

Elena Cervellati*

Laboratori del nuovo. Progettualità per la danza a Bologna e in Emilia-Romagna

20 luglio 2023, pp. 93-102

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/17689>

Section: Studi



Articles are published under a Creative Commons Attribution NonCommercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

In un contesto reso fertile da vivaci percorsi di ricerca che attraversano il teatro italiano, da un quadro istituzionale attento ai fermenti artistici in atto, dalla nascita di un corso di laurea dedicato alle arti come il DAMS, a Bologna, dalla programmazione di iniziative di riferimento come il Festival di Santarcangelo o la Settimana della performance, dalla nascita della Compagnia di balletto dell'ATER, poi Aterballetto, negli anni Settanta in Emilia-Romagna si delinea un rinnovato panorama della danza, dove figure come quella di Fiorella De Pierantoni ed Elena Balboni sperimentano pratiche artistiche fondate sul corpo danzante e accomunate dall'accesa attenzione a temi di fondo comuni: rottura degli schemi, ricerca del benessere psicofisico, una certa idea di libertà.

In a context made fertile by lively research paths through Italian theatre, by an institutional framework attentive to the artistic ferments underway, by the birth of a degree course dedicated to the arts such as DAMS, at the Bologna University, by the programming of landmark initiatives such as the Santarcangelo Festival or the Settimana della performance, from the birth of the Compagnia di balletto dell'ATER, later Aterballetto, in the 1970s in Emilia-Romagna a renewed panorama of dance emerged, where figures such as Fiorella De Pierantoni and Elena Balboni experimented with artistic practices based on the dancing body and united by a focus on underlying themes: breaking schemes, the search for psychophysical well-being, a certain idea of freedom.

* Alma Mater Studiorum Università di Bologna.

Elena Cervellati

Laboratori del nuovo. Progettualità per la danza a Bologna e in Emilia-Romagna

Il “nuovo teatro” italiano muove passi significativi alla fine degli anni Sessanta per imporsi nel corso del decennio successivo, costellato di esperienze importanti, nate in città italiane diverse una dall'altra per dimensioni, storia, tradizioni – come Chieri, Roma, Castelporziano, Milano – in spazi teatrali ripensati, attraverso persone che stavano, anch'esse, cambiando. La “nuova danza”, invece, se anche si pone in relazione con il «più vasto crogiolo della sperimentazione teatrale»¹, attenderà ancora un decennio per manifestarsi, ovvero quegli anni Ottanta che la storiografia identifica abitualmente come il terreno nel quale fioriscono, pure in altri paesi europei, la *nouvelle danse* francese, la *nueva danza* spagnola, la *new dance* inglese². Per chi trova nel corpo in movimento il fulcro del proprio fare artistico, gli anni Settanta sono quindi un decennio ricco di fermenti preparatori, nutrito anche di stimolanti scambi con un mondo del teatro d'altra parte sempre più interessato al corpo. Si sperimentano inusuali linguaggi coreografici, avvicinandosi a pratiche inedite, che spesso provengono dall'estero grazie ad artisti stranieri che scelgono l'Italia come propria residenza e italiani che compiono rivelatori pellegrinaggi in luoghi nei quali attingere a esperienze già strutturate; si riscontra un deciso aumento del pubblico attento alla danza, probabilmente anche grazie a un coinvolgimento diretto in diffuse pratiche amatoriali; cambiano le modalità di produzione, grazie alla nascita di reti artistiche tra pari, che coinvolgono pure gli aspetti gestionali del lavoro, e a un'accresciuta attenzione

1. Silvana Sinisi, *La nuova coreografia italiana: percorsi tra la danza, l'arte e la scena*, in «Ariel», anno XII, n. 1, gennaio-aprile 1997, pp. 43-49: p. 43. Per l'ampia bibliografia di studi sul nuovo teatro, non riepilogabile in una nota, si rimanda almeno a Marco De Marinis, *Il nuovo teatro, 1947-1970*, quarta edizione, Bompiani, Milano 2000; Daniela Visone, *La nascita del nuovo teatro in Italia 1959-1967*, introduzione di Lorenzo Mango, Titivillus, Corazzano 2010; Salvatore Margiotta, *Il nuovo teatro in Italia, 1968-1975*, introduzione di Lorenzo Mango, Titivillus, Corazzano 2013; Valentina Valentini (a cura di), *Nuovo Teatro Made in Italy 1963-2013*, Biblioteca Teatrale, Roma 2015.

2. Per un panorama sulla danza italiana negli anni Ottanta e sulle sue origini rimandiamo al saggio di Dora Levano, *Nuova danza italiana/Danza d'autore*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 4, 2013, pp. 117-162, online: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/4201>, oltre ai discorsi che attraversano alcuni dei saggi compresi nel volume curato da Elena Cervellati e Giulia Taddeo, *La danza in Italia nel Novecento e oltre: teorie, pratiche, identità*, Edizioni Ephemeria, Macerata 2020.

da parte delle istituzioni, in particolare degli enti locali.

In quel decennio in Emilia-Romagna, come peraltro in altre regioni, si delinea infatti un quadro istituzionale attento ai fenomeni artistici che si stanno allora definendo, reso possibile dalla politica di decentramento in atto, in particolare dalla nascita della Regione come ente, nel 1970, e quindi da una accresciuta capacità decisionale e operativa. Subito la strategia della Regione si lega strettamente con i percorsi della cultura, elemento che rimarrà come uno dei punti di primo piano anche nei programmi dei governi che seguiranno, oltre che nelle scelte di altri enti pubblici, attenti a cogliere i fermenti in atto e a offrire un contributo rilevante nell'ideare e nel realizzare iniziative, spazi e condizioni adatti al "nuovo". Offre una conferma di questo virtuoso processo di collaborazione il regista e poeta Giuliano Scabia quando racconta alcune avventure "magiche" da lui portate avanti anche all'Università di Bologna, con gli studenti del corso di laurea in DAMS che seguivano le sue lezioni di Drammaturgia 2. Nel volume postumo *Scala e sentiero verso il Paradiso. Trent'anni di apprendistato teatrale attraversando l'Università*, in un paragrafo intitolato *Il volo magico e le istituzioni*, fa infatti un elenco di nomi e ruoli che a suo parere sono fondamentali per la realizzazione di vari progetti artistici e che, sotto la sua penna, si trasformano quasi in testo poetico:

Il cammino qui raccontato – tutti gli esperimenti e le avventure – è stato possibile perché c'erano le istituzioni: l'università innanzitutto, con le sue aule, i colleghi compagni di viaggio sempre aperti, accoglienti, benevolenti e spesso partecipanti. E il comune di Bologna con Zangheri sindaco, la Galleria d'Arte Moderna con i suoi tecnici, i consigli di quartiere (Pilastro, Lame), l'assessorato alla cultura di Reggio Emilia (Gherpelli), i comuni della montagna reggiana, il comune di Mira, la Biennale, il Festival Mondiale del Teatro di Nancy – non luoghi astratti, ma sempre abitati da persone responsabili ed entusiaste³.

Un primo e significativo esempio di una progettualità radicata nel territorio e poi, a propria volta, macchina trainante per diverse esperienze artistiche è il Festival Internazionale del Teatro di strada che nasce nel 1971 a Santarcangelo, alle pendici delle colline alle spalle di Rimini, grazie all'impegno decisivo degli enti locali⁴. Nei primi anni la danza è presente con una programmazione variegata, che va dalle danze di tradizione popolare provenienti dalla Polonia (1971) alla danza classica dell'Accademia Nazionale di Danza di Roma (1973), dagli atletici Dancers diretti dal coreografo Dennis Wayne, provenienti dagli Stati Uniti (1977), alla compagnia kathakali Kerala Kala Kendram (1978).

Per i percorsi della danza in regione, tuttavia, l'iniziativa che ha l'esito di maggiore impatto è sicuramente la nascita di Aterballetto, nel 1977. Si tratta di uno dei frutti di un innovativo progetto

3. Giuliano Scabia, *Scala e sentiero verso il Paradiso. Trent'anni di apprendistato teatrale attraversando l'Università*, a cura di Francesca Gasparini e Gianfranco Anzini, La Casa Usher / Edizioni Nuove Catarsi, Firenze 2021, p. 29.

4. Per un bilancio del percorso tracciato dal Festival a cinquant'anni dalla sua nascita, con ampi riferimenti ai positivi scambi con gli enti locali, cfr. Roberta Ferraresi, *Santarcangelo 50 festival*, Corraini Edizioni, Mantova 2021.

di ATER, ovvero dell'Associazione Teatri Emilia-Romagna che era stata istituita nel 1964 grazie alla volontà di vari comuni di mettersi in rete, in modo da offrire ai propri cittadini un ampio ventaglio di proposte teatrali, musicali e di danza e al tempo stesso condividere e quindi abbattere i costi. Nel corso del decennio seguente le attività di ATER si specializzano: nel 1975 nasce a Parma l'orchestra sinfonica OSER (oggi Fondazione Toscanini), nel 1977 la compagnia di prosa Emilia-Romagna Teatro, con sede a Modena (oggi ERT-Teatro nazionale), e nello stesso anno la già citata compagnia di danza Aterballetto (oggi Fondazione nazionale della danza), con sede a Reggio Emilia⁵. La prima direzione della compagnia viene affidata a Vittorio Biagi, già apprezzato danzatore per realtà prestigiose, dal Teatro alla Scala al Mudra di Maurice Béjart, che, forte di una pluriennale direzione del Ballet de Lyon, permette a quella che ancora si chiama Compagnia di balletto dell'ATER di cominciare a costruire la propria identità. A partire dal 1979 la direzione passa ad Amedeo Amodio, danzatore di formazione scaligera capace di interessanti prove come coreografo, che manterrà questo ruolo fino al 1997⁶. La sua scelta è quella di costruire una compagnia formata da giovani danzatori tutti di alto livello, capace di spaziare dalla produzione di creazioni firmate dal direttore artistico all'acquisizione di coreografie di autori internazionali di fama, come George Balanchine, Alvin Ailey o William Forsythe, ad attività connesse alla formazione dei danzatori o del pubblico. Reggio Emilia si impone ormai come riconosciuto punto di riferimento per la danza in ambito regionale⁷.

La scelta, da parte delle istituzioni, di investire sulla città facendovi convogliare una parte consistente delle risorse dedicate al settore ha evidentemente delle conseguenze sull'assetto di questo ambito a livello regionale. In ogni caso, il capoluogo di regione, al contrario, non brilla per strutture progettuali in questo campo, anche se dispiega una certa varietà di attività.

Bologna si delinea in effetti come un terreno fertile per immaginare il futuro, con la nascita del DAMS, il cui longevo percorso si apre proprio con il nuovo decennio, nel 1971, segnando l'epoca⁸. L'innovativo corso di laurea pensato dal grecista Benedetto Marzullo e dedicato alle arti

5. Nel 1991 ognuna delle tre realtà è stata trasformata in Fondazione autonoma, con la Regione Emilia-Romagna e gli Enti locali interessati in qualità di Soci Fondatori (cfr. online: <https://www.ater.emr.it/it/chi-siamo/la-storia>, u.v. 3/5/2023).

6. Ad Amodio succederà Mauro Bigonzetti, formatosi all'Opera di Roma, alla guida di Aterballetto dal 1997 al 2017, quindi Gigi Cristoforetti, già direttore artistico di Torinodanza. Oggi, a oltre quarantacinque anni di distanza dalla fondazione, il progetto organizzativo e artistico continua a proseguire lungo una continua e articolata produzione e ha ottenuto un importante consolidamento organizzativo: nel 1991 è diventato Centro Regionale della danza e nel 2001 Centro della Danza, con la scelta di eliminare il riferimento a una dimensione regionale sentita ormai come troppo stretta, mentre nel 2003 si realizza il passaggio a Fondazione Nazionale della Danza e nel 2015 a Centro Nazionale di produzione della danza.

7. Sul ruolo di Reggio Emilia nell'ambito della danza si concentra un saggio di Silvia Poletti, *Una città per danzare*, in Susi Davoli – Marco De Michelis – Orietta Lanzarini (a cura di), *Reggio Emilia. Il teatro, i teatri, la città*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2007, pp. 236-259.

8. Per un quadro complessivo del percorso del corso di laurea cfr. Claudio Marra (a cura di), *No DAMS. 50 anni del corso di laurea in Discipline delle Arti della Musica e dello Spettacolo*, Pendragon / Università degli studi di Bologna, Bologna 2021.

colloca gli studi teatrologici nell'ambito degli studi "alti" e getta così le basi pure degli studi sulla danza, che più avanti ugualmente acquisiranno la dignità di entrare all'università. Eugenia Casini Ropa, prima laureata DAMS, e Vito Di Bernardi, laureato nel medesimo corso di laurea, all'inizio degli anni Novanta saranno titolari dei primi corsi universitari di Storia della danza in Italia, rispettivamente all'Università di Bologna e a quella della Calabria. Ma il DAMS intreccia pure il teatro agito, la società e la città, ad esempio attraverso le attività urbane di Scabia e del suo Teatro Vagante.

Proprio Scabia è tra gli artisti coinvolti nei festeggiamenti connessi all'apertura della nuova Galleria d'Arte Moderna di Bologna, altro evento che segnala un tempo di particolare vivacità culturale. Dopo il concerto inaugurale del 30 aprile 1975, il 1° maggio Scabia sceglie di proporre un'azione teatrale in un quartiere periferico e non facile della città, il Pilastro, con uno spettacolo itinerante che coinvolge attivamente i residenti, *Il Gorilla quadrumano*, nato qualche anno prima con il contributo degli studenti. Tra gli altri artisti coinvolti nell'inaugurazione, Fabio Mauri allestisce *Intellettuale*, ovvero la proiezione del film *Il Vangelo secondo Matteo*, di Pier Paolo Pasolini, sul petto del poeta e regista, un lavoro che verrà inserito nel catalogo della *Settimana della performance* realizzata due anni dopo.

Nel 1977 si apre infatti l'avventura della manifestazione ideata da Renato Barilli assieme a Francesca Alinovi e a Roberto Daolio, tutti docenti universitari⁹. In un anno particolarmente difficile per la città e per il suo tessuto sociale, scossi dagli scontri che in marzo insanguinano le strade e le vedono occupate dai mezzi blindati dispiegati nella zona universitaria, in giugno gli spazi della Galleria d'Arte Moderna, contigui alla contemporanea Artefiera, ospitano le sperimentazioni della *Settimana internazionale della performance*, che accoglie uno stuolo di artisti attivi nell'ambito della *performance art*, come Vito Acconci, Fabio Mauri o Luigi Ontani, oltre a Marina Abramovic e Ulay, con *Imponderabilia*, e Hermann Nitsch, con *Requiem für meine Frau Beate*, che, tra nudità e carcasse di animali, richiamano una particolare attenzione del pubblico, della critica e delle forze dell'ordine. Nello stesso anno il Comune di Bologna contribuisce a fare arrivare il Living Theatre, con due spettacoli, *Sei atti pubblici* e *Sette meditazioni sul sadomasochismo politico*, e con alcuni seminari pratici che si svolgono in diversi quartieri della città.

L'anno seguente la manifestazione progettata da Barilli si ripete, ma con un'altra declinazione. Per la *II settimana internazionale della performance. Teatro della post-avanguardia. Poesia sonora, gestuale*

9. Per un approfondimento sulla Settimana della performance cfr. il volume collettaneo curato da Uliana Zanetti, *La performance a Bologna negli anni '70*, Edizioni MAMBo, Bologna 2023; inoltre, il catalogo della prima *Settimana della performance*, ovvero *La performance, Bologna, 1977, Galleria comunale d'arte moderna*, La Nuovo Foglio Editrice, Bologna 1978, reperibile anche in un'edizione anastatica preparata in occasione del cinquantenario dell'evento (Edizioni MAMBo, Bologna 2017); inoltre, in particolare per la terza edizione della rassegna, tutta dedicata alla danza, il mio saggio "*A rare event*": *la nuova danza alla III settimana della performance (Bologna, 1979)*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 4, dicembre 2013, pp. 163-198, online: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/4202>.

e di animazione plastica, che si svolge all'inizio del giugno 1978, coinvolgendo, tra gli altri, William Anastasi, Nanni Balestrini, Il Carrozone e La Gaia Scienza, Barilli chiede a Franco Quadri di curare la sezione dedicata al teatro della post-avanguardia, mentre Anna Canepa segue gli ospiti statunitensi e Arrigo Lora-Totino si occupa della poesia sonora. Qualche giorno dopo, tra il 26 e il 28 giugno, John Cage realizza la celebre performance *Il Treno di John Cage. Alla ricerca del silenzio perduto*, nell'ambito delle Feste musicali organizzate da Tito Gotti con il Teatro Comunale di Bologna: tre «escursioni per treno preparato» lungo tragitti particolarmente frequentati dai pendolari (Bologna-Porretta, Bologna-Ravenna, Ravenna-Rimini), che si svolgono ciascuna in una giornata diversa e che comprendono molteplici azioni musicali, dalle esibizioni di Demetrio Stratos ai concerti delle formazioni bandistiche locali, sia sul treno in movimento sia nelle stazioni ferroviarie di sosta, quando i viaggiatori incontrano le persone del posto.

Nel 1979 torna l'iniziativa ideata da Barilli, questa volta con la cura di Leonetta Bentivoglio, allora critico e studiosa di danza appena agli inizi di una carriera promettente. La *III settimana internazionale della performance. La nuova danza* riunisce di nuovo nei locali della GAM coreografi e danzatori di diversa provenienza geografica e artistica, tra già affermati autori attivi all'estero, come Simone Forti, Steve Paxton, Roberta Escamilla Garrison o Lindsay Kemp, e autori italiani alle prese con percorsi di ricerca tutti ancora da definire: Amedeo Amodio, Silvana Barbarini, Valeria Magli, la Compagnia Teatrodanza contemporanea di Roma, il Gruppo italiano di danza libera di Vicenza, il Gruppo ritmico contemporaneo di Bologna di Fiorella De Pierantoni, il Laboratorio del movimento di Gabriella Mulachié.

Il punto di forza della *III Settimana* non sta in una eccezionalità degli ospiti di punta: la presenza di Simone Forti e di Steve Paxton si era già dichiarata almeno dieci anni prima, a Roma. Nell'ottobre del 1968 la galleria romana l'Attico, diretta da Fabio Sargentini, aveva ospitato Simone Forti, protagonista di due serate di "danze-costruzioni", che era poi tornata l'anno successivo come uno degli artisti protagonisti del Festival Danza Volo Musica Dinamite, assieme, tra gli altri, a La Monte Young, Trisha Brown, Deborah Hay, Yvonne Rainer e Steve Paxton¹⁰, che, in particolare, frequenterà spesso Roma anche negli anni seguenti. L'importanza feconda della manifestazione bolognese si colloca piuttosto, in anni in cui la scena coreica italiana è ancora in fase di costruzione di sé, per il suo offrirsi come contenitore che proprio nella compresenza di ricerche nazionali e internazionali permette di tratteggiare un momento ancora incerto ma foriero del "nuovo".

Nel pionieristico volume uscito nel 1977, *La danza moderna*, scrive Leonetta Bentivoglio:

10. Cfr. il saggio di Annamaria Corea, *Sperimentazioni coreografiche e nuovi mondi sonori nella Roma degli anni '70*, in «Biblioteca Teatrale», numero monografico *Memorie dalle Cantine. Teatro di ricerca a Roma negli anni '60 e '70*, a cura di Silvia Carandini, n. 101-103, gennaio-settembre 2012, pp. 325-345.

Posto che in una città come Bologna non esiste alcuna struttura didattica organica che accenni un discorso sulla danza contemporanea, c'è chi ha deciso di inventarsela, o, meglio, c'è chi ha voluto fare un tentativo di sperimentazione spontanea della danza senza passare, come accade di solito, per i canali tradizionali¹¹.

In effetti in quegli anni a Bologna fioriscono attività di sperimentazione sul corpo piuttosto vivaci, declinate secondo modalità personali da ogni artista ma accomunate da alcune linee di fondo: libertà, creatività, rottura degli schemi.

Tra i protagonisti di questa fase, si colloca a pieno titolo Fiorella De Pierantoni, che alla fine del 1969 apre la scuola di danza Nemea, ben presto punto di riferimento per chi, in quegli anni, incrocia il desiderio di inedite sperimentazioni sulla danza e di una rinnovata percezione del corpo, del proprio corpo, trovando in una danza che sta cercando se stessa un terreno sicuramente accogliente. La scuola propone una articolata attività di formazione, dedicandosi in particolare a quella che allora viene definita "danza primitiva", ma pure a una intensa attività creativa, nutrita dalla collaborazione con registi come Gianfranco Ferri, attivo nel DAMS delle origini, e dal lavoro che si costruisce grazie al contributo di un gruppo formato da appassionati e da professionisti (ad esempio, Joseph Fontano) che, come osserva Leonetta Bentivoglio,

tentano di portare avanti un loro discorso sperimentale con impegno ed entusiasmo. Fiorella De Pierantoni, direttrice artistica di tale gruppo, parte dalla convinzione che [...] sia importante preparare le sue collaboratrici e i suoi collaboratori a esprimersi al massimo delle proprie possibilità, nella ricerca di una gestualità che è teatro ed è anche liberazione da uno schema preconcepito quale può essere quello imposto da una preparazione ottenuta attraverso la danza classica¹².

Con il Gruppo Ritmico Contemporaneo, De Pierantoni crea quindi titoli originali: *L'amore delle due melarance* (1972), in uno spazio non teatrale come quello del palazzo comunale della città, Palazzo d'Accursio; *Thomb Thumb. Quel satanasso di Arlecchino* (1973), al Teatro dell'Accademia di Belle Arti; *La di là della maschera* (1977), al Teatro Testoni. Nel 1975 è al *Festival di Spoleto* con *Il sonno dei carnefici*, di cui cura le coreografie, mentre la regia è di Ferri, su un testo di Giorgio Celli. Nel 1979 viene scelta da Leonetta Bentivoglio per prendere parte alla *III Settimana della performance*, dove porta *Si slanciò fuori... fuori c'era la luna*, con un testo di Patrizia Vicinelli. Il nuovo decennio si apre con *Un mito* (1980), al Teatro Duse, che vede in scena, tra gli altri, la stessa De Pierantoni e un giovanissimo Michele Abbondanza, che sarà poi tra i protagonisti della nuova danza italiana negli anni Ottanta.

Tra i frequentatori dello spazio Nemea c'è anche Elena Balboni, altra figura di spicco della

11. Leonetta Bentivoglio, *La danza moderna*, Longanesi, Milano 1977, p. 201.

12. *Ibidem*.

scena bolognese. Formatasi presso l'Istituto Superiore di Educazione Fisica a Urbino e a Bologna, dopo avere frequentato uno stage di *expression corporelle* in Francia, nel 1975 apre la palestra Solaris. Qui, attenta alla dimensione sociale e a quella politica, che attraversa il decennio, sviluppa un proprio discorso intorno a quella che definisce "espressione corporea", attenta a trovare un "discorso giusto" per il benessere psicofisico della persona, in particolare delle donne, senza però tralasciare gli uomini, tanto che aprirà un corso di danza esclusivamente rivolto a loro, frequentato dai membri di Radio Alice. Forte di collaborazioni arricchenti con il Teatro del Guerriero, promuove la ricerca della «specificità di ciascuno», di un personale «modo di fare crescere la creatività», di «cercare la propria identità e il proprio linguaggio»¹³ attraverso pratiche corporee e spettacoli, tra i quali *Siamo (un poco) più libere!* (1975), al Teatro La Ribalta, il cui testo di presentazione traccia alcune dichiarazioni di poetica:

L'espressione corporea per noi è un mezzo di liberazione prima di tutto mentale poi corporeo, è conoscenza del proprio corpo e accettazione, è ricerca di movimenti nostri, al di fuori degli schemi tradizionali dell'Educazione Fisica, da eseguire con i nostri ritmi musicali. All'esercitazione fisica si unisce la ricerca, lo studio, la critica, il dialogo, l'autocritica, la creatività. Liberazione mentale poi fisica; riaffermazione della totalità del proprio essere contro gli schemi riduttivi di una società che ci mortifica e reprime a tutti i livelli¹⁴.

Nonostante le pionieristiche esperienze pedagogiche e creative e le iniziative istituzionalmente forti, la danza, a Bologna, fatica comunque a trovare una collocazione strutturata. Negli anni Ottanta le istituzioni dedicano attenzioni e risorse a un altro ambito, quello della musica: se il concerto di Patti Smith del 1979 chiude il decennio, i Clash aprono quello successivo. Il 1° giugno 1980 il gruppo inglese tiene in Piazza Maggiore un concerto gratuito, voluto dal Comune di Bologna anche per tentare di chiudere una fase sicuramente pesante per la città e soprattutto di ricucire la frattura evidentemente profonda tra i giovani e le istituzioni¹⁵. I Clash vengono contestati dai locali gruppi punk, che distribuiscono volantini nei quali dichiarano: «Non è possibile che il Comune di Bologna ci venda la rivoluzione»¹⁶, ma l'iniziativa si pone come un evento memorabile¹⁷. Pochi giorni dopo è la volta di Lou Reed, che il 13 dello stesso mese fa un concerto allo Stadio Comunale: si è ormai

13. Cfr. l'intervista di Elena Cervellati a Elena Balboni, Bologna, 20 ottobre 2021.

14. Elena Balboni, Note dattiloscritte di presentazione di *Siamo (un poco) più libere*, 1975.

15. Mauro Felicori ricorda il proprio impegno, appena diventato assessore alla cultura del Comune di Bologna, nell'organizzare il concerto dei Clash voluto dall'allora sindaco Renato Zangheri nell'ambito del *Progetto giovani*, il cui «cuore politico [...] era il desiderio solo in parte confessato, ancor meno dichiarato, di ricucire la frattura fra sinistra storica, istituzioni locali e movimenti giovanili che aveva avuto nei conflitti del 1977 il suo apice». Mauro Felicori, *Un atto simbolico*, in Oderso Rubini – Anna Persiani (a cura di), *Pensatevi liberi, Think Yourselves Free, Bologna Rock, 1979*, Beatstream, Bologna 2023, pp. 149-151: p. 149.

16. *Cronologia di Bologna dal 1796 a oggi*, online: https://www.bibliotecasalaborsa.it/cronologia/bologna/1980/i_clash_in_piazza_maggiore (u.v. 20/4/2023).

17. Cfr. Ferruccio Quercetti – Oderso Rubini, *Bologna 1980: il concerto dei Clash in Piazza Maggiore nell'anno che cambiò l'Italia*, Goodfellas, Firenze 2020.

aperta la stagione di “Bologna rock”, che proseguirà almeno per tutto il nuovo decennio¹⁸. Il 1980 è infatti anche l’anno di una nuova edizione della ormai affermata *Settimana della performance*, anche se la *IV Settimana internazionale della performance. New (o No) Wave. La Nuova (Nuova) Onda* porta alcuni cambiamenti di fondo. Rimane il nome, che evidentemente aveva funzionato bene nelle passate versioni, e rimane il terzetto dei curatori, ai quali si aggiunge Oderso Rubini, ma l’organizzazione passa al Comune di Bologna, oltre che ad Harpo’s Bazaar, una cooperativa che si occupa di musica, fondata nel 1977 da un gruppo di studenti DAMS e del Conservatorio di Bologna, e che fonda l’etichetta discografica Italian Records. La rassegna, che si svolge dal 7 al 10 luglio 1980 in uno spazio all’aperto, l’Arena Puccini, è tutta dedicata alla musica definita appunto *new wave*, ovvero l’insieme di punk, rock, jazz, funky, disco, sperimentale. La “nuova onda” «tende all’eliminazione delle suddivisioni tra i diversi campi artistici e all’abolizione delle gerarchie tra autori, attori e spettatori»¹⁹. Oltre alla musica portata da gruppi come Grabinsky, Stupid Set o Confusional Quartet, è inclusa nella programmazione la proiezione di film provenienti dalla scena *underground* statunitense, di Eric Mitchell, John Lurie, Peter Grass.

