



«It was a rare event». La nuova danza alla *III Settimana della performance* (Bologna, 1979): questioni metodologiche

Elena Cervellati



Editore

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Edizione digitale

URL: <http://danse.revues.org/1324>

ISSN: 2275-2293

Notizia bibliografica digitale

Elena Cervellati, « «It was a rare event». La nuova danza alla *III Settimana della performance* (Bologna, 1979): questioni metodologiche », *Recherches en danse* [En ligne], 5 | 2016, mis en ligne le 15 décembre 2016, consulté le 18 décembre 2016. URL : <http://danse.revues.org/1324>

Questo documento è stato generato automaticamente il 18 décembre 2016.

association des Chercheurs en Danse

«It was a rare event». La nuova danza alla *III Settimana della performance* (Bologna, 1979): questioni metodologiche

Elena Cervellati

Premessa: l'oggetto della mia ricerca

- ¹ Nel 1977 si svolge presso la Galleria d'Arte Moderna di Bologna (GAM) la *Settimana internazionale della performance*, ideata da Renato Barilli, che accoglie uno stuolo d'artisti attivi nell'ambito della *performance art*. La formula piace, tanto che verrà riproposta nei due anni seguenti, anche se diversamente declinata: nel 1978, consulente Franco Quadri, viene organizzata la *II settimana internazionale della performance. Teatro della post-avanguardia. Poesia sonora, gestuale e di animazione plastica* e nel 1979 Leonetta Bentivoglio cura la *III Settimana internazionale della performance. La nuova danza*. La *III Settimana* riunisce nel medesimo contenitore, ovvero nei locali della GAM, coreografi e danzatori di diversa provenienza geografica e artistica: protagonisti di spicco della scena newyorkese impostasi a partire dall'inizio degli anni Sessanta e ormai affermata anche in Europa (Simone Forti, Steve Paxton e Lisa Nelson), artisti interessati a sperimentazioni personali (Francisco Coppello, Roberta Escamilla Garrison, Lindsay Kemp e Michela Marcus), e autori italiani impegnati in percorsi di ricerca tutti ancora da definire (Amedeo Amodio, Silvana Barbarini, Valeria Magli, Compagnia Teatrodanza contemporanea di Roma, Gruppo italiano di danza libera di Vicenza, Gruppo ritmico contemporaneo di Bologna e Laboratorio del movimento di Gabriella Mulachié). Un primo esito della mia ricerca su questo oggetto di studio è stato pubblicato sulla rivista *Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*¹, aprendo un percorso d'indagine che sto continuando a curare e a sviluppare, precisando, inevitabilmente, una precipua metodologia di lavoro.

Appunti per una metodologia della ricerca

- 2 Quali approcci metodologici al mio oggetto di studio mi trovo dunque a intrecciare come studiosa che si definisce “storica della danza”? Quali scelgo con attenzione e quali mi trovo ad attraversare in fretta? Quali mi porta a privilegiare il mio ruolo di ricercatrice strutturata di un’università italiana? E, ancora, quali desidero fare miei, in quanto persona nata a Bologna nel 1968, che quindi è cresciuta, si è formata e ha cominciato a prendere consapevolezza del mondo proprio negli anni di cui si occupa ora come studiosa?
- 3 Non intendo descrivere qui con completezza la mia metodologia di ricerca nell’affrontare la *III Settimana della performance. La nuova danza*. Intendo invece mettere a fuoco alcuni punti cardinali, definitisi attraverso il mio incontro con alcuni studiosi che nutrono tuttora il mio lavoro e attraverso l’approccio con il quale utilizzo un particolare strumento di ricerca. L’intento è quello di aprire prospettive problematiche, a cui tentare di dare delle risposte.

Incontri

- 4 Ho incontrato l’italianista Ezio Raimondi come studentessa dell’università di Bologna, affascinata dal professore di un livello scientifico ancora a me sconosciuto. Questo incontro come nutre oggi la mia ricerca? Nell’ampio lascito culturale di Raimondi, alcune delle sue riflessioni sono dedicate alla sua esperienza di lettore, nella quale posso riconoscere la mia esperienza di spettatrice e quella di ricercatrice.

In apertura di un piccolo volume, sunto divulgativo eppure denso di riflessioni importanti, Raimondi si chiede:

«Dove siamo quando leggiamo, in quale spazio e in quale tempo ha propriamente luogo il singolare, fragile evento della lettura? Qual è lo statuto della nostra soggettività mentre sul libro, di frase in frase, si mobilitano insieme l’orecchio e lo sguardo, l’immaginazione e la voce?»

Descrive, infatti, la lettura come un’esperienza mentale, ma pure fisica e percettiva, che mette in campo lo sguardo e l’udito, in cui la voce del lettore si mescola alla voce del testo, aprendo a un’esperienza corporea del leggere.

- 5 Cosa significa leggere le parole scritte da un altro? Il testo, per Raimondi, è «entità umana», è un volto con cui instaurare un dialogo³; leggere è così una via che aiuta ad accogliere nel proprio mondo chi ancora non ne faceva parte e che, anzi, costringe ad accogliere in sé il diverso da sé. Nasce un dialogo profondo, attraverso il testo, «tra il lettore e il suo doppio, la figura, cioè, che egli diventa allorché entra in una biblioteca di fantasmi e ne evoca la voce attraverso la sua voce», in un’«alterità che diventa vicinanza⁴», in un’«esperienza di libertà compresente nel pieno riconoscimento dell’altro⁵». Dal rapporto che nasce tra il lettore e l’autore della «parola divenuta segno⁶» nasce una relazione etica: il lettore deve infatti avere rispetto per un testo che è «epifania dell’antro, una traccia fragile e finita dell’essere umano⁷».

Se quindi nel testo si incarna una creatura⁸, il testo porta inoltre con sé una comunità, una società:

«Tra i fenomeni umani che rientrano nelle figure della pagina scritta vi è anche la società degli altri lettori nel tempo con il loro carico di sofferenza e di speranza, che

non si può rimuovere senza tradire la propria stessa umanità. E nella lettura, pur attraverso l'errore, nel dissidio delle prospettive e delle decisioni, può annunciarsi il sentimento di un'affinità, di una storicità comune⁹».

Tuttavia forte è la consapevolezza del fatto che «se non esistono testi assoluti, non si danno nemmeno letture assolute¹⁰», poiché, come ogni essere umano, il testo è inesauribile.

- 6 Raimondi descrive ciò che accade quando ci si cala nella «logosfera» di un testo scritto, ovvero in una dimensione nella quale il lettore è diviso poiché sta «tra il mondo della sua vita quotidiana e lo spazio sospeso del mondo delle parole¹¹». Secondo l'italianista, la lettura porta con sé un passato che necessariamente, nell'atto stesso del farsi, viene trascinato nel presente: «aprendo un libro si entra in un altro universo e si sospende quasi il tempo, ma è anche vero che, nel momento in cui lo si chiude, si comincia a riflettere sul proprio presente¹²».
- 7 Cosa significa leggere, cosa significa confrontarsi con un documento, cosa significa, in definitiva, tornando al nostro tema di fondo, guardare uno spettacolo? Le considerazioni di Raimondi mi hanno spinto a vedere la necessità di educarsi all'ascolto, di aprirsi all'altro, di alimentare la presenza di chi non c'è, ma che di sé ha lasciato un segno, una traccia, una memoria, ovvero di evocare un mondo e l'agire di chi lo ha abitato per riempire con le parole il dinamico e vivo spazio che separa passato e presente, mettendoli al tempo stesso in contatto.
- 8 Nei primi anni universitari ho seguito le lezioni di un altro maestro, Fabrizio Cruciani: per me un altro *imprinting*, più addentro all'ambito di studio che mi sono poi trovata a scegliere come percorso professionale e di vita. Per Cruciani, il cui articolato pensiero si è dispiegato in un'ampia bibliografia e in una preziosa attività pedagogica¹³:

«Impostare così lo sguardo, partendo dalla molteplicità della materia e non dalle unità concettuali, è certo utile nella situazione fascinosa e disperante dello storico del teatro; e consente inoltre di tenersi aderenti alle potenzialità espressive e conoscitive della nebulosa "teatro", sia nell'esperienza, sia nel recupero della tradizione, riconoscendo il valore strumentale delle teorie e la portata teorica dei fenomeni. [...] E la storiografia diventa anche, nell'essere conoscenza del passato, il repertorio delle possibilità del teatro: un corpo vivente che può/deve diventare corpo-in-vita¹⁴».
- 9 Con questo studio apparente alla generazione che in Italia ha rifondato la storiografia del teatro, tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento, ho trovato la necessità di indagare con cura le pratiche per pensare le idee, ben collocandole nella società, poiché «[è] evidente che le indagini e le sperimentazioni delle possibilità linguistiche del teatro mettono in discussione la cultura di una società e il suo progetto¹⁵». Inevitabilmente il maieutico magistero di Cruciani è filtrato nella mia formazione di studiosa pure attraverso l'arricchente confronto intellettuale con una delle sue allieve e poi collega, Eugenia Casini Ropa¹⁶, con la quale ho studiato e ho lavorato per diversi anni, assorbendone criticamente strumenti di ricerca storica generosamente e solidamente affiliati.
- 10 Incontri in presenza, in cui la trasmissione è avvenuta da bocca a orecchio, se non da corpo a corpo, come peraltro avviene nella pratica della danza, ma pure incontri resi possibili dalla dinamica portata dalla pagina scritta hanno quindi fondato la metodologia di lavoro con la quale affronto oggi il lavoro di ricerca.

Strumenti

- 11 Freddie Rokem in occasione della presentazione di un suo volume diceva: «Volendo scrivere di filosofia e teatro, ho avuto delle difficoltà nel trovare un metodo: una sorta di etnografia degli incontri¹⁷». L'intervista è strumento di ricerca al quale nel tempo diversi ambiti disciplinari si sono avvicinati condividendo pure alcuni approcci metodologici e disciplinando l'«etnografia degli incontri» che ne è alla base. In particolare, si è passati dall'intervista come strumento all'intervista come fonte e si è precisata la relazione tra intervistatore e intervistato, dove l'intervistatore non è più trasparente e neutrale portatore della voce dell'intervistato, ma presenza attiva e soggettiva che raccoglie voci da collocare culturalmente e linguisticamente, per andare a costruire il documento¹⁸.
- 12 Oggi intendiamo, in effetti, l'intervista come «un incontro fra persone e la costruzione di una reciprocità, i ruoli apparentemente separati di osservatore e di osservato cominciano a entrare in discussione¹⁹». L'intervista è un evento che trasforma chi parla e che, nel passaggio alla scrittura, necessariamente riformula e trasforma il discorso, passando attraverso il montaggio e aprendo «spazi narrativi²⁰».
- 13 In realtà l'intervista è alla radice di ogni ricerca storiografica: lo storico interroga i documenti, instaura un dialogo, chiede risposte. Nella mia ricerca intorno alla *III Settimana della performance* l'intervista intesa in senso stretto è tuttavia diventata strumento fondamentale e si sta ulteriormente dispiegando per raccogliere e comporre memorie di chi a diverso titolo partecipò all'evento. Ad esempio, quelle di organizzatori, come Renato Barilli o Leonetta Bentivoglio, di artisti diversamente protagonisti del programma, come Silvana Barberini o Fiorella De' Pierantoni, Valeria Magli o Steve Paxton, di uno spettatore toccato dalla visione del lavoro di futuri colleghi, come Virgilio Sieni, di una intellettuale impegnata in un'acuta riflessione sui fatti, come Renata Molinari²¹. Si tratta per me di uno strumento «nuovo», reso necessario da un oggetto che a propria volta è nuovo rispetto agli studi che ho affrontato in precedenza, tutti dedicati a immaginare un passato lontano, che non portava con sé la necessaria radicale di un confronto diretto con testimoni viventi.

Prospettive

- 14 Rispetto al mio saggio già edito, che poneva al proprio centro la *III Settimana della performance* del 1979, il passare del mio tempo di vita e di lavoro mi ha portata ad accumulare ulteriori informazioni e immagini, nonché a tentare di elaborare e di articolare ulteriori riflessioni, mettendo a fuoco problemi che aiutano, oggi, a dire il passato nonché, attraverso questo, a dire il presente. Nuovi dati trovano quindi un'esistenza e una collocazione nella mia visione e altre considerazioni si aggiungono a quelle già delineate. Ad esempio, precisando la collocazione della *III Settimana* nell'arco della storia della danza in Italia tra anni Settanta e anni Ottanta; dando alcuni chiarimenti in merito all'impiego e al significato della terminologia che proprio in quegli anni nasce per «dire» la scena; aprendo (e per ora lasciando aperte) piste di riflessione connesse alla «nuova danza italiana».

Come collocare la *III Settimana*

- 15 Non voglio affermare un'eccezionalità della manifestazione bolognese. Se Simone Forti e Steve Paxton sono le presenze di punta delle giornate organizzate da Barilli, certo la loro (forte) presenza si era già dichiarata, in Italia, almeno dieci anni prima, a Roma. Nell'ottobre del 1968 la Galleria d'arte romana l'Attico, diretta da Fabio Sargentini, ospita infatti Simone Forti, protagonista di due serate di «danze-costruzioni», e l'anno successivo la Forti torna come uno degli artisti che prendono parte al «Festival Danza Volo Musica Dinamite», assieme a La Monte Young, Trisha Brown, Deborah Hay, Yvonne Rainer e Steve Paxton²², che, in particolare sarà presente a Roma anche negli anni seguenti. Nel 1973, per la rassegna multidisciplinare «Contemporanea», a Villa Borghese, la sezione dedicata alla danza è riempita ancora da Simone Forti e Trisha Brown, Yvonne Rainer e Steve Paxton²³.
- 16 Tuttavia, voglio sottolineare l'importanza feconda della manifestazione bolognese, un contenitore ragionato che, proprio nella compresenza di ricerche nazionali e internazionali, rappresenta una delle occasioni che tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta contribuiscono ad offrire alla scena coreica italiana una possibilità di coltivare la definizione di sé, in un momento ancora incerto ma foriero di un «nuovo» che si rivelerà radicale per le storie della danza nella penisola²⁴.

Quali parole trovare?

- 17 Con il convegno *Per un nuovo teatro*, svoltosi a Ivrea dal 9 al 12 giugno 1967, entra definitivamente nel vocabolario dei teatranti e dei teatrologi italiani l'espressione «nuovo teatro», già usata nei mesi precedenti per definire i temi del convegno stesso e per convocarlo, nel novembre del 1966, tramite il periodico *Sipario*, in particolare tramite il documento *Per un nuovo teatro*²⁵. Il «nuovo» si dà quindi una forma e un'identità per affermare il proprio esistere.
- 18 Renata Molinari, in un sintetico ma denso saggio che voleva tratteggiare un resoconto dell'impatto della performance americana sulla cultura teatrale italiana, scritto nel 2008 per il periodico francese *Théâtre/Public*²⁶, quindi per un lettore ipoteticamente non del tutto addentro alle storie italiane, sceglie il convegno d'Ivrea del 1967 come snodo fondamentale dei percorsi delle pratiche e delle riflessioni intorno al «nuovo teatro» italiano e segnala il decennio successivo come costellato di esperienze importanti, costruite in grande e piccole città della penisola, come Chieri, Roma, Castelporziano, Milano, in teatri diversi, da persone in continuo cambiamento, che portano con sé, tra le tante istanze, quella di trovare una terminologia per parlare delle pratiche che stanno mettendo in atto:

«On constate ainsi que l'invention de nouvelles pratiques théâtrales a systématiquement coïncidé avec l'invention de nouveaux termes : chaque fois les mots ne correspondaient plus simplement à la réalité. Les villes étaient différentes, les «nouveaux» théâtres également, et nous-mêmes aussi²⁷».

Sull'importanza delle parole si sofferma, infatti, l'autrice, che aveva aperto il saggio proprio con un elenco che impasta italiano, francese e inglese:

«Perfòrmance, performànce, rito, ritual, play, comunicazione, non verbal-communication, gioco, happening, evento, avanguardia, acting, play, azione

scenica, scrittura scenica, écriture scénique, post-avanguardia, degré zéro de l'écriture, expérimentation, workshop, improvisation, corps-espace-temps²⁸».

Si tratta, spiega ancora, di

«mots qui se chevauchent, pour raconter un théâtre qui se transforme sans cesse ; des mots qui, dans la traduction d'une langue en une autre, d'une pratique à une autre, mettent à nu et confrontent des arrière-plans essentiels pour des théâtres variés, et qui prennent racine dans des territoires et des traditions différentes²⁹».

- 19 I percorsi del nuovo teatro, segnati dal convegno di Ivrea del 1967, si chiudono, secondo Renata Molinari, con la *Settimana della performance* organizzata a Bologna nel giugno del 1978, dedicata al «teatro della post-avanguardia». Così, la nostra *Settimana* del 1979, dedicata alla nuova danza, sembra iniziare un discorso sul «nuovo» che è inedito – perché riguarda la danza, appunto – e al tempo stesso è radicato in esperienze in atto – perché si colloca nel più ampio ambito del teatro.
- 20 Nel 1968 Fabio Sargentini aveva definito le performance di Simone Forti ospitata a L'Attico «danze-costruzioni³⁰»; ora, a dieci anni di distanza, entra in campo l'espressione «nuova danza³¹», sintomo di una realtà in atto, che proprio in quel momento sta trovando una possibile via per radunare le forze, esistere, darsi un nome. Nel maggio del 1958 il «nuovo» dà i propri frutti: Marinella Guatterini recensisce *Il Cortile*, spettacolo portabandiera della via italiana al Tanztheater, e scrive che la compagnia Sosta Palmizi si colloca tra le «giovani promesse della nuova danza italiana. Quella da vedere³²».
- 21 In una fase ancora differente della definizione di sé era invece, negli anni Settanta, l'ambito più sperimentale delle arti figurative, protagonista della *I Settimana della performance* del 1977. Il mondo delle arti visive assiste in quegli anni, ci pare, a un processo di s-definizione dell'arte e, nel proliferare di una terminologia in realtà piuttosto articolata, a una s-definizione dei modi di dirla. È testimone di questo processo un saggio del critico americano Harlod Rosenberg (1906-1978), dal significativo titolo *The de-definition of art*³³, edito negli Stati Uniti nel 1972 e rapidamente pubblicato in traduzione italiana, nel 1975, con una seconda edizione nel 1977. Rosenberg, critico d'arte celebre, che negli anni Cinquanta aveva coniato l'espressione «action painting», constata e teorizza quello che definisce come un processo di «s-definizione dell'arte» in atto, sottolineandone con sarcasmo quelli che a suo avviso sono dei difetti, ma non mancando di metterne in luce pregi di rilievo:
- «la natura dell'arte si è fatta incerta o, quanto meno, ambigua. Nessuno può dire con certezza che cosa sia o, quel che più conta, che cosa non sia un'opera d'arte. Dove è presente un oggetto d'arte, come nella pittura, si tratta di ciò che ho definito un oggetto ansioso: non si sa se è un capolavoro o una porcheria. E può anche darsi [...] che sia proprio entrambe le cose. L'incerta natura dell'arte non è peraltro priva di vantaggi. Induce a sperimentare e a porsi continue domande. Gran parte dell'arte migliore rientra in un dibattito visivo vertente su ciò che è l'arte³⁴».
- 22 Lorenzo Mango sottolinea il contributo della critica militante connessa al nuovo teatro, ovvero la «nuova critica», in particolare quella di Giuseppe Bartolucci, per «trasformare un postulato analitico, quale si presenta nelle prime declinazioni dell'uso del termine, in uno strumento di contestazione linguistica e quindi di definizione del nuovo³⁵».
- 23 Analogamente mi pare che l'emergere di una nuova critica della danza coincide con l'emergere della nuova danza stessa, e con il suo definirsi. Marinella Guatterini comincia a scrivere di danza sul quotidiano *L'Unità* nel 1979. Proprio alla fine di quell'anno pubblica un articolo intitolato *La morte del cigno*, che ha come occhiello «Che cos'è la nuova danza?», in cui esordisce dichiarando: «Si può dire, senza essere del tutto parziali, che

questo 1980 sarà l'«anno della danza³⁶». L'autrice intervista Leonetta Bentivoglio, definita «giovane esperta di danza», chiamando in campo quella che sarà un'altra voce di primo piano della critica di danza italiana. L'articolo indugia in una terminologia evidentemente in fase di definizione, tra danza nuova, moderna o contemporanea, specificando una consapevole differenza tra *modern dance* e *new dance* (nell'ambito della quale vengono collocati Merce Cunningham, Steve Paxton e Trisha Brown). In un panorama, quello italiano, giudicato da intervistatrice e intervistata come arretrato rispetto all'avanzare del «nuovo», entrambe concordano sulle possibili feconde contaminazioni con il teatro e sui frutti che potrà portare la possibilità di vedere gli spettacoli che stanno cominciando a circuitare: «Ma intanto il pubblico vede. I cartelloni si aprono ai prodotti più ostici del nuovo genere. Forse non dobbiamo cessare di sperare». L'articolo comprende pure un calendario di spettacoli presenti tra Milano, Roma Reggio Emilia e anzi l'autrice precisa come

«Fuori dai “templi” qualcosa si muove, da circa tre anni. A Roma soprattutto, ma anche a Torino, Firenze, Vicenza e dove sono nate compagnie di danza moderna (poche), scuole private e corsi anche accessibili a tutti e a tutte le età. Un interesse attivo è diffuso persino “alla base”, tra i non addetti ai lavori. E non ci si stupisca».

Di nuovo, si rileva chiaramente l'importanza non solo degli artisti e del loro linguaggio, ma pure dei luoghi geografici in cui questo linguaggio può fiorire, dagli spazi di lavoro, anche fuori dal teatro, in cui possono essere costruite delle soluzioni organizzative ideate per farne circuitare i prodotti, del suo contaminare persone completamente diverse per età e professione, tramite pratiche corporee accessibili a tutti.

Come pensare gli anni Settanta?

- 24 Come dicevamo, secondo Renata Molinari il percorso definitivo con il convegno di Ivrea del 1967 termina con la *II Settimana della performance* del 1978. Secondo Lorenzo Magno «ipotizzare una data di “fine” del fenomeno è quantomeno dubbio, anche perché ci sono molte ragioni per dire che il Nuovo Teatro è un fenomeno tutt'altro che estinto ed anzi rappresenta, oggi come ieri, uno degli aspetti più interessanti e vivi della scena italiana³⁷».
- 25 Certo la «nuova storia» proposta e messa in atto da Marc Bloch, Fernand Braudel, Lucien Febvre e Jacques Le Goff a partire dal 1929 con le «*Annales d'histoire économique et sociale*», arrivata in Italia nel secondo dopoguerra, è ancora viva e feconda. Forse anche per la nuova danza possiamo impostare un discorso analogo? Probabilmente, possiamo intendere come «nuova danza italiana» la danza che continuamente si fa sotto i nostri occhi, proprio a partire dagli anni Settanta del Novecento?

Per una conclusione

- 26 Nel riflettere sulle metodologie di lavoro da me messe in campo per accerchiare l'oggetto di studio *III Settimana della performance*, sul metodo di lavoro che mi appartiene, ma che si nutre di idee, esperienze e insegnamenti di altri, non posso che fare mie alcune parole di Antonio Gramsci:
- «Si intenderà il metodo, e non già il metodo in generale, che non esiste e significa solo la filosofia in generale (per alcuni) e per altri la logica formale o il metodo matematico, ma un determinato metodo, proprio di una determinata ricerca, di una determinata scienza, e che si è sviluppato ed è stato elaborato insieme allo sviluppo

e alla elaborazione di quella determinata ricerca e scienza e forma tutta una cosa con esse. Ma ci sono anche dei criteri generali che si può dire costituiscano la coscienza critica dello scienziato e devono essere sempre vigili e spontanei nel suo lavoro. Così si può dire che non è scienziato chi dimostra poca sicurezza nei suoi criteri, (colui) che non ha una piena intelligenza dei concetti adoperati, che ha scarsa intelligenza dello stato precedente dei problemi trattati, che non ha molta cautela nelle sue affermazioni, che non progredisce in modo necessario ma arbitrario e senza concatenamento, che non sa tener conto delle lacune che esistono nelle cognizioni raggiunte ma le sottace e si accontenta di soluzioni o nessi puramente verbali invece di dichiarare che si tratta di posizioni provviste che potranno essere riprese e sviluppate ecc³⁸.»

- 27 Il mio «determinato metodo», proprio della mia «determinata ricerca», si è quindi costruito grazie al nutrimento proveniente dagli «incontri» che hanno fondato il mio definirmi come storica della danza – ai quali si sono aggiunti altri incontri, chiamati dalla specifica ricerca che sto compiendo –, e grazie agli «strumenti» che ho scelto di maneggiare per affrontare il mio oggetto di studio e che necessariamente ho dovuto adattare e integrare nell’immergermi in esso. Incontri e strumenti mi hanno permesso di avvicinarmi in maniera critica e mobile alle tracce lasciate dalla *III Settimana della performance*, o comunque ai depositi di memoria e di azioni da me definiti come tracce, e, tra un passato relativamente lontano, di cui non ho fatto parte, e il mio presente, quello in cui vivo ora, mi hanno aiutata a cercare di collocare la mia «scrittura coreografica³⁹», ovvero una scrittura che attraverso le parole, tenta di muoversi tra corpi in movimento dislocati in tempi e luoghi diversi, messi in relazione del mio stesso pensare e scrivere la danza.

BIBLIOGRAFIA

AA. VV., «Per un convegno sul nostro teatro», *Sipario*, n° 247, novembre 1967, [on line], <http://www.trax.it/olivieropdp/mostranew.asp?num=44&ord=4>, pagina consultata il 9 settembre 2016.

BORTOLETTI Francesca (a cura di), *Culture teatrali «Storia e storiografia del teatro, oggi. Per Fabrizio Cruciani»*, n° 7-8, autunno 2002-primavera 2003.

CASINI ROPA Eugenia (a cura di), *Alle origini della danza moderna*, Bologna, Il Mulino, 1990.

CASINI ROPA Eugenia, *La danza e l’agit-prop. I tatri-non-teatri nella cultura tedesca del primo Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1988.

CERVELLATI Elena, «“A rare event”. La nuova danza alla III settimana della performance (Bologna, 1979)», *Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, n° 4, dicembre 2013, pp. 163-198, [on line], <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/4202>, pagina consultata il 9 settembre 2016.

CRUCIANI Fabrizio, «Problemi di storiografia», *Teatro. Storiografia e strumenti attuali*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 3-10.

CRUCIANI Fabrizio, «Alla ricerca di un attore non progettato», *Quaderni di teatro*, n° 2, vol. I, novembre 1978, pp. 38-47.

DE MARINIS Marco, «Per Eugenia», in *Danza e teatro. Storie, poetiche, pratiche e prospettive di ricerca. Atti del convegno di studi dedicato a Silvana Sinisi ed Eugenia Casini Ropa (Università di Bologna, 24-25 settembre 2009)*, Acireale-Roma, Bonanno Editore, 2011, pp. 13-17.

GRAMSCI Antonio, *Quaderni del carcere*, t. II, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1975.

GUATTERINI Marinella, «La danza del pollaio», *L'Unità*, 8 maggio 1985.

GUATTERINI Marinella, «La morte del cigno», *L'Unità*, 17 ottobre 1979.

MANGO Lorenzo, «L'identità come moltiplicazione e differenza», in MARGIOTTA Salvatore, *Il Nuovo Teatro in Italia, 1968-1975*, Corazzano, Titivillius, 2013, pp. 11-18.

MOLINARI Renata, «L'impact de la performance américaine sur la culture théâtrale italienne», *Théâtre/Public*, n° 191, 2008, pp. 13-15.

OTTOLENGHI Vittoria, «Contemporanea all'antica», *Paese sera*, 17 novembre 1973, pp. 90-91.

PAGÈS Sylviane, PAPIN Mélanie, SINTÈS Guillaume (a cura di), *Danser en Mai 68. Premiers éléments*, Paris, Micadanses, 2014.

PHELAN Peggy, «Thirteen Ways of Looking at Choreographing Writing», in FOSTER Susan Leigh (a cura di), *Choreographing History*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1995, pp. 200-210.

PISTACCHI Massimo (a cura di), *Vive voci. L'intervista come fonte di documentazione*, Roma, Donzelli Editore, 2010.

QUADRI Franco, *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, vol. II, Torino, Einaudi, 1977.

RAIMONDI Ezio, *Letteratura e identità nazionale*, Milano, Bruno Mondadori, 1998.

RAIMONDI Ezio, *Un'etica del lettore*, Bologna, Il Mulino, 2007.

ROKEM Freddie, *Incontro pubblico*, dipartimento delle Arti, università di Bologna, 15 gennaio 2014.

ROSENBERG Harold, *La s-definizione dell'arte*, Milano, Feltrinelli Editore, 1977.

Siti internet

«Archivio», Sito della Galleria L'Attico, [on line], http://www.fabiosargentini.it/mostre_performance_teatro/CATEGORIA/musica_e_danza, pagina consultata il 9 settembre 2016.

«Manifesto dell'evento», Pagina di Fabio Sargentini, [on line], http://www.fabiosargentini.it/mostre_performance_teatro/danze_costruzioni_simone_forti, pagina consultata il 9 settembre 2016.

«Recherches en cours», Pagina del Département Danse de l'université Paris 8, [on line], http://www.danse.univ-paris8.fr/recherche_en_cours.php?pt_id=5, pagina consultata il 9 settembre 2016.

NOTE

1. CERVELLATI Elena, «"A rare event". La nuova danza alla III settimana della performance (Bologna, 1979)», *Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, n° 4, dicembre 2013, pp. 163-198, [on line], <http://dx.doi.org/10.6092/issn.2036-1599/4202>, pagina consultata il 9 settembre 2016.
2. RAIMONDI Ezio, *Un'etica del lettore*, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 7.
3. *Ibidem*, pp. 59-60.

4. *Ibid.*, pp. 70-71.
5. *Ibid.*, p. 37.
6. *Ibid.*, p. 19.
7. *Ibid.*, p. 20.
8. *Ibid.*, p. 35.
9. *Ibid.*, p. 40.
10. *Ibid.* p. 67.
11. *Ibid.*, pp. 61-62.
12. RAIMONDI Ezio, *Letteratura e identità nazionale*, Milano, Mondadori, 1998, p. X.
13. Sul magistero di Fabrizio Cruciani, vedi almeno il numero monografico BORTOLETTI Francesca (a cura di), «Storia e storiografia del teatro, oggi. Per Fabrizio Cruciani», *Culture teatrali*, n° 7-8, autunno 2002-primavera 2003. Vedi per un sintetico eppure denso ampliamento di queste considerazioni, il saggio di PHELAN Peggy, «Thirteen Ways of Looking at Choreographing Writing», in FOSTER Susan Leigh (a cura di), *Choreographing History*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1995, pp. 200-210.
14. CRUCIANI Fabrizio, «Problemi di storiografia», in *Teatro. Storiografia e strumenti attuali*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 9-10.
15. CRUCIANI Fabrizio, «Alla ricerca di un attore non progettato», *Quaderni di teatro*, vol. I, n° 2, novembre 1978, p. 46.
16. Eugenia Casini Ropa, dal 1992 al 2009, docente di storia della danza presso l'università di Bologna, si è profusa in una fruttuosa militanza didattica e culturale, contribuendo in modo determinante all'affermarsi degli studi sulla danza in Italia, non solo in ambito accademico. Le sue ricerche si concentrano prevalentemente su alcune delle esperienze radicali della prima metà del Novecento, come testimoniano i volumi *La danza e l'agit-prop. I teatri-non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1988 e la preziosa curatela di *Alle origini della danza moderna*, Bologna, Il Mulino, 1990. Vedi: DE MARINIS Marco, «Per Eugenia», in *Danza e teatro. Storie, poetiche, pratiche e prospettive di ricerca. Atti del convegno di studi dedicato a Silvana Sinisi e Eugenia Casini Ropa (Università di Bologna, 24-25 settembre 2009)*, Acireale-Roma, Bonanno Editore, 2011, pp. 13-17.
17. ROKEM Freddie, Incontro pubblico, dipartimento delle Arti, università di Bologna, 15 gennaio 2014.
18. Sull'intervista come strumento di ricerca, nell'ampio panorama bibliografico a disposizione, una raccolta di recenti considerazioni e approcci può essere: PISTACCHI Massimo (a cura di), *Vive voci. L'intervista come fonte di documentazione*, Roma, Donzelli Editore, 2010.
19. PORTELLI Alessandro, «L'inter-vista nella storia orale», in PISTACCHI Massimo (a cura di), *Vive voci. L'intervista come fonte di documentazione*, Roma, Donzelli Editore, 2010, p. 4.
20. *Ibid.*, p. 6.
21. Le interviste a questi e ad altri protagonisti della *III Settimana della performance* sono ancora in via di svolgimento e andranno a fondare un terzo saggio, oltre a questo e a quello al quale si fa riferimento, che costituiva quindi soltanto una prima tappa, in un processo di ampliamento e definizione di cui ogni percorso di ricerca è inevitabilmente passabile.
22. Consultare l'intervento di Concetta Lo Iacono, *Il sessantotto a Roma. Le buone memorie di una città di mezzo*, in occasione del *Convegno internazionale di studi Susanna Egri e la cultura di danza in Italia nel secondo Novecento*, svoltosi il 29 aprile 2009 e organizzato, sotto la guida di Alessandro Pontremoli, dal Centro Regionale Universitario Bella Hutter e della facoltà di Scienze della formazione all'università degli studi di Torino, in collaborazione con la regione Piemonte e con il patrocinio della Città di Torino. Ricco di documenti è inoltre il sito della galleria L'Attico, che dedica alcune pagine alla propria sezione «Archivio» alle performance di musica e danza accolte nel 1968 e nel 1969, [on line], http://www.fabiosargentini.it/mostre_performance_teatro/CATEGORIA/musica_e_danza, pagina consultata il 9 settembre 2016.

23. Sottolineiamo che Vittoria Ottolenghi, su *Paese sera* dà su quest'ultimo un parere controcorrente rispetto agli elogi generalmente entusiastici di questi anni: ne descrive infatti brevemente l'azione per poi affermare «il gusto antiquato che accomuna il Paxton a molti altri giovani che hannì visto troppo Bob Wilson». L'azione è collocata tra due schermi su cui, rispettivamente, vengono proiettati un passo a due dal secondo atto del *Lago dei cigni* con Galina Ulanova e un amplesso amoroso: lo «sventurato Paxton – immobile in mezzo ai due schermi – non ha fatto alcuno sforzo né di analisi, né di interpretazione, né di mediazione, né di comunicazione, limitandosi a strusciarsi con la schiena sulla parete». OTTOLENGHI Vittoria, «Contemporanea all'antica», *Paese sera*, 17 novembre 1973, pp. 90-91.

24. L'interesse che riveste un'indagine intorno agli anni Sessanta e Settanta del Novecento nella costruzione di una identità della storia della danza culturalmente e geograficamente definita mi pare trovare eco in diverse ricerche francesi attualmente in corso, come attestano, ad esempio, il volume PAGÈS Sylviane, PAPIN Mélanie, SINTÈS Guillaume (a cura di), *Danser en Mai 68. Premiers éléments*, Paris, Micadanses, 2014, nonché le giornate di studio collocate nel ciclo di incontri *Relire les années 1970*, organizzato a Parigi tra il 2012 e il 2013 dal *Groupe de Recherche: Histoire Contemporaine du champ chorégraphique en France* che fa capo al Département Danse de l'Université Paris 8, [on line], http://www.danse.univ-paris8.fr/recherche_en_cours.php?pt_id=5, pagina consultata il 9 settembre 2016.

25. AA. VV., «Per un convegno sul nuovo teatro», *Sipario*, n° 247, novembre 1967, [on line], <http://www.trax.it/olivieropdp/mostranews.asp?num=44&ord=4>, pagina consultata il 9 settembre 2016, nel dossier sul convegno di Ivrea curato da Oliviero Ponte di Pino per *ateatro*, oltre che nel volume curato da QUADRI Franco, *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, vol. II, Torino, Einaudi, 1977.

26. MOLINARI Renata, «L'impact de la performance sur la culture théâtrale italienne », *Théâtre/Public*, n° 191, 2008, pp. 13-15.

27. *Ibid.*, p. 14.

28. *Ibid.*, p. 16.

29. *Ibid.*

30. Consultare il manifesto dell'evento, [on line], http://www.fabiosargentini.it/mostre_performance_teatro/danze_costruzioni_simone_forti, pagina consultata il 9 settembre 2016.

31. Ricordiamo che nello stesso anno nasce in Sardegna il Festival Internazionale Nuova Danza, ideato da Paola Leoni (poi rimasto attivo nel tempo, nel 2014 è giunto alla XXXII edizione).

32. GUATTERINI Marinella, «La danza del pollaio», *L'Unità*, 8 maggio 1985.

33. ROSENBERG Harold, *La s-definizione dell'arte*, Milano, Feltrinelli Editore, 1977.

34. *Ibid.*, p. 10.

35. MANGO Lorenzo, «L'identità come moltiplicazione e differenza», in MARGIOTTA Salvatore, *Il Nuovo Teatro in Italia, 1968-1975*, Corazzano, Titivillus, 2013, p. 17.

36. GUATTERINI Marinella, «La morte del cigno», *L'Unità*, 17 ottobre 1979.

37. MANGO Lorenzo, *art. cit.*, p. 9.

38. GRAMSCI Antonio, *Quaderni dal carcere*, t. II, Torino, Einaudi Editore, 1975, p. 1062.

39. Vedi: PHELAN Peggy, *art. cit.*

RIASSUNTI

Dopo avere brevemente introdotto l'evento a partire dal quale si sviluppa il saggio, ovvero la *III Settimana internazionale della performance. La nuova danza*, svoltasi a Bologna nel 1979, il discorso si articola tra una riflessione intorno ad alcune modalità di approccio alla ricerca sulla danza e alcuni strumenti metodologici utilizzati dall'autrice per sviluppare le proprie ricerche in quanto storica della danza. Studi di riferimento nel panorama degli studi letterari e teatrologici, strumenti di indagine e uno sguardo ampio e malleabile sono quindi menzionati per puntare infine su alcuni aspetti problematici per la storiografia della danza, come il ruolo degli anni Sessanta e Settanta o la terminologia impiegata per «dire la danza».

Après avoir brièvement évoqué l'événement à partir duquel se développe l'article, c'est à dire la *III Settimana internazionale della performance. La nuova danza* qui a eu lieu à Bologne en 1979, le discours est partagé entre la réflexion autour de quelques approches à la recherche en danse et des outils méthodologiques accumulés au fil du temps et maintenant utilisés par l'auteure pour mener ses propres recherches en tant qu'historienne de la danse. Quelques essais de référence dans les études littéraires et théâtrales italiennes, des instruments d'enquête et un regard large et malléable sont ensuite brièvement mentionnés pour surligner certains points problématiques pour l'historiographie de la danse, tels que le placement des années 1960 et 1970 ou la terminologie utilisée pour « dire la danse ».

This article briefly introduces the *III International week of the performance*. By focusing on the new dance held in Bologna in 1979 as an example, the article reflects on diverse approaches and methodological tools used by the author to conduct research as a dance historian. Important contributions in literary and Italian theatre studies are discussed to illustrate problematic points for the historiography of dance, such as the placement of the Sixties and Seventies and the terminology used to «tell the dance».

INDICE

Parole chiave : Italia, metodologie, ricerca sulla danza, trasmissione

Mots-clés : Italie, méthodologie, recherche en danse, transmission

Keywords : dance research, Italy, methodology, transmission

AUTORE

ELENA CERVELLATI

Elena Cervellati est professeure à l'université de Bologne, où elle enseigne Histoire de la danse et des arts du mouvement (licence) et Théories et poétiques de la danse (master) et où elle s'occupe de la revue *Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, dirigée par Eugenia Casini Ropa.

Elle a écrit la monographie *Théophile Gautier e la danza. La rivelazione del corpo nel balletto del XIX secolo* (2007) e *La danza in scena. Storia di un'arte dal Medioevo a oggi* (2009), ainsi que quelques essais

qui développent ses intérêts pour la recherche, liés à la danse dans la première moitié du XIX^e siècle et aux formes de la danse contemporaine. De 1997 à 2002 elle a été coordinatrice de la Compagnia Abbondanza/Bertoni.