

Giulia Taddeo \*

## “Il momento magico”. Concerti e Maratone di danza al “Festival dei Due Mondi” di Spoleto (1967-1977)

20 luglio 2023, pp. 57-64

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/17686>

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](mailto:danzaericerca@unibo.it)

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

### Abstract

Nel corso degli anni Settanta, il Festival di Spoleto sperimenta nuove formule di spettacolo coreico. Con la denominazione di “concerti” e “maratone”, vanno infatti in scena serate composite, che accolgono danzatori e coreografi, perlopiù giovani, assai lontani fra loro per poetica, tecnica e formazione. Il saggio analizza le esperienze dei Concerti di danza e delle Maratone di danza andati in scena in un periodo compreso tra il 1967 e il 1977, interrogandosi soprattutto sul significato che i concetti di “classico” e “moderno” vengono ad assumere in queste manifestazioni.

During the 1970s, the Festival of Spoleto experimented with new formulas for dance shows. Under the names “concerts” and “marathons”, composite evenings are staged that welcome dancers and choreographers, mostly young, very different from each other for poetics, technique and training. The essay analyses the Concerti di danza and Maratone di danza staged in a period between 1967 and 1977, questioning above all the meaning that the concepts of “classic” and “modern” turn out to assume in these events.

---

\* Università di Genova; Alma Mater Studiorum Università di Bologna.

Giulia Taddeo

**“Il momento magico”<sup>1</sup>.  
Concerti e Maratone di danza  
al “Festival dei Due Mondi” di Spoleto (1967-1977)**

Questo contributo si muove all'interno di due estremi temporali precisi, che scandiscono tappe importanti nella storia del *Festival dei Due Mondi* di Spoleto: il 1967, anno del decennale, e il 1977, quando si festeggiano i venti anni di vita della manifestazione. All'interno di questo lasso di tempo, ci si concentrerà solo su alcune delle numerose iniziative legate alla danza e inserite all'interno dei ricchi programmi del festival: i Concerti di danza, curati e ideati da Alberto Testa nel 1967, 1969 e 1970, poi ricomparsi, in parte riformulati ma sempre a cura di Testa, nel 1977, con la denominazione di Maratona di danza<sup>2</sup>. Concerti e Maratone sollevano alcune questioni che si rivelano fondamentali per lo studio storico della danza italiana nella seconda metà del Novecento. Da una parte, infatti, balzano in primo piano i problemi legati alla qualità della progettazione culturale e, conseguentemente, alla valorizzazione di ciò che, in ambito coreutico, è “italiano”; dall'altra parte, questi eventi spingono a interrogarsi sull'importanza, sull'utilità e sul significato da attribuire, rispetto allo studio degli anni Settanta, alle categorie di *classico* e *moderno*.

L'indagine attorno a questi temi è stata condotta consultando soprattutto la documentazione prodotta dal festival stesso, tanto quella legata alla comunicazione dell'evento (come i programmi di sala), quanto quella di carattere amministrativo. Quest'ultima, in particolare, è fondamentale per delineare le caratteristiche gestionali di una manifestazione complessa in termini di finanziamento e *governance*, in quanto nata all'interno delle intricate dinamiche della diplomazia culturale internazionale degli anni Cinquanta e ancora in larga parte sovvenzionata, nel decennio qui in esame, dalla

---

1. L'espressione “Il momento magico”, impiegata per evocare la felice presenza della danza nel primo decennio di vita del *Festival dei Due Mondi*, campeggia nel titolo del seguente contributo: Vittoria Ottolenghi, *Il momento magico*, in *Decimo “Festival dei Due Mondi”*, Spoleto, programma-souvenir, 1967.

2. Su questi temi si è già soffermata Elena Cervellati in *La danza vista da Spoleto. Il “Festival dei Due Mondi” nel Fondo Vittoria Ottolenghi dell'Università di Bologna*, in Silvio Paolini Merlo (a cura di), *Le pioniere della nuova danza italiana. Le autrici, i centri di formazione, le compagnie*, ABEditore, Milano 2016, pp. 115-134.

propaganda statunitense<sup>3</sup>. A questi materiali si è aggiunta la disamina della stampa quotidiana e periodica: i giornali dimostrano di focalizzarsi non solo su questioni di carattere artistico, ma si interrogano anche sull'efficacia organizzativa del festival, il quale, sostenuto da contributi pubblici (a livello statale e locale), era chiamato a dimostrare un'oculata gestione delle proprie fonti di finanziamento<sup>4</sup>.