Pochi giorni dopo, la strage della stazione di Bologna aprirà una ferita insanabile nella città, nella società italiana tutta, rendendo questo inizio decennio un punto di non ritorno. Le progettualità promosse dalle istituzioni locali riprenderanno, continuando a rivolgere particolare attenzione al mondo della musica e del cinema, meno a quello del teatro e ancor meno a quello della danza, per il quale, in effetti, anche le politiche culturali regionali sembrano concentrare le proprie forze in altre città, in particolare a Reggio Emilia, ma non solo. Nel 1981 il Teatro Due di Parma accoglie per la prima volta in Italia il Wuppertal Tanztheater di Pina Bausch, con *Café Müller*, spettacolo-firma creato qualche anno prima, nel 1978, dalla capofila del teatrodanza tedesco, che ha uno straordinario impatto su tutto il mondo dello spettacolo e della cultura: una poetica, dei contenuti e un’estetica maturati e radicati negli anni Settanta lasciano la propria potente impronta sul decennio successivo, che sarà l’epoca del “nuovo” per la danza italiana.

In definitiva, quindi, le sperimentazioni coreiche nate o accolte in Emilia-Romagna negli anni Settanta producono idee, pratiche e creazioni preziose, espressione di un tempo gravato di una terribile durezza del vivere e al tempo stesso ricco di vivacissimi fermenti creativi, che non trovano ancora, perché ancora non esistono, i luoghi, i formati e gli sguardi adatti a offrire loro il contesto necessario a consolidarsi davvero. Anni che hanno l’immenso pregio di dissodare il terreno per una generazione forse più fortunata, forse no, che avrà la sorte di fiorire, artisticamente, in un’Italia almeno in apparenza riappacificata.

18. Per un panorama sulla scena musicale dell’epoca a Bologna, oltre ai già citati Oderso Rubini – Anna Persiani (a cura di), *Pensatevi liberi* e Ferruccio Quercetti – Oderso Rubini, *Bologna 1980: il concerto dei Clash*, cfr. il volume a cura di Oderso Rubini, *Largo all’avanguardia. La straordinaria storia di cinquant’anni di Musica Rock e Varietà a Bologna*, Sonicrocket, Bologna 2011.

19. *Cronologia di Bologna dal 1796 a oggi*, online: https://www.bibliotecasalaborsa.it/cronologia/bologna/1977/la_cooperativa_culturale_harpos_bazaar (u.v. 31/10/2021).



Figura 1: Gruppo Ritmico Contemporaneo in *Un mito*, coreografia di Fiorella De Pierantoni, con Michele Abbondanza (Bologna, Teatro Duse, 1980).



Figura 2: Gruppo Ritmico Contemporaneo in *Un mito*, coreografia di Fiorella De Pierantoni (Bologna, Teatro Duse, 1980).

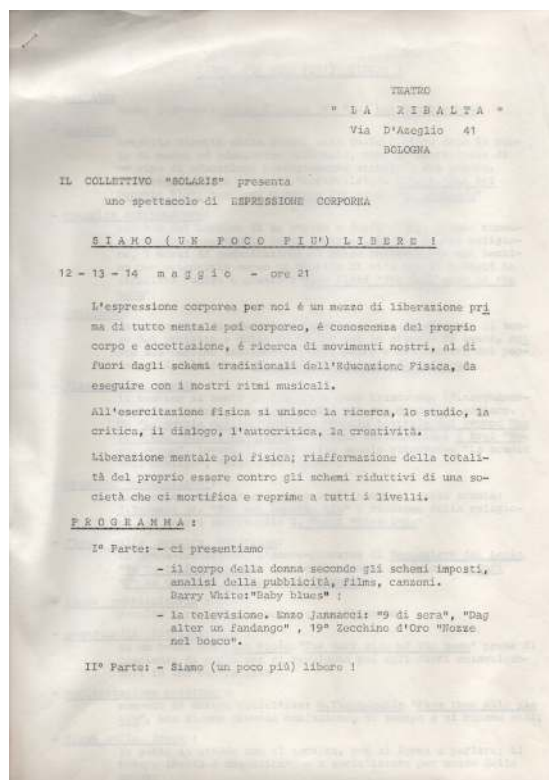


Figura 3: Elena Balboni, Note di sala di *Siamo un poco più libere!*, coreografia di Elena Balboni, Bologna, Teatro La Ribalta, 1975.



Figura 4. Pina Bausch al Teatro Due di Parma in occasione della prima apparizione del Tanztheater Wuppertal in Italia (15-18 gennaio 1981), foto di Alberto Roveri/Rosebud2 (copyright assolto).