legge 800 del 14 agosto 1967), che disciplina le attività private e no-profit dedicate alla produzione e diffusione degli spettacoli di danza, è una circolare che regola la musica a cui viene accorpata la danza, non riconoscendo a quest'ultima una sua autonomia di settore. Con questa circolare vengono definiti 11 Enti Autonomi Lirici, dotati di Corpo di Ballo (Teatro Comunale di Bologna, Teatro Comunale di Firenze, Teatro Comunale dell'Opera di Genova, Teatro alla Scala di Milano, Teatro San Carlo di Napoli, Teatro Massimo di Palermo, Teatro dell'Opera di Roma, Teatro Regio di Torino, Teatro Comunale Giuseppe Verdi di Trieste, Teatro La Fenice di Venezia e l'Arena di Verona). A inizio anni Duemila, assumendo la configurazione giuridica di Fondazioni Lirico-Sinfoniche, arrivano al numero di 14, aggiungendo- oltre a riconosciute istituzioni concertistiche assimilate- il Teatro Petruzzelli di Bari. Su questi palchi continuano ad essere messi in scena per lo più titoli di balletto di repertorio e anche il tentativo negli anni '80 di promuovere progetti di creazione contemporanea al Teatro La Fenice e a La Scala ha un esito negativo. Ma il peggio arriva con la crisi economica del 2008, che induce nel corso di un decennio alla chiusura di 7 Corpi di Ballo delle Fondazioni Lirico-Sinfoniche, che oggi sono rimasti solo in 4 a Milano, Roma, Napoli e Palermo.

La danza promossa e diffusa fino agli anni '80 è quindi solo quella accademica accorpata alla musica e anche la L. 163/1985 reitera il suo ritardo e una mancanza di lungimiranza continuando a considerare il settore coreutico assieme a quello musicale, dedicando all'intero raggruppamento il 45% del Fondo, con un misero 1,7% delle risorse del FUS destinate alla povera danza. Inoltre il legislatore cieco al nuovo e sfaccettato panorama della danza italiana si concentra esclusivamente sul finanziamento di produzione, come se esistesse una solida rete distributiva nazionale ed è solo con il D.lgs. n. 112/98 *Conferimento di funzioni e compiti amministrativi dello Stato alle Regioni e agli Enti Locali*- che precisa le azioni di competenza esclusiva dello Stato in materia di spettacolo dal vivo- e con la Riforma al titolo V della Costituzione del 2001, che il settore della danza si configura come un sistema espanso e completo, comprendente formazione, produzione, distribuzione e promozione (anche all'estero). Tale "campo fiorito" ha durata breve: infatti nel 2010 viene soppresso l'ETI e la crisi finanziaria del 2008 «rivela un risvolto sinistro della politica italiana, che considera,

contro ogni evidenza scientifica, il patrimonio e le attività culturali nazionali non una risorsa, ma una spesa superflua da ridimensionare o addirittura sopprimere. »⁵

Ulteriore questione magmatica è il fatto che se fin dal 1990, anno in cui durante il convegno internazionale *Il corpo parlante. Linguaggio della danza e pratica drammaturgica*, nasce il concetto di danza d'autore, il legislatore non riesce a leggere la portata di tale progressivo cambiamento, continuando a legiferare esclusivamente su e per le compagnie stabili, unici enti di produzione programmati e distribuiti con il sostegno del FUS. Tutto il resto abitava quella fanghiglia dei "soggetti ulteriori" e neanche i riflessi della danza contemporanea oltralpe riescono a smuovere le acque. Scrive Francesca Bernabini:

La danza chiede ormai da più di venti anni una nuova normativa di settore fondata non sulla ratificazione dell'esistente con nuove gabbie, ma una legge che dia certezze, che garantisca possibilità di sviluppo, che possa adattarsi ai mutamenti dei tempi e adeguarsi allo sviluppo del settore, una legge che lavori in prospettiva, una legge che dia pari opportunità e dignità a tutte le sue diverse forme di espressione, una legge che liberi la danza dal precariato lavorativo, una legge che ci faccia sentire un paese europeo. [...] I vari settori della danza sono anelli di una lunga catena, sono tutte tessere di un mosaico che necessitano di un'armonica collocazione per restituirci un quadro organico capace di restituirci un nuovo scenario.⁶

Anche grazie a queste parole che provengono dall'attività di associazioni di coreografi e operatori (come la LLAICC e il Tavolo della Danza), un piccolo passo in avanti avviene nel 1997, con l'entrata in vigore della Legge 650 del 23 dicembre 1996, quando il settore danza viene finalmente riconosciuto autonomo dalla "sorella" musica, abrogando la Commissione Centrale per la musica, sostituita da sei Commissioni Consultive dedicate a musica, prosa, cinema, credito cinematografico, attività circensi e danza.

3. *Un timido affaccio: dal DM del 2014 ad oggi*

E finalmente arriva (nuovamente in ritardo) il Decreto del 2014, che per la prima volta cerca di posizionarsi al passo con i tempi, ascoltando le richieste dal basso e arrivando a delineare un sistema della danza. Il capo IV del DM 1° luglio 2014 presenta la disciplina dell'ambito danza (artt. 26-30), suddivisa in attività di produzione (Titolo I), i cui soggetti sono gli organismi di produzione della danza e i centri di produzione (istituiti per la prima volta), e attività di programmazione (Titolo II), ripartita in circuiti regionali, organismi di

⁵ A. Pontremoli, G. Ventura, *La danza: organizzare per creare...*, p. 46.

⁶ F. Bernabini, *Per un sistema danza in Italia*, in periodico specializzato *Danzasi*, 2008, (ultima consultazione come successive 30 ottobre 2019).

programmazione e festival e rassegne. Sono sicuramente un'acquisizione e un successo importante per il settore, che viene per la prima volta svecchiato, potendo- in linea di massima- godere delle novità introdotte dal DM sulla base degli obiettivi strategici e operativi del MiBACT (per un maggiore dettaglio vd. *supra*): in particolare favorire la creatività emergente e stimolare la multidisciplinarietà sono le questioni da un lato più controverse, ma dall'altro che hanno avuto una più forte incidenza sulla produzione e sulla programmazione della danza nel suo complesso e soprattutto sulla nuova danza in Italia.

Guardando i numeri è evidente un incremento di percentuale dello stanziamento del FUS per la danza che fa ben sperare: tra il 1999 e il 2008, è riuscita ad ottenere il 2% del FUS, passando dallo 1,4% del 1999 al 2,11% del 2008, con incrementi della sua dotazione di anno in anno, ad eccezione del 2001 (- 0,7%). Nel successivo decennio (2009 – 2018) la danza supera il 3% del FUS, nel 2016 arrivando al 3,46% per via dello scorporo della quota Cinema dal FUS, stabilizzandosi al 3,42 - 43% nel 2017-2018 con un trend fondamentalmente in ascesa (escludendo le lievi diminuzioni nel 2009 e 2010), che raggiunge la percentuale massima di aumento nel 2011, con il 10,16% di risorse in più rispetto al 2010. Nel 2019 il settore coreutico ha beneficiato di un incremento della quota parte del FUS pari al 3,19% rispetto allo stanziamento del 2018. Ciò non può che far gioire, ma in concreto questa ascesa si sta comunque rivelando troppo lenta, inadeguata ai mutamenti e insufficiente a sostenere le esigenze di sviluppo di questo settore.

Oltre alla sua disciplina specifica di settore anche la danza gode della disciplina delle “azioni trasversali” [artt. 43-44], suddivisa in promozione e tournée all'estero. La prima riguarda quattro attività: ricambio generazionale degli artisti, coesione e inclusione sociale, perfezionamento professionale e formazione del pubblico- tutte precedentemente previste dagli Enti di Promozione della danza; per la danza il totale di attività finanziabili, suddivise nelle quattro attività, è 15. Il sostegno alle tournée all'estero invece riguarda la copertura delle spese di viaggio e trasporto, nel caso di inviti provenienti da strutture straniere. Rispetto alla disciplina precedente che considerava le tournée che si realizzavano durante l'anno solare, con il DM del 2017 si considerano invece le tournée realizzate nell'arco di 18 mesi.

Anche l'introduzione dell'art. 45, disciplinante le residenze estende potenzialmente le domande finanziabili del settore danza. Il sostegno in tal senso compete a Stato e Regioni secondo accordi triennali definiti in un protocollo di intesa. Il Decreto del 2014 nonostante le buone intenzioni che si esplicavano nelle tre linee di intervento (modalità e permanenza degli artisti per un periodo di lavoro dedicato alla ricerca e alla produzione; valorizzazione degli under 35 attraverso periodi di ricerca e presentazione dei propri lavori attraverso la circuitazione in più luoghi di residenza; azione di formazione del pubblico) era piuttosto generico a riguardo, facendo sì che si generassero diverse regole per le residenze, in quanto ogni regione precisava nei singoli bandi regionali le caratteristiche necessarie per accedervi. Con il DM del 2017 vengono inseriti criteri e modalità più stringenti, istituendo un solo Centro di Residenza per Regione, composto da un raggruppamento di soggetti costituito formalmente e da un numero variabile in base alla popolazione regionale di residenze definite “di Artisti nei territori”.

Infine il sostegno e la promozione della danza all'estero ha trovato un'ulteriore estensione nella disciplina

delle “azioni di sistema” [art. 46], secondo cui l’Amministrazione sviluppa progetti annuali o triennali sulla base di rapporti di partenariato con le altre Amministrazioni centrali, con le Regioni, con gli altri enti territoriali, con istituzioni e organismi di settore nazionali ed esteri, nonché dell’Unione Europea (per esempio il progetto pilota “Boarding Pass Plus”).

Tendenzialmente il 2017 non apporta grandi modifiche specifiche per il settore, andando per lo più a confermare la precedente disciplina. Tuttavia è bene sottolineare l’introduzione della possibilità di co-produzione tra da un lato teatri nazionali, TRIC e centri e dall’altro le compagnie di danza. A ciò si aggiunge sia la modifica per i Centri di produzione, il cui 20% delle rappresentazioni ospitate (min. 30) può essere effettuato anche presso altre sale dotate di agibilità, in collaborazione con altri organismi del territorio comunale, metropolitano o nelle aree provinciali confinanti, sia la modifica e aggiunta di alcuni indicatori di qualità artistica, qualità indicizzata e dimensione quantitativa.

In attesa del famoso e tanto agognato Codice dello Spettacolo, i rappresentanti delle associazioni del settore danza Aidaf, Aidap e Adep, ascoltati dalla commissione Cultura del Senato a gennaio 2019, hanno richiesto un maggior investimento statale e una normativa organica per il settore. La speranza è che i decreti legislativi attuativi del Codice dello Spettacolo possano rispondere in maniera più coerente alla realtà di oggi, con le sue nuove categorie, il suo nuovo pubblico e le nuove modalità di fruizione. Per prima cosa si auspica la nascita di un sistema danza, all’interno del quale le funzioni (produzione, distribuzione, esercizio, promozione e formazione professionale) e i soggetti siano ben individuati e interdipendenti fra di loro «al fine di qualificare e diversificare la produzione della danza, anche incentivando le coproduzioni, e di assicurare un’offerta di qualità distribuita su tutto il territorio nazionale»⁷. Con maggiore *verve* Danila Blasi, presidente dell’ Aidap, sottolinea da una parte l’assurdità per cui il Fus destina alla danza solo il 3,5% a fronte del 21% della prosa, e dall’altra l’importanza del sostegno dello Stato come un mezzo per garantire la pluralità dei linguaggi perché «nel produrre arte e cultura non si può sottostare alle regole del mercato che vanno in altra direzione»⁸.

È evidente quindi che il DM del 2014 e il successivo DM del 2017 hanno sì iniziato a tentare di fotografare la realtà attuale, ma hanno inevitabilmente acceso controversie e polemiche soprattutto sui metodi e sui tempi di erogazione di contributi.

Novità invece in larga parte accolta con entusiasmo è stato il tema della multidisciplinarietà, probabilmente soprattutto perché rispondente allo sfaccettato panorama della danza contemporanea italiana e perché vista come una nuova cornice in cui anche la danza, per lungo tempo snobbata, può essere inserita e riconosciuta. È soprattutto sotto il profilo della programmazione che l’ambito multidisciplinare dispiega maggiormente la sua forza e il suo carattere innovativo.

⁷ *Fus, le richieste del settore danza: più contributi e norme organiche per il settore*, in AgCult, 24 gennaio 2019, <https://agcult.it/2019/01/24/fus-le-richieste-del-settore-danza-piu-contributi-e-norme-organiche-per-il-settore/>, (ultima consultazione come successive 30 ottobre 2019).

⁸ *Ibidem*

4. *La programmazione*

Negli ultimi anni si è registrato un aumento degli spettacoli di danza contemporanea nella programmazione dei teatri italiani, che tra il 2014 e il 2017 cresce del 12,9%⁹, grazie all'azione del DM del 2014 che ha introdotto correttivi e premialità ai teatri che inseriscono nella loro programmazione la danza. Con l'introduzione dei circuiti multidisciplinari, la riorganizzazione di festival e rassegne, per cui anche i gestori di sale già finanziati ad altro titolo possono accedere al contributo, la danza ha finalmente iniziato a diffondersi in maniera più capillare. A ciò contribuisce anche un incremento dello stanziamento a favore del settore che dal 2014 è cresciuto del 10,6%. Si tratta indubbiamente di una crescita di dati statistici positiva, che rispecchia, come riporta Patrizia Coletta dell'Adep, il fatto che

Lo spettacolo dal vivo sta vivendo una profonda trasformazione con la ricerca di nuove forme, nuovi spazi, nuovi pubblici anche attraverso una maggiore contaminazione tra le discipline della scena. E' uno scenario positivo che se valorizzato con maggiori risorse potrebbe svilupparsi a vantaggio dell'intero settore¹⁰.

Prenderne coscienza e valorizzarlo significa anche e soprattutto un reperimento maggiore di risorse, anche estendendo l'Art Bonus a tutto lo spettacolo dal vivo, per rendere accessibili « i sostegni privati fondamentali per il completamento economico dei progetti culturali »¹¹. Il MiBACT non riesce a coprire i costi dei compensi (per esempio nel 2018 i contributi assegnati per i compensi artistici sono stati pari a 1.687.960 euro, cioè solo a solo il 36% del costo per tali compensi) e la via d'uscita per un ulteriore sviluppo e non una recessione è rappresentata dagli Enti Locali e dalla partecipazione degli spettatori. A questo proposito la formazione e il rinnovamento del pubblico è fondamentale, soprattutto ricordandosi che le attività della scena contemporanea nascono dalla comunità di riferimento e ad essa sono rivolte.

Entriamo quindi nel vivo di ciò che riguarda il presente studio: l'attività di programmazione della danza, disciplinata al Titolo II del Capo IV dei due DM e che si rivolge ai circuiti regionali [art. 27], agli organismi di programmazione [art. 28] e ai festival e rassegne [art. 29].

Per quanto riguarda i primi l'art. 27 prevede che un solo organismo nelle Regione può accedere a contributo se svolge attività di distribuzione, promozione e formazione del pubblico in sale teatrali idonee di cui dispongono e se non produca, co-produca, allestisca spettacoli. L'attività di programmazione può essere svolta anche in una regione confinante, se quest'ultima non dispone di un organismo analogo. Il legislatore definisce i requisiti per accedere a contributo:

⁹ Annuari SIAE 2014, 2015, 2016, 2017.

¹⁰ *Fus, le richieste del settore danza: più contributi e norme organiche per il settore*, in Agcult, 24 gennaio 2019, (ultima consultazione come successive 1 novembre 2019).

¹¹ *Ibidem*.

- a. un minimo di 50 rappresentazioni, di cui l'80% deve essere effettuato da organismi di nazionalità italiana; le rappresentazioni devono essere distribuite in almeno 12 piazze con un'equa distribuzione e con almeno sei organismi di produzione;
- b. stabile ed autonoma struttura organizzativa;
- c. sostegno finanziario da parte della Regione di riferimento.

I circuiti regionali non sono un'invenzione del 2014, bensì la loro nascita si colloca alla fine degli anni Settanta, allo scopo di promuovere e diffondere la fruizione di spettacoli. Inizialmente agivano sotto forma di associazioni, di cui erano membri le Regioni, i Comuni e i teatri del territorio in questione. Per quanto riguarda specifici circuiti dedicati alla danza oggi sono solo due (Centro Servizi Culturali Santa Chiara di Trento e l'Associazione Culturale Aindartes di Partinico), mentre 12 sono i circuiti multidisciplinari. In ogni caso la programmazione nelle sale continua nel solco della tradizione del repertorio classico, ad eccezione di AMAT e Teatro Pubblico Pugliese che hanno adottato una visione più contemporanea dei progetti da diffondere sul territorio.

Passando invece agli organismi di programmazione l'art. 28 afferma che per la concessione di un contributo è necessario che questi

- a. siano gestori di almeno una sala con minimo duecento posti, in possesso delle prescritte autorizzazioni;
- b. che effettuino un minimo di ottocento giornate lavorative;
- c. che ospitino almeno novanta rappresentazioni integralmente riservate alla danza da parte di organismi professionali prevalentemente italiani.

Nell'ultima ripartizione del Fus per il triennio 2017-2020 a nessun organismo di programmazione è stato assegnato un contributo, segno del fatto che da un lato programmare la danza e soprattutto la danza contemporanea in Italia sia un atto di coraggio, non suffragato da un'adeguata formazione del pubblico né da una volontà di investimento, e che dall'altro molte delle attività della programmazione sono ora canalizzate all'interno della disciplina del multidisciplinare.

Con tutta certezza le strutture più funzionali per la diffusione della danza in Italia sono i festival e le rassegne, disciplinati unitamente dall'art. 29, il quale stabilisce che sono ammessi a contributo soggetti pubblici e privati organizzatori di festival e rassegne che contribuiscono alla diffusione e allo sviluppo della cultura della danza e alla promozione del turismo culturale. Tali manifestazioni devono essere costituite da una pluralità di spettacoli ospitati, prodotti o co-prodotti per non meno di dodici rappresentazioni e un minimo di compagnie ospitate. I requisiti richiesti per la concessione del contributo sono:

- a. direzione artistica esclusiva relativamente all'ambito danza;
- b. sostegno di uno o più enti pubblici;
- c. disponibilità di una stabile e autonoma struttura tecnico- organizzativa;
- d. per i festival, una durata non superiore ai 60 giorni in una dimensione territoriale limitata e almeno uno spettacolo in prima nazionale;

- e. per le rassegne, almeno il 50% delle rappresentazioni deve essere effettuato da organismi di produzione italiani.

Senza troppe remore, possiamo affermare che i festival costituiscono le cornici predilette entro cui la danza contemporanea esce dal suo bozzolo e sopravvive, poiché a partire dagli anni Ottanta offrono non solo il maggior (se non l'unico) canale di distribuzione, ma spesso anche sostegni produttivi e aiuti volti a stringere relazioni con strutture straniere. Grazie per esempio al festival *Inteatro* di Polverigi è nata e si è accresciuta la visibilità di coreografi oggi affermati, come Sosta Palmizi, Adriana Borriello, Paco Decina, Virgilio Sieni e Alessandro Certini.

La multidisciplinarietà- come già sottolineato più volte- è una delle introduzioni di maggior rilievo del DM del 2014, poiché, al di là delle controversie, è innegabile che fotografi la vita odierna dello spettacolo dal vivo: attraversamenti e scivolamenti da un ambito all'altro sono i termini che forse corrispondono meglio a ciò a cui assistiamo oggi, cioè rappresentazioni prodotte che sono specchio di una società meno settoriale e categorizzata, dove le nuove tecnologie hanno creato mezzi e reti in grado di abbracciare e non di separare. Come sottolinea Malaguti, la multidisciplinarietà:

Rappresenta un grande portale anche nei confronti della sperimentazione, anche se colpevolmente questa non viene espressamente citata. In questo senso multidisciplinarietà e sperimentazione sono due termini assolutamente complementari [...]. La sperimentazione è il focus dell'arte *latu sesu* che vuole rinnovarsi, che vuole fare i conti con il *nuovo* servendosi, appunto, come strumento delle multidisciplinarietà.¹²

Il Capo VI dei DM 2014 e 2017 disciplina appunto i progetti multidisciplinari, intesi come quei progetti che intendono assicurare una programmazione articolata per discipline e generi diversi afferenti agli ambiti e settori dello spettacolo dal vivo. Tale programmazione deve essere supportata da un adeguato e coerente piano di comunicazione e promozione presso il pubblico e deve essere articolata realizzando l'attività in almeno tre discipline (è stato il DM del 2017 a portare il numero delle discipline da due a tre) che devono incidere ciascuna almeno del 15% dei minimi di attività richiesti per ciascun settore. L'eventuale quarta disciplina non può incidere per una percentuale inferiore al 5% dei minimi. Ciò che ci interessa in questa sede sono i festival multidisciplinari, che, accanto ai circuiti regionali multidisciplinari e agli organismi di programmazione multidisciplinari, compongono i soggetti di tale ambito e che devono contribuire alla diffusione dello spettacolo dal vivo e alla promozione del turismo culturale, comprendendo una pluralità di spettacoli ospitati, prodotti o coprodotti della durata non superiori ai 90 giorni in un territorio limitato.

Tornando alla programmazione dell'ambito danza, abbiamo detto che l'articolo 29 oltre ai festival disciplina anche le rassegne, che di base si differenziano dai primi in quanto la programmazione può essere dilatata nel

¹² A. Malaguti, C. Gentilucci, *Il nuovo decreto per le performing arts...*, pp. 90-91.

tempo e negli spazi, organizzando rappresentazioni in più di una sala e località. Nella prassi «le rassegne sono programmati da teatri con vocazione prevalentemente diversa dalla danza (prosa o musica), per inserire spettacoli di danza nella propria programmazione e poter usufruire di finanziamenti *ad hoc*.» Come vedremo più nel dettaglio nel prossimo capitolo riguardante la rassegna Grandi Pianure, curata da Michele Di Stefano, commissionatagli dal Teatro di Roma (teatro nazionale), questa programmazione ha permesso di avvicinare un pubblico, non abituato ai linguaggi coreografici (in particolare quelli contemporanei), spesso abbonato alla stagione del teatro nazionale, «svolgendo una importante funzione propedeutica»¹³. È chiaro (si spera) che questa tipologia rispecchia una fase di transizione che possa giungere alla volontà di inserire la danza nella normale programmazione teatrale.

Infine, pur non espressamente disciplinate dai DM 2014 e 2017, le piattaforme sono strutture della diffusione nate nel 1995 con la prima Piattaforma della Danza Contemporanea Italiana organizzata dalla Fondazione Romaeuropa; esse hanno poi avuto ulteriore sviluppo in quanto offrono visibilità a coreografi italiani contemporanei anche e soprattutto per innescare nuove relazioni con l'estero. Si tratta di contesti in cui sono presenti- per lo più se non esclusivamente- operatori del settore, direttori di teatri e festival, e critici nazionali e internazionali, che per un periodo di tempo piuttosto condensato (4-5 giorni) sono chiamati a visionare l'operato dei coreografi italiani che hanno ricevuto il maggior numero di riconoscimenti negli ultimi anni. Il 2012 è l'anno della nascita della più importante piattaforma di danza contemporanea italiana, la NID Platform (New Italian Dance Platform), a cadenza biennale e sostenuto congiuntamente dal MiBACT e dalla Regione di volta in volta ospitante.

Quello fin qui delineato è quindi il quadro della programmazione della danza in Italia, che senza ombra di dubbio risente ancora di forti limiti e numeri bassi, dovuto ad una serie di fattori: una politica culturale più attenta ad altre forme artistiche, ancora incapace di assumersi il rischio di programmare linguaggi nuovi, la mancanza di spazi destinati esclusivamente alla danza, organismi di produzione organizzati in modo da non facilitare la diffusione degli spettacoli e spesso poco inclini all'apertura verso il pubblico e infine uno spettatore poco educato a linguaggi non tradizionali. Si deve ripartire da tali lacune e, in attesa del Codice dello Spettacolo, siamo tutti chiamati a guardare e ad abitare le mutazioni dello spettacolo dal vivo, cercando un dialogo tra artisti, operatori e istituzioni e trovando nuovi scenari propensi all'apertura senza remore e timori, come la rassegna Grandi Pianure.

CAPITOLO II

Un caso di programmazione della danza contemporanea in Italia.

La sconfinata vastità di sguardo di Grandi Pianure

1. *Grandi Pianure: un format senza confini*

¹³ A. Pontremoli, G. Ventura, *La danza: organizzare per creare...*, p.37.

Immerso in un paesaggio teatrale rinnovato, molto dolce e molto poco perimetrato perché pieno di conversazioni sul possibile, il programma di GRANDI PIANURE per la nuova stagione del Teatro di Roma elude definitivamente l'idea e la forma di una rassegna, per cercare invece ubiquità, obliquità, vicinanze e riverberi, sempre in dialogo con quanto avviene prima e dopo e naturalmente accanto, nei diversi spazi collegati dal progetto e anche più in là. Affidata interamente al corpo, questa attitudine immersiva e pervasiva riguarda innanzitutto gli artisti coinvolti e i loro lavori ma ha una vocazione all'incontro, e cerca formati e pratiche che possano andare a tempo con diversi habitat, che sono poi modi differenti di far durare l'emozione dell'incontro con il pubblico.^[1] Il Teatro Argentina, il Teatro India e l'Oceano Indiano, il Palazzo delle Esposizioni sono tutte casse di risonanza di un'ampia traiettoria di attraversamento che si arrende finalmente alla prossimità di tutte le arti dal vivo e favorisce l'emergere di un discorso più ricco, aperto ad ogni luogo delle culture.¹⁴

Queste le parole di Michele Di Stefano, direttore e curatore di Grandi Pianure, per presentare la programmazione del 2020. Nata nel 2018 e giunta alla sua terza edizione, la rassegna Grandi Pianure porta come sottotitolo "gli spazi sconfinati della danza contemporanea", rimarcando fin da subito la propria poetica e i propri obiettivi, in linea con le volontà del Teatro di Roma: Grandi Pianure è infatti un progetto triennale dello stabile capitolino (teatro nazionale), dal 2019 è diretto da Giorgio Barberio Corsetti. In realtà era stata la precedente direzione artistica di Antonio Calbi ad intuire la necessità per la città di Roma di un contenitore dedicato alla creazione coreografica contemporanea, ritrovando fin da subito in Michele Di Stefano la persona adatta a cui commissionare tale compito.

Districandosi in un arco tempo piuttosto prolungato, fatto di pause e riprese, e in spazi differenti e disomogenei, Grandi Pianure ai sensi del DM 2017 rientra nella programmazione danza delle rassegne, ma – come dicevamo prima- la dicitura "rassegna" è vaga e transitoria poiché sottolinea la mancanza di luoghi pensati per la danza da far abitare ad un grande pubblico. E allora ecco il colpo da maestro di Michele Di Stefano, che ha saputo trasformare l'aleatorietà della definizione in punto di forza: il titolo Grandi Pianure svela immediatamente la volontà di creare un immenso parterre di artisti diversi, ma accumulati dalla medesima urgenza di portare il presente in scena. Ognuno di loro rappresenta un tassello di quello *spazio sconfinato della danza contemporanea*, in cui la molteplicità di appuntamenti nell'arco dell'anno solare e la varietà degli spazi fa da contrappunto tecnico e concettuale all'intento di creare uno scenario ampio e senza confini, dove la multidisciplinarietà e l'innovazione dei linguaggi sono gli assi portanti. Una geografia così complessa, pur rimanendo all'interno dei binari della definizione legislativa di "rassegna", ne travalica i limiti. Come abbiamo

¹⁴M. Di Stefano, *Grandi Pianure* (presentazione), www.teatrodiroma.net/doc/6561/grandi-pianure/, (ultima consultazione 17 novembre 2019)

detto, Grandi Pianure è un progetto del Teatro di Roma e in quanto tale è inserito nella stagione del teatro nazionale, ma, essendo anche un progetto sostenuto dal MiBACT, ha una programmazione che si svolge su due binari differenti ma pieni di intersezioni: da un lato deve seguire i tempi della stagione del teatro nazionale, che va di norma da settembre a giugno, dall'altro quelli dell'anno solare, utili per la definizione del finanziamento del FUS. Perciò i ragionamenti sul programma devono tener conto sia dell'aspetto ministeriale del progetto, che del suo inserimento all'interno del cartellone del Teatro di Roma. A tal proposito particolare è stato il caso dell'ultima edizione: di fatto Grandi Pianure 2019 si è chiuso con *Augusto* di Alessandro Sciarroni a settembre 2019, ma in realtà quella replica all'Argentina è stata anche l'apertura della stagione teatrale dello stabile capitolino.

Analizzando la programmazione di Grandi Pianure è chiaro che l'intento sia quello di far avvicinare il pubblico abbonato alla stagione del Teatro di Roma- abituato alla prosa- al mondo della danza contemporanea, spesso erroneamente ritenuto *d'élite* e per gli "addetti ai lavori".

Già la politica dell'ex direttore del Teatro di Roma Antonio Calbi, che dal 2014 ha operato in una direzione fortemente vicina alle forme della contemporaneità, esprimeva la volontà di accogliere nella "casa" dello stabile capitolino momenti artistici originali, testimonianze del presente. Durante la direzione Calbi, Di Stefano era stato chiamato per continuare il percorso intrapreso a partire dal 2015 dal Teatro di Roma, che aveva concepito una vetrina sulla danza contemporanea all'interno della stagione, dal titolo "Il teatro che danza": una rassegna dedicata a coreografi contemporanei sia affermati che emergenti, con un forte accento sull'autorialità e che - per quanto spalmata nel tempo e negli spazi- era circoscritta in periodi dell'anno specifici. Durante la terza e ultima edizione del 2017 per esempio il programma de "Il teatro che danza" era costituito da sei compagnie a doppia programmazione ad orari alternati, per un totale di dodici repliche, che si succedevano nell'arco di una settimana durante l'estate al Teatro India. Si comprende immediatamente che una scelta di questo tipo fosse specchio di una volontà di concentrare, anche a fronte di un budget onnicomprensivo di 50 mila euro che il Teatro di Roma disponeva per la rassegna.

Nel momento in cui Calbi ha incaricato Di Stefano a prendere in mano la programmazione del settore danza all'interno del teatro nazionale di Roma, "Il teatro che danza" ha smesso di vivere - o meglio- ha cambiato muta divenendo "Grandi Pianure- gli spazi sconfinati della danza contemporanea". Inevitabilmente il passaggio di testimone e la fiducia riposta nel coreografo hanno cambiato l'approccio concettuale e pratico della rassegna: fin dalla prima edizione (2018) di Grandi Pianure la curatela di Michele Di Stefano si è contraddistinta per una volontà di apertura non solo di vedute artistiche, ma anche per ciò che concerne la gestione di tempi e spazi: infatti da "concentrare", la parola d'ordine è diventata "allargare". Allargare sulla stagione, scompaginandone nel carte, creando una rassegna/evento che non fosse circoscritta in un momento dell'anno che la differenziasse dalla programmazione del Teatro di Roma; non un mini festival in cui la danza rimanesse ancora separata dalle altre forme artistiche teatrali, bensì una costellazione di eventi che si trovano quasi incidentalmente a ridosso della stagione, affinché «lo spettatore abituale del Teatro di Roma si ritrovi distrattamente di fronte alla danza,

per accorgersi dell'impatto comunicativo»¹⁵ della coreografia contemporanea. Gli spazi sconfinati della danza divengono allora luoghi in cui si rispecchia e si ritrova la sconfinata vastità di sguardo. Uno sguardo spesso non avvezzo, ma che- trovandosi lì in quel momento quasi per caso- impara a conoscere, riconoscere e riconoscersi. L'obiettivo dunque è quello di far convergere un pubblico il più vasto possibile di fronte ad accadimenti danzati. Obiettivo di certo di non facile raggiungimento, soprattutto per due fattori: da un lato gli appuntamenti non sono sempre programmati in momenti propizi all'interno della stagione, dall'altro vi è l'esplicita scelta curatoriale di non programmare (solo) grandi nomi di richiamo.

Del resto rispetto a quest'ultimo punto, in Italia gli spettacoli di danza contemporanea che registrano elevati numeri sono le cosiddette "grandi produzioni" delle "grandi compagnie": i sold out al botteghino sono rari e comunque riguardano sempre i *big* del panorama internazionale della danza, come Hofesh Shechter Company (Londra), Batsheva Dance Company (Tel Aviv), Akram Khan Company (Londra), Eastman di Sidi Larbi Cherkaoui (Anversa), Dimitris Papaioannou (Atene) o- per rimanere all'interno dei confini italiani- l'Aterballetto (Reggio Emilia), che oltretutto è uno dei quattro centri di produzione della danza del nostro Paese. Non sorprende che questi siano i nomi da cartellone che la maggior parte dei festival italiani tenta di accaparrarsi ogni anno, sapendo di poter contare sulla nomea, la spettacolarità e sulla potente fisicità dei numerosi danzatori per riempire le sedute degli spazi teatrali. Inutile dire che in questi casi non parliamo di qualsiasi spazio teatrale, ma solo ed esclusivamente di quei teatri (generalmente stabili) che contano non solo di un pubblico attivo e presente, ma soprattutto di una storia lunga e di spazi scenici grandi e totalmente adatti a spettacoli di danza.

Michele Di Stefano invece ha optato per una scelta curatoriale quasi opposta: i grandi nomi di richiamo internazionale non sono presenti in cartellone, anzi, la grande sfida è quella di inserire nello storico teatro Argentina di Roma produzioni di coreografi italiani che si rivolgono al pubblico non tramite la spettacolarizzazione, quanto piuttosto mediante linguaggi nuovi e in rottura più o meno esplicita con la tradizione. Si rovesciano così le abitudini: la consuetudine vuole che i grandi spazi siano dedicati alle grandi produzioni straniere, ma in realtà ciò non è un funzionamento obbligatorio. Le produzioni italiane hanno tutte le carte in regola per affrontare spazi teatrali importanti. Ciò crea davvero dinamica in quanto si vanno ad accostare due quantità, due valori che generalmente non si danno per omologati: Grandi Pianure ha iniziato a creare una nuova consuetudine che finora ha dato frutti positivi: è possibile inserire uno spettacolo di grande scala al Teatro India, così come è possibile inserire uno spettacolo di scala differente, ma non per questo qualitativamente inferiore (parliamo infatti riferendoci ai processi di distribuzione e comunicazione), al Teatro Argentina, conferendogli quindi tutt'altro statuto.

Ma la sfida non si ferma a questo: voler scompaginare la carte e stemperare i perimetri significa anche- secondo Michele Di Stefano- programmare spettacoli che abbiano la necessità di un contributo locale, attraverso l'organizzazione di laboratori (come quello previsto per il 2020 tenuto da Nacera Belaza) che collegano realtà territoriali romane contigue: Teatro di Roma si trova così fortemente in dialogo con l'Istituto Svizzero, Palazzo

¹⁵ Intervista a Michele Di Stefano a cura di Monica Bartocci e Gianluca Polverari, *Non solo performing arts*, Radio Play RAI, luglio 2018.

delle Esposizioni, il Mattatoio, La Pelanda e anche con il progetto di formazione DA.RE di Adriana Borriello. I confini non esistono e- se esistono- sono creati per essere avvicinati, perlustrati e cancellati. I luoghi sono idealmente de-murati e pronti per essere attraversati. Ed è proprio l'“attraversamento” una delle parole-chiave che risuona spesso dai discorsi del direttore artistico di Grandi Pianure, che in un recente incontro con noi, ha definito la sua curatela più che volta alla creazione di un programma, volta allo svelamento di un apparato.

2. Il rinnovato Teatro di Roma e il dialogo con Grandi Pianure

Come avuto modo in precedenza di sottolineare, la nascita di Grandi Pianure è stata fortemente voluta dalla precedente direzione artistica del TdR di Antonio Calbi: una direzione durata quattro anni (2014-2018) che «ha disegnato nuove prospettive e si è aperta a tutte le discipline, affermandosi non soltanto come “casa” di spettacoli e teatro storico, ma come vera e propria agorà civile e culturale»¹⁶. A seguito del primo mandato, il consiglio di amministrazione aveva riconfermato la direzione Calbi, rinnovando la fiducia nei confronti del direttore e vedendo di buon cuore i risultati ottenuti nel primo triennio. Apprezzata è stata soprattutto la sperimentazione di quella nuova identità “allargata” di Teatro Pubblico Plurale, che - vista come modello nazionale- mette in rete i Teatri in Comune (Teatro Biblioteca Quarticciolo, Teatro Tor Bella Monaca, Teatro Villa Pamphili, Teatro del Lido di Ostia e il Silvano Toti Globe Theatre) con le sale del Teatro Argentina, del Teatro India e del Teatro Torlonia. Nonostante la riconferma, nel 2018 Calbi viene nominato direttamente dal ministro dei beni culturali, Alberto Bonisoli, sovrintendente dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico (Siracusa) e per questo interrompe prematuramente, seppur in maniera abbastanza graduale, il rapporto con il Teatro di Roma. La sua è stata una direzione importante che ha saputo cogliere le necessità del presente senza tagliare i ponti con il passato, programmando da un lato il meglio della tradizione, dall'altro la “tradizione del nuovo”. Anche perché ricordando che il TdR è un teatro nazionale, esso ha dei requisiti e delle linee guida da seguire in ossequio al DM del 1° luglio 2014, rispetto a produttività, qualità, ricambio generazionale, continuità di apertura delle sale, rischio culturale, allargamento del pubblico e multidisciplinarietà.

La precoce chiusura della direzione Calbi ha aperto un breve periodo di incertezza dovuta alla scelta del suo successore. Dopo cinque mesi di trattative e colloqui i membri del CdA sono riusciti a trovare una comune volontà nel nominare Giorgio Barberio Corsetti, regista teatrale e drammaturgo dai numerosi riconoscimenti e già direttore alla Biennale Teatro di Venezia, come direttore artistico per il triennio 2019-2021, « per la grande creatività e professionalità artistica, che si è distinta negli anni, per originali riletture del repertorio classico e per l'attenzione alla drammaturgia e al contemporaneo».

Intrapresa già da Antonio Calbi, la direzione del TdR attraverso la forte complicità tra Corsetti e Corona, sotto l'egida del presidente Emanuele Bevilacqua, ha proseguito verso una visione di un teatro che «sia un luogo vivo, avventuroso, magico e desideroso di contemporaneità»¹⁷. In un comunicato stampa del TdR leggiamo che quella di Corsetti si presenta come una direzione che

propone un nuovo corso, attento agli echi di risonanza dall'estero e alla necessità di una presa sul reale del tempo presente, con il progetto di dare allo Stabile il respiro di un teatro europeo. Per questo motivo la programmazione 2019/2020 si struttura attraverso una prospettiva "verticale" che accoglie nello stesso sguardo le diverse discipline della scena: una vertigine che è il primo passo per riconnettere le questioni utopiche alle questioni etiche e sociali che attraversano il nostro tempo.¹⁸

È lampante il forte desiderio di realtà e di contemporaneità, di apertura e di connessione: l'India e l'Argentina vengono resi "abitabili" e vivi; il Torlonia piccolo cofanetto della poesia sia cantata che recitata. Inoltre Corsetti inizia fin da subito ad abolire i confini geografici, volendo che il "suo" teatro sia in perenne dialogo con l'Europa e il mondo. Si tratta di una geografia concentrica ed eccentrica simultaneamente: da un lato la collaborazione con i maggiori teatri d'Europa, dall'altra la volontà di avvicinarsi ancora di più alle realtà romane, come la rete dei Teatri in Comune. Bevilacqua lo ha definito un «Teatro in movimento».¹⁹ Del resto- come vedremo più nel dettaglio nell'ultimo paragrafo di questo capitolo- «il viscerale rapporto con il contemporaneo e con la sperimentazione è ancora vivo e pronto ad esplodere in un territorio fisico ed immaginario che lo accolga».²⁰

Dicevamo quindi prospettiva verticale, che rende la topografia dello stabile capitolino non circoscritta, bensì allargata e diffusa, programmando tutte le arti performative, dando rilievo ai nuovi linguaggi e accogliendo al suo interno la multidisciplinarietà. Intenti che sembrano ricalcare quelli analizzati sopra rispetto alla curatela di Michele Di Stefano. E infatti, se durante la direzione Calbi, la programmazione di Grandi Pianure risultava in qualche modo frammentaria e arginata, con la nuova direzione del TdR la comunione di intenti tra le poetiche dei due direttori (Corsetti e Di Stefano, il quale- è bene sottolineare- da lunga data vicino professionalmente a Francesca Corona) ha portato alla creazione di un vero spazio permeabile in cui vengono stemperati i singoli contributi individuali, che lasciano invece il posto a un terreno di dialogo costante. Per questo è risultata vincente la scelta di integrare la programmazione di Grandi Pianure nel flusso dei programmi dei teatri e

¹⁷ C. Cassese, *Un teatro che ci sta sognando*, in Artwave, <https://www.artwave.it/cultura/eventi-spettacoli/teatro-di-roma-stagione-19-20-giorgio-barberio-corsetti-sogno-che-ci-sta-sognando/>, 28 giugno 2019, (ultima consultazione come successive 22 novembre 2019).

¹⁸ Ufficio stampa Teatro di Roma, *Stagione 2019/2020- Cartella stampa*, in Area stampa del Teatro di Roma, (ultima consultazione come successive 22 novembre 2019).

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Cfr. Francesca Corona in *ibidem*.

strutturata in risonanza con il progetto della stagione del TdR. Un vero e proprio *allagamento* che ha saputo concretizzare il desiderio di conferire un senso nuovo di uno specifico di danza all'interno del multidisciplinare.

Per comprendere ancora più a fondo l'intreccio nato e sviluppato tra Teatro di Roma e Grandi Pianure, ripercorriamo brevemente le due edizioni passate, rimandando all'ultimo paragrafo per ciò che invece ci riserverà la prossima edizione del 2020.

Al primo anno di vita, la danza di Grandi Pianure è presente in due finestre temporali della stagione del TdR: la prima in estate, la seconda in autunno. Oltre all'Argentina, all'India e al Torlonia, la vera novità è consistita nell'apertura degli spazi *off* dell'Angelo Mai. Lì Di Stefano si era dedicato per tre anni a Tropicci, «un contenitore interdisciplinare e improntato sulla complicità del pubblico che coabita lo spazio della performance e accoglie un modo affastellato e incandescente di presentazione di spettacoli, happening, set musicali e proiezioni, progetti compiuti e creazioni estemporanee»²¹. In questo ambiente dal carattere fortemente sociale si sono succeduti Industria Indipendente, Simona Bertozzi, Camilla Monga, Cesare Pietroiusti, Massimiliano Balduzzi, Dehors/Audela, Pavel und Pawel, Laagam, Isabella Mongelli, Dewey Dell, Annamaria Ajmone, Marina Giovannini, Palm Wine, Konstellar, Filippo Riniolo, Daniele Albanese, Sigourney, Maria Anastassiou, Jone San Martin, Kinkaleri/Jacopo Benassi, Paola Stella Minni & Konstantinos Rizos, Defa/Bluemotion, Mandaakhai Daansuren. Nei grandi spazi istituzionali del Teatro di Roma hanno invece preso vita le creazioni di Fabrizio Favale (*Circeo*), Jonathan Burrows accanto al compositore Matteo Fargion (*Body sitting duet/Body not fit for purpose*), Jerome Bel (*Gala*), Marco Berrettini (*iFeel2*) per chiudere la rassegna al Teatro Argentina con Cristina Kristal Rizzo (*VN Serenade*), con l'esplicita volontà di programmare la coreografia contemporanea italiana nel teatro più importante.

Il tentativo di dare continuità all'esperienza di Tropicci, nato come un appuntamento al di fuori delle istituzioni e che per questo puntava sulla complicità degli artisti, senza un apparato cerimoniale e privo di una gerarchia di merito, non ha sortito i frutti sperati: infatti sia da parte degli artisti coinvolti nel progetto, che da parte del Teatro di Roma, la differenza di obiettivi si è trasformata in un'impossibilità di dialogo tra un teatro nazionale, che in quanto tale ha dei paletti amministrativo-burocratici da rispettare, e la realtà dell'Angelo Mai, fatta di persone che "abitavano lì per restare".

Più fortunato e proficuo invece il dialogo tra TdR e Palaexpo, due istituzioni più simili e che hanno segnato la seconda edizione di Grandi Pianure e adesso parte integrante della stagione curata da Corsetti. La nuova visione del TdR ha fin da subito compreso la situazione e conseguentemente la direzione da prendere, andando appunto a spalmare e - come dicevamo prima (non ci stancheremo mai di ripeterlo) - *allagare* gli appuntamenti della rassegna. I confini diventano ancora più labili a partire dal 2019, nonostante la solidità di un impianto non rodato ma fortemente voluto: il primo anno di questo nuovo binomio Corsetti- Di Stefano è stato un anno di osservazione e assunzione di rischi, necessario per poter prendere le misure e comprendere dove smussare, aggiungere e migliorare. Le logiche sottese al progetto si sono trasformate in vista della creazione di una

²¹L. G. Monda, *Le GrandiPianure di Michele Di Stefano, gli spazi sconfinati della danza contemporanea*, in Campa di danza, 20 giugno 2018, (ultima consultazione come successive 22 novembre 2019).

rinnovata cooperazione volta a rendere Grandi Pianure un appuntamento fisso all'interno della stagione del TdR. Da un punto di vista geografico la seconda edizione si snoda tra l'Argentina, l'India, il Teatro del Lido di Ostia, approdando anche a spazi nuovi: il sopra citato Palazzo delle Esposizioni, che ha ospitato nei propri spazi museali la *kermesse Buffalo*, e l'Istituto Svizzero di Villa Maraini.

Anche per ciò che concerne i tempi, la programmazione del 2018 pur concentrandosi nella prima parte dell'anno, momento in cui c'è meno fermento, e pur decidendo di non prolungarsi oltre Short Theatre, con cui oltre tutto continua la collaborazione, si è estesa a momenti diversi, con l'intento di accompagnare gli spettacoli di prosa del cartellone del TdR. Sono significative le parole del neo direttore del Teatro di Roma:

Il confine fra la danza e le altre arti è molto labile e vorrei che questo diventasse parte della vita di questo teatro. Si rompono i confini tra il teatro e le altre arti, ma con Grandi Pianure si rompono anche gli spazi fisici e la kermesse, progetto del Teatro di Roma, si avvale della collaborazione del MIBACT, del Palaexpo, Short Theatre e l'Istituto Svizzero di Roma. In una città come Roma l'unica possibilità è proprio la collaborazione fra i diversi enti che devono lavorare senza frizioni per un progetto comune.²²

Priva di una circoscrizione tematica, gli spettacoli e le performance della seconda edizione esprimono un taglio antropologico, sia in senso individuale e umano che in senso collettivo di appartenenza ad una comunità dove i diversi linguaggi artistici (dal teatro alla musica, dalla performance alle arti visive), tutti accumulati da un discorso sulla danza "espansa", fungono da connettori tra corpi, luoghi e tempi. Si tratta in definitiva di una comunità diffusa e non specialistica che raccoglie i contributi di una schiera di artisti sia italiani che stranieri, creando un contenitore osmotico di espressioni coreografiche.

Nei grandi spazi del TdR ha aperto le danze Marco D'Agostin (*Avalanche*), seguito poi dagli autorevoli Enzo Cosimi (*Glitter in my tears- Agamennone*), Virgilio Sieni (*Bach Duet e Petruska*) e Olivier Dubois (*My body of coming forth by day*), per chiudere infine con il Leone d'oro della Danza, Alessandro Sciarroni (*Augusto*). Nel giardino di Villa Maraini invece la collaborazione con l'Istituto Svizzero ha dato vita all'evento Solo Yolo, che ha visto susseguirsi performers svizzeri e italiani. Di grande risonanza la già citata *kermesse Buffalo* a Palazzo delle Esposizioni che ha accolto artisti come Maria Hassabi, Ioannis Mandafounis, Roberta Mosca insieme a Canedicoda, Ginevra Panzetti ed Enrico Ticconi, Biagio Caravano e Daniela Cattivelli e il collettivo Kinkaleri, gruppo su cui ci soffermeremo nella trattazione dell'ultimo capitolo.

In conclusione è evidente come i ragionamenti sottesi alla programmazione di Grandi Pianure siano mutati in concomitanza con la nuova direzione del Teatro di Roma: creare nuove gerarchie di tempi, spazi e contenuti, portando a ragionare sul cartellone non in base agli stilemi tradizionali del "debutto nello storico Teatro Argentina", bensì al considerare ogni evento come se fosse una prima a Palazzo delle Esposizioni.

²² F. Raponi, *Grandi Pianure, gli spazi sconfinati della danza contemporanea a Roma*, in Teatri online, 12 aprile 2019, (ultima consultazione come successive 22 novembre 2019).

3. Cesare Pietroiusti e Palaexpo: la poetica della compresenza

L'azienda speciale Palaexpo è un ente strumentale della città di Roma che opera sul territorio attraverso la gestione di Palazzo delle Esposizioni, il Mattatoio e il Macro, per conto di Roma Capitale. Creato con l'obiettivo di creare un "Polo delle culture contemporanee", sviluppa la sua attività attraverso il dialogo e la convergenza fra diversi ambiti della cultura, il valore della sperimentazione e della ricerca, l'importanza dell'interdisciplinarietà, la creazione di comunità e proposte che facciano "rete" e "sistema".

A partire dal luglio del 2018 Cesare Pietroiusti, classe 1955, laureato in medicina ma da sempre attivo nel campo dell'arte contemporanea, è stato nominato Presidente dell'Azienda Speciale Palaexpo (da ora in avanti "ASP"). Al suo fianco lavorano personalità esperte dai background differenti, come Maria Francesca Guida, Fernando Ferroni, Clara Tosi e Duilio Giammaria.

L'idea alla base della poetica di Pietroiusti e del suo team è quella di rendere gli spazi museali di Palaexpo aperti, dinamici e itineranti, dove le opere non vengono semplicemente mostrate, ma vengono attivate grazie alla compartecipazione del pubblico.

In un recente incontro avuto con lui, Pietroiusti ha sottolineato la centralità nella sua attività da un lato quelle che lui definisce "pratiche discorsive" (ossia i discorsi, i dialoghi e gli incontri fra persone e fra corpi), dall'altro la connessione tra pratiche compositive e la formazione. Il momento del laboratorio diventa essenziale in quanto situazione in cui la progettualità si sviluppa e in cui avviene la formalizzazione del progetto anche attraverso-ove possibile- la sua presentazione al pubblico. In questo contesto inoltre si instaura un rapporto con il docente particolare: non quello di imparare una tecnica o eseguire un compito, bensì quello di attivare dei meccanismi di rispecchiamento e di pensiero circolare, per cui il docente diventa colui che accoglie il pensiero del partecipante, lo fa attraversare in ogni sua esperienza e lo rimette in circolo. Attraverso tale metodologia da una parte i progetti sono più inclini all'arricchimento esterno, dall'altra si elimina o comunque si riduce quel legame con l'autorialità. In questo senso la formazione è una sorta di pretesto, che porta a nuove idee condivise e ad incrociare nuovi sguardi e nuove menti per un incontro con i diversi linguaggi.

La poetica di Pietroiusti in definitiva ruota attorno a tre concetti: interdisciplinarietà, formazione e compresenza di elementi mentali e fisici, i quali in modo più o meno diretto, si collegano alla parola "senso", centrale nel suo pensiero, poiché dotata di polisemanticità e complessità: in italiano "senso" può essere il significato, la sensorialità collegata al percettivo e anche all'erotismo, o ancora la direzione o addirittura lo schifo (*fare senso*). In questa polivocità Pietroiusti ci vede una sorta di sintesi fra il corpo e la mente, fra il piacere e il suo opposto, fra unidirezionalità e multidirezionalità. Ogniqualvolta che usiamo la parola "senso" in una determinata accezione da noi voluta, essa porta con sé anche tutte le altre accezioni, come se fossero delle presenze nascoste e inconsce. L'idea è rendere il più possibile compresenti questi diversi significati e polarità perché per Pietroiusti «la posizione dell'artista non è la posizione giusta, come non è neanche quella sbagliata, ma è in un campo in cui tra polo positivo e polo negativo scorrono dei flussi energie; e l'artista è lì a

cogliere tali flussi di elettroni, che sono flussi sociali, contestuali e personali»²³. Si tratta quindi di un lavoro di accettazione del “fra” e della compresenza. Tali compresenze avvertite dagli osservatori/spettatori comuni non sono un qualcosa di extra-ordinario e difficilmente rintracciabili, bensì sono significative per la vita di chiunque.

L’arte contemporanea infatti non è un ambito elitario, ma riguarda tutti, e, riguardando tutti, porta in primo piano l’importanza della sua funzione pubblica: l’accesso a quell’aspetto dell’arte che comunemente chiamiamo “bellezza” o che il filosofo francese Jacques Rancière chiama “sensibile” (ossia un’acquisizione che riguarda sia il corpo che la mente) è fondamentale per un’area di giustizia sociale. A tal riguardo Pietroiusti continua dicendo: «è inutile redistribuire le ricchezze se non hai creato i canali al sensibile. [altrimenti] Crei dei mostri, degli esseri con delle deformazioni patologiche. È vero che non è semplice accedere al sensibile se si ha fame, ma il problema può essere risolvibile facendo capire alle persone l’importanza dell’accesso all’arte»²⁴.

L’incontro tra l’ASP e il TdR è stato reso possibile anche dal precedente incontro tra Pietroiusti e Michele Di Stefano. Al festival “Le forme del Pathos” organizzato a Roma nel 2016 da Gianluca Brogna risale un loro primo contatto, punto di inizio di una stima reciproca e di un percorso condiviso. Infatti nel giugno del 2018 Pietroiusti viene invitato a presentare all’interno di Tropicci all’Angelo Mai due sue performance: *Attribuzione di idee assurde ad estranei* e *Comunione*, quest’ultima probabilmente la sua performance più famosa e chiacchierata, poiché al centro del rito officiato da Pietroiusti, dopo una lunga spiegazione delle caratteristiche e del valore di una banconota da 500 euro, sei performer co-autori, ingeriscono frammenti di quella stessa banconota, mentre firmano un contratto con il quale si impegnano a recuperare i resti nelle proprie feci per poi poterne «ricostituire l’unità del corpo frammentato e trasformato, [portando alla] nascita di un’opera collettiva»²⁵

Un incontro tra due mondi diversi- quello dell’arte visiva di Cesare Pietroiusti e quello della danza contemporanea di Michele Di Stefano- che però ha saputo generare un concetto poco italiano e molto europeo di arte contemporanea, in cui le varie discipline si incontrano, si sostengono e si abbracciano. Pare una sorta di grande catena che per poter avere la sua funzione e per dimostrarsi forte agli agenti esogeni (in *primis* la diffidenza da parte del pubblico nei confronti dei nuovi linguaggi, senza dimenticare la difficoltà del “fare cultura” in una città come Roma) è necessario che tutti i suoi anelli siano saldamente incastrati, connessi e uniti.

CAPITOLO III

Dentro Grandi Pianure: la storicizzazione della caduta in <OTTO> dei Kinkalери

1. *Kinkalери: un raggruppamento sui generis*

²³ Conversazione tra noi e Cesare Pietroiusti, novembre 2019

²⁴ *ibidem*.

²⁵ Cfr. <http://www.e-performance.tv/2018/06/comunione.html>.

Nel maggio del 2019 Grandi Pianure, più precisamente la *kermesse Buffalo*, ha ospitato negli spazi di Palazzo delle Esposizioni <OTTO> di Kinkaleri. Una scelta di programmazione che si iscrive perfettamente nello spirito di *Buffalo*, in quanto <OTTO> fuoriesce dalla categorizzazione delle forme dello spettacolo dal vivo, per presentarsi come formato performativo in cui confluiscono arti e saperi differenti. Una corrispondenza concettuale forte che rispecchia anche la stima reciproca che intercorre tra Michele Di Stefano e Kinkaleri, suggellata inoltre - anche per rispondere ad esigenze ministeriali di produzione - dalla costituzione di KLM, un progetto triennale che a partire dal 2015 vede MK, Kinkaleri e Le Supplici agire in un territorio interregionale comune al cui centro si stagliano discorsi coreografici. Un esperimento di co-produzione difficile, che ha dovuto e deve tutt'ora fare i conti con poetiche differenti che si concretizzano in modalità di restituzione al pubblico varie e perciò rientranti in proposte di progetti non sempre e non omogeneamente finanziabili dal Fus.

Prima di entrare nel vivo della analisi di <OTTO> è doveroso porre lo sguardo sulla vita ultratrentennale della riflessione artistica di Kinkaleri, non un gruppo, non un collettivo in senso stretto e non una compagnia, bensì un «raggruppamento di formati e mezzi in bilico nel tentativo»²⁶, che nasce nel 1995 grazie all'incontro tra Massimo Conti, Marco Mazzoni, Gina Monaco, Luca Camilletti, Cristina Rizzo e Matteo Bambi. Ad oggi la formazione è costituita dai primi tre, mentre gli altri componenti hanno continuato il loro percorso autoriale autonomamente. La struttura del gruppo, sia originario che attuale, rispecchia il nome Kinkaleri, termine di origine albanese che significa chincaglieria,

un recipiente onnicomprensivo, una stanza di scaffali pieni, un emporio dalla vetrina indistinta e poco luminosa, dove per cercare qualche cosa ti deve spingere la curiosità ad entrare e rovistare senza ordine e metodo. I commessi poi sono sempre disponibili ad aiutarti anche se spesso non trovano quello che cerchi ma qualcos'altro che non si aspettavano nemmeno loro. La dizione inscindibile dal nome è il rapporto di instabilità fra i proprietari dell'emporio. In fondo ognuno vorrebbe un negozio diverso e si continua a spostare mobili e scaffali in continuazione. [...]»²⁷

I sei artisti di Kinkaleri provengono tutti da universi differenti, in una qualche maniera lontani ma con delle tangenze e delle intersezioni: l'autorialità e i soggetti vengono meno. «Kinkaleri sembra invece esistere grazie a un proprio rigore storico- politico in cui il gruppo, o raggruppamento d'insieme, non si relaziona al teatro ma alla condivisione di una politica.»²⁸. Difatti l'urgenza sottesa ai loro lavori è un'urgenza di tipo politico, non strettamente in senso di produzione d'opinione, quanto piuttosto come una proposta "altra" di una realtà attuale. E in questo si differenziano dal teatro europeo degli anni '90, in cui

²⁶ Cfr. <https://www.kinkaleri.it/hist.html>.

²⁷ Conversazione con i Kinkaleri, in amandoaldogiso.it, ricreazioni e riscritture, <http://www.adolgiso.it/enterprise/kinkaleri.asp>

²⁸ M. Spänberg, *Kinkaleri in cinque capitoli*, in Kinkaleri, 2001-2008 La scena esausta, Ubulibri, Milano 2008, p. 24.

la sensazione generale è che nessuno voglia produrre responsabilità o prendere una decisione, mentre con Kinkaleri siamo di fronte esattamente al contrario. Sembra che ognuno nel gruppo stia continuamente prendendo delle decisioni, producendo opinioni, posizioni, direzioni fino al punto che Kinkaleri non può essere inteso come gruppo. Diventa evidente che si esprime piuttosto come raggruppamento di minoranze che agiscono, nessuna delle quali comunque aspira a trasformarsi in una maggioranza o sviluppa un potere che rifiuta di diventare governo. Kinkaleri, come moltitudine, respinge l'unità politica, è recalcitrante all'obbedienza, non aspira mai allo status di persona giuridica e quindi non può fare promesse, concludere patti, acquisire e trasferire diritti [...]. L'occupazione di Kinkaleri non è quella di produrre lavori, interpretare testi e organizzare rappresentazioni teatrali, ma le loro opere, solo le loro opere, sono il gruppo stesso; è Kinkaleri, o è Kinkaleri in continuo divenire.²⁹

2. <OTTO> x <OTTO> fa sempre <OTTO>

Nato nel 2003, ma premiato un anno prima con l'Ubu nella categoria teatro- danza, grazie agli studi precedenti presentati in giro per l'Europa, prelevato nel 2018 dal teatro e ricostruito per spazi museali, <OTTO> ha una storia del tutto particolare che non è frutto del caso.

Si tratta infatti uno spettacolo o più precisamente di un meta-spettacolo che investiga, ad un primo livello, sullo stare sulla scena e che per questo rappresenta la seconda tappa di una trilogia che si interroga sul significato del produrre oggetti (artistici) soprattutto dal punto di vista politico. <OTTO> è contemporaneamente figlio di *My love for you will never die* e padre di *I Cenci/spettacolo*. Un percorso questo in cui si staglia con forza sia un'autoanalisi del percorso biografico del gruppo, sia la questione quanto mai attuale sul valore dello spettacolo dal vivo oggi: inutile o necessario? Con questa trilogia immaginaria la risposta è una: inutile e necessario. In questi tre spettacoli vige la legge del depistaggio e del disorientamento, per cui tutto ciò che viene inizialmente dichiarato come dato reale, alla fine viene negato o comunque messo in discussione.

E <OTTO> infatti prende avvio da una scena vuota. «<OTTO> è un vuoto: l'unico posto dove stare» scrive Kinkaleri nelle note di regia dello spettacolo. Ma quel vuoto è lì per evolversi. In un'ora di spettacolo lo spettatore si trova dinnanzi ad un riempimento di un contenitore che rende lo spazio scenico sempre più amico e attraente. Ed ecco quindi la prima considerazione che possiamo trarre: è il vuoto a spaventare, non gli oggetti, anche se questi posseggono delle caratteristiche che provengono dal mondo del “male” o del “fastidio”. Prendiamo per esempio le lettere sui triangoli di carta che disseminati gradualmente sulla scena ci rimandano

²⁹ Ivi, p. 26.

all'immaginario delle *crime stories*. È un bene per lo spettatore che ci siano, perché in qualche modo lo confortano sul fatto che sta vedendo qualcosa di già visto.

<OTTO> è esattamente questo: una dimensione, un ambiente in cui mostrare cose che già conosciamo e in questo è un atto estetico sì, ma anche e soprattutto politico. La prima forma compiuta dello spettacolo va in scena infatti al Teatro Scandicci il 16 gennaio 2003. Un anno e mezzo prima era avvenuto il più grande attacco all'Occidente che ha cambiato la storia del mondo: l'11 settembre aveva portato con sé l'idea del crollo. Quella data funge da spartiacque tra l'era della volontà di crescita e l'era della caduta, entrambe fasi storico-politiche e fasi della vita individuale. Inevitabilmente una tale presa di coscienza si riversa anche sul teatro che diviene casa confortevole dove spettacolarizzare il crollo. Del resto con l'11 settembre si ufficializza il rapporto tra informazione e mondovisione, per cui tutto, ma proprio tutto viene mostrato rimbalzando al di là e al di qua della Terra; per la prima volta le emittenti di ogni Paese mandano in onda scene di morti, bombe, kamikaze rendendo fatti drammatici avvenimenti spettacolarizzati.

Tutto questo per chi si occupava di rappresentazione, tutte le immagini, i video, le foto ecc. ecc. erano diventati, come dire, degli elementi iconografici fondamentali per poter dire che non esistevano più confini, esiste già tutto non solo come decostruzione storicamente intesa operata dalle avanguardie, il teatro è ovunque, ma in modo paradossale è la forma spettacolare ad essersi installata ovunque³⁰.

La realtà ha davvero vinto sullo spettacolo e per questo <OTTO> mette esplicitamente in scena la condizione di impossibilità della rappresentazione, facendo leva sull'equivalenza tra morte individuale e morte dell'Occidente.

È una tragedia quella allestita. Ma è una tragedia molto comica. La comicità nasce dalle *gag slapstick* che rimandano a Buster Keaton, Matthew Barney o Samuel Beckett. Le citazioni sono innumerevoli e ogni spettatore- con il proprio bagaglio estetico-culturale- ha la capacità di avvicinarsi e riconoscerne i rimandi. È probabilmente questo il grande pregio di <OTTO> che nella sua iper-rappresentazione mostra e cita delle cose che ciascuno di noi possiede nel proprio immaginario individuale; tutti diveniamo capaci di creare una narrazione personale a partire da ciò che vediamo. Per questo il pubblico è in perenne attesa. Non è suspense; in qualche modo tutti sanno che vedranno cadute e ancora cadute. Ciò che si aspetta è che i performers lancino qualche altro indizio, tassello di una nostra memoria individuale, che nel corso della visione diventa memoria collettiva.

L'elemento che più di ogni altro diventa indispensabile per costruire l'attesa e la memoria nello spettatore è senza dubbio il tempo. Lavorare sul ritmo giusto, sulle durate, sulle sorprese e soprattutto sulla reiterazione ha

³⁰ Kinkaleri /OTTO, Intervista in Artext, <http://www.artext.it/Artext/Kinkaleri.html>

portato alla creazione di uno spettacolo che drammaturgicamente fa del tempo il fattore con cui produrre la costante attenzione nello spettatore. È in questo senso che le continue cadute assumono la loro potenza: una stessa azione ripetuta in <OTTO> disegna il vuoto dopo il crollo. È un momento di sospensione in cui non si ha più nulla, ma si ha la testa piena di pensieri ed è questa la base su cui si costruisce il rapporto spettatore-performer: il lavoro di sottrazione e di vuoto agito dal performer è consegnato all'osservatore, il quale viene accompagnato in una condizione di riflessione e di trasformazione su ciò che vede. Quello che viene negato nell'azione, viene riconsegnato nell'attesa di ciò che non succedeva, creando una dialettica con lo spettatore che diviene parte integrante attiva del dispositivo.

Nel libro *La scena esausta*, una sorta di archivio e appendice del lavoro di Kinkaleri dal 2001 al 2008, tra saggi, immagini e riflessioni, troviamo la traduzione scenica in termini verbali di <OTTO>. È una pratica spesso usata dal gruppo, per il quale mettere in scrittura diventa un modo per poter rivedere lo spettacolo. Una visione diversa, ma pur sempre una visione. Dopo un'accurata descrizione della scena, leggiamo «Entra Luca (sx), cade, muore [...]» e immediatamente la prima didascalia: «Non entra per cadere, ma cade perché entra. Tutte le cadute rispetteranno questa condizione: a una caduta corrisponde una durata della postura dove il corpo diventa corpo morto». Questa è la cifra di <OTTO> e tutto sommato lo spettacolo si potrebbe anche chiudere così. Del resto l'azione della caduta rimane la stessa ma poi nel corso del lavoro tutto si evolve e ogni caduta lascia una traccia, nuovo indizio per lo spettatore. Il corpo dei performer è quindi strumentale:

nel corpo non c'è nessuna accezione se non il dover cadere. È nella relazione che si determina con gli oggetti, con il loro vivificarsi, nel rendersi autonomi nel momento in cui sono abbandonati che si motiva ovviamente la necessità di lasciare a terra il corpo 'cadavere' trasportato in scena. Una volta depositato, non si rialza. E quello è un limite, un limite assolutamente plausibile per <OTTO>.³¹

Dietro questa dichiarazione è evidente che ci sia una riflessione sul corpo che prende le distanze dal tradizionale corpo danzante, avvicinandosi piuttosto al filone della *non-danza* europea che si affacciava agli inizi degli anni 2000 con nuove questioni e una nuova gestualità. Kinkaleri lavora sul movimento in senso funzionale, senza una ricerca volta alla creazione di un "linguaggio di compagnia", bensì concentrato sul trattamento di codici. Dicono infatti: «Si fa ogni volta un lavoro sul codice, dal lavoro sull'improvvisazione in *Esso* [...] a <OTTO>, dove si lavora più su elementi e movimenti riconoscibili, dal balletto classico al fraseggio astratto, alla disco dance anni '70. <OTTO> è integralmente costruito sui codici»³².

Questi codici si incontrano e si confrontano con gli altri elementi della scena, dagli oggetti alla musica fino ad arrivare ai rimandi metalinguistici. Questi segni portatori di significati impliciti e meno impliciti sono

³¹ S. Fanti (a cura di), *Il corpo sottile*, Ubulibri, Milano 2003, pp. 179 e seg.

³² *Ibidem*.

manipolati durante tutta la durata dello spettacolo e- come i corpi caduti- vivono e muoiono sulla scena, consentendo una stratificazione materiale e astratta di senso e di significati.

In conclusione <OTTO> è <OTTO>. Termine palindromo che, letto da qualsiasi lato si voglia, crea e ricrea sempre se stesso; un infinito chiuso in un segno: “<” e “>” circoscrivono la dimensione in cui lo spettacolo vive. Una dimensione in cui i lavori di Louis Wolfson sul linguaggio e la schizofrenia³³ diventano suggestione sul procedimento di creazione.

<OTTO> è spazio, tempo, presenza, vuoto e segno. Forse più che uno spettacolo, siamo di fronte a un dispositivo fenomenico teso alla creazione di un’installazione. Ed ecco come un meta-spettacolo incentrato sul tempo (tempo presente, tempo d’azione e ritmo drammaturgico), travalica la concezione e la percezione del tempo tradizionale, conservando, a 15 anni dalla sua creazione, la sua forza attuale.

3. <OTTO> del tempo presente: rimettere in piedi la caduta

Riallestire uno spettacolo può voler dire riadattarlo ai tempi, o volerlo inserire in un repertorio, o farne una sorta di *amarcord*, o ancora metterlo in rapporto con un nuovo spettatore.

Kinkaleri va oltre tornando però indietro. Infatti il lavoro di ripresa di <OTTO> trae origine direttamente dall’ultima scena dello spettacolo del 2003, quando –al termine delle innumerevoli cadute- ci si trovava di fronte ad uno spazio stracolmo di oggetti inanimati con un loro preciso significato. Insomma, un’installazione da poter visitare. E dove collocare un’installazione se non all’interno di un museo, a maggior ragione se si tratta di un museo di arte contemporanea? L’operazione messa in atto da Kinkaleri non è stata quindi un tentativo di “ammodernamento” della pièce, né una volontà di rievocazione, tantomeno un intento “autocelebrativo”. Si tratta invece di un completamento naturale della vita di <OTTO>, che nasce sì per i teatri, ma ha un’evoluzione drammaturgica che lo porta a produrre fisicamente un oggetto di arte contemporanea. Negli anni delle repliche (2003-2005) a spettacolo concluso, lo spettatore incuriosito da quelle tracce che aveva visto materializzarsi nel corso dello spettacolo, si avvicinava al palco e intraprendeva spontaneamente una sorta di visita guidata personale. Dismesse le vesti di spettatore, diveniva quindi osservatore. Una condizione non così diversa, ma che concettualmente rimanda a due luoghi differenti, implicando una nuova sensibilità.

Kinkaleri è partito da questa duplice natura della performance e ha voluto ricollocare <OTTO> nella sua seconda casa naturale: il museo. L’occasione per operare in questo senso è arrivata nel 2018 per la mostra del trentennale del Centro Pecci di Prato, dove ha (ri)debuttato il 21 settembre, giorno dell’inaugurazione di “*Il museo immaginato. Storie da trent’anni di Centro Pecci*”, per poi continuare ad abitare quello spazio per altri sette appuntamenti all’interno del Festival Contemporanea.

³³ Si tratta del libro *Le Schizo et les langues*, incentrato sulla storia della lotta dell’autore contro la lingua madre (l’inglese). Questo *jeune homme schizophrénique* per sopravvivere a questa sofferente condizione, costruisce nuovi rapporti con il linguaggio, rapporti che diventano coincidenze fortuite nella relazione con il mondo che lui vorrebbe distrutto.

La ricollocazione in uno spazio museale come installazione ha reso possibile anche un cambiamento di rapporto tra gli oggetti e il pubblico: se prima chi posava lo sguardo sulle tracce lasciate dai performers lo faceva (soprattutto) influenzato dalla precedente visione dello spettacolo, ora un qualsiasi osservatore può approcciarvisi senza alcun apparato spettacolare e background, se non quello personale. Fare esistere <OTTO> sotto forma di installazione, privata della memoria della performance, significa quindi anche rivolgersi a quella condizione di contemplazione che fa parte dei luoghi museali. Del resto ciò che resta è un quadro sulla scena, una sorta di «Pollock raffreddato: il Pollock che appare nello spettacolo non è tanto quello che riconosci come segno (per esempio la besciamella che schizza), ma è proprio questa idea di espansione, dello spazio scenico che comprende anche una scena che deborda. Il quadrato è solo la fine della tela e il fatto che gli schizzi sbordassero dimostra quanto potessero andare ancora oltre.»³⁴

Fin qui abbiamo rilevato la prima differenza tra <OTTO> del 2003 e <OTTO> del 2018, indubbiamente la più lampante (nonostante già in precedenza diversi studi prima del debutto ufficiale fossero stati ospitati in centri per l'arte contemporanea). Tuttavia essa non è l'unica. Infatti rispetto ai primi anni, quando vi era una (quasi) totale corrispondenza tra autori e performers³⁵, oggi siamo di fronte ad una specie di passaggio di testimone: in scena Filippo Baglioni, Chiara Bertuccelli, Andrea Sassoli e Mirco Orciatici diventano i corpi-strumenti con i quali mettere in atto il crollo. Ciò ha significato fare un lavoro di traduzione e trasmissione che prima non c'era stato. Per questo fin da subito i componenti di Kinkaleri si sono posti la domanda: a chi e come trasferire la messa in atto del lavoro? Hanno quindi

scelto di privilegiare una tipologia di interpreti che avessero delle caratteristiche omogenee, scelti in modo arbitrario naturalmente. Per esempio persone molto giovani che non avessero ancora sviluppato un rapporto autoriale definito con la scena. I tre performer sono sotto i trent'anni (o quasi) e con esperienze sceniche non direttamente autoriali. Ovviamente questo apriva al rischio di affidare il lavoro a persone che potessero fare fatica ad approcciarsi a una dimensione scenica di questo tipo, considerando le variazioni percettive culturali di un'altra generazione; una considerazione stimolante. Quindi c'era anche questa consegna, quasi una testimonianza, ma il termine ha forse un valore troppo emotivo – direi che esiste un passaggio.³⁶

In realtà il lavoro di trasmissione è stato semplificato dalla rigorosa struttura dell'opera, costruita millimetro per millimetro e secondo per secondo, grazie alla quale, pur mantenendo fede alle promesse dell'<OTTO> del 2003, oggi ci troviamo di fronte a dei performer che si sono approcciati al “già fatto” inserendovi le loro differenziazioni e specifiche qualità. Degli interpreti quindi che devono mettere loro stessi a servizio di una

³⁴ R. Sacchetti (a cura di), *Otto di Kinkaleri, 15 anni dopo*, in *Le audiotraviste di Altrevelocità* (redazione intermittente sulle arti sceniche contemporanee), in onda su Rete Toscana Classica, <https://www.youtube.com/watch?v=ncmic9htWPM>, 19 settembre 2019.

³⁵ Nel 2003 gli interpreti erano Luca Camilletti, Marco Mazzoni e Cristina Rizzo.

³⁶ G. Monaco, *Kinkaleri/ OTTO, intervista*, in *Artext*, <http://www.artext.it/Artext/Kinkaleri.html> (ultima consultazione, come successive, 1 dicembre 2019)

struttura scritta, e non delle copie. In definitiva si tratta della storicizzazione di un'opera attraverso il lavoro sull'indipendenza e sull'autorialità espressiva dei performer.

Avere una partitura drammaturgica e scenica così chiara ha reso possibile riproporre <OTTO> anche con gli stessi oggetti scenici nonostante essi siano così strettamente connessi all'inizio del nuovo millennio da sembrarci oggi quasi un po' vintage (il cd walkman per esempio). Un rischio di cui Kinkaleri è sempre stato consapevole, ma che ha preso a pretesto per andare a osservare ancora più in profondità se parlare della caduta e di tutte le sue conseguenze abbia ancora oggi ragion d'essere.

Tutto il senso del nuovo <OTTO> gira proprio attorno al significato del crollo oggi, quel crollo che nel 2003 era una amara e terrificante verità e che ora è diventato *modus vivendi* per le nuove generazioni. «Siamo nella polvere oppure ci troviamo già in un iceberg staccato che si muove verso altre direzioni?»³⁷, si chiedono i componenti di Kinkaleri per cercare di capire se il crollo degli anni duemila sia ancora in divenire. Con la stessa ironia del 2003, la risposta non è delle più confortanti: siamo ancora lì, in quella marea di frammenti nati dalla caduta. Ciò che è cambiato in realtà siamo noi, che ormai tristemente abituati a vagare nel vuoto e a fallire, guardiamo <OTTO> pienamente coscienti dell'«essenza totalitaria del nostro Occidente»³⁸, con tutte le sue logiche del consumismo, dell'apparenza e della vanità. Lo spettacolo dunque rimane con il suo sguardo politico, ma ne amplifica la forza e ne allarga i confini.

A noi pare che sia il termine 'allargamento', 'espansione' a conferire ancora oggi a <OTTO> una sua specifica collocazione all'interno dello spettacolo dal vivo. Un'espansione di tempo, che lo porta a ribadirsi a distanza di quindici anni con una sottile *vis polemica* all'interno di quel "sistema-danza" tutto italiano incentrato sul nuovo e sull'originale, a cui consegue una over produzione di spettacoli, che generalmente non difende e non apprezza un *re-enactment*. Un'espansione del soggetto e dell'intento politico, che toccano le nuove macro questioni della società occidentale. Un'espansione degli interpreti che abitano la scena, non più aderenti agli autori della performance, ma "nuove e giovani leve" che immettono spunti personali all'interno di una continuità drammaturgica puntuale. E infine un'espansione dello spazio e di conseguenza dell'idea stessa di <OTTO>: un <OTTO> ricollocato nei musei che si mostra come installazione. Un'operazione che negli ultimi anni è stata frequente, tanto da poter affermare oggi che i luoghi museali sono divenuti ormai un po' una seconda casa per la danza. <OTTO> dimostra che questo spostamento, o- come lo potrebbe definire Michele Di Stefano- questo sconfinamento, è tutt'altro che una forzatura: c'è un bisogno reciproco- da parte della danza contemporanea e dei musei- di vivere e rigenerarsi l'uno nell'altro.

Noi abbiamo avuto la fortuna di toccare con mano questa compresenza durante *Buffalo*, quando il "vuoto riempito" di <OTTO> ha invaso Palazzo delle Esposizioni.

³⁷ Cfr. R. Sacchetti (a cura di), *Otto di Kinkaleri, 15 anni dopo*, in Le audiointerviste di Altrevelocità (redazione intermittente sulle arti sceniche contemporanee), in onda su Rete Toscana Classica, (Tommasini, 2018)(Altrevelocità, 2019), 19 settembre 2019.

³⁸ S. Tommasini, *Il ritorno di Kinkaleri. Al centro Pecci di Prato*, in Artribune, (Tommasini, 2018), 23 novembre 2018 (ultima consultazione 2 dicembre 2019)

CONCLUSIONI

Nell'ambito della riflessione e delle pratiche italiane legate alla danza contemporanea, siamo o non siamo nella "retromania"?

Con "retromania" si intende il dilagare nel nostro tempo di un interesse – nella musica, nel teatro, nella moda, ecc. – per tutto ciò che è passato, commemorativo, nostalgicamente antecedente al presente. «Questo genere di retromania» – si domandava qualche anno fa il critico inglese Simon

Reynolds³⁹ – «è diventato una forza dominante nella nostra cultura, tanto che oggi abbiamo la sensazione di aver raggiunto un punto di svolta. La nostalgia blocca la nostra capacità culturale di guardare avanti, oppure siamo nostalgici perché la cultura ha smesso di progredire, costringendoci a concentrare l'attenzione su epoche più movimentate e dinamiche?»⁴⁰

Innegabile il valore delle parole di Fabio Acca che, con uno sguardo critico puntuale, riconduce <OTTO> all'interno di questa moda per il retrò che ultimamente spesso caratterizza la danza contemporanea italiana (come secondo esempio riporta il caso dell'*Excelsior* di Salvo Lombardo). E noi vorremmo ripartire da qui per tirare le somme del presente studio.

Aver deciso di dedicare un capitolo intero a <OTTO> non è solo frutto del fatto che lo spettacolo di Kinkaleri sia stato programmato all'interno di Grandi Pianure nell'edizione 2019. Piuttosto esso ci è parso il *trait d'union* emblematico tra passato, presente e futuro, per due ordini di motivi strettamente interconnessi tra loro. In primo luogo per quella che Marinella Guatterini definisce “afasia scenica”⁴¹, quell'impossibilità di comunicare nelle nostre relazioni quotidiane che si riversa sulla scena. In secondo luogo perché <OTTO> non è uno spettacolo di danza: in <OTTO> c'è teatro, performance, arte visiva e –certamente- anche danza, ma non possiamo inserirlo –se non a rischio di snaturarlo- in nessuna di queste categorie: <OTTO> è un esempio della ricerca intorno alla multidisciplinarietà o interdisciplinarietà che dir si voglia, oggi così ambita dagli artisti e premiata dal MiBACT. Guardando ad entrambe le questioni risulta evidente che l'operazione compiuta da Kinkaleri 15 anni fa abbia un'intenzione decisamente provocatoria: nella sua totale afasia i componenti del gruppo avevano un preciso interlocutore a cui si rivolgevano criticamente: la danza d'autore italiana dei primi anni 2000, caratterizzata dalla «marchiatura a fuoco di un teatro-danza e di un postmodernismo tardivi»⁴². Ci è sembrato dunque che <OTTO> rappresenti al meglio gli ultimi venti anni dello spettacolo dal vivo italiano con la sua fusione di linguaggi e con la sua capacità di parlare del contemporaneo e in particolar modo del contemporaneo in scena.

Del resto in questo lasso di tempo- come abbiamo avuto modo di vedere nel primo capitolo- l'Italia ha intrapreso un percorso normativo in direzione di una definizione “moderna” ed europea dello spettacolo, dove finalmente anche la danza ha trovato un suo posto, per troppi anni negato, accanto al teatro, alla musica e al cinema. Indubbiamente non è ancora tempo di cantar vittoria definitivamente. Tanto va ancora fatto, ma soprattutto tanto va ancora compreso da parte dello Stato: si tratta di stabilire una vera politica culturale aperta al futuro, ma soprattutto disponibile all'ascolto delle esigenze del nuovo spettatore. Una politica culturale ben

³⁹ Cfr. S. Reynolds, *Retromania. Musica, cultura pop e la nostra ossessione per il passato*, Minimum Fax editore, Roma 2017.

⁴⁰ F. Acca, *La danza nell'era della retromania*, in *Liminateatri*, (Guatterini, 2003)(Acca, 2018) , 4 dicembre 2018, (ultima consultazione 7 dicembre 2019)

⁴¹ M. Guatterini, *Kinkaleri si fa in Otto*, in *Il Sole 24 Ore*, 16 febbraio 2003.

⁴² F. Acca, *La danza nell'era della retromania*, in *Liminateatri*, <http://www.liminateatri.it/?p=574> , 4 dicembre 2018, (ultima consultazione 7 dicembre 2019)

strutturata potrebbe in futuro essere la base grazie alla quale eliminare le diffidenze sia dei programmatori che degli artisti, entrambi ancora affezionati ad un'idea di pubblico tradizionale. Questa ipotesi porrebbe realmente in luce la necessità di spazi dedicati alla danza contemporanea.

Tuttavia la nostra Cenerentola del nuovo millennio ha saputo cogliere gli spiragli aperti dal legislatore, facendosi spazio all'interno di festival e rassegne e all'interno dei teatri nazionali e TRIC, grazie alla possibilità – a partire dal 2017- di un sostegno alla produzione da parte di questi ultimi per i cosiddetti “spettacoli di ricerca”. Ancora una definizione un po' troppo generica che si spera si possa modificare con una norma ad hoc che incoraggi la creazione di una rete tra teatri stabili, centri di produzione per la danza e compagnie.

Nell'attesa a noi pare che comunque qualcosa negli ultimi anni si sia mosso e si stia ancora muovendo e Grandi Pianure lo dimostra. La città di Roma ha sempre faticato a stare al passo con le più importanti città europee in fatto di politica culturale, in particolar modo per ciò che concerne la danza. Se guardiamo Berlino, Parigi, Londra, ma anche Madrid e negli ultimi anni le capitali dell'Est Europa, la danza appare come un fatto quasi all'ordine del giorno e questo si nota a tutti i livelli, dalla formazione, alla produzione, dalla distribuzione alla comunicazione. I discorsi intorno alla danza lì sono stimolati quotidianamente grazie anche alla convinzione che una gerarchia tra le arti abbia ben poco senso di esistere, per cui accanto ai luoghi consacrati esclusivamente all'arte coreutica, fervono luoghi non convenzionali, come musei, centri sociali, biblioteche e locali pubblici, dove la danza diviene momento culturale e momento aggregativo. Fuori dai confini italiani l'arte in generale è un fatto sociale e lo attesta anche l'esistenza di comunità artistiche di ogni disciplina che in dialogo costante fra di loro divengono i termometri delle mutazioni della società odierna.

Uno scenario radicalmente opposto ha dipinto invece la realtà romana –riflesso ancora più sfortunato di quella italiana- a partire dall'avvento della cosiddetta danza contemporanea d'autore (se non prima). Rarissimi gli eventi in cui la danza comparisse come agente principale. Senza volerci addentrare in polemiche spesso fini a loro stesse, basti pensare al fatto che tra i quattro centri di produzione della danza, tre sono al nord e uno in Sicilia. E ciò è la minor mancanza, poiché probabilmente il problema parte dal primo tassello del mondo dell'arte: la formazione. E non solo la formazione tecnica e artistica dei danzatori, che privi di punti di riferimento nella capitale italiana, sono spesso obbligati a “espatriare” per poter studiare, ma soprattutto per ciò che concerne la formazione del pubblico. È necessario da un lato far leva sulle nuove generazioni, conducendo la danza in modo più o meno diretto all'interno delle scuole, dall'altro far familiarizzare il pubblico tradizionale ai nuovi linguaggi della danza contemporanea.

Grandi Pianure ha operato in questa direzione, comprendendo che le ferite di Roma (e più in generale della situazione italiana) possono essere rimarginate grazie ad un processo di sensibilizzazione e ampiezza di vedute, in opposizione a una sorta di dogmatismo caratterizzante la visione italiana della danza contemporanea. I palazzi, le infrastrutture e i quartieri romani vengono così ricoperti da una distesa senza confini in cui i corpi degli artisti e degli spettatori possono incontrarsi e conoscersi e finalmente poter parlare una stessa lingua, quella del gesto. Negli ultimi anni alcune delle più importanti istituzioni culturali romane hanno dismesso i panni dei custodi di una singola disciplina, intuendo che il modo migliore per ricucire la geografia disordinata della città sia creare

una rete di collaborazioni con un interesse comune: varcare le soglie del contemporaneo senza timore. E infatti il dialogo che si è instaurato tra Teatro di Roma, Palaexpo, Teatri in Comune, Istituto svizzero, tra diversi festival e rassegne (come Grandi Pianure e Short Theatre) e gli artisti che orbitano attorno a queste realtà è frutto di una nuova (nuova per noi, ma già provato in Europa) politica culturale non più attenta esclusivamente a rivendicazioni individuali, ma strumento di avvicinamenti e sovrapposizioni. In definitiva di una politica culturale basata sulla cooperazione.

Per lungo tempo la crisi che ci attanagliava proveniva proprio una scarsa lungimiranza sulle possibilità delle collaborazioni tra istituzioni ed enti culturali, poiché al sintagma mercato o industria culturale ci si legava il concetto di competizione, come accade in ogni mercato economico-commerciale in cui la concorrenza fa da padrona. Possiamo davvero equiparare l'arte a qualsiasi altro prodotto commerciale? Una questione questa che riempie i dibattiti di operatori culturali, artisti e studiosi. A noi pare che prescindere del tutto dal termine "mercato" non sia la chiave di volta; piuttosto dovremmo iniziare a porre solide basi per la costruzione di un mercato *sui generis*, con le proprie specifiche caratteristiche e con la coscienza che i "prodotti" dello spettacolo dal vivo, per le loro qualità intrinseche (irriproducibilità, intangibilità, non durevolezza) e per i loro obiettivi connaturati, non possono sottostare alla medesima considerazione in cui vivono gli altri prodotti di consumo. Prima via per far ciò è eliminare il terreno della competizione e creare un'area di cooperazione. Tutte le discipline dello spettacolo dal vivo ne hanno bisogno, ma per la danza- la senza tetto per antonomasia-, allo stato attuale delle cose, è questione di vita o di morte.

E questo Michele Di Stefano, Giorgio Barberio Corsetti e Cesare Pietroiusti lo hanno ben capito, osservando la stanchezza con cui coreografi, danzatori e spettatori della danza, spesso nati e cresciuti a Roma, dovevano guardare e rivolgersi altrove per trovare contesti in cui continuare a sopravvivere. Grandi Pianure, a nostro parere, ha il grande pregio di aver saputo leggere negli interstizi tra le parole del legislatore italiano, volgendo la situazione a proprio favore. La danza contemporanea a Roma da senza tetto si sta trasformando in disciplina nomade che busca a spazi non deputati per essere accolta accanto alle altre arti. Non si tratta più di tentare di far comprendere cosa sia la danza contemporanea oggi, «perché non è più importante, ormai, definire [...] quella buona o quella cattiva; quanto accogliere il fatto che attraverso uno sguardo coreografico si possa interpretare il mondo nel segno di una autentica prospettiva artistica.»⁴³

Di Stefano questo lo ha fatto proprio e messo in pratica: nella sua programmazione il vero filo conduttore è la scelta di spettacoli e performance che- seppure distanti tra di loro- hanno la medesima urgenza di stabilirsi come frammenti di mondo profondamente analizzati, interpretati e messi in scena. Da ciò si comprende che da parte degli artisti è richiesta una grande capacità di comprensione suffragata da conoscenze, studi e ricerche non lasciate al caso. In un mondo dove tutto può diventare arte contemporanea, gli artisti hanno l'obbligo di responsabilizzarsi e mettere in moto processi di rielaborazione del presente strutturati al dettaglio. Solo in questo modo gli *sconfinati spazi del contemporaneo* possono mostrarsi come non-luoghi con una propria *ratio*.

⁴³ F. Acca, *La danza nell'era della retromania*, in *Liminateatri*, <http://www.liminateatri.it/?p=574>, 4 dicembre 2018, (ultima consultazione 7 dicembre 2019)

Paradossalmente serve circoscrivere per allargare, confinare per sconfinare e definire per accogliere l'eterogeneità.

Occorre quindi partire da quella chiave di lettura della tassonomia geografica della danza riportata alla nozione di *terzo paesaggio* di Gilles Clément,

quelle zone del “giardino planetario” che sfuggono al nostro controllo, ricche di potenziale politico, ma vergini nell'assetto e disposte naturalmente all' indecisione. Clément parla infatti di torbiere, del ciglio di una strada, di un giardino incolto, di un'area industriale in disuso ,di tutti quei luoghi abbandonati dall'uomo che *divengono rifugio per la diversità*, ma il concetto rinvia in modo non unicamente metaforico alle zone liminali della produzione coreografica del presente: “il terzo paesaggio costituisce un territorio per le molte specie che non trovano spazio altrove”⁴⁴»⁴⁵

Generalmente le realtà istituzionali non guardano di buon occhio questa variegata fenomenologia del terzo paesaggio, cercando di incasellare queste manifestazioni all'interno dell'uniformità delle pratiche sostenute, facendone scaturire una diminuzione della creatività. «Per questi motivi il terzo paesaggio ha una condizione passiva, quando è vissuto come rifugio, e una attiva, quando è percepito come il luogo dell'invenzione del possibile»⁴⁶

A noi sembra che Grandi Pianure abbia sovvertito tale consuetudine, imponendosi nel territorio italiano come realtà capace di mettere in dialogo istituzioni e terzo paesaggio. Teatro di Roma per esempio con la creazione del progetto Oceano Indiano che partirà dal 2020 è l'esempio del fatto che mantenendo un forte rispetto nei confronti della non-danza, o post-danza che dir si voglia, dei cosiddetti *outsider* anche le realtà istituzionali possono accogliere gli abitanti del terzo paesaggio.

Insomma, un piccolo passo verso un riconoscimento reciproco che nasce in prim'ordine per l'edificazione e l'educazione di uno sguardo pronto a vivere insieme agli artisti quel territorio di ricerca che si sviluppa nel margine.

In conclusione ci sembra che Grandi Pianure sia il non-luogo giusto dove far sviluppare il Terzo paesaggio, poiché nella poetica di Michele Di Stefano e Teatro di Roma, diviene contenitore «in cui si raccoglie una potenza di accumulo dell'immaginario, ibridi fra realtà e progettazione del possibile, dove soggetti portatori di diversità artistica [...], si rifugiano per sfuggire alle [tradizionali] strategie normalizzanti e disciplinari del potere e per moltiplicarsi popolando questi spazi in attesa che, come suggerisce Clément, il “Terzo paesaggio [possa] essere considerato come frammento condiviso di una coscienza collettiva”⁴⁷»⁴⁸

⁴⁴ G. Clément, *Manifesto del Terzo paesaggio*, Quodlibet, Macerata 2016, p. 59

⁴⁵ A. Pontremoli, *La danza 2.0, Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza Editore, Bari- Roma 2018, p. 84.

⁴⁶ *Ivi* p.89.

⁴⁷ G. Clément, *Manifesto del Terzo paesaggio*, Quodlibet, Macerata 2016, p. 59

⁴⁸ A. Pontremoli, *La danza 2.0*, op. cit.,p. 93-94.

Questo frammento condiviso inizia oggi a intravedersi, forse più per necessità che provengono dal basso, che per una reale consapevolezza da parte dello Stato italiano. Una sorta di ribellione prima nella morale e poi nella prassi alla tendenza a sopprimere la danza, che, come una cellula che si rigenera, ha saputo mettere in pratica un processo di auto-guarigione pronto a esplodere. Ma- dopo aver atteso per così tanto tempo affinché la danza potesse essere vista come arte autonoma- continuare ad aspettare speranzosi che anche una visione di tale portata entri nella coscienza di tutti, a partire dal legislatore, non è poi una condizione così estenuante.