Concentrare la riflessione solo su una parte della programmazione spoletina legata alla danza, inoltre, significa rinunciare in partenza a considerare la multidisciplinarietà della proposta artistica del *Festival dei Due Mondi*, da sempre articolata nelle sezioni opera, musica, prosa, danza, arti visive e cinema. Tuttavia, gli anni Sessanta e Settanta accolgono eventi di primissimo piano in tutti gli ambiti coperti dal festival: basti citare, giusto per rimanere in ambito teatrale, la storica rappresentazione del *Principe Costante* di Jerzy Grotowski nel 1967 o quella, nel 1969, dell'*Orlando Furioso* con la regia di Luca Ronconi, cui si possono aggiungere le presenze di Patrice Chéreau, La Mama, Alessandro Fersen, Aldo Trionfo. O ancora, vale la pena di citare formati performativi ideati proprio per il festival, come le letture poetiche di Allen Ginsberg, Edoardo Sanguineti, Giuseppe Ungaretti.

Questa molteplicità porta a chiedersi se sia possibile (e utile) cercare delle linee di coerenza fra i vari settori: si tratta di una domanda che circolava con forza già negli anni Settanta, soprattutto a opera dei detrattori del festival, e che è resa ancor più pregnante dal forte eclettismo delle proposte artistiche, riscontrabile non solo a livello intersettoriale, ma anche all'interno di ciascun settore.

Pur non potendo affrontare questo problema, vale la pena di accogliere l'indicazione preziosa di Fedele d'Amico, secondo il quale l'unico vero elemento di coerenza, a Spoleto, era costituito da Spoleto stessa, ossia da quell'esperienza di teatralità diffusa che si respirava nella città, forse ancor più nelle strade che non all'interno dei teatri:

Ecco dunque, a Spoleto, l'amatore dell'opera lirica imbattersi nel teatro di prosa, e quello del teatro ufficiale nel teatro di cantina, quello del teatrino nel balletto, e quello della pittura nel concerto, e via all'infinito: il tutto in una sede la cui misura e categoria sono la città stessa. [...] Perché non v'illudete: a chi metta piede a Spoleto difendersi dall'esperire queste montagne russe è praticamente impossibile<sup>5</sup>.

In questo panorama così variegato, trovavano una loro peculiare collocazione i cosiddetti "Concerti di danza". Con questa denominazione ci si riferiva a programmi di spettacolo costituiti da composizioni coreografiche di piccolo formato (assoli, duetti, terzetti), eseguite una dietro l'altra così

---

3. Rispetto alla presenza della danza nelle prime edizioni del *Festival dei Due Mondi* si veda Giulia Taddeo, *Festivaliana. Festival, culture e politiche di danza al tempo del "miracolo italiano"*, I Libri di Emil, Città di Castello 2020.

4. La ricerca si è svolta presso i seguenti archivi: Archivio di Stato di Spoleto; Biblioteca Comunale Giosuè Carducci (Spoleto); Fondo Vittoria Ottolenghi – Dipartimento delle Arti/Alma Mater Studiorum Università di Bologna. A ciò si aggiungono gli archivi online delle seguenti testate giornalistiche: «Corriere della Sera», «La Stampa», «L'Unità».

5. Fedele d'Amico, *Festeggiamo la festa*, in *Ventesimo "Festival dei Due Mondi"*, Spoleto, programma-souvenir, 1977.

come accade nei concerti musicali. Dalla sezione musicale del festival, infatti, traevano ispirazione, in particolare dai celebri Concerti di mezzogiorno (o concerti-aperitivo), appuntamenti quotidiani che avevano luogo presso il Teatro Caio Melisso – gioiello seicentesco di appena trecento posti, ristrutturato proprio in occasione della prima edizione del festival, nel 1958 – e il cui programma era definito poco prima dell’inizio. Lo spazio riservato ai Concerti di danza, però, era più inconsueto: si trattava di un palcoscenico ricavato dalle fondamenta di un edificio del Trecento mai completato, nel quale potevano sedere circa sessantacinque persone: fu chiamato Teatrino delle Sette (e poi delle Sei) per via dell’orario in cui vi si faceva spettacolo e, sulle pagine del «Dramma», fu definito la «cantina»<sup>6</sup> del Caio Melisso, sottolineando così il carattere sperimentale della programmazione. I Concerti di danza andavano in scena tutti i giorni prima di cena, a seconda delle edizioni tra le dieci e le quindici rappresentazioni consecutive, talvolta con due repliche, le seconda delle quali a mezzanotte.

Stando ai documenti d’archivio, l’edizione 1967 dei Concerti di danza, che tra danzatori e coreografi coinvolge almeno una ventina di persone, costituisce una spesa decisamente ridotta per il festival. Parzialmente sostenuti dal mecenate americano Samuel Rubin (la cui figlia, Lonie Zooe, vi è coinvolta in qualità di danzatrice), i Concerti costano meno di tre milioni di lire<sup>7</sup>: per fare un paragone con un altro spettacolo di danza, nella stessa edizione il Balletto di Stoccarda costa al festival ben dieci milioni di lire, sebbene in appena sei recite riesca a totalizzare un incasso di ben 8.695.100 lire contro le 847.800 dei Concerti<sup>8</sup>.

Le rappresentazioni si svolgono dall’1 al 9 luglio e coinvolgono un gruppo a dir poco eclettico di coreografi: Manuel Alum, Amedeo Amodio, Jean Cébron, Adam Darius, Susanna Egri, Roberto Fascilla, Loris Gay, Yvonne Rainer<sup>9</sup>, Joseph Russillo, Karin Waehner. Costoro ricoprono spesso il ruolo di interpreti delle proprie creazioni, ma coinvolgono anche altri danzatori, come gli italiani Loredana Furno, Leda Lojodice, Elettra Morini, Anna Razzi, Bruno Telloli, Giancarlo Vantaggio e, nelle coreografie di Cébron, una giovane Pina Bausch<sup>10</sup>.

Nel volume autobiografico *La Pavana della memoria*, Alberto Testa ricorda in questi termini le intenzioni all’origine dei Concerti di danza:

Dare alle più valide personalità della danza contemporanea di allora una nuova possibilità di far conoscere al pubblico i loro lavori coreografici, i quali, nel loro sperimentalismo più o meno accentuato, volevano proporre un modo completamente nuovo di intendere la danza, una nuova

6. Mario Raimondo, *Da “Rashomon” all’elisabettiano “Arden of Faversham”*, in «Il Dramma», anno XLVI, n. 7, luglio 1970, p. 7.

7. Nello specifico, i costi di produzione ammontano a lire 2.728.875. Cfr. *“Festival dei Due Mondi”. Rendiconto di gestione 1967*, in Archivio Azienda Promozione Turistica di Spoleto, Serie *Carteggio Amministrativo*, b. 110.

8. *Ibidem*.

9. Che presenta un breve estratto da *Trio A*, in coppia con Bill Davies.

10. Pina Bausch aveva già danzato a Spoleto nel 1960 con i New American Ballets. Cfr. Giulia Taddeo, *Festivaliana*, cit., p. 126 e ss.

concezione dell'arte coreutica che si distaccasse nettamente dalle "secche" del virtuosismo fine a sé stesso in cui tendeva spesso ad arenarsi il balletto classico<sup>11</sup>.

L'intento, cioè, sembrerebbe quello di allargare gli orizzonti, proponendo coreografie che potevano allontanarsi anche nettamente dalla tradizione classico-accademica: quest'ultima, però, non era rinnegata, semmai erano una spettacolarità e un virtuosismo meramente esteriori ciò da cui ci si voleva allontanare. In un formato spettacolare così ridotto come quello dei Concerti, l'attenzione andava a concentrarsi sulle peculiarità dei singoli artisti, il che richiedeva una messa in scena che puntasse all'essenzialità:

Se l'obiettivo dei Concerti di danza era quello di far emergere i talenti individuali, allora bisognava necessariamente distaccarsi dalla grande spettacolarità del balletto teatrale, eliminando ogni "attributo da messinscena" e affidandosi alla forma più essenziale (oserei dire più intima) del recital, ossia una tipologia di esibizione che, accentrando l'attenzione sulla singolarità dell'interprete, è decisamente più adatta a sottolineare i valori più intimi dell'espressività di ogni singolo artista, focalizzando l'attenzione sulle specificità più profonde dell'arte di ogni danzatore e coreografo<sup>12</sup>.

Lo spazio scenico intimo e disadorno, i pochi posti in platea e la struttura da recital dovevano invitare all'osservazione attenta e scrupolosa, come in un laboratorio del nuovo in cui le creazioni andavano scrutate nel dettaglio. Questa dimensione laboratoriale è d'altronde ben colta da Vittoria Ottolenghi, che, nella sua recensione per «Paese Sera», sottolinea da un lato l'interesse vivace del pubblico e, dall'altro, aggiunge:

Quanto all'impostazione del lavoro, ci è sembrata esatta nei suoi termini estetici e spettacolari: dare – in un'atmosfera da "workshop" – una libera rassegna di ciò che fanno e cercano i giovani artisti della danza, di qualsiasi scuola e di qualsiasi tendenza. Con estrema semplicità, si sono alternati sul piccolo ma suggestivo palcoscenico del Teatrino delle Sette danzatori e coreografi classici e moderni, o magari classici che per la prima volta si avvicinavano al moderno, e moderni con profonde aspirazioni classiche: gente dei più vari paesi, delle più complesse formazioni e dai punti di vista più disparati. [...] I privilegiati che hanno potuto seguire l'intera serie avranno certamente apprezzato e gustato il denominatore comune di tutta la manifestazione: l'entusiasmo e la buona fede, sia sul piano tecnico che su quello professionale<sup>13</sup>.

Nel laboratorio della danza spoletina, classico e moderno coesistono, si accostano e si contaminano come i reagenti di un esperimento scientifico. Le preferenze del pubblico, però, sembrano andare verso le creazioni che appaiono più smaccatamente moderne. Secondo Vittoria Ottolenghi, ciò è dovuto alla difficoltà di apprezzare la danza classica al di fuori della cornice fastosa dello spettacolo di balletto, che rischia da una parte di offuscarne la poesia, ma riesce, dall'altra, a camuffare errori e

11. Alberto Testa – Mauro de Rosa, *La Pavana della memoria. Storie, racconti, ricordi di una vita a passo di danza*, Amazon Kindle Direct Publishing, [s.l.] 2019, pp. 593-594.

12. *Ivi*, p. 594.

13. Vittoria Ottolenghi, *I concerti di danza*, in «Paese Sera», 11 luglio 1967.

mancanze:

Forse perché dalla danza moderna il pubblico di Spoleto accetta risultati sperimentali, mentre dalla danza accademica – a torto, in fondo – si aspetta soltanto cose perfette, compiute e “à grand spectacle”. Il fatto è che ci vuole molta più preparazione e stima della danza come “genere” per capire oggi la danza accademica, piuttosto che quella moderna e modernissima (almeno per il pubblico culturalmente più avanzato come quello di Spoleto); e che – forse giustamente – si è molto più portati a perdonare le manchevolezze in un’arte nuova o addirittura in fieri che quelle in un’arte che si fonda su principi estetici secolari<sup>14</sup>.

Ad ogni modo, il successo è tale che dal 9 all’11 luglio i Concerti escono dalla “cantina” del Teatrino delle Sette e vanno in scena al Caio Melisso; al programma si aggiunge una coreografia dello stesso Alberto Testa, dal titolo *Una ghirlanda per Spoleto. Madrigale coreografico*, interpretata da Leda Lojodice, Loredana Furno e Stefania Aprile. Sebbene secondo la Ottolenghi lo spostamento non giovi a molte delle coreografie<sup>15</sup>, i Concerti del 1967 aprono comunque la via a un formato spettacolare che ben si adatta alle esigenze della danza a Spoleto. Se da un lato il festival continua a ospitare grandi *ensemble* e divi della danza provenienti soprattutto dall’estero, dall’altro lato i Concerti ritagliano spazi e visibilità per i giovani artisti, soprattutto italiani, ai quali forniscono l’occasione di creare ed esibirsi al di fuori degli enti lirici, dominati (fatta salva qualche gestione illuminata) da una routine composta di scarsa preparazione, assenza di direzioni artistiche e scarse possibilità di danzare<sup>16</sup>.

I Concerti del 1969 e del 1970 cadono in una fase di ripensamento per il festival nel suo complesso. Il Sessantotto, infatti, ha portato qualche tensione anche a Spoleto: si è trattato di contestazioni in scala minore – dalle scritte sui muri al tentativo di incendiare la porta del Teatrino delle Sette – rivolte soprattutto alla massiccia presenza degli americani, tanto come finanziatori quanto come artisti e spettatori del festival. Questi episodi, in realtà, sono il preludio di polemiche destinate a durare almeno per tutti gli anni Settanta: il festival diventa oggetto di dibattito, in particolare rispetto al rapporto che intrattiene con il territorio, ai fondi erogati dagli enti locali e al tipo di programmazione che propone, spesso accusata di essere eccessivamente “mondana” e lontana dalle masse popolari.

Fra le testate che toccano questi temi, «Il Dramma» sembra difendere le scelte e il pragmatismo

14. *Ibidem*.

15. L’unica eccezione indicata da Ottolenghi è *Recueil* di Jean Cébron, danzato dal coreografo in coppia con Pina Bausch: «Tra quelle brevi, felici creazioni coreografiche che andranno sempre bene ovunque, in qualsiasi contesto, perché sono perfette, non possiamo non citare “Recueil” di Jean Cébron, danzato da Cébron e dalla straordinaria Pina Bausch. [...] “Recueil” è una sorta di amabile conversazione a due, fortemente influenzata dalla serena intensità della danza giapponese: chissà, forse è un ritrovarsi quotidiano tra coniugi, forse l’elaborazione di un segreto, introverso rapporto tra due anime amiche ed affini, forse un aiutarsi reciproco a ritrovare la propria interiorità» (*ibidem*).

16. Simili problematiche erano d’altronde di vecchia data, dal momento che sin dal Secondo Dopoguerra erano state oggetto di polemica da parte della critica più accorta. Su questo punto si veda Giulia Taddeo, *Come prima, meglio di prima: danzare in Italia dal dopoguerra al miracolo economico*, in Elena Cervellati – Giulia Taddeo (a cura di), *La danza in Italia nel Novecento e oltre: teorie, pratiche, identità*, Ephemeria, Macerata 2020, pp. 95-109.

del *patron* del *Festival dei Due Mondi*, Giancarlo Menotti:

Tener duro sul Festival, sacrificandovi se necessario impegni artistici personali e molte energie, è uno dei tributi che Menotti paga al proprio entusiasmo: e alla convinzione che anche l'arte, persino quella dei giovanissimi, debba essere aiutata e possa tra l'altro diventare un fattore importante per lo sviluppo economico di una zona. Tale è infatti la «contestazione» che questo italo-americano dall'aria assai giovanile, malgrado i prossimi sessant'anni, porta alle strutture tradizionali della cultura: chiamando in causa America e Europa. Se talvolta scivola sul cosiddetto «mondano», certo non glielo si può rimproverare: ché la sua vita il Festival la deve anche all'aiuto generoso di miliardari internazionali. Anche adesso, che il governo italiano ha stanziato delle somme per assicurare la continuazione delle attività culturali di Spoleto, essi arrivano in questa città, cui continuano a dare ossigeno, come stormi d'uccelli migratori: alla fine di giugno; deviando magari d'un migliaio di chilometri le traiettorie dei loro viaggi favolosi<sup>17</sup>.

I Concerti, sempre caratterizzati dalla compresenza di proposte classiche e moderne<sup>18</sup>, continuano ad accogliere «lavori di avanguardia o di semplice esperimento»<sup>19</sup>: benché a prevalere sia certamente la danza moderna, è singolare come, nella visione del curatore Alberto Testa, l'idea della sperimentazione possa tranquillamente applicarsi anche a coreografie d'impianto classico-accademico. Come d'altronde ribadisce Gino Tani all'interno del programma-souvenir del 1969, l'obiettivo è quello di proporre uno «sperimentalismo coreografico d'alto livello»<sup>20</sup> al fine di poter «fare il punto sulla danza [...] con molto ed equanime discernimento per evitare che al *Festival* vengano a galla snobistici estremismi ed esoterismi incompatibili con quella sorta di nuovo umanesimo che i *Due Mondi* collega sapientemente a Spoleto»<sup>21</sup>.

L'esperimento dei Concerti tuttavia si interrompe e riemerge, mutato nel formato e nei presupposti, solo nel 1977. Nel frattempo, il festival continua a essere attraversato dalle tensioni cui si è già accennato, come le polemiche sulla presenza dei contributi americani (che subiscono una contrazione a causa dello scandalo provocato dal Watergate) e la richiesta di una programmazione meno «borghese». Benché assai più polemico che in precedenza, «Il Dramma» sintetizza efficacemente queste dinamiche:

Basta Spoleto. Troppe cose son successe nel mondo, questi ultimi cinque-sei anni, per assistere ancora all'assurdo di un festival pagato al 60 per cento con i soldi dello Stato, e che quasi esclusivamente serve da trampolino di lancio per i talenti americani, basandosi ancora sulla falsa amicizia di due mondi simili soltanto nel grado di ipocrisia del potere. [...] L'America di oggi non è più quella di quindici anni fa; l'Italia neppure. Il Watergate, la guerra d'Indocina con i suoi tecnologici massacri, hanno tolto ogni illusione persino ai più patologicamente filo-americani (cioè: filo-governo americano): con la possibile eccezione del senatore Saragat. Lo scollamento

17. Piero Sanavio, *A Spoleto Dracula prima vittoria*, in «Il Dramma», anno XLV, n. 10, luglio 1969, p. 87.

18. Nel 1969 i coreografi coinvolti sono Giuseppe Carbone, Jean C'ébron, Juan Corelli, Louis Falco, Loris Gai, Nala Najan, Aline Roux, Giuseppe Urbani. Nel 1970, invece, figurano i nomi di Soren Backlund, Lia Calizza, Robert Cohan, Juan Corelli, Jean Dudan, Loredana Furno, Michel Nourkil, Elsa Piperno, Ger Thomas.

19. Alberto Testa, «Vedete quello che tace...», in *Concerti di danza. Dodicesimo "Festival dei Due Mondi"*, Spoleto, Teatrino delle Sei, programma di sala, 1969.

20. Gino Tani, *I Concerti di danza*, in *Dodicesimo "Festival dei Due Mondi"*, Spoleto, programma-souvenir, 1969.

21. *Ibidem*.



della DC, d'altra parte, la rotta apparente (apparente?) del partito doroteo, rendono perlomeno ironici rapporti culturali mediati ancora attraverso il gusto di un pur competente italo-americano. Come animatore culturale, Giancarlo Menotti è stato bravissimo (assai meno come regista). Egli appartiene però, ormai, a un'altra epoca. Suppongo che ne guadagnerebbe lui stesso se tentasse altre esperienze in un contesto nuovo<sup>22</sup>.

Le questioni sollevate dal «Dramma» erano in campo già da tempo, laddove altre emergono con chiarezza in questo periodo: sempre più bersagliata, ad esempio, diventa l'ingerenza delle amministrazioni locali, a guida comunista, nella programmazione del festival<sup>23</sup>, mentre il problema del radicamento nel territorio si fa così cogente che, nel 1972, Giancarlo Menotti e il direttore d'orchestra Thomas Shippers dimostrano platealmente la loro solidarietà agli operai della fonderia Pozzi prendendo parte al loro sciopero.

In questo contesto, la presenza della danza sembra caratterizzata, oltre che dalla costante attenzione verso la modern e la postmodern dance americana, da un ripiegamento verso le compagnie di complesso e i grandi divi<sup>24</sup>, fonte di richiamo e incassi sicuri. Della necessità di attirare un pubblico numeroso, d'altronde, sembra farsi carico anche Alberto Testa, quando nel 1977 cura la prima edizione della Maratona di danza, ospitata negli ampi spazi *en plein air* del Teatro Romano, recentemente ristrutturato e restituito alla città grazie al sostegno della società petrolifera Mobil Oil. Non è un caso, infatti, che, per la prima edizione, spicchino i nomi di due giovani stelle italiane del balletto classico, come Carla Fracci e Paolo Bortoluzzi, selezionati da Testa anche per fungere da esempio e stimolo agli artisti più giovani e inesperti. Eppure rimane salda la volontà di operare in maniera alternativa rispetto agli enti lirici e valorizzare ciò che di vitale c'è in Italia, seguendo ancora il percorso creativo di una coreografa come Susanna Egri, accogliendo le proposte dell'Accademia Nazionale e ospitando il primo gruppo italiano di modern dance, il Teatrodanza Contemporaneo di Elsa Piperno e Joseph Fontano<sup>25</sup>.

22. Piero Sanavio, *Spoletto ipocrita*, in «Il Dramma», anno LI, n. 8-9, agosto-settembre 1975, p. 4.

23. Un esempio emblematico riguarda proprio la danza. Nel 1971, infatti, prende parte al festival il complesso folclorico ungherese Duna, che si esibisce nella Chiesa di San Nicolò. Lo stesso Alberto Testa ritiene questa presenza del tutto fuori luogo rispetto alla manifestazione. Cfr. Alberto Testa, *L'incontro a Spoleto con il Dance Theatre of Harlem di Arthur Mitchell e di Karel Shook*, in «Il Dramma», anno XLVII, n. 7, luglio 1971, p. 57.

24. Si pensi alla presenza del Balletto Reale di Stoccarda (1970), del Royal Ballet (1972), al *gala* – curato da Jerome Robbins – *Celebration: l'arte del passo a due* (1973), al Balletto di Perm (1974), all'*Omaggio a Samuel Barber* (1975) con protagonisti Carla Fracci e Michail Baryšnikov, quest'ultimo per la prima volta in Italia.

25. Il programma prevedeva: *Animismo* (cor. Susanna Egri); *Ritmi a tre* (cor. Fred Marteny); *Modello per una scultura mobile* (cor. Jean Cébron); *Immagini* (cor. Gloria Spedaletti); *Quattro danze da "Le Cid"* (cor. Enrique Gutierrez Firpo); *Inforata a Genzano* – passo a due (cor. Auguste Bournonville); *Il corsaro* – passo a due (cor. Marius Petipa); *Alla luna – all'innamorato* (cor. Susanna Egri); *Scherzo alla russa* – passo a due (cor. Riccardo Nuñez); *Le nozze chimiche – ovvero – La Grande Opera* (cor. Gianfranco Paoluzi); *Raindrops* (cor. Joseph Fontano); *Giselle* – passo a due secondo atto (cor. Coralli-Perrot, con Carla Fracci e Paolo Bortoluzzi); *Alla maniera concertante* (programma coreografico con brani di Juan Carlos Bellini e Lar Lubovitch); *La condizione umana* (programma coreografico con brani di Elsa Piperno, Joseph Fontano, Gabriella Cohen, Susanna Egri); *Don Chisotte* – passo a due (cor. Marius Petipa); *Concerto per percussioni* (cor. Gloria Spedaletti); *Souvenir de Diaghilev ("Les Ballets Russes")* (cor. Milorad Miskovitch da Fokin); *Conflitti* (cor. Mario Pistoni); *In*



Rispetto all'impostazione dell'evento Testa dichiara:

Altro punto problematico nella compilazione del programma: tradizione o rinnovamento? Una dicotomia che forse non ha più senso in quanto i due termini si integrano [...].

E così gioia di danzare, come si diceva, trionfo della danza, arte del corpo umano. Prendere coscienza del proprio corpo, farlo vibrare (danza è soprattutto tensione), abbandonando le concessioni per l'ibrido o il "totale", un tutto danza, classica e moderna, folclorica, sulle punte e a piedi scalzi, anche priva di musica, all'occorrenza, nel silenzio, linguaggio autonomo<sup>26</sup>.

La falsa dicotomia fra tradizione e rinnovamento di cui parla Testa suggerisce come Concerti e Maratone possano essere considerati osservatori privilegiati per lo studio della danza italiana. La singolarità del loro progetto culturale, infatti, si sposa con un'insolita riproposizione, agli occhi dello studioso, delle categorie di classico e moderno, tradizione e avanguardia. Dall'esempio spoletino può venire forse lo spunto per guardare all'interno di simili dicotomie, ibridare le etichette e trasformare l'oscillazione fra l'una e l'altra in un grimaldello per indagare questo decennio. Dalle differenti relazioni che, nell'Italia degli anni Settanta, si disegnano fra classico e moderno scaturiscono domande sul ruolo etico ed estetico delle tecniche, sulla drammaturgia della danza (anche in dialogo con le altre arti), sui possibili modelli antropologici di danzatore che attendono ancora un'indagine attenta.

---

*due* (cor. Elsa Piperno); *Reminiscenze del balletto "Salade"* (cor. Aurel M. Milloss); *Ovunque...* (cor. Gianfranco Paoluzi); *La bella addormentata* – passo a due dal terzo atto (cor. Marius Petipa).

26. Alberto Testa, *Maratona di danza, gioia di danzare*, in *Maratona di danza. Ventesimo "Festival dei Due Mondi"*, Spoleto, programma, 1977.