

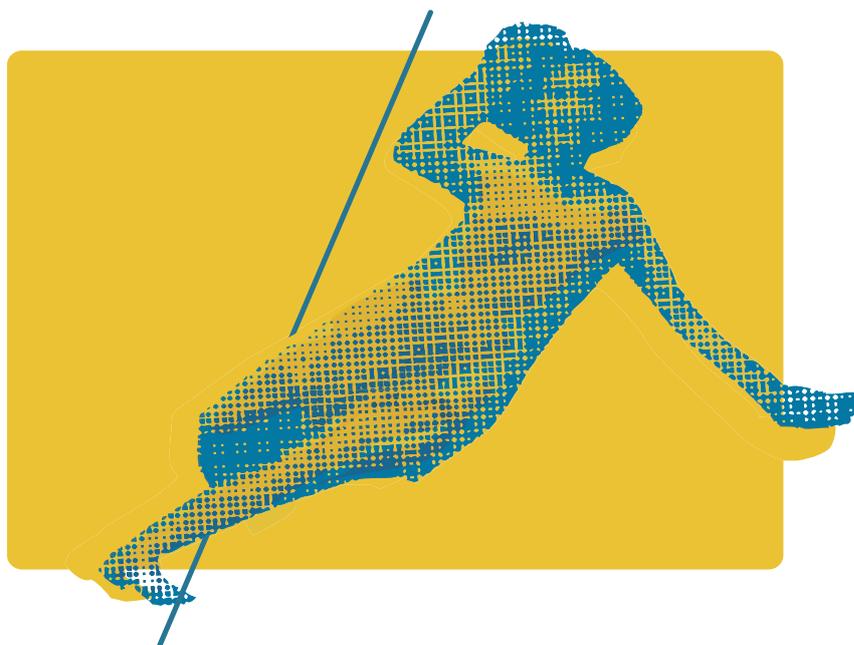
d danza^e
ricerca
Laboratorio di studi, scritture, visioni

Anno XV, numero 15, *special issue*, luglio 2023

Settanta!

Fermenti e percorsi d'innovazione nella danza italiana

a cura di Elena Cervellati, Elena Randi e Giulia Taddeo



Dipartimento delle Arti
Alma Mater Studiorum-Università di Bologna



Anno XV, numero 15, *special issue*, luglio 2023

Settanta!

Fermenti e percorsi d'innovazione
nella danza italiana

Atti del Convegno Internazionale
(Bologna, 3-4 novembre 2021)

a cura di Elena Cervellati, Elena Randi e Giulia Taddeo

Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni

Direttore responsabile: Giuseppe Liotta

Registrazione presso il Tribunale di Bologna n. 8001 del 23 settembre 2009

ISSN 2036-1599

anno XV, numero 15, *special issue*, 20 luglio 2023

DOI: 10.6092/issn.2036-1599/n15-2023

Editore: Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum Università di Bologna

Direttori scientifici: Elena Cervellati, Elena Randi

Redazione: Marco Argentina, Silvia Garzarella, Stefania Onesti, Giulia Taddeo,
Silvia Zanta

Progetto ed elaborazione grafica: Marco Argentina, Carlo Fava, Éden Peretta

Email: danzaericerca@unibo.it

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

Immagine di copertina realizzata da Matteo Ferraresso.



Una politica di "open access" si applica a questa rivista, nella convinzione che un accesso libero e gratuito alla ricerca garantisce un maggiore scambio di saperi.

Tutti i testi sono pubblicati in base alla licenza Creative Commons Attribution NonCommercial 3.0 Unported. Le immagini sono pubblicate su licenza di autori e detentori del copyright, ove indicati.

Sommario

Introduzione	7
di Elena Cervellati, Elena Randi, Giulia Taddeo	
STUDI	
Il movimento scenico nel teatro sperimentale degli anni Settanta	11
di Lorenzo Mango	
Anna Sagna. Una pioniera del teatrodanza in Italia	19
di Alessandro Pontremoli	
L'insegnamento di Jean Cébron all'Accademia Nazionale di Danza di Roma (1973-1976)	29
di Tiziana Leucci	
Oltre il proprio spazio. Maria Vittoria Campiglio e il gruppo Charà	49
di Elena Randi	
“Il momento magico”. Concerti e Maratone di danza al “Festival dei Due Mondi” di Spoleto (1967-1977)	57
di Giulia Taddeo	
“Danza Milano Settanta”. Lineamenti di una cartografia	65
di Caterina Piccione	
1975: la gloria della danza a Venezia, ovvero un sasso alieno gettato in Laguna	79
di Elisa Guzzo Vaccarino	
Laboratori del nuovo. Progettualità per la danza a Bologna e in Emilia-Romagna	93
di Elena Cervellati	

TESTIMONIANZE D'AUTORE

«Donna è ballo. La nascita della danza moderna nei testi delle donne che l'hanno inventata». Memorie — meccanismi e retroscena — di un apprendistato critico	105
di Donatella Bertozzi	
Settanta?	119
di Susanna Egri	
Il materno danzante	129
di Valeria Magli	
Charà. Un percorso per la danza	133
di Maria Vittoria Campiglio	
Il rischio e la libertà	143
di Nicoletta Giavotto	
<i>On the Road: la Scuola di Vita negli anni Settanta</i>	147
di Patrizia Cerroni	
Un americano a Roma	159
di Joseph Fontano	
Right Place, Right Time	171
di Roberta Escamilla Garrison	
Napoli, Movimento Danza. Dal 1979, una visione di ricerca e innovazione per la contemporaneità	175
di Gabriella Stazio	
ABSTRACTS	185

Introduzione

Nel volume *Danzare la vita*, la cui prima edizione risale al 1973, Roger Garaudy dichiarava: «La danza, che trascinerà nella sua rinascita il teatro, il cinema e la televisione, è un bisogno della nostra epoca, come ricerca di un'espressione di una creazione che "disalieni" attraverso la presa di coscienza e l'incontro di sé e dell'altro. La danza non è un gioco, ma rivelazione dell'uomo all'uomo attraverso il suggerimento di ciò che è e di ciò che potrebbe essere»¹.

L'entusiasmo che impregna queste parole, assieme alla fiducia nel futuro di una danza che non consiste solo nella produzione di spettacoli, anima anche gli scenari della danza italiana degli anni Settanta, fase di fermenti, aperture e sperimentazioni in direzione di un "nuovo" che sta ricercando, in Italia, identità e forme proprie. Il decennio che si apre all'indomani del Sessantotto, con le sue trasgressioni, le forti contrapposizioni politiche, le lotte per la libertà individuale e collettiva, spinge la danza italiana verso cambiamenti che toccano aspetti molteplici, dalle poetiche alla formazione, dalla critica all'organizzazione. È in questo periodo, ad esempio, che numerosi danzatori e coreografi tornano in Italia introducendo le tecniche modern e postmodern apprese negli Stati Uniti, ma anche dando vita a percorsi creativi autonomi. Nel corso degli anni Settanta, inoltre, alcuni festival di teatro e danza si distinguono per programmazioni particolarmente ricche e ispirate, mentre compagnie di giovani artisti sorgono in differenti territori lungo la penisola, esprimendo un desiderio di creazione che si traduce in linguaggi lontani da quello del balletto, che cerca il dialogo con teatro e arti visive e che, non da ultimo, pratica forme organizzative nuove come quella della cooperativa.

Dal constatare come questo intreccio di fenomeni, benché assai stimolante, risulti ancora poco indagato dagli studi, è nata l'idea del convegno *Settanta! Fermenti e percorsi d'innovazione nella danza italiana*, che si è svolto presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna il 3 e 4 novembre 2021, nell'ambito delle attività del Centro di Produzione Teatrale "La Soffitta".

Il convegno, di cui il presente numero speciale di «Danza e ricerca. Laboratorio di studi,

1. Roger Garaudy, *Danzare la vita*, Cittadella, Assisi 1985, p. 12 (I ed. *Danser sa vie*, Seuil, Paris 1973).

scritture, visioni» presenta gli atti, ha messo a confronto, da un lato, le ricerche degli studiosi, e, dall'altro, la testimonianza di alcuni fra i critici e gli artisti che più hanno segnato le vicende della danza italiana degli anni Settanta.

Questo sguardo duplice è stato conservato e riproposto nella struttura degli atti. I saggi che compongono la prima parte del fascicolo, infatti, tratteggiano un panorama della danza italiana negli anni Settanta attraverso lo studio di aspetti diversi ma complementari. Un primo polo d'interesse è naturalmente costituito dai percorsi di danzatori e coreografi, come nel caso del pionieristico teatrodanza di Anna Sagna indagato da Alessandro Pontremoli, del ruolo didattico esercitato da Jean Cébron presso l'Accademia Nazionale di Danza e analizzato da Tiziana Leucci, delle sperimentazioni condotte dalla compagnia padovana Charà, oggetto del contributo di Elena Randi. Con questi studi dialogano tanto la riflessione di Lorenzo Mango sul movimento nel teatro di ricerca italiano degli anni Settanta, quanto gli approfondimenti sulla situazione della danza presso precise realtà territoriali, come dimostrano le ricerche di Caterina Piccione su Milano, di Elena Cervellati sull'Emilia Romagna e quelle, condotte rispettivamente da Elisa Guzzo e Giulia Taddeo, su festival di spicco quali la *Biennale* di Venezia e il *Festival dei Due Mondi* di Spoleto.

La seconda parte del fascicolo, invece, accoglie le testimonianze dei protagonisti, concentrate, da una parte, sulla nascita di un'editoria italiana legata alla danza – grazie al contributo di Donatella Bertozzi – e, dall'altra, sulle esperienze artistiche di Maria Vittoria Campiglio, Patrizia Cerroni, Susanna Egri, Joseph Fontano, Roberta Escamilla Garrison, Nicoletta Giavotto, Valeria Magli e Gabriella Stazio.

La ricchezza del fascicolo che presentiamo sta nella diversità dei punti di vista di coloro che vi hanno generosamente contribuito: a tutti vada il nostro ringraziamento più sincero.

Elena Cervellati, Elena Randi, Giulia Taddeo

Studi

Lorenzo Mango

Il movimento scenico nel teatro sperimentale degli anni Settanta

Gli anni Settanta sono caratterizzati, in Italia, da un processo di grande trasformazione del Nuovo Teatro, un processo che Franco Quadri, nel vivo ancora della fase di transizione, fa ruotare attorno a due date: il 1972 e il 1977. La prima rappresenta, nel suo discorso, una fase di assestamento, la seconda è la «conclusione documentata del periodo dell'improvvisazione e dell'alternativa» ma anche «l'occasione per una ulteriore *tabula rasa*»¹. Saremmo di fronte, insomma, a un primo momento di sedimentazione delle esperienze praticate e vissute negli anni Sessanta e un secondo in cui si determina da un lato la messa in mora di certe pratiche performative dall'altro, elemento a questo complementare, una nuova stagione di azzeramento del linguaggio.

Questa fase di transizione è spiegata da Quadri in questi termini:

Dopo il tempo del coinvolgimento, dopo il teatro totale del corpo protagonista, dopo la sollecitazione a una partecipazione diversa dello spettatore attraverso l'offerta di un gesto a tutto tondo, di una parola sonorizzata fino a conoscere le ragioni della visceralità, dopo gli anni del Living, l'Occhio torna padrone².

Dalla sua postazione di osservazione del 1977, Quadri mette in evidenza come la transizione riguardi il passaggio da un teatro concepito come coinvolgimento e vissuto, non a caso è citato il Living come fenomeno epocale, a uno in cui la visività diventa protagonista. Ciò a cui fa riferimento Quadri, per la scena italiana, è un fenomeno di visualizzazione del teatro che passa attraverso il teatro-immagine, prima, e la post-avanguardia, poi. Si tratta di un passaggio di identità, per restare ancora nella cornice del discorso di Quadri, che riguarda in primo luogo il ruolo del corpo, inteso come materia scenica. Quando parla, infatti, di «corpo protagonista» è evidente come Quadri abbia in mente tanto il Living, che nomina, quanto Grotowski e Barba, le cui visioni teatrali sono basate essenzialmente sulla presenza del corpo dell'attore come mezzo di espressione. Un corpo che si pone

1. Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, Einaudi, Torino 1977, 2 voll., vol. I, p. 9.

2. *Ivi*, p. 31.

in una relazione particolare con lo spettatore: più che essere visto, infatti, esso deve essere partecipato. Diverso il discorso quando si parla di «Occhio protagonista», in tal caso, infatti, la presenza scenica dell'attore è risolta in immagine, così che il suo ruolo e la sua funzione, all'interno della scrittura dello spettacolo, risultano totalmente ridisegnati. Più che la dimensione organica e partecipata è la sua natura di forma in movimento nello spazio e di immagine a emergere. Una dimensione che possiamo riferire al concetto di corpo di scena, un concetto, in realtà, che riguarda tutto il teatro che si fonda sulla scrittura scenica, comprendendo, quindi, anche le esperienze degli anni Sessanta, ma che nei Settanta non solo si rafforza ma si assolutizza, diventando il parametro principale di riferimento. Cosa succede all'attore nel momento in cui si declina come corpo di scena? Che la sua azione si esprime attraverso la sua presenza scenica, la relazione con gli altri segni visivi dello spettacolo, l'azione materialmente agita del movimento, elementi, questi, che troviamo già a fondamento dell'invenzione teatrale primo novecentesca, da Craig a Mejerchol'd.

Questa condizione particolare del corpo teatrale, che ribalta l'attitudine interpretativa, narrativa e rappresentativa dell'attore, è riconducibile a tre funzioni che la caratterizzano: l'iconica, la performativa e la coreografica, ciascuna delle quali va a illustrare un aspetto particolare della visualizzazione scenica dell'attore. Nel teatro-immagine dei primi anni Settanta il corpo di scena si esprime soprattutto nella dialettica tra dimensione iconica e dimensione coreografica. Prendiamo il caso del Carrozone ne *La donna stanca incontra il sole* che, nel 1972, sancisce assieme a *Le 120 giornate di Sodoma* di Giuliano Vasilicò e *Pirandello chi?* di Memè Perlini la nascita del fenomeno (almeno in Italia, negli Stati Uniti c'era stato già il caso di Bob Wilson).

Gli elementi che caratterizzano lo spettacolo sono i costumi e il movimento nello spazio. A titolo d'esempio valga la scena iniziale. Ci sono un uomo e una donna vestiti di bianco, lei indossa un abito da sposa. «All'altezza del viso, portano un ombrello (lei) e un mazzo di fiori (lui)»³; accanto a loro una figura vestita di nero, doppio della sposa, e una figura di vecchia. Questi personaggi immagine, disegnati dal costume e dagli oggetti, agiscono attraverso gesti minimali e simbolici: la sposa tende in avanti l'ombrellino, la donna in nero prima prende una melagrana, poi porge del latte all'uomo, infine dà fuoco all'ombrellino. Il tutto con una grande lentezza che spiazza l'andamento naturale del gesto e lo pone in una situazione di teatralità simbolica. Situazione che risalta particolarmente quando la sposa, come vuole una sorta di racconto simbolico dello spettacolo in realtà più evocato mentalmente che percepibile scenicamente, si avvia nel suo viaggio iniziatico. Allora la dimensione narrativa è tutta risolta nel movimento: il viaggio è espresso dal lento ruotare della sposa su se stessa. Ciò che caratterizza la situazione scenica è un clima rituale e cerimoniale dato dai tempi e dai modi figurati dell'azione. In uno scritto che illustra la costruzione scenico-simbolica degli spettacoli di quegli anni,

3. Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, Titivillus, Corazzano 2013, p. 223.

presentato, borghesianamente come un testo ritrovato, il Carrozzone, ma in realtà Federico Tiezzi (il gruppo tende, in quegli anni, a privilegiare la dimensione collettiva rispetto a quella individuale) chiarisce questo aspetto: «L'andamento ciclico ricorre anche nell'andare dei personaggi, che descrivono lo spazio sempre con moto ondulatorio da sinistra a destra, quasi la trascrizione di una spirale che rimanda al moto del serpente»⁴. Il movimento è scrittura dello spazio, sia su di un piano reale che su uno simbolico. Ma il movimento si risolve nel semplice atto, senza alcuna peculiarità specifica del gesto e della sua articolazione. Sono, ad un tempo, il rallentamento e la presa di distanze da ogni ricaduta realistica che pongono il movimento quale grammatica elementare di una costruzione che è riconducibile alla coreografia.

Pur partendo da premesse analoghe, ciò che il movimento può essere come scrittura coreografica del corpo nello spazio, quanto accade con la post-avanguardia, cioè durante il secondo polo temporale individuato da Quadri, è profondamente diverso. Restiamo, per esemplificare il discorso, al caso di Tiezzi e del Carrozzone. Quanto Tiezzi si ripropone è di giungere a una disarticolazione analitica dei materiali linguistici del teatro, azzerando non solo la logica discorsiva della narrazione, come già faceva col teatro immagine, ma eliminando anche quella evocazione simbolica che aveva allora, viceversa, un così grande rilievo. Scrive: «È necessario prima azzerare il proprio linguaggio e ripartire con lo zero dai procedimenti elementari» specificando in questi termini il nuovo atteggiamento nei confronti del linguaggio, «è fondamentale, oggi, porsi di fronte al teatro come davanti a una tastiera: esplorare le possibilità, avventurarsi a conoscerne i mezzi»⁵. Questa aspirazione al grado zero ha una precisa intenzione fonemica, si tratta di individuare il nucleo germinale del linguaggio nelle sue funzioni primarie, non solo pre-rappresentative ma anche precedenti all'articolazione del segno. È un nucleo che si risolve, su di un piano operativo, nella costruzione di un'azione fisica concreta all'interno di uno spazio scenico altrettanto concreto. A definire l'azione sono il corpo dell'attore, come vettore del movimento, e la luce come scrittura immateriale di uno spazio pensato come *environment*, come *object trouvé*, oggetto reale privo di ogni sovrastruttura rappresentativa. Si viene così a determinare un rapporto tra il corpo, che assume una funzione attiva e lo spazio che ne ha una reattiva, in quanto accoglie il corpo e reagisce, visivamente, al suo intervento, secondo uno schema di discorso suggerito già da Adolphe Appia.

La dialettica corpo-spazio si traduce, nella visione di Tiezzi, in quelli che vengono definiti studi per ambiente. Si tratta di una via per decostruire la compattezza dello spettacolo, inteso come un tutto organico. Tiezzi immagina, invece, una serie di diversi ambienti teatralizzati che, giustapposti gli uni agli altri, definiscono i contorni di uno spettacolo che è entità mutevole in quanto frutto del

4. Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, cit., p. 507.

5. Federico Tiezzi, *L'avventura analitica*, in Giuseppe Bartolucci – Achille Mango – Lorenzo Mango, *Per un teatro analitico esistenziale. Materiali del teatro di ricerca*, Studio Forma, Torino 1980, p. 83.

montaggio di sequenze indipendenti una dall'altra. Ogni studio corrisponde a una modalità di intervento dell'attore-corpo nello spazio per costruire, attraverso tale relazione, un'azione scenica compiuta e in sé risolta. Un'azione pre-semantica, in quanto non è portatrice di una ipotesi rappresentativa, anche solo a livello di suggestione, ma si risolve nel momento stesso del fare, senza altri riferimenti al di là della sua consistenza materiale. Non a caso, in quegli anni, scrive un testo dal titolo paradigmatico, *L'ipotesi materialista*, in cui sollecita proprio l'idea di una scrittura scenica che parta dai dati reali dello spazio e li ridisegni attraverso gesti, segni «che non sono niente di diverso da quello che sono, non rimandano a niente»⁶. Il corpo scenico è ridotto, così alla sua pura presenza, una presenza performativa per definire la quale può essere utile un termine coniato da Michel Kirby a proposito dell'*happening*: un'azione «senza matrice», nel senso che si risolve in quello che è senza rimandi esterni⁷. All'interno di una visione analitica e decostruttrice dello spazio, specifica Tiezzi, «il movimento è irragionevole, spazzato, non esiste niente al di fuori di quel movimento»⁸. L'ipotesi materialista consiste allora nel ricondurre il linguaggio a uno stadio primario in cui il teatro si risolve nel movimento spazializzato, dove sia il corpo che lo spazio vengono sezionati nei loro fattori primari, in quelli che potremmo definire dei fonemi scenici.

Il movimento, dunque, assolve, nella scrittura di Tiezzi, a una dimensione fondamentalmente coreografica. Scrive il corpo tanto quanto lo spazio evidenziando del primo le linee direttrici del gesto e del secondo le nervature energetiche, in uno scambio reciproco: il gesto scrive lo spazio tanto quanto lo spazio motiva il gesto. Il movimento è trattato, dunque, come scrittura analitica di un'azione fisica. Tiezzi non si limita, infatti, come già accadeva nell'*happening* e in tanto teatro performativo degli anni Sessanta e Settanta, compreso il suo teatro immagine, a pensare la scrittura teatrale come azione fisica dentro uno spazio e di uno spazio, basti pensare all'*environmental theatre* teorizzato da Richard Schechner⁹, ma vuole che lo spazio venga dissezionato nelle sue componenti costitutive e così il gesto. La vocazione analitica del suo teatro, sulla scia della teorizzazione nelle arti visive di Filiberto Menna¹⁰, consiste in questa scomposizione che viene esposta in quanto tale, nella flagranza del suo essere presente in scena.

A titolo d'esempio possiamo ricordare alcuni degli studi per ambiente che costituiscono *Vedute di Porto Said* del 1978. In uno un attore è seduto, in proscenio, su di una sedia, dietro e su di lui la proiezione di diapositive con una griglia bianca, così da rompere la distinzione tra sfondo e

6. *Ivi*, p. 87.

7. Michael Kirby, *Happening*, De Donato, Bari 1968, pp. 18-23 (I ed. *Happenings*, E. P. Dutton & Co., New York 1965).

8. Federico Tiezzi, *L'ipotesi materialista*, in Giuseppe Bartolucci – Achille Mango – Lorenzo Mango, *Per un teatro analitico esistenziale*, cit., p. 87.

9. Richard Schechner, *Sei assiomi per l'Environmental Theatre*, in Id., *La cavità teatrale*, De Donato, Bari 1968 (I ed. *6 Axioms for Environmental Theatre*, in «The Drama Review», vol. XII, n. 3, Spring 1968, pp. 41-64).

10. Filiberto Menna, *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*, Einaudi, Torino 1975.

primo piano e creare una sorta di superficie unica. L'azione consiste nel semplice alzarsi dalla sedia protendendosi in avanti, ma il gesto è scomposto in tanti tasselli in cui i diversi piccoli movimenti che compongono l'azione sono presentati separati così che noi vediamo il corpo alzarsi man mano e dopo ogni piccolo sforzo tornare al punto di partenza per ripartire daccapo e andare un po' più lontano fino al compimento nella stazione verticale. In un altro studio due donne sono sedute di profilo alle estremità di una panca, una è nuda e una è vestita. Sono collegate tra loro da un elastico che stringono tra i denti. La tensione elastica trapassa dall'oggetto ai corpi che cominciano ad oscillare alternatamente avanti e indietro, in un parossismo crescente fino a che l'elastico schizza via e il buio sancisce la fine della scena. In un terzo studio un attore è seduto su una poltrona, indossa una giacca con una corda che lega assieme l'oggetto e una manica. A intervalli regolari si alza repentinamente, schizza in avanti fino a che la corda raggiunge la tensione massima e la giacca si sfilta da una spalla. Buio e tutto torna nella situazione di partenza pronto a ripetersi.

Potremmo proseguire con gli esempi ma già questi suggeriscono a sufficienza le modalità costitutive dell'azione scenica. Il gesto può assolvere a una funzione di misurazione dello spazio, come nel caso della poltrona, di relazione ritmica tra i corpi, la scena dell'elastico, o tra il corpo e lo spazio, l'uomo che si alza dalla sedia. Protagonista è evidentemente il movimento, ma un movimento segmentato, sezionato nelle sue componenti primarie a dimostrare, sulla scia dell'insegnamento meyercholdiano, un andamento decostruito e ritmico al tempo stesso. I principi compositivi che sottendono questa particolare scrittura coreografata sono la scomposizione nei fattori primari, la ripetizione ritmica e ossessiva dello stesso gesto, una struttura per addizione o sottrazione dei frammenti fonemati che compongono il gesto, una prossemica spazializzata, in cui ogni gesto è posto in relazione con una dimensione precisa dello spazio e in essa si rispecchia. Il risultato è una partitura minimalmente strutturalmente fredda e mentale che si surriscalda, però, di temperature emozionali che discendono dalla qualità del gesto, dal suo porsi sì come fattore analitico ma anche come elemento di disordine in cui si parte da una situazione di stasi, si procede attraverso momenti in cui l'evidenza ritmica si carica di un livello di tensione che giunge fin quasi al punto di rottura, per poi ritornare a una situazione di entropia in cui tutte le forze si bilanciano e collassano.

Questa partitura coreografata è accompagnata e sostenuta da una trama musicale che attraversa tutto lo spettacolo. Ogni studio per ambiente avviene dentro la cornice sonora di un brano musicale così che la tessitura sonora diventa un dato di struttura compositiva, rappresentando il tempo complessivo dell'azione a cui corrisponde il tempo interno della partitura coreografata del gesto. L'effetto strutturale è generato anche dal tipo di musica che viene utilizzato. Si tratta di brani di Philip Glass o Steve Reich la cui caratteristica è l'iterazione che determina un riverbero basato su una traccia sonora costituita di suoni ribaditi che agiscono in uno stadio che precede la melodia. L'iterazione sonora corrisponde all'iterazione gestuale. Sostenuta dalla partitura musicale, come scrive

Silvana Sinisi, «l'iterazione ossessiva dei gesti e delle situazioni [...] tende a creare una progressione senza esito e senza ritorni, potenzialmente prolungabile all'infinito»¹¹. Tra gesto e suono non vi è un rapporto diretto, l'azione, cioè, è costruita in maniera indipendente dalla musica ma tra questa e quella si determina uno scambio di intensità ritmiche che diventano intensità emozionali. La tensione analitica che è alla base della costruzione scenica diventa anche tensione emotiva.

Considerate le cose in questi termini, è evidente che nell'ipotesi materialista di Tiezzi il movimento si dia come scrittura analitica, segno autoreferenziale, segnale performativo e, in ultima istanza, coreografico, in quanto vera e propria scrittura del gesto nello spazio. Una simile modalità compositiva e un simile livello di ideazione crea un naturale ponte semantico con una danza contemporanea che sta ridisegnando i suoi statuti partendo proprio dalla minimalità del gesto e dalla sua natura prossemica. C'è, però, un elemento di distinzione forte che è rappresentato dalla tecnica. Agli attori del Carrozzone non è richiesta una tecnica particolare, né una di ascendenza grotowskiana, come consapevolezza del sé attraverso il corpo, né una coreutica come gestione espressiva del controllo del gesto. Manca, in altri termini, all'uso del corpo presente nel teatro analitico di Tiezzi la ricerca di un sapere specifico. Si potrebbe dire che siamo di fronte a un corpo qualsiasi, privo di competenze particolari e di un addestramento. Ciò che conta sono solo la concentrazione e la motivazione in un atto di presenza performativa pura.

Una seconda esperienza sul corpo come scrittura coreografata del movimento, nell'ambito della post-avanguardia, è rappresentata dalla Gaia scienza di Giorgio Barberio Corsetti, Alessandra Vanzi e Marco Solari. Rispetto alla nettezza analitica e al nitore di contorni del Carrozzone, il processo di gesto e movimento della Gaia scienza ha una patina esistenziale, porta in sé la visualizzazione di un vissuto. Anche per loro il punto di partenza è la presa alla lettera del linguaggio. «Si partiva dalla concretezza: – scrive Barberio Corsetti – il pavimento è il pavimento, il muro è il muro e io sono io»¹². La prima parte dell'affermazione ricorda lo schema tipico del teatro analitico, il lavoro sulla presenza fisica ed “enviromentale” dello spazio senza rimandi di natura referenziale. L'elemento di peculiarità è quell'io introdotto in conclusione. Si tratta certo di un modo per sottolineare che l'attore in scena è se stesso, senza il filtro del personaggio, ma è anche un modo per evidenziare una qualità esistenziale ed emozionale legata alla presenza. «Il movimento alla base di quegli spettacoli – specifica Barberio Corsetti in un'altra occasione – era il risultato di tutte le esperienze che venivano giornalmente registrate nel nostro vissuto. Un movimento che, nelle sue espressioni minime, aveva a che fare col nostro quotidiano»¹³. Continuando nel montaggio di questi due scritti veniamo alle conclusioni che Barberio

11. Silvana Sinisi, *Dalla parte dell'occhio. Esperienze teatrali in Italia 1972-1982*, Kappa, Roma 1983, p. 139.

12. Giorgio Barberio Corsetti, *L'attore mentale. Dalla trilogia su Kafka al "Legno dei violini"*, Ubulibri, Milano 1992, p. 87.

13. Lorenzo Mango, *Pensare col corpo abbandonando il pensiero. Intervista a Giorgio Barberio Corsetti*, in «Acting Archives

Corsetti trae da questa ipotesi di partenza: «Da questa pratica deriva un certo modo di sentire il corpo, di buttarlo nello spazio, di inventare, anche con gli oggetti, in maniera completamente libera, in un processo basato sull'intuizione»¹⁴. Il rapporto tra corpo e spazio che è alla radice della scrittura scenica della Gaia scienza è mediato, dunque, da un fattore esperienziale.

Il risultato è un particolare tipo di minimalismo in cui l'atto di riconduzione al momento germinale, pre-rappresentativo e pre-semanticamente del gesto non si indirizza a una scomposizione fonemica ma a una pura presenza performativa dell'*esserci* nello spazio. Scrive ancora Barberio Corsetti: «Si diceva che camminavamo in continuazione: per noi questo camminare era un modo di tracciare dei segni nello spazio. [...] Al camminare succedeva lo scontrarsi, che determinava un conflitto elementare primario, oppure il rapporto col pavimento, il correre»¹⁵. Il concetto di minimalità può essere ricondotto, così, a un elemento di semplicità naturale. Nel momento in cui l'atto di tracciare segni nello spazio diventa camminare è evidente come perda di astrazione mentale e si carichi di un'accezione quotidiana. È un gesto riconoscibile, qualcosa che appartiene alla sfera della nostra percezione abituale. L'effetto di straniamento non è ottenuto grazie a un intervento di disarticolazione del gesto ma grazie a una sua disposizione decontestualizzata. In *Cronache marziane* del 1977 gli attori correvano avanti e indietro per lo spazio del Beat 72 in un parossismo senza scopo. Nata come semplice movimento nello spazio quell'azione si caricava progressivamente di una temperatura emotiva, diventava una fuga senza meta e senza ragione in cui i corpi apparivano progressivamente più stanchi e sudati e, soprattutto, più instabili. È come se il movimento minimale nello spazio non conoscesse la certezza perentoria della linea retta ma fosse continuamente animato da oscillazioni e incertezze, in una costante perdita di equilibrio. D'altro canto la situazione di precarietà del corpo nello spazio era prepotentemente presente sin dal primo spettacolo del gruppo, *La rivolta degli oggetti* (1976), liberamente ispirato al testo di Majakovskij. Lo spazio era attraversato da una serie di corde che disegnavano un diagramma spaziale astratto, introducendo nello spettacolo la terza dimensione come luogo praticabile dall'azione. Gli attori, per buona parte del tempo, agivano in sospensione sulle corde in una situazione di equilibrio instabile, di ricerca di una forma che continuamente sfuggiva loro.

È questa una delle caratteristiche dell'impianto coreografico dato al lavoro sul corpo. Il rapporto tra corpo performativo e corpo danzante è, nel caso della Gaia scienza, diretto. Uno dei loro riferimenti è Steve Paxton ma il gioco dei pesi conduce, nel coreografo americano, a un disequilibrio controllato, equilibrato, mentre quello della Gaia scienza è più estremo, sempre sul punto di rompere

Review», vol. III, n. 5, 2013, pp. 126-142: p. 127, online: <https://www.actingarchives.it/review/archivio-numeri/13-anno-iii-numero-5-maggio-2013/43-giorgio-barberio-corsetti-pensare-col-corpo-abbandonando-il-pensiero.html> (u.v. 3/2/2023).

14. Giorgio Barberio Corsetti, *L'attore mentale. Dalla trilogia su Kafka al "Legno dei violini"*, cit. p. 87.

15. *Ibidem*.

il gioco scenico, vagamente a volte fortemente in altre nevrotico. Un secondo elemento di raccordo è legato alla questione della coreografia. Negli spettacoli della Gaia scienza, come d'altronde accadrà in anni successivi quando Barberio Corsetti lavorerà come regista da solo (penso ad esempio al caso del *Processo* tratto da Kafka del 1998) ci sono movimenti di gruppo coordinati tra di loro ma vi è sempre introdotto qualche elemento di disordine. La compattezza e la coerenza del movimento corale non tiene, è disturbata da un ritardo, un'accelerazione, un'incertezza, qualcosa, insomma, che segnali un disagio del corpo a restare dentro un ordine stabile, dentro una forma definita. Scrive Barberio Corsetti:

Perdita di equilibrio significa caduta: è estremamente interessante vedere il corpo nel momento in cui, da varie posizioni, si sbilancia. [...] Per esempio ci sono vari modi di saltare: il salto del danzatore conosce il punto di partenza e il punto di arrivo; si prefigura una meta. La caduta no [...] cadere è una perdita¹⁶.

Se prendiamo questa affermazione più come una metafora che come una descrizione scientifica – ci sarebbe molto da contraddire, probabilmente, su questa idea così centrata e configurata della danza – quanto ne emerge è significativo. Il corpo, per essere quello che Appia definiva un corpo vivente, deve essere attraversato dalla sua fragilità umana che lo mette in una contraddizione profonda dall'interno fino a fargli perdere l'equilibrio. L'instabilità, come avveniva fin dai primissimi anni con le corse, è il motore coreografico del movimento. Il luogo in cui si incontrano la riconduzione dell'azione alla sua consistenza di cosa materiale concreta (un muro è un muro) e la vibrazione tattile dell'essere persona dentro quel momento così primario e minimale.

Se proviamo, in conclusione del discorso, a considerare in una prospettiva più generale uso e significato del movimento nella post-avanguardia degli anni Settanta troveremo un terreno comune che è dato dalla decostruzione del gesto e del suo linguaggio espressivo in unità minimali, siano esse frutto di una scomposizione analitica siano esse segno di una presenza, sempre analitica cioè primaria e pre-rappresentativa, a carattere esistenziale. I due elementi hanno sicuramente un peso diverso, a quell'altezza cronologica, per Tiezzi e Barberio Corsetti ma si trovano sempre presenti entrambi, anche se con intonazioni e modi diversi. Il movimento è il risultato della tensione dialettica fra questi due polarità che definisce un certo modo di stare in scena e di concepire l'attore: un segno dinamico, un segno emotivo, un segno spaziale. Si istituisce, così, una vera e propria grammatica del movimento che, anche quando la radicalità di quegli anni sarà trascorsa, determinerà nei due registi una modalità di approccio al lavoro attorico che trova nella scrittura della presenza, come motivo coreografico del rapporto corpo-spazio, il suo motore primo.

16. *Ivi*, p. 100.

Alessandro Pontremoli

Anna Sagna. Una pioniera del teatrodanza in Italia

Introduzione

Per anni un pregiudizio critico ha falsato il dibattito storiografico sul modernismo coreutico italiano. Leonetta Bentivoglio, nel suo pionieristico *La danza moderna* del 1977¹ – ribattezzato, nell'edizione successiva aggiornata (1985), *La danza contemporanea*² – è perentoria nell'attribuire il primato della creazione di nuovi linguaggi e nuove tecniche unicamente alla Germania e agli Stati Uniti, proponendo l'immagine di un'Italia provinciale e arretrata sul piano della coreografia³.

Nonostante non tutti gli studiosi fossero d'accordo, come appare da una mappatura puntuale presentata da Vittoria Doglio ed Elisa Guzzo Vaccarino in *L'Italia in ballo*⁴, un volume ben documentato del 1993, la vulgata di una danza contemporanea italiana nata quasi dal nulla nel 1980 e informata unicamente a modelli stranieri senza la mediazione di antecedenti modernisti è stata gradualmente sostituita, grazie agli studi degli ultimi vent'anni circa, da una visione meno assertiva e più possibilista, soprattutto in relazione alla presa in carico di fenomeni in passato sottovalutati o addirittura non ritenuti degni di considerazione dalla critica e in parte della storiografia⁵.

1. Leonetta Bentivoglio, *La danza moderna*, Longanesi, Milano 1977, pp. 161-206.

2. Leonetta Bentivoglio, *La danza contemporanea*, Longanesi, Milano 1985, pp. 274-286.

3. Scriveva, ancora nel 1990, Leonetta Bentivoglio: «Priva (come la *nouvelle danse* francese) di radici culturali autonome, senza, cioè, avere alle spalle una scuola autoctona di danza moderna (com'è avvenuto in America e in Germania), la nuova danza italiana, nata su tecniche d'importazione, ha identificato una propria originalità solo quando si è rivolta a modelli altri» (Leonetta Bentivoglio, *Teatrodanza*, in «Teatro in Europa», n. 7, 1990, pp. 18-30: p. 28).

4. Vittoria Doglio – Elisa Guzzo Vaccarino, *L'Italia in ballo*, Di Giacomo, Roma 1993.

5. Patrizia Veroli, *Baccanti e dive dell'aria. Donne danza e società in Italia 1900-1945*, Edimond, Città di Castello 2001; Alessandro Pontremoli – Elena Zo, *Anna Sagna. Con uno scritto inedito di Anna Sagna e Gian Renzo Morteo*, UTET, Torino 2005; Ambra Senatore, *La danza d'autore. Vent'anni di danza contemporanea in Italia*, UTET, Torino 2007; Alessandro Pontremoli (a cura di), *Sara Acquarone. Una coreografa moderna in Italia*, UTET, Torino 2009; 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://danzaericerca.unibo.it/article/view/4201/3653> (u.v. 3/2/2023); Silvio Paolini Merlo (a cura di), *Le pioniere della nuova danza italiana. Le autrici, i centri di formazione, le compagnie*, ABEditore, Milano 2016.

Nel percorso di ricerca sulle origini della danza moderna in Italia ci si imbatte in modo quasi inevitabile in quello che può a ragione essere definito *il caso Torino*. A partire dal periodo fra le due guerre⁶, il capoluogo piemontese diviene un centro di divulgazione delle idee moderniste sulla danza, portate, come un vento nuovo, dalle sorelle Raja e Bella Markman (quest'ultima poi coniugata Hutter), che tenevano scuola presso il circolo mecenatesco di Riccardo e Cesarina Gualino. Quella torinese di quegli anni è un'esperienza caratterizzata da un respiro internazionale e da fermenti creativi di pregnanza storica⁷. Escono da questa stagione formativa e artistica alcune protagoniste della danza contemporanea italiana, attive ben prima degli anni Ottanta del Novecento. Anche se a lungo trascurate dalle narrazioni storiografiche, hanno operato sul territorio italiano contribuendo alla costruzione di una nuova danza, che già negli anni Settanta comincia a dare i suoi frutti con figure chiave come quella di Anna Sagna (1928-2008).

Anna Sagna è una fra le coreografe più interessanti nel panorama della danza italiana del secondo Novecento, ma nonostante la lunga e intensa carriera e l'indiscussa e riconosciuta importanza dal punto di vista coreografico e pedagogico, il suo lavoro non è stato ancora adeguatamente valorizzato⁸. Col presente contributo⁹ si intende cercare di colmare, almeno parzialmente, una lacuna, offrendo un'analisi del primo percorso creativo (1970-1978) e del pensiero pedagogico di un personaggio significativo della storia della danza contemporanea italiana, esponente di quel filone modernista che tanta parte ha avuto nella nascita di un'espressione coreica più vicina all'uomo nuovo e alla nuova società che emergevano dal Secondo dopoguerra.

Fra danza e pittura

Anna Sagna nasce a Torino il 17 gennaio del 1928 da una famiglia di estrazione borghese, all'interno della quale affina una notevole sensibilità nei confronti delle arti. Gli anni della sua infanzia coincidono con quelli dell'eredità culturale di Piero Gobetti¹⁰, del mecenatismo gualiniano, della

6. Cfr. Angelo d'Orsi, *La cultura a Torino tra le due guerre*, Einaudi, Torino 2000.

7. Elisa Guzzo Vaccarino (a cura di), *Guida alla danza in Piemonte*, testi e ricerche di Vittoria Doglio, Luigi Rossi, Gianni Secondo, Stigra, Torino 1983; Vittoria Doglio – Elisa Guzzo Vaccarino, *L'Italia in ballo*, cit., pp. 75-82; Stefano Baldi – Nicoletta Betta – Cristina Trincherò, *Il Teatro di Torino di Riccardo Gualino (1925-1930). Studi e documenti*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2013.

8. Alcune preziose indicazioni sulla coreografa e danzatrice torinese sono date da Vittoria Doglio – Elisa Guzzo Vaccarino, *L'Italia in ballo*, cit., p. 75. Si veda, inoltre, la rivista «Linea teatrale», fondata da Anna Sagna e Gian Renzo Morteo nel 1980. Scritti della Sagna sono contenuti, inoltre, in Gian Renzo Morteo, *L'animazione come propedeutica al teatro*, Giappichelli, Torino 1977.

9. Questo saggio attinge in parte al volume Alessandro Pontremoli – Elena Zo, *Anna Sagna*, cit., frutto di una ricerca cominciata dal sottoscritto all'inizio degli anni Duemila, ricerca che qui viene aggiornata e integrata.

10. Cfr. Angelo d'Orsi, *La cultura a Torino tra le due guerre*, cit.; Giancarlo Bergami, *Piero Gobetti e il gobettismo*, Centro Studi Piemontesi, Torino 2014.

pittura anti-provincialista dei Sei.

L'imprenditore illuminato Riccardo Gualino dà vita ad una stagione di grande fermento culturale, promuovendo l'arte figurativa e lo spettacolo. Nella sua villa di via Galliari fa costruire un teatrino privato, progettato dal pittore Felice Casorati e dall'architetto Alberto Sartoris, che viene inaugurato il 27 aprile 1925. E nel centro della città finanzia il recupero del Teatro Scribe – realizzato nel 1857 su progetto dell'architetto Giuseppe Bollati – aprendolo al pubblico, nello stesso anno, in una nuova veste, grazie all'intervento coordinato del critico d'arte Lionello Venturi e del pittore Gigi Chessa. I ruderi del teatro, sventrato dagli attacchi aerei dal novembre 1942 al luglio 1943, campeggiano ancora nel cuore della città, ormai labile memoria dell'impresa gualiniana del Teatro di Torino¹¹.

Nella scuola voluta da Cesarina Gualino, moglie dell'imprenditore torinese, Bella e Raja Markman insegnano una danza libera di impronta duncaniana e dalcrosiana, che si nutre degli incontri con i grandi artisti internazionali che calcano le scene del Teatro di Torino. Fra questi risultano determinanti per le scelte didattiche e coreografiche della scuola: Alexander e Clotilde Sakharoff, Mary Wigman, Loïe Fuller¹².

Nella Torino fra le due guerre Anna Sagna trascorre un'infanzia relativamente serena. Nel 1936, all'età di otto anni, viene iscritta alla Scuola di danza di Bella Hutter a Villa Gualino, dove matura la sua passione per l'arte di Tersicore. Terminata la guerra, la formazione scolastica della Sagna attraversa alterne vicende e ripensamenti, che sfociano nel passaggio dal liceo classico al liceo artistico, dove la futura coreografa scopre una seconda vocazione, quella della pittura. Dal 1946 al 1948, terminati gli studi superiori, frequenta le lezioni di Felice Casorati presso l'Accademia Albertina e in seguito si specializza con lo zio Teonesto Deabate. Danza e pittura, da quel momento in poi e per tutta la vita, saranno per Anna Sagna i motori della sua esistenza artistica.

Il coinvolgimento di Sagna all'interno della Scuola Hutter diviene progressivamente sempre più intenso e a partire dal 1957 si concretizza dapprima nella realizzazione di scene e costumi dei saggi della scuola e in seguito, tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, nella conduzione di uno dei corsi. Questa responsabilità spinge Sagna a intraprendere una ricerca ad ampio raggio nell'ambito delle tecniche della danza, del teatro e delle discipline meditative orientali. La colpiscono in particolare l'*Ausdruckstanz* di Harald Kreutzberg, caratterizzata da una propensione all'ibridazione dei linguaggi, la corporeità mimica di Étienne Decroux, non meno che la ricerca dell'equilibrio psicofisico della prassi dell'Hatha Yoga.

L'obiettivo non è inventare una nuova tecnica di danza, quanto piuttosto trovare una cifra coreografica originale e necessaria, finalizzata al raggiungimento di obiettivi espressivi e non di este-

11. La ricerca più aggiornata su questi temi è quella rifluita nel volume di Stefano Baldi – Nicoletta Betta – Cristina Trincherò, *Il Teatro di Torino di Riccardo Gualino (1925-1930)*, cit.

12. *Ivi*, pp. 92-95.

tismi fini a sé stessi. Il percorso prevede pertanto un affrancamento dai modelli precostituiti e dalle tecniche della tradizione, per pervenire a quella che Anna Sagna battezzerà «espressione corporea».

Nel corso degli anni Settanta Sagna si dedica soprattutto a creazioni per gli allievi della scuola, senza una soluzione di continuità fra proposta pedagogica e attività artistica, fino al 1977, quando dà vita a una compagnia professionale autonoma. La scuola continua la sua attività nella nuova sede di Via Avogadro e la direzione passa dall'anziana Hutter a Sagna fino al 1987, quando Erika, la nipote di Bella ne riprende la conduzione. Gli anni Ottanta e Novanta, che esulano dall'assunto del presente convegno, sono quelli dell'attività della nuova compagnia Sutki, che prende il nome dal titolo del primo spettacolo di Sagna nel 1970.

Demiurgo dei suoi spettacoli, Anna Sagna danza insieme alla sua compagnia fino al 1999, anno di *Le due orfanelle*, ultima fatica della coreografa torinese, dopo la quale si dedicherà solamente alla pittura fino alla morte avvenuta nel 2008. Fra i motivi dell'abbandono sono certamente da sottolineare le difficoltà incontrate dalle compagnie di danza nel corso degli anni Novanta in Italia, con una contrazione di risorse e una graduale trasformazione del panorama della produzione. Ma la causa principale del ritiro dalle scene è da attribuirsi al grande dolore per la perdita dell'amica e collaboratrice Orsetta Elter, la quale, nonostante la grave malattia, aveva voluto comunque affiancarla nell'ultimo spettacolo.

Il metodo di espressione corporea

Fra i meriti culturali di Anna Sagna, forse il più importante è quello di essere stata una grande pedagoga. Il suo metodo di espressione corporea, elaborato nel corso dei molti anni di lavoro, ha informato sia la sua attività di insegnante sia la sua creatività di produzione. Il carisma pedagogico della coreografa torinese è alla base della formazione di diverse generazioni di danzatori e coreografi, fra i quali alcuni degli esponenti più significativi della danza contemporanea italiana ed europea: le figlie Carlotta e Caterina, Roberto Castello, Raffaella Giordano, Paola Bianchi, Daniele Ninarello, per citarne alcuni¹³. Ma l'ampio spettro offerto dalle pratiche corporee di Sagna ha generato anche professionalità in campi artistici contigui: la danzaterapia nel caso di Silvia Gatti, il teatro sociale interculturale di Rosanna Rabezzana, il teatro di movimento di Tommaso Rotella, la pedagogia della danza per i più piccoli di Erika Hutter¹⁴.

13. Cfr. Alessandro Pontremoli, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Laterza, Roma-Bari 2004, pp. 120-126; Alessandro Pontremoli, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, Roma-Bari 2018, pp. 14-24; Dora Levano, *Nuova danza italiana/Danza d'autore*, cit., pp. 117-162; Elena Cervellati – Giulia Taddeo (a cura di), *La danza in Italia nel Novecento e oltre: teorie, pratiche, identità*, Ephemeria, Macerata 2020.

14. Cfr. Alessandro Pontremoli – Elena Zo, *Anna Sagna*, cit., pp. 28-43.

È dell'anno 1976 uno scritto teorico di Sagna incompiuto e inedito fino alla pubblicazione del 2005 a cura mia per i tipi di UTET¹⁵. Sollecitata e affiancata da Gian Renzo Morteo, Sagna fissa, in quello scritto, principi teorici ed esercizi pratici della sua estetica del movimento. Dopo anni di insegnamento a tanti giovani e professionisti, Anna sente l'esigenza di razionalizzare la prassi in un metodo trasmissibile con il linguaggio della trattatistica, non nascondendo la difficoltà di tradurre una dimensione interiore ed emotiva in una comunicazione mediata come quella della parola scritta.

Nonostante l'incompiutezza dello scritto, quello che ci rimane è comunque di grande valore storico e si presenta come uno strumento efficace per comprendere meglio, nella sua globalità, l'opera artistica della coreografa torinese. Un'esigenza di autonomia e di indipendenza traspare da ogni riga del testo, tutto incentrato sulla nozione labaniana di *movente*, che, per la coreografa, è l'origine e il fine della comunicazione. Ogni forma in teatro, per Anna Sagna, non è autentica se non è sostanziata da un *movente*. La scelta del lemma è particolarmente felice. Nella parola, infatti, si assommano i significati propri del latino *movens*, participio presente del verbo *movere*: “muovere”, “che muove” o “si muove”, ma anche “che dà principio”, “che dà impulso”, suggerendo l'idea di qualcosa che ha il potere di “determinare”; una cagione principale, una causa che dà avvio al moto, una sorta di *Primo Mobile* dell'arte. Nella danza solo la capacità di leggere, recuperare, riconoscere il *movente* permette di superare i condizionamenti delle *tecniche* e degli *stili*, che sono spesso causa di una deformazione della comunicazione.

Il metodo insegna a sfruttare tutte le potenzialità espressive di un corpo, sia per superare le cristallizzazioni degli apprendimenti del passato, mai sottoposti al vaglio critico del “movente”, sia per conquistare un personale training psicofisico finalizzato a intensificare l'espressività. L'utopia di Sagna non è diversa da quella elaborata in seno al teatro italiano degli stessi anni o da quella generata dai profondi mutamenti della danza d'oltreoceano. Si pensi, in particolare, al portato ideologico del Terzo Teatro, alle riformulazioni di azioni quotidiane di Remondi e Caporossi¹⁶, o all'esposizione di un corpo naturale sottoposto a compiti fisici sperimentata oltre oceano dagli esponenti della postmodern dance¹⁷: il recupero di una *naturalità* del corpo si esprime nell'azzeramento di schemi e apprendimenti irriflessi per guadagnare una immediatezza “utopica”.

La pedagogia di Sagna, di evidente impostazione labaniana, propone un percorso che prepara il soggetto a mettersi in relazione diretta con gli elementi costitutivi del linguaggio corporeo – condensati nei concetti di *spazio*, *tempo*, *forza* – al di là dei confini rigidi imposti dai “codici”. L'obiettivo è dar vita a un teatro vivo e produttore di senso a partire dalla messa in presenza delle opposizioni

15. Il breve trattato è pubblicato *ivi*, pp. 111-164.

16. Cfr. Mimma Valentino, *Il nuovo teatro in Italia 1976-1985*, Titivillus, Pisa 2015.

17. Cfr. Rossella Mazzaglia, *Judson Dance Theater: danza e controcultura nell'America degli anni Sessanta*, Ephemeria, Macerata, 2010.

e delle contraddizioni significanti che il performer è in grado di “incarnare”, prima nel suo percorso di formazione e poi in quello creativo sulla scena. I contrasti si generano dalla dialettica fra *esterno* e *interno* del soggetto, che, in una tassonomia esponenziale di combinazioni, qualificano sempre gli elementi di *spazio, tempo, forza*.

Bandito ogni “a priori” del movimento e della messa in forma del corpo, Sagna rivendica l'assoluta libertà espressiva che, come afferma lei stessa, «apre la strada ad ogni forma possibile di teatro incentrato ovviamente sulla presenza fisica dell'attore»¹⁸. La *presenza* nella *concentrazione* è condizione necessaria per *rendere visibile l'invisibile*.

Per Sagna l'avventura creativa si genera dal *progetto*, un'idea che deve trovare concretezza in un *oggetto*. La prassi di lavoro, che la coreografa torinese propone, permette al performer di realizzare, comprendere e analizzare il *processo* che dal progetto porta all'oggetto. Nel suo scritto teorico i meccanismi creativi vengono ridotti a “formule” logiche che, in virtù della loro astrattezza, hanno il pregio di porsi come simboli dal valore iconico, piuttosto che come definizioni rigide, incapaci di garantire al metodo la “mobilità” necessaria¹⁹.

Il metodo di espressione corporea di Sagna anzitutto attribuisce al movimento e al gesto una espressività, che non è condizionata da fattori esteriori, ma provocata e guidata da *stimoli* maieutici; in secondo luogo, esso accompagna con appropriati esercizi preparatori il performer a porsi nella condizione più favorevole per sperimentare comportamenti nuovi. Il modernismo di Sagna appare con evidenza in questa proposta pedagogica, fondata sul profetico principio del sartiano della corrispondenza: ogni forma del corpo e ogni movimento devono sempre essere il portato della loro correlazione con uno status interiore²⁰.

Con largo anticipo sulle rivendicazioni attuali dei danzatori “interpreti”²¹, Sagna assegna la responsabilità principale della creazione al valore della presenza del performer, che ha così il dovere di attrezzarsi, acquisendo tutti i mezzi di attuazione necessari per il processo richiesto.

18. Anna Sagna, *Didattiche chiuse o aperte*, in «Linea teatrale», nuova serie, vol. II, n. 1 [n. 4], 1986, pp. 56-62: p. 62, ora disponibile anche online: https://archivio.teatrostabiletorino.it/archivi/media/collectiveaccess/images/5/2/0/16135_ca_object_representations_media_52039_original.pdf (u.v. 15/2/2023).

19. Cfr. Anna Sagna, *Dividere per unire: un metodo di lavoro*, in «Linea teatrale», nuova serie, vol. II, n. 2 [n. 5], 1986, pp. 32-41: p. 32, ora disponibile anche online: https://archivio.teatrostabiletorino.it/archivi/media/collectiveaccess/images/5/2/0/24950_ca_object_representations_media_52041_original.pdf (u.v. 15/2/2023).

20. Su François Delsarte è ancora insuperato il volume di Elena Randi, *Il magistero perduto di Delsarte*, Esedra, Padova 1996.

21. È in atto, nel contesto della danza contemporanea italiana, un dibattito sul ruolo creativo dell'interprete. Marta Ciappina, fra le danzatrici più interessanti nel panorama nazionale, rivendica il ruolo autoriale di quei danzatori che dedicano la loro esistenza professionale a uno o più coreografi dell'avanguardia, affermando che è in virtù della loro specifica corporeità e adattabilità alle richieste artistiche di un determinato autore che l'opera trova la sua possibilità di realizzazione e affermazione.

Sagna coreografa negli anni Settanta

L'attività coreografica di Anna Sagna si sviluppa in un arco di quasi trent'anni. Come abbiamo visto, il Gruppo di Danza Contemporanea Bella Hutter nasce in seno alla scuola nel 1970, anno del primo spettacolo della compagnia, e con il supporto di Gennaro Labanca si rende indipendente nel 1987 col nome di *Sutki*. La formazione chiude nel 1999, anno del definitivo abbandono delle scene da parte di Anna Sagna, la cui produzione consta di quarantacinque titoli in ventinove anni di attività.

Influenzata dai fermenti culturali e artistici degli anni Settanta, la ricerca di Sagna si allinea con l'azzeramento delle forme della tradizione proposto dal Teatro Laboratorio di Jerzy Grotowski²² e con la deteatralizzazione deflagrante del Living Theatre²³. La sua officina creativa privilegia il processo di preparazione piuttosto che il prodotto della messa in scena, insistendo sulla dinamica dei rapporti interni al gruppo, l'ascolto, le reazioni agli stimoli, l'improvvisazione.

In particolare, per Sagna l'esperienza teatrale se da un lato può essere ricondotta alle sue fonti rituali, per riappropriarsi della dimensione originaria di processo di trasformazione collettivo, dall'altro il singolo deve trovare all'interno del gruppo la propria valenza espressiva, autonoma e personale, conquistata con l'introspezione, ma sempre mediata da strumenti tecnici adeguati a una efficace comunicazione. I lavori di Anna Sagna, anche se con alcune ingenuità e con tentativi non sempre riusciti, rappresentano una forma di teatrodanza allo stato nascente e anticipano sorprendentemente la ben più nota e apprezzata stagione del Tanztheater tedesco e degli *Stücke* di Pina Bausch, che di lì a qualche anno vengono salutati dalla critica e dalla storiografia come la realizzazione della profezia del contemporaneo.

Nel 1968 Sagna comincia ad affiancare nella composizione coreografica Lydia Brandlmayer, insegnante storica della scuola Hutter, con la quale realizza nel 1970 *Sutki*, lavoro il cui titolo, in russo, allude al giro delle lancette dell'orologio:

La scuola di danza di Bella Hutter ha offerto per due sere al Carignano l'annuale saggio delle allieve che ha assunto particolare interesse sia per il numero delle partecipanti ad esso sia per il modo inconsueto con cui è stato svolto. Alternando assoli e quadri d'insieme, centoventi giovanissime ballerine hanno presentato, applauditissime, *Sutki*, vero e proprio balletto che, per il soggetto di Anna Sagna e le coreografie della stessa e di Lidia Brandlmayer, esce dai limiti di una tradizionale e frammentaria dimostrazione per configurarsi come uno spettacolo moderno e unitario²⁴.

Nei primi anni Settanta le produzioni del Gruppo di Danza Contemporanea Bella Hutter

22. Il volume che raccoglie in traduzione i primi scritti del regista polacco (Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma 1970) esce in Italia proprio nel 1970.

23. Marco De Marinis, *Il nuovo teatro. 1947-1970*, Bompiani, Milano 1987, p. 210.

24. Anonimo, *Le allieve della Hutter nel saggio di danza*, in «La Stampa», 16 giugno 1970, p. 6.

dal punto di vista formale si collocano ancora a metà strada tra il saggio della scuola e lo spettacolo vero e proprio. È tuttavia importante sottolineare che per Sagna la distinzione fra professionismo e dilettantismo è assolutamente irrilevante, in linea con il cambiamento di paradigma introdotto dall'animazione teatrale proprio negli anni Settanta a Torino con le azioni di Franco Passatore, Loredana Perissinotto, Remo Rostagno, Giuliano Scabia²⁵.

Il teatro-danza di Anna Sagna è un'esperienza di ricerca che viene seguita da un pubblico specifico e affezionato, lo stesso che frequenta le molte sperimentazioni del teatro e della danza di quegli anni, una tribù, si direbbe oggi, con riferimenti culturali alti. Fra gli altri, si tratta anche di un gruppo di giovani che gira intorno a un grande protagonista del teatro torinese, Gian Renzo Morteo, co-direttore del Teatro Stabile di Torino, docente universitario fra i fondatori della disciplina della Storia del teatro, traduttore puntuale di Eugène Ionesco.

La conoscenza fra Sagna e Morteo risale agli anni della guerra, ma una vera e propria amicizia si consolida al tempo della collaborazione di Anna col Teatro dell'Angolo, all'inizio degli anni Settanta. Il rapporto di Morteo col teatro era militante e a tutto tondo: l'intellettuale torinese non offre la propria consulenza solo al Teatro Stabile di Torino, col quale collabora con incarichi diversi dal 1957 al 1975, ma coadiuva anche: il Teatro delle Dieci, nelle scelte di repertorio; il Teatro dell'Angolo, nell'elaborazione dei principi teorici del teatro-ragazzi; Assemblea Teatro e Stilema, nella fondazione di un teatro di valenza civile ed educativa. Con la compagnia di Anna Sagna stabilisce un rapporto privilegiato²⁶.

Fra gli spettacoli di Sagna degli anni Settanta, alcuni nascono proprio a partire da soggetti firmati da Morteo. È il caso del lavoro del 1976 *La porta*, un libretto costruito come una *pièce* dell'assurdo con personaggi grotteschi che si propongono al pubblico in termini seduttivi: un militare che vuole fare l'eroe, un nobile che suona il piano e va a cavallo, e via discorrendo fino al culmine di una rabbia collettiva che spinge il gruppo a tentare di sfondare una porta. L'arrivo di una sorta di *scemo del villaggio* – interpretato dalla stessa Sagna – affascinato da tutta quella gente che lo circonda, porta l'azione verso una conclusione kafkiana: costui, con assoluta ingenuità, gira la maniglia, apre e va oltre, irridendo i vani tentativi del gruppo di sfondare una porta in realtà già aperta.

Il sodalizio con Morteo si intensifica e non solo sul piano della collaborazione artistica: le riflessioni comuni sul teatro e l'interesse per le pratiche di lavoro creativo sono alla base della fondazione della rivista «Linea teatrale» (1980-1994), su cui compaiono alcuni contributi di Sagna, e fra questi la prima parte del suo scritto teorico sull'*espressione corporea*.

Nel 1978 Morteo propone un altro suo soggetto al Teatro dell'Angolo, in collaborazione col

25. Cfr. Loredana Perissinotto, *Animazione teatrale. Le idee, i luoghi, i protagonisti*, Carocci, Roma 2004; Stefano Casi, *600.000 e altre azioni teatrali per Giuliano Scabia*, ETS, Pisa 2012.

26. Cfr. Giovanni Moretti, *Ricordo di Gian Renzo Morteo*, in «l caval 'd bròns», settembre 1989.

Gruppo di Danza Contemporanea “Bella Hutter”, da cui nasce *Abiti negri ed altre colombe*, un lavoro dal registro comico e parodico ben raccontato sulla «Stampa Sera» del 9 marzo di quell'anno:

Parlano dello spettacolo Vanni Zinola e Barbara Dolza del Teatro dell'Angolo e Claudia Serra del Gruppo Bella Hutter. «Abiti negri ed altre colombe» nasce da un'idea di Gian Renzo Morteo che, rielaborata dagli attori e dallo stesso Morteo, ha portato al canovaccio su cui è fondato lo spettacolo. Non è un vero e proprio racconto, spiega Zinola, ma piuttosto un accumularsi di quadri che descrivono un paese di antico e glorioso passato, i cui abitanti hanno come unica attività quella di commemorare questo passato, rinunciando così a vivere il proprio presente. In questa situazione si coglie un ventaglio di riferimenti ad aspetti della vita comunitaria reale, fino a quando sopraggiunge la morte a ghermire l'una dopo l'altra le persone, senza che esse neppure se n'accorgano. All'avanzare della morte si oppongono due soli personaggi, depositari della capacità di rigenerare la vita: sono un panettiere, figura esemplare per il significato «vitale» del pane — continua ancora Zinola — e una donna che dà alla luce un figlio. Alla rigenerazione fisica rappresentata dal bambino si affianca una rigenerazione razionale attraverso la comparsa dell'Utopia (in un collage di versi di Campanella), prima di un finale «a sorpresa» che ridimensionerà le speranze di rinnovamento. La presenza del gruppo Bella Hutter (che, illustra Claudia Serra, da quest'anno si è costituito in cooperativa ed organizza corsi di danza e di espressione corporea) assicura allo spettacolo, con la fusione delle tecniche delle due compagnie, varietà di forme espressive ed equilibrio fra le diverse componenti della rappresentazione. Largo spazio, com'è del resto nel metodo di lavoro di entrambi i gruppi, è però lasciato all'improvvisazione, sia per i margini di creatività consentiti dal canovaccio, sia per il rifiuto, che gli attori operano, di una suddivisione rigida in ruoli²⁷.

Gli anni Settanta sono per Sagna anche quelli della sperimentazione con alcuni compositori di musica contemporanea: *Becos* del 1972 si avvale delle partiture di Enore Zaffiri, all'epoca titolare della cattedra di Musica Elettronica al Conservatorio di Torino; *Episodi*, dello stesso anno, è accompagnato dalla musica di Giovanni Sciarrino ed *Ergon*, dell'anno seguente, da quelle di Lorenzo Ferrero²⁸. Le scelte musicali, per Sagna, sono sempre subordinate alla totalità espressiva dell'allestimento e ricoprono il ruolo di motori drammaturgici dell'emozione. Nella maggior parte dei casi si tratta, infatti, di collage di brani eterogenei e di generi di diversa provenienza (dall'etnico al pop, passando per il classico).

Se gli spettacoli dei primi anni presentano ancora molte insicurezze dal punto di vista drammaturgico e strutturale — come nel caso di *Becos* (1972) che suddiviso in sezioni, ciascuna corrispondente a uno degli elementi costitutivi del movimento (spazio, tempo, forza), applicava didascalicamente le innovazioni pedagogiche dell'*espressione corporea* — quelli degli anni seguenti guadagnano una cifra originale, sempre ispirata alla libertà da ogni condizionamento tecnico e culturale. Per Sagna il teatro è anzitutto comunicazione, come cerca di spiegare attraverso *Cantata '78* del 1978, una *pièce* di tipo metalinguistico, che mette in scena l'impossibilità per la danza di raccontarsi, se non attraverso sé stessa e le proprie forme sempre rinnovate.

L'impegno sociale e politico, diversamente da altre coreografe italiane della sua generazione,

27. A. Dg., *Abbasso il presente*, in «Stampa Sera», 9 marzo 1978, p. 20.

28. Alessandro Pontremoli – Elena Zo, *Anna Sagna*, cit., pp. 97-98.

non è mai stato nelle corde di Sagna. La sua critica è piuttosto traghettata dall'ironia, lente con la quale l'artista torinese aggredisce le retoriche vuote, smaschera le ipocrisie, svergogna i falsi miti, demistifica i comportamenti, ridicolizza le sicurezze della borghesia da cui lei stessa proviene. Ciò che le interessa, dopo aver strappato il velo dell'illusione e dell'apparenza, è mostrare la *frantumazione* esistenziale, l'impossibilità per il soggetto di riconoscersi in un'identità coerente e strutturata.

Conclusioni

L'avventura coreografico-pedagogico-teatrale di Anna Sagna è l'impresa intellettuale complessa di una donna di grande intelligenza, che ha cercato di conciliare vita privata e vita lavorativa in un'epoca non certamente favorevole alla realizzazione personale e professionale delle donne. La sua danza è carica di intuizioni pregnanti, di aperture alle inquietudini di una parte della sua generazione, ma è soprattutto istanza di un rinnovamento dei linguaggi dello spettacolo e di un cambiamento delle convenzioni, percepite come inadeguate a soddisfare le esigenze culturali e umane del suo tempo.

L'*espressione corporea* di Sagna non nasce come invenzione personalistica, ma come rilettura originale di un preciso contesto culturale, quello della Torino degli anni Settanta. Emerge e si sviluppa come la ricerca e il percorso di una coreografa geniale, che volle danzare e dipingere trasgredendo e rinnovando la tradizione con nuove forme e un nuovo linguaggio.

Tiziana Leucci

L'insegnamento di Jean Cébron all'Accademia Nazionale di Danza di Roma (1973-1976)¹

*Lui [Jean Cébron] era talmente preciso;
non era per nulla evidente sperimentare
con tutte le barriere che ci metteva.
La persona da cui ho più appreso!*

Pina Bausch².

Introduzione

Gli anni Settanta rappresentano un periodo assai complesso e articolato nel panorama della danza italiana, caratterizzato da una grande varietà e ricchezza di fermenti creativi e di sperimentazioni coreografiche, sia nell'ambito degli stili classico e neoclassico, che del moderno, le cui radici affondano nei percorsi di ricerca e innovazione dei decenni precedenti. La danza, si sa, come ogni altra forma artistica riflette la cultura storica, politica e sociale dell'epoca in cui ha origine, evolve, si nutre, e con cui interagisce. Il nuovo decennio portò dunque a maturazione le contestazioni e le riflessioni degli anni Sessanta, segnati tra l'altro dalla *Beat Generation*, dalla *Pop Art*, dalla guerra in Vietnam, dai

1. Desidero ringraziare Elena Cervellati, Elena Randi e Giulia Taddeo, organizzatrici nel novembre 2021, a Bologna, del convegno internazionale *Settant'anni! Fermenti e percorsi d'innovazione della danza italiana*, per aver gentilmente accettato d'includere questo mio saggio negli atti del convegno. Un ringraziamento speciale va a Chiara Zoppoloto e Gianluca Bocchino dell'Accademia Nazionale di Danza di Roma, per il loro prezioso aiuto nel rintracciare i documenti, le foto, i programmi di sala e i bozzetti dei costumi delle coreografie di Jean Cébron negli archivi dell'Accademia. Similmente ringrazio Eugenia Casini Ropa e Laura Piretti dell'Università di Bologna e i miei insegnanti dell'Accademia di Danza di Roma: Donatella Porru, Caterina Commentucci, Anna de Angelis, Massimo Coen, Stefano Liberati, Alberto Testa e Juan Corelli. Ringrazio inoltre Berit Weis, bibliotecaria della Gret Palucca Hochschule für Tanz e Uta Dorothea Sauer della Technische Universität Dresden, a Dresda in Germania, nonché Sébastien Borde (Gret Palucca Hochschule für Tanz, Dresda), Chantal Saragoni (Statens Dansskola, Stoccolma) e Virginia Heinen (Folkwang Hochschule, Essen, Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse de Lyon), allievi e assistenti di Jean Cébron, per le loro testimonianze sugli anni del suo operato in Germania, Svezia e Francia. Il mio più affettuoso ringraziamento è infine rivolto al "Maestro" Jean Cébron, grande artista e pedagogo. Benché il debito verso di lui resti immenso, spero comunque che questo mio contributo renda omaggio alla sua memoria, al suo insegnamento e alla sua vasta erudizione e umanità. *Last but not least*, ringrazio per il loro eccellente lavoro di edizione tutti i membri del comitato di redazione.

2. Walter Vogel, *Pina*, L'Arche, Paris 2014, p. 27. Tutte le traduzioni dal francese si devono a chi scrive.

movimenti politici, *hippies* e pacifisti, che lottavano allora, tanto in America che in Europa, contro le ingiustizie sociali, le guerre e le discriminazioni razziali. Il 1968³, con i suoi movimenti studenteschi, femministi e di rivendicazione dei diritti e delle libertà civili e sessuali, la critica dell'*establishment* e il bisogno di rinnovamento delle istituzioni, tanto politiche che culturali e artistiche, anticipò di pochi anni quelle ondate di contestazione e di sperimentazione che segneranno anche il decennio degli anni Settanta, sia nel mondo della danza, della musica, del teatro e delle arti sceniche e figurative, che della fotografia e del cinema.

Come scelta metodologica per questo saggio ho preferito dare voce alla mia esperienza personale quando negli anni Settanta ero ancora una giovane allieva dell'Accademia Nazionale di Danza di Roma. Pertanto, rievocherò qui gli artisti da me incontrati, i maestri di danza con cui ho studiato, tra i quali Jean Cébron (1927-2019), e gli eventi da me direttamente osservati e/o vissuti in quegli anni. Tale opzione non è stata dettata da vane manie di protagonismo, da me sempre detestate, ma quale scelta consapevole per seguire una linea conduttrice, in parte autobiografica, che possa essere un valido strumento d'indagine e di riflessione per la trattazione storica e artistica del nostro tema. Prima però di concentrarmi sull'operato di Jean Cébron all'Accademia Nazionale di Danza, dal 1973 al 1976, alcune date ed eventi importanti meritano di essere qui citati per contestualizzare storicamente la sua presenza a Roma in quegli anni. Proprio all'inizio del decennio, esattamente nel 1970, dopo lunghi dibattiti politici e legali, l'Italia approvò il divorzio. Nello stesso anno Umberto Eco ed altri intellettuali italiani progressisti, fondarono il D.A.M.S. (Discipline delle Arti, Musica e Spettacolo) all'interno della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna. Tra i primi studenti a iscriversi e a laurearsi in questo corso universitario sperimentale, troviamo Eugenia Casini Ropa che sarà in seguito titolare della prima cattedra in Italia di Storia della danza e del mimo presso l'ateneo bolognese. Sempre nel 1970, a Venezia, Luciana de Fanti fondò la compagnia Teatro Danza, e a Torino, Anna Sagna il Gruppo di Danza Contemporanea Bella Hutter⁴. Due anni dopo, nel 1972, Elsa Piperno creò a Roma il Centro Internazionale di Danza, che dispensava corsi di tecnica Graham, e Patrizia Cerroni costituì la sua compagnia di danza moderna I Danzatori Scalzi. Sempre a Roma, in quegli anni, Renato Greco e Maria Teresa dal Medico fondarono la Compagnia Italiana di Danza Contemporanea. Nel 1975, Cristina Bozzolini costituì a Firenze il Collettivo Danza Contemporanea, e l'anno successivo, nel 1976, due allieve dell'Accademia Nazionale di Danza, Daniela Capacci e Patrizia Macagno, istituirono nella capitale il gruppo Danzaricerca. Sempre a Roma, nello stesso anno,

3. Cfr. Susanne Franco, *L'imagination sans pouvoir: le 68 de la danse moderne et contemporaine en Italie*, in Isabelle Launay – Sylviane Pagès – Mélanie Papin – Guillaume Sintès (ouvrage dirigé par), *Danser en 68. Perspectives Internationales*, Deuxième époque, Montpellier 2018, pp. 162-170; Elena Cervellati – Giulia Taddeo (a cura di), *La danza in Italia nel Novecento e oltre: teorie, pratiche, identità*, Ephemeria, Macerata 2020.

4. Susanne Franco, *L'imagination sans pouvoir: le 68 de la danse moderne et contemporaine en Italie*, cit., p. 166. Cfr. Alessandro Pontremoli – Elena Zo, *Anna Sagna*, Utet, Torino 2007.

Nicoletta Giavotto, fondò il Gruppo di danza libera I.D., ispirato a Isadora Duncan⁵. Per due anni successivi, durante l'estate del 1975 e del 1976, a Venezia ebbe luogo la *Biennale Internazionale della Danza*, che si articolava durante il giorno con diversi stages intensivi di tecnica classica, *pas de deux*, moderna, contemporanea, jazz, danza indiana, ecc., tenuti da maestri e coreografi di fama internazionale, e la sera, presso il Teatro La Fenice, con vari spettacoli di diverse compagnie straniere invitate. Io stessa ebbi la fortuna di partecipare alla sua seconda edizione, nel 1976, e ancora oggi ricordo con piacere e con un senso di grande soddisfazione e di arricchimento artistico l'esperienza di studiare con tutti gli eccellenti maestri e coreografi (provenienti dall'allora Kirov di Leningrado, da Parigi, Londra, New York, ecc.), nonché di prendere lezioni insieme agli artisti delle compagnie ospiti, che il giorno si allenavano con noi allievi durante i corsi giornalieri e la sera danzavano in teatro. Quell'estate, avevo appena terminato il mio quarto anno presso l'Accademia di Roma, per ritrovarmi pochi giorni dopo a Venezia, sulla splendida Isola di San Giorgio, a prendere le lezioni di danza con i primi ballerini e i membri del corpo di ballo del Royal Ballet di Londra, del Teatro alla Scala di Milano, e di altre prestigiose compagnie, alcune delle quali danzavano in quei giorni al Teatro La Fenice. Inutile dire quanto formatori siano stati quei corsi per noi giovani allievi! Purtroppo, questa iniziativa non fu più ripresa in seguito⁶. Va ricordato inoltre che negli anni Settanta in vari teatri italiani e all'occasione dei festivals di Nervi, Spoleto e Positano furono programmate diverse rassegne di danza⁷. *Last but not least*, vanno menzionati qui quegli spettacoli, *performances* e *happenings* di cultura "underground" che avevano luogo nei centri culturali, nelle piazze, nei giardini, nei parchi e in luoghi alternativi come i garages e altri spazi scenici spesso completamente improvvisati, che all'epoca hanno profondamente nutrito i nostri anni di apprendimento e di fruizione di vari stili di danza. Da segnalare inoltre che, a metà degli anni Settanta, in Unione Sovietica fu permesso ai cittadini russi di tradizione ebraica di lasciare il paese. Tra questi vi furono alcuni artisti, come lo straordinario maestro di danza, Evgenij Poljakov (1943-1996) formatosi al Teatro Bolšoj di Mosca, che dopo aver lasciato la Russia soggiornò a Roma, oltre a collaborare in qualità di *maître de ballet* con il Teatro La Fenice di Venezia, il Teatro Comunale di Firenze e l'Opéra di Parigi, quest'ultima collaborazione su invito di Rudol'f Nureev. In Italia insegnò a lungo, e ai suoi corsi, da me seguiti durante la sua permanenza nella capitale negli anni 1977 e 1978, parteciparono anche i primi ballerini, i solisti e il corpo di ballo del Teatro dell'Opera di Roma. Inoltre all'inizio dell'anno scolastico 1977-1978 fu istituito in Italia, presso l'Accademia Nazionale di Danza di Roma, il primo liceo coreutico. Alla fine del decennio, tristemente segnato da vari attentati terroristici, nel 1977 fu istituito a Bologna il Cassero, il primo collettivo in Italia per il

5. Susanne Franco, *L'imagination sans pouvoir: le 68 de la danse moderne et contemporaine en Italie*, cit., p. 166.

6. Cfr. il contributo di Elisa Guzzo Vaccarino in questa raccolta di saggi.

7. Cfr. Giulia Taddeo, *Festivaliana. Festival, culture e politiche di danza al tempo del "miracolo italiano"*, I Libri di Emil, Città di Castello 2020.

riconoscimento e la tutela dei diritti delle persone LGBT, l'anno seguente, nel 1978, fu approvata nel nostro Paese la legge sull'aborto.

All'estero, proprio nell'anno 1970, il coreografo francese Maurice Béjart, a cui va attribuito il merito di aver fatto uscire la danza classica dai teatri d'opera per portarla negli stadi e nelle piazze, fondò in Belgio, a Bruxelles, la scuola sperimentale di danza, musica e teatro Mudra⁸, che divenne allora il vivaio di giovani artisti e futuri coreografi di talento, tra i quali gli italiani Enzo Cosimi, Adriana Borriello, Maria Grazia Galante, ed altri. I lavori neo-classici di Béjart, elaborati durante il suo periodo artistico più originale e creativo, furono programmati negli anni Settanta anche in Italia nei maggiori teatri e nei festivals estivi, arricchiti dagli splendidi sfondi e dalle suggestive cornici dei palazzi, delle piazze e dei giardini delle nostre città d'arte. In Francia, nel 1972, due danzatori dell'Opéra di Parigi, Brigitte Lèfevre (futura direttrice del corpo di ballo dello stesso teatro) e Jacques Garnier, fondarono la compagnia Le Théâtre du Silence, con sede nella città costiera di La Rochelle. Il loro repertorio includeva le creazioni contemporanee dei due artisti fondatori, nonché di altri coreografi quali Maurice Béjart, e degli esponenti della danza moderna e contemporanea europea e americana, come Merce Cunningham, David Gordon, Rober Kovitch, Lar Lubovich, ed altri. La compagnia effettuò in quegli anni diverse *tournées* in Italia ed io stessa più volte assistetti ai loro spettacoli presso il Teatro Olimpico di Roma. In quegli stessi anni, altre compagnie di danza moderna e contemporanea si costituirono in Italia, e i loro coreografi e danzatori sperimentarono nuovi linguaggi coreutici dialogando con altri artisti (pittori, attori, compositori, musicisti). Il loro operato è analizzato magistralmente dagli altri autori dei vari saggi in questa raccolta, a cui si rimanda per maggiori approfondimenti.

Il lavoro pedagogico di Jean Cébron all'Accademia Nazionale di Danza di Roma (1973-1976)

Il mio primo incontro diretto con Jean Cébron, in qualità di maestro di danza di tecnica moderna e di composizione, avvenne all'inizio dell'anno scolastico 1975-1976, quando iniziavo allora il mio quarto anno di corso presso l'Accademia Nazionale di Danza, benché precedentemente già assistetti alle sue coreografie in occasione dei saggi-spettacolo dell'Accademia. All'epoca, durante i primi tre anni, gli allievi prendevano lezioni giornaliere solo di danza classica, poiché la tecnica moderna veniva insegnata loro dal quarto all'ottavo anno, che ne determinava anche la fine del ciclo dei corsi normali. Fu dunque grazie a Jean Cébron che, allora quattordicenne, iniziai la mia formazio-

8. Cfr. Dominique Genevois, *Mudra, 103 rue Bara. L'école de Maurice Béjart 1970-1988*, Contredanse, Bruxelles 2016.

ne nella danza moderna. Credo ancora oggi, a distanza di tanti anni e dopo aver vissuto tante esperienze in campo artistico e accademico, che per un giovane allievo non si possa desiderare di meglio che essere iniziato alla ricchezza e all'espressività dei movimenti della tecnica moderna da un maestro dalle rare qualità artistiche, pedagogiche e umane, come lo era appunto Jean Cébron. I suoi insegnamenti mi hanno segnato profondamente nel corso di tutto il mio percorso artistico, accademico e pedagogico. Durante il suo soggiorno a Roma, Cébron insegnò regolarmente tecnica moderna e composizione in classi sperimentali agli allievi dal quarto all'ottavo anno dei corsi normali, nonché a quelli del corso di perfezionamento e di avviamento, quest'ultimo seguito da coloro che intendevano ottenere il diploma d'insegnamento della danza. In Accademia, in quegli anni, la disciplina era molto rigida tanto per gli allievi che per i docenti. I corsi iniziavano puntuali e il ritardo, anche di qualche minuto, non era mai tollerato senza che ci fossero delle ragioni valide per giustificarlo. Inoltre comportava sempre l'impossibilità per i ritardatari di accedere alla lezione per quel giorno. Ricordo ancora oggi con disagio l'atmosfera generale di grande durezza e intransigenza, anche perché la selezione alla fine dell'anno era allora molto severa e le classi vedevano dimezzare il numero dei loro allievi, di cui solo pochi superavano le prove d'esame, i cui risultati erano da noi attesi sempre con molta trepidazione e timore. Inevitabilmente, una volta affissi nelle bacheche, questi suscitavano o grida di gioia o singhiozzi e lacrime. Rigore e terrore regnavano pertanto supremi, tanto nelle sale di danza durante i corsi, le prove degli spettacoli, che nelle aule di scuola e nei cortili, e soprattutto in occasione degli esami. Purtroppo, l'allora direttrice Giuliana Penzi (1918-2008), non possedeva né il carisma, né la sensibilità artistica e né la vasta cultura della fondatrice russa dell'Accademia, Evgenija Borisenko, in arte Jia Ruskaja (1902-1970)⁹, che morì proprio nel 1970. Come spesso accade in questi casi, laddove non c'è rispetto per i propri collaboratori e per gli allievi, si può imporre l'autorità solo in maniera dispotica, con la forza ed il terrore...

Nelle lezioni di Cébron invece l'atmosfera era molto diversa. Certo la disciplina era di rigore, ma noi non la perceivamo come imposta, piuttosto come la condizione necessaria per un lavoro serio e costruttivo da svolgere insieme. Il silenzio durante i suoi corsi era il risultato del nostro sincero affetto e ammirazione nei suoi confronti, e non la reazione al sentimento della paura. Probabilmente perceivamo il profondo rispetto e la fiducia che Cébron stesso manifestava per i suoi allievi, che osservava, correggeva e incoraggiava con estrema attenzione, fermezza e dolcezza, senza mai giudicare, strillare, ridicolizzare, insultare e umiliare pubblicamente. Il "Maestro", come tutti noi lo chiamavamo con affetto e rispetto, ci ispirava dunque autorità e stima al contempo, e con lui avevamo l'impressione

9. Cfr. Patrizia Veroli, *Baccanti e dive dell'aria. Donne, danza e società in Italia 1900-1945*, Edimond, Città di Castello 2001; Giulia Taddeo, *Un serio spettacolo non serio. Danza e stampa nell'Italia fascista*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2017; Gianluca Bocchino, *Jia Ruskaja. La dea danzante*, NeoClassica, Roma 2023.

di essere valorizzati e apprezzati, ci sentivamo così in condizione di evolvere e migliorare nella qualità dei nostri gesti e movimenti, senza mai provare il sentimento spiacevole e paralizzante di sentirsi inadeguati, incapaci, incompresi e persino ridicoli. Lui ci parlava con un linguaggio del tutto personale composto da termini francesi, tedeschi, inglesi e solo da qualche parola in italiano. Malgrado la barriera della lingua, paradossalmente avevamo tutti l'impressione di poter comunicare efficacemente con lui. Laddove Cébron percepiva di non esprimersi in maniera chiara, non esitava un istante ad eseguire lui stesso le sequenze dei movimenti richiesti cercando in tutti i modi, sia verbali che gestuali, di spiegarsi con gli allievi. Alla fine di ogni lezione uscivamo esausti dal lavoro effettuato insieme a lui in sala, ma soddisfatti ed entusiasti per i risultati ottenuti. Le lezioni si articolavano in vari esercizi a terra, altri alla sbarra, seguiti poi da una serie di sequenze al centro da eseguire tanto nelle diagonali che in altre direzioni dello spazio, definiti da Cébron «*études*». Parte della lezione era poi consacrata al lavoro d'improvvisazione su un tema proposto, sia da lui che dagli allievi stessi. Inutile dire che il suo insegnamento fosse assai esigente, sistematico, meticoloso, precisissimo, poiché grande cura e attenzione erano rivolti all'esecuzione di ogni singolo passo e gesto. Spesso il "Maestro", la cui erudizione era vastissima, parlava nel suo idioma multilingue delle opere di compositori, pittori, scultori, poeti, scrittori e registi, sia moderni che antichi, per meglio farci comprendere la qualità e l'intensità di una sequenza danzata. Benché non sempre riuscissimo ad afferrare il senso profondo delle sue parole, lo ascoltavamo e lo osservavamo incantati. Per questo alla fine del corso apprendevamo la tecnica della danza ed anche la sua storia, nonché la storia dell'arte, della musica, della letteratura, del teatro e del cinema. Estremamente attento al modo di impostare l'equilibrio e il peso del corpo degli allievi, e di articolarne correttamente gli spostamenti accompagnati da eleganti *épaulements* e *port de bras*, alla maniera del metodo Cecchetti, che lui aveva studiato come spiegherò tra breve, nei suoi corsi apprendevamo anche come eseguire correttamente alcuni passi e posizioni della tecnica classica. Così, ogni volta che avevamo un dubbio sulla maniera giusta di praticare un esercizio particolarmente difficile, sia di tecnica moderna che classica, ci rivolgevamo a lui per comprendere la dinamica del passo, delle posizioni e dei movimenti richiesti. Durante i corsi di composizione, Cébron ci proponeva una frase musicale o una sequenza ritmica, su cui dovevamo comporre una coreografia, che presentavamo poi alla lezione successiva.

A conclusione del ciclo scolastico, gli allievi dimostravano le sequenze apprese durante l'anno in occasione del saggio-spettacolo finale che aveva luogo, per diverse serate, l'ultima settimana del mese di giugno, sul palcoscenico all'aperto dell'Accademia sull'Aventino, avente per magnifico sfondo le rovine romane del colle Palatino. All'epoca si trattava di un vero appuntamento annuale mondano a cui assistevano i critici di danza dei maggiori quotidiani romani, i rappresentanti del mondo dello spettacolo, della cultura, della politica e del corpo diplomatico. Ricordo ancora che uno dei critici, per il saggio del 1976, a cui io stessa partecipai interpretando i brani del "Maestro", scrisse una recensione

in cui si leggeva, grosso modo, che «gli allievi di Jean Cébron per la precisione e la coordinazione dei loro gesti e passi di danza, eseguiti all'unisono con rara intensità e concentrazione, sembravano un gruppo di danzatori indù o di monaci buddhisti nell'atto di officiare un rito sacro!». Questa frase "sibillina" risultò per noi giovani allievi a dir poco misteriosa, diciamo pure che a me e ai miei compagni di classe ci sembrò alquanto bizzarra, solo molti anni più tardi ne capii pienamente il senso...

La formazione artistica di Jean Cébron e l'elaborazione del suo stile coreografico e del suo metodo pedagogico

Jean Maurice Cébron (Parigi 29/4/1927, Sables-d'Or-les Pins, 2/2/2019), figlio d'arte, studiò la danza dapprima nella capitale francese. La madre, Mauricette Cébron (1897-1992), era una solista dell'Opéra di Parigi che dopo il ritiro dalle scene divenne lei stessa insegnante presso la scuola di danza dell'Opéra. Anche la zia materna, Rachel, sorella minore della madre, era solista nello stesso teatro, e dopo aver perseguito la sua carriera artistica lasciò Parigi per trasferirsi definitivamente in Tunisia con il marito, originario del Nord-Africa. La nonna materna di Jean era napoletana e lui ne era molto fiero, attribuendo a lei una grande forza di carattere e tanta determinazione e capacità inventiva, di cui lui orgogliosamente si sentiva l'erede. Il padre invece, ingegnere e per nulla incline alla danza, impedì a Jean di studiarla col pretesto che «due danzatrici in famiglia fossero più che sufficienti...». Jean aveva un fratello maggiore, Alain, che studiò le arti e divenne poi pittore. Durante il secondo conflitto mondiale e l'occupazione tedesca della Francia, la famiglia Cébron lasciò la capitale per stabilirsi in una dimora di provincia a Nogent-le-Rotrou, che venne però requisita e in parte occupata da un ufficiale tedesco nazista. I due fratelli in quegli anni bui della guerra prendevano lezioni di pittura da un artista loro vicino di casa e membro della Resistenza francese, Jean François Roteau, che nascondeva presso di lui una donna ebrea. Cébron raccontava come l'ufficiale tedesco cercasse in vari modi di estorcere informazioni sull'operato del pittore ai due adolescenti suoi allievi, che puntualmente gli davano false indicazioni per proteggere il loro maestro di pittura e i suoi collaboratori. A causa del divieto del padre di apprendere la danza, Jean improvvisava da solo sequenze danzate sui prati accanto ad un ruscello che scorreva non lontano dalla loro casa in campagna, e quando possibile studiava con la madre di nascosto del padre. Soltanto alla morte del genitore poté liberamente prendere delle lezioni di danza classica con Mauricette e con la maestra di lei, la famosa danzatrice scaligera Carlotta Zambelli (1875-1968)¹⁰, benché quest'ultima, secondo le parole di Cébron,

10. Cfr. Concetta Lo Iacono, *Zambelli Carlotta (Carolina Clelia Luigia)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, Roma 2020, *ad vocem*, online: https://www.treccani.it/enciclopedia/bio-zambelli-carlotta_%28Dizionario-Biografico%29/

divenne con l'avanzare degli anni «un'insegnante piuttosto distratta e molto egocentrica». A Parigi, Jean iniziò a studiare anche la danza giavanese con Djemil Anik (1888-1980)¹¹, e a specializzarsi nella tecnica classica con Yves Brioux (1905-1991). Nel dopoguerra, sempre nella capitale francese, assistette nel 1948 ad una rappresentazione del coreografo tedesco Kurt Jooss (1901-1979) al Théâtre des Champs Elisées, e ne restò affascinato. Decise quindi di apprendere questo stile di danza, e dopo aver dimostrato una sua composizione a Jooss, questi gli consigliò di recarsi in Inghilterra a studiare con il suo collega tedesco Sigurd Leeder (1902-1981)¹². Cébron parlò con la madre di questo suo progetto di studi e lei lo sostenne pienamente nella sua scelta, anche perché Mauricette stessa ammirava le coreografie di Jooss, che fu anche allievo di Rudolf von Laban¹³. In occasione del primo *Concours international de chorégraphie en souvenir de Jean Börlin* tenutosi nel 1932 al Théâtre des Champs Elisées di Parigi¹⁴, organizzato dagli Archives internationales de la danse¹⁵, fondati e diretti dal collezionista e mecenate svedese Rolf de Maré, la giuria attribuì il primo posto proprio a Kurt Jooss, per la sua straordinaria coreografia *Il tavolo verde. Danza della morte*¹⁶, ancora oggi in repertorio nelle maggiori compagnie di danza nel mondo, quale esempio eloquente di teatro-danza di tradizione espressionista tedesca. Jooss in questo balletto denunciò gli orrori della guerra, le ingiustizie, le ipocrisie e gli interessi finanziari ad essa connessi, anticipando quasi con la sua lucida critica, la futura ascesa al potere del nazismo. Qualche mese dopo il successo di Jooss a Parigi, Hitler fu effettivamente eletto nel 1933 a capo del governo tedesco. Purtroppo al seguito della sua investitura, il dittatore mise subito in atto le prime persecuzioni politiche e i suoi orrendi crimini, approvando inoltre le leggi razziali contro i cittadini di tradizione ebraica. Anche a Jooss fu intimato di espellere dalla sua compagnia tutti i suoi collaboratori e danzatori ebrei, tra i quali il suo caro amico e compositore della

(u.v. 9/5/2023).

11. Su questa artista, di padre francese e madre giavanese, cfr. Anne Décoret-Ahiha, *Les danses exotiques en France (1880-1940)*, Centre national de la danse, Pantin 2004.

12. Cfr. Jane Winearls, *Modern Dance. The Jooss-Leeder Method*, A & C Black, London 1958; Clare Lidbury, *Kurt Jooss and Sigurd Leeder. Refugees, Battle and Aftermath*, in Charmian Brinson – Richard Dove (edited by), *German-speaking Exiles in the Performing Arts in Britain after 1933*, Brill, Leiden 2013, pp. 207-224; Clare Lidbury, *What Will Survive Us? Sigurd Leeder and His Legacy*, in Society of Dance History Scholars (Editor), *Conversations across the field of Dance Studies. Teacher's Imprint – Rethinking Dance Legacy*, vol. XXXVII, 2017, pp. 43-46, online: <https://journals.publishing.umich.edu/conversations/issue/59/infol> (u.v. 9/5/2023).

13. Cfr. Rudolf Laban, *L'arte del movimento*, a cura di Eugenia Casini Ropa e Silvia Salvagno, Ephemeria, Macerata 2007 (I ed., *The Mastery of Movement on the Stage*, MacDonald & Evans, London 1950).

14. Cfr. Raphaël De Gubernatis, "La table verte": un jour de 1932..., in «Danser», n. 37, septembre 1986, pp. 40-41; Patrizia Veroli, *Le concours chorégraphique de 1932*, in Inge Baxmann – Claire Rousier – Patrizia Veroli (sous la direction de), *Les Archives internationales de la danse 1931-1952*, Centre national de la danse, Pantin 2006, pp. 66-85.

15. Cfr. Inge Baxmann – Claire Rousier – Patrizia Veroli (sous la direction de), *Les Archives internationales de la danse 1931-1952*, cit.

16. Cfr. Anna Markard – Ann Hutchinson Guest (edited by), "The Green Table": *The Labanotation Score, Text, Photographs, and Music*, Routledge, London 2003; Olga De Soto, *Sur les traces de "La Table verte" (1932), chorégraphie de Kurt Jooss – autour d'un spectacle entre deux guerres*, Projet dans le cadre de l'Aide à la recherche et au patrimoine en danse 2010, Centre national de la danse, Pantin 2010, online: https://www.cnd.fr/fr/file/file/1128/inline/De_Soto_Olga_ARPD2010.pdf (u.v. 9/5/2023).

musica del balletto *Il tavolo verde* Frederick Alexander Cohen (1904-1967). Il coreografo si rifiut  obbedire all'ordine ricevuto e protest  presso le autorit  naziste. Cébron raccontava come un amico di Jooss, che lavorava nella polizia locale, lo inform  in tempo dell'imminente suo arresto. Cos  in gran fretta, fingendo di partire in *tournée* all'estero, Jooss con la moglie, la danzatrice russa Aino Siimola (1901-1971), la loro figlia Anna Markard (1931-2010), il compositore Frederick A. Cohen e sua moglie, la danzatrice Elsa Kahl (1908-1970) e tutti i membri della troupe, lasciarono precipitosamente la Germania per recarsi dapprima in Olanda e poi in Inghilterra, dove restarono in esilio fino al dopoguerra¹⁷. Cohen and , in seguito, negli Stati Uniti, dove si trasferi definitivamente trascorrendovi il resto della sua vita artistica. La fuga dalla Germania, bench  dolorosa, permise loro di sopravvivere alle persecuzioni politiche e razziali naziste che, come tristemente noto, costarono invece la vita di milioni di cittadini e artisti ebrei, gitani, omosessuali, infermi, disabili, prigionieri di guerra, membri della resistenza e oppositori politici al regime.

Da notare che tra il pubblico che assistette a Parigi al concorso del 1932, vi era anche Mauricette Cébron, che apprezz  moltissimo la composizione di Jooss. Jean Cébron, durante le nostre conversazioni negli ultimi anni della sua vita, mi disse che sua madre gli aveva un giorno confidato che se in quegli anni fosse stata pi  giovane e non avesse avuto la responsabilit  della famiglia e dei suoi due figli, non avrebbe esitato un istante a partire in Germania per studiare con Kurt Jooss. Infatti, di nascosto dei maestri dell'Opéra, le due sorelle prendevano lezioni di "danza libera" a Parigi, Rachel direttamente con Isadora Duncan (1877-1927) e Mauricette con il fratello di lei, Raymond Duncan (1874-1966). Le due sorelle dunque praticavano e apprezzavano la danza moderna¹⁸. Va inoltre ricordato che tra i membri della giuria del gi  citato concorso di Parigi del 1932, vi era anche Carlotta Zambelli, e malgrado il suo intransigente classicismo e la sua notoria diffidenza nei confronti della "danza libera", anche lei vot  in favore del *Tavolo verde* di Jooss. Nel dopoguerra Cébron si rec  dunque in Inghilterra per lavorare con Sigurd Leeder. Qui apprese i principi della tecnica del collaboratore di Kurt Jooss, nonch  il sistema di notazione della danza elaborato da Rudolf von Laban, noto come Labanotation. A Londra Cébron prese anche lezioni di danza indiana nello stile *Bharatan t yam* dal noto danzatore Ram Gopal (1912-2003), bench  Leeder disapprovasse la sua scelta in quanto, a suo dire, lo distraeva dall'apprendimento del suo proprio metodo. La conoscenza della danza indiana e giavanese permise invece a Jean d'integrare queste due tradizioni artistiche nel suo linguaggio coreografico e nel suo sistema pedagogico, in particolare l'uso dei gesti delle mani minuziosamente elaborato e codificato nelle danse asiatiche. Ecco dunque spiegato perch  noi allievi, durante le lezioni

17. Cfr. Charmian Brinson – Richard Dove (edited by), *German-speaking Exiles in the Performing Arts in Britain after 1933*, cit.

18. Cfr. Edward Ross Dickinson, *Dancing in the Blood. Modern Dance and European Culture on the Eve of the First World War*, Cambridge University Press, Cambridge 2017, pp. 19-64.

e all'occasione del saggio-spettacolo dell'Accademia di Danza di Roma, eseguivamo all'interno delle sequenze danzate negli *études*, composti da Cébron, una serie di gesti ispirati alle danze asiatiche, senza conoscerne all'epoca esattamente l'esatta origine culturale e geografica. Ciò delucida anche le parole utilizzate dal critico del quotidiano romano nella sua recensione, menzionata precedentemente, che evocava la similitudine dei nostri movimenti e gesti con i riti indu-buddhisti.

Dopo alcuni mesi di studio in Inghilterra, su indicazione di Jooss, Cébron partì nel 1948 in America latina presso il Balletto Nazionale di Santiago del Cile, invitato da Ernst Utho, Rudolf Pescht e Lola Botka, i quali in passato erano stati membri della compagnia di Jooss e si erano poi stabiliti all'inizio degli anni Quaranta nella capitale cilena. Qui Jean poté lavorare anche sul repertorio delle creazioni di Kurt Jooss, rimesse in scena in quegli anni a Santiago del Cile, tra le quali: *Pavane pour une infante défunte*, *La grande città* e *Il tavolo verde*. Di quest'ultimo balletto Cébron sarà in seguito uno dei maggiori protagonisti nel difficile ruolo della Morte, interpretandolo con grande intensità e rigore tecnico (fig. 1). L'emblematico personaggio della Morte fu per la prima volta creato e interpretato da Jooss stesso in occasione del concorso di Parigi del 1932. Nella capitale cilena, Cébron apprese anche la composizione musicale, l'armonia e il contrappunto con i professori del conservatorio tra i quali il pianista e compositore olandese Fré Focke (1910-1989), lui stesso allievo del compositore austriaco Anton Webern (1883-1945), che iniziò Jean alla dodecafonia. Così Cébron cominciò a comporre brani e vinse anche un concorso per giovani compositori in America del sud¹⁹. La sua profonda conoscenza delle varie tecniche della danza, della pittura e della musica si rivelarono in seguito essenziali nell'elaborazione delle sue coreografie e del suo metodo pedagogico. Di ritorno in Inghilterra nel 1954, Jean continuò a studiare per alcuni anni con Sigurd Leeder e a perfezionarsi in danza classica con l'inglese Anna Northcote (1907-1988). A Londra, nel 1957, incontrò il coreografo americano Ted Shawn (1891-1972), uno dei pionieri della danza moderna, che lo invitò lo stesso anno negli Stati Uniti a partecipare al prestigioso Jacob's Pillow Dance Festival istituito dallo stesso Shawn. Grazie ad una borsa di studio Cébron soggiornò a lungo in America presso la scuola Jacob's Pillow, fondata da Ted Shawn. Con quest'ultimo, autore di un testo sul metodo di François Delsarte (1811-1871)²⁰, Jean ebbe l'occasione di approfondire la sua conoscenza dei principi del pedagogo francese, che determinarono anche la nascita della danza moderna in America, in Russia e in Europa²¹.

19. Cfr. Raphaël De Gubernatis, *Jean Cébron ce meconnu*, in «Danser», n. 37, septembre 1986, pp. 38-39; Beatrice Libonati, *Rencontre avec une personne spéciale*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», vol. XIV, n. 14, 2022, pp. 266-278, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/16072> (u.v. 9/5/2023).

20. Cfr. Ted Shawn, *Every Little Movement. A Book About François Delsarte*, Eagle Printing and Binding Company, Washington 1954.

21. Cfr. Eugenia Casini-Ropa (a cura di), *Alle origini della danza moderna*, Il Mulino, Bologna 1990; Alain Porte, *François Delsarte: une anthologie*, IPMG, Paris 1992; Elena Randi (a cura di), *François Delsarte: le leggi del teatro. Il pensiero scenico del precursore della danza moderna*, Bulzoni, Roma 1993; Elena Randi, *Il magistero perduto di Delsarte. Dalla Parigi romantica alla modern dance*, Esedra, Padova 1996; Elena Randi, *François Delsarte: La scène et l'archétype*, L'Harmattan Italia,

Professore di canto lirico al Conservatorio di Parigi, Delsarte ad un momento della sua carriera artistica ebbe un serio problema con la sua voce. Questo incidente, assai deleterio per un insegnante di canto, lo spinse invece a concentrarsi sul linguaggio del corpo. Iniziò dunque ad osservare e ad analizzare minuziosamente la gestualità umana, tanto nel corso delle azioni svolte durante la vita di tutti i giorni, che durante le attività teatrali. Delsarte analizzò i movimenti umani quali riflesso degli stati d'animo più profondi, e non esitò a studiare attentamente le sculture antiche nei musei per meglio comprendere l'affinità tra emozioni e movimenti del corpo. Il tutto finalizzato a migliorare e ad intensificare la qualità e il senso dei gesti e delle espressioni del volto e degli occhi dei cantanti e degli attori sulla scena. Benché Delsarte non pubblicò mai un suo trattato, dei suoi principi ci restano oggi solo brani e appunti manoscritti, i suoi allievi invece, diretti e non, produssero molti libri sul suo metodo, in parte trasformandolo, sia in Europa, che in Russia e soprattutto negli Stati Uniti²². In Nord America, il suo allievo diretto che studiò con lui a Parigi, Steele MacKaye (1842-1894) e gli allievi di quest'ultimo, prima tra tutti Genevieve Stebbins (1857-1934) diedero vita ad un movimento artistico e culturale detto appunto "delsartismo"²³. I principi di Delsarte, tra la fine del XIX e i primi decenni del XX secolo, influenzarono profondamente le avanguardie e la sperimentazione nel campo della danza, del teatro e del cinema.

In America, oltre ai principi di Delsarte, Cébron apprese anche il metodo pedagogico del *maître de ballet* italiano Enrico Cecchetti (1850-1928) il quale, dopo una brillante carriera di danzatore e d'insegnante nei teatri imperiali russi, collaborò a lungo con i Ballets Russes di Sergej Diaghilev. Tra i suoi più famosi allievi ricordiamo qui Anna Pavlova, Tamara Karsavina e Vaslav Nižinskij.

Durante gli anni in cui Cecchetti soggiornò a Londra²⁴ ebbe tra i suoi studenti l'inglese

Paris/Torino 2016; Elena Randi – Simona Brunetti (a cura di), *I movimenti dell'anima. François Delsarte fra teatro e danza*, Edizioni di Pagina, Bari 2013; Frank Waille (sous la direction de), *Trois décennies de recherche européenne sur François Delsarte*, L'Harmattan, Paris 2011; Tiziana Leucci, *Delsartismo filtrato in India: la tournée asiatica della Denisbaun Dance Company (1925-26)*, in Elena Randi – Simona Brunetti (a cura di), *I movimenti dell'anima. François Delsarte fra teatro e danza*, cit., pp. 195-211.

22. Cfr. Alessandro Pontremoli, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Laterza, Bari 2008; Elena Randi – Simona Brunetti (a cura di), *I movimenti dell'anima. François Delsarte fra teatro e danza*, cit.; Elena Randi, *Protagonisti della danza del XX secolo. Poetiche ed eventi scenici*, Carrocci, Roma 2014; Elena Randi, *Il corpo pensato. Teorie della danza del Novecento*, Dino Audino, Roma 2020; Irina Sirotkina, *The Revolutionary Body, or Was There Modern Dance in Russia?*, in «Arti dello Spettacolo/Performing Arts», special issue *Body (R)evolution. Dance between the end of the nineteenth century and the contemporary era*, edited by Elisa Anzellotti, Donatella Gavrilovich and Elena Randi, n. 4, 2018, pp. 31-41, online: <https://www.artidellospettacolo-performingarts.com/2018-2/> (u.v. 9/5/2023); Irina Sirotkina – Roger Smith, *The Sixth Sense of the Avant-Garde: Dance, Kinaesthesia and the Arts in Revolutionary Russia*, Methuen Drama, London 2018.

23. Cfr. Nancy Lee Chalfa Ruyter, *Spettacolo e delsartismo nell'America di fine Ottocento*, in Eugenia Casini Ropa (a cura di), *Alle origini della danza moderna*, cit., pp. 59-80; Nancy Lee Chalfa Ruyter, *Genevieve Stebbins teorica, educatrice, artista della scena*, in Elena Randi (a cura di), *François Delsarte: le leggi del teatro*, cit., pp. 85-101; Nancy Lee Chalfa Ruyter, *The Cultivation of Body and Mind in Nineteenth-Century American Delsartism*, Greenwood Press, Westport, Connecticut-London 1999; Tiziana Leucci, "Liberare il corpo e la mente": G. Stebbins, R. St. Denis e Mata Hari, in «Arti dello Spettacolo/Performing Arts», special issue *Body (R)evolution. Dance between the end of the nineteenth century and the contemporary era*, cit., pp. 16-30.

24. Cfr. Grazioso Cecchetti, *Manuale Completo di Danza Classica. Metodo Enrico Cecchetti*, a cura di Flavia Pappacena, 2

Margaret Craske (1892-1990), la quale in seguito si stabilì e insegnò a New York. Fu proprio nella metropoli americana che Jean seguì con Craske e Alfredo Corvino (1916-2015), le lezioni sul metodo del maestro italiano. Ricordo che durante i suoi corsi all'Accademia di Roma, Cébron evocava e dimostrava spesso gli elementi di base tanto del metodo Cecchetti che dei principi di François Delsarte, oltre ovviamente a quelli appresi con Leeder, Jooss e gli altri suoi maestri. Di ritorno in Europa, Jean continuò a studiare, danzare in vari teatri e a collaborare con artisti e coreografi di fama, tra i quali il messicano José Limon (1908-1972). Nel frattempo, oltre all'insegnamento della danza e alla pratica della pittura, che coltivò sempre nel corso della sua carriera fino agli ultimi anni della sua vita, Jean creò molte composizioni sia coreografiche che musicali, articolate in vari assoli, duo e brani di gruppo²⁵, alcuni dei quali ideati ed eseguiti insieme alla sua allieva e partner artistica, la straordinaria Pina Bausch (1940-2009). Tra le varie scuole di danza in cui insegnò regolarmente e diresse degli *stages* ricordiamo qui la Folkwang Hochschule di Essen²⁶, allora vivaio di tanti talenti artistici tra i quali Pina Bausch e Susanne Linke (1944-), la Gret Palucca Hochschule für Tanz a Dresda, in Germania, la Statens Dansskola di Stoccolma, in Svezia, e la già citata Accademia Nazionale di Danza di Roma.

La creazione e l'eredità coreografica di Jean Cébron a Roma, negli anni Settanta

Alla fine degli anni Sessanta, Jean Cébron fu invitato a Roma dall'allora fondatrice e direttrice dell'Accademia Nazionale di Danza per comporre alcune coreografie, ma solo dopo la scomparsa di Jia Ruskaja, Cébron poté regolarmente insegnare dal 1973 al 1976. Durante la permanenza nella capitale, oltre al suo impegno pedagogico, Jean compose per il Gruppo Stabile dell'Accademia²⁷ tre coreografie, la prima dal titolo *Nuages* e la seconda *Fêtes*, entrambe su musica dei *Notturmi* di Claude

voll., Gremese, Roma 2002 e 2003; Cyril William Beaumont – Stanislas Idzikowski, *The Cecchetti Method of Classical Ballet. Theory and Technique*, Dover, New York 2003; Giannandrea Poesio, *To and By Enrico Cecchetti*, Joker, Novi Ligure 2010; Giannandrea Poesio, *Enrico Cecchetti. Lettere 1922-1928*, Joker, Novi Ligure 2016; Olga Racster, *The Master of the Russian Ballet. The Memoirs of Cav. Enrico Cecchetti*, With an Introduction by Anna Pavlova, Noverre Press, Hampshire 2013.

25. Sulle coreografie di Jean Cébron cfr. Patricia Stöckemann, *Den menschlichen Körper vergessen machen. Jean Cébron, ein Meister seiner Kunst*, in «Tanzdrama Magazin», vol. XXXVII, n. 2, 1997, pp. 12-15; Isabelle Launay, *Entretiens avec Jean Cébron en compagnie de Virginia Heinen, son assistante*, in Isabelle Ginot – Hubert Godard – Isabelle Launay – Armando Menicacci – Christine Roquet (édité par), *Danse et Utopie*, l'Harmattan, Paris-Montréal 1999, pp. 63-72; Stefan Hilterhaus, *Ein Meister der Vermittlung Der Tänzer, Choreograph und Pädagoge Jean Cébron wurde 80*, in «Tanzjournal», n. 7, 2007, pp. 60-61; Virginia Heinen, *Pionnier de la danse abstraite Jean Cébron, un maître de son art*, in «Danser», n. 358, juin 2019, pp. 56-57; Beatrice Libonati, *Rencontre avec une personne spéciale*, cit.

26. Cfr. Jean Cébron – Patricia Kuypers, *Jean Cébron. L'école d'Essen, filiation et méthode*, in «Pour la danse», n. 125, mai 1986, pp. 36-37, online: <http://mediatheque.cnd.fr/IMG/pdf/pldessen.pdf> (u.v. 9/5/2023).

27. Si trattava di un *ensemble*, istituito nel 1971 da Giuliana Penzi, composto essenzialmente dalle allieve più grandi dei corsi superiori e di perfezionamento, a cui talvolta si aggiungevano anche dei danzatori ospiti invitati.

Debussy (1862-1918), che furono rappresentate più volte in varie città italiane. Nel programma del saggio-spettacolo del giugno 1971 si legge:

Nuages

Dai *Notturni* di Claude Debussy, coreografia di Jean Cébron, costumi di Salvatore Russo.

Interpreti: Manuela Caracciolo, Patrizia Cerroni, Caterina Commentucci, Giovanna Greco, Patrizia Mancini, Milvia Nardini.

Il coreografo Cébron interpretando il primo brano dei *Notturni* non ha voluto riprodurre esattamente il vagare delle nuvole, ma solo quella impressione sfumata che si ha guardando il cielo. Infatti, i movimenti lenti che si susseguono legati, quasi galleggiando nella polverizzazione tematica, lasciando nello spettatore l'immagine di una realtà appena percepita dall'occhio, sfumata nei colori dell'arcobaleno e colpita qua e là dal moto più rapido e scattante di due rossi fulmini.

Fêtes

Dai *Notturni* di Claude Debussy, coreografia di Jean Cébron, costumi di Salvatore Russo.

Interpreti: Manuela Caracciolo, Patrizia Cerroni, Caterina Commentucci, Anna Maria Epifania, Giovanna Greco, Melita Incatasciato, Patrizia Macagno, Patrizia Mancini, Milvia Nardini, Elisabetta Ricagni, Simonetta Rizza.

Così come vuole la tradizione, il secondo brano dei *Notturni* è un fermento di festa dominato da ritmi danzanti, con vivi lampeggiamenti sempre più vasto di sensazioni che si attenuano poi pian piano con l'allontanarsi delle danzatrici.

Per la sua terza e ultima creazione in Accademia, dal titolo *Filandre mythique*, a cui io stessa assistetti in occasione del saggio-spettacolo di fine anno nel giugno del 1975, Jean mi raccontò che per la sua composizione si era ispirato alle scene dipinte nelle tombe etrusche e sui vasi greci, visibili nei vari siti archeologici e nei musei da lui visitati. *Filandre mythique* si intitolava inizialmente *Etruria* e comportava una serie di personaggi mitologici ed epici dell'antichità. Per questa *pièce*, lo scenografo e costumista Mario Giorsi aveva ideato una serie di bozzetti per i costumi che riproducevano, sia nella foggia che nei panneggi e nei colori, quelli raffigurati sui reperti archeologici, i quali però rimasero allo stadio di schizzi e non furono mai realizzati. Cébron ne riprese la coreografia sulla musica di Wolfram Fürstenau (1928-1992), e ne mutò il titolo in *Filandre mythique*, pur mantenendo parte dei personaggi di *Etruria*. I costumi furono molto semplificati rispetto a quelli disegnati da Giorsi, e consistevano in tute aderenti al corpo, di lycra multicolore, che variavano dai toni pastello alle tinte cromatiche più calde nelle diverse sfumature di ocre e rosso scuro, simili a quelli dei dipinti antichi, per meglio adattarsi tanto alla coreografia che alla musica, nonché al gusto pittorico e alla sensibilità di Jean, essenzialmente "impressionisti" e "minimalisti" (fig. 2). *Filandre mythique* fu insegnata anche ai suoi allievi della Folkwang Hochschule di Essen. La bellezza e il lirismo delle sequenze danzate – Cébron per realizzarle si ispirò tanto alle pitture antiche che alle tecniche coreutiche delle danze indiane e giavanesi da lui apprese – resero questa coreografia estremamente raffinata e poetica, sia per la precisione e la finezza delle posizioni e dei movimenti del corpo, che per l'intensità e l'espressività degli sguardi e dei gesti (fig. 3). Di questa *pièce* si legge nel programma di sala:

Filandre mythique

Musica di Wolfram Fürstenau

Coreografia di Jean Cébron

Interpreti:

Atena

Patrizia Natoli

Telemaco

Vito de Robertis

Diana

Gabiella Borni

Calipso

Susanna Proja

Parche, Sirene, Grazie

Annapaola Pace, Luana Poggini, Brunella Vidau

Una danza rituale che introduce in ordine di apparizione i caratteri di Atena, Le Parche, Telemaco, Diana, Calipso, Le Sirene, Le Grazie.

Alla fine del suo soggiorno romano, nel 1976, Jean insegnò a Beatrice Libonati, allora allieva del corso superiore di perfezionamento dell'Accademia, l'assolo *Model for a Mobile*, da lui creato e interpretato nel 1957 (fig. 4) ispirandosi della fluidità e leggerezza delle sculture omonime, mobili e fluttuanti, *Mobiles* appunto, opere dell'artista americano Alexander Calder (1898-1976). Qualche anno fa, in occasione di uno stage, Beatrice ha trasmesso ad alcuni allievi dell'Accademia di Roma questo assolo di Jean.

Dopo tre anni di permanenza in Italia, nell'estate del 1976, Cébron purtroppo lasciò Roma, anche a causa dei disaccordi con l'allora direttrice dell'Accademia, Giuliana Penzi, e tornò ad insegnare in Germania, ad Essen, presso la scuola Folkwang Hochschule (oggi Università d'arte Folkwang Universität der Künste) fondata da Kurt Jooss nel 1927, nonché a Wuppertal, presso la compagnia di Pina Bausch, lei stessa allieva e collaboratrice di Jooss e di Cébron. La partenza del "Maestro" lasciò un vuoto incolmabile in Accademia, tanto per la qualità del suo insegnamento e personalità, che per la sua non comune sensibilità, sia umana che artistica. Ricordo ancora con emozione come tutti noi lo salutammo commossi, dai custodi agli insegnanti, dagli impiegati ai tecnici, dai pianisti accompagnatori agli allievi. Cébron ritornò in seguito a Roma per brevi periodi in occasione di *stages* organizzati da Lucia Latour (1940-2019), anche lei formata all'Accademia e signataria, nel 1992, con altri coreografi (Virgilio Sieni, Efesto, Giorgio Rossi, Enzo Cosimi, Massimo Moricone), del *Manifesto della danza come arte contemporanea*²⁸. Tra gli allievi dell'Accademia che hanno studiato con Jean Cébron e si sono poi ispirati nelle loro creazioni al suo lavoro, ricordo qui oltre a Lucia Latour, anche Patrizia Cerroni e Gabiella Borni.

Dopo la sua partenza da Roma, l'unica mia consolazione fu che, grazie ai suoi insegnamenti, scoprii la complessità e la varietà dei linguaggi della danza moderna e, senza saperlo, di tante altre forme coreutiche... Alla fine dell'anno scolastico 1975/1976 nelle temute bacheche con affissi i risultati degli esami, la bella sorpresa fu di apprendere che insieme a Beatrice Libonati e al mio compagno

28. Cfr. Chiara Pirri, *In memoria di Lucia Latour, pioniera della danza contemporanea*, in «Artribune», 15 aprile 2019, online: <https://www.artribune.com/arti-performative/teatro-danza/2019/04/in-memoria-di-lucia-latour-pioniera-della-danza-contemporanea/#> (u.v. 9/5/2023).

di classe Massimo Acri, Jean Cébron aveva dato a noi tre, tra tutti i suoi allievi dell'Accademia, il voto più alto (08/10) in tecnica moderna e composizione. Beatrice Libonati in seguito si recò ad Essen per studiare con il “Maestro” e poi fece una brillante carriera nella compagnia di Pina Bausch. Massimo Acri, invece, si specializzò nella danza classica e divenne solista al Teatro Comunale di Firenze sotto la guida del già citato *maitre de ballet* russo Evgenij Poljakov, perseguendo poi la sua carriera presso altri teatri d'opera in Europa e in Giappone, dove si stabilì fondando anche una scuola di danza con la moglie giapponese, anche lei danzatrice. Quanto a me, dopo i miei studi di tecnica classica, moderna e contemporanea con vari maestri russi, europei e americani, e dopo aver ottenuto nel 1987 la laurea al D.A.M.S. di Bologna con una tesi sulle danze dell'India con Laura Piretti (docente allora di Indologia e specialista del teatro indiano) ed Eugenia Casini Ropa, ho continuato le mie ricerche sul campo e l'apprendimento delle danze *Bharatanāṭyam* (fig. 5) e *Odissi* per dodici anni in India (dal 1987 al 1999). Al mio ritorno in Europa, dopo aver ottenuto un dottorato di ricerca in antropologia sociale sulle danzatrici indiane e il loro impatto sulle tradizioni teatrali europee e americane²⁹ presso l'École des Hautes Études en Sciences Sociales di Parigi, ho vinto in Francia il concorso al Centre National de la Recherche Scientifique, dove lavoro oramai da anni insegnando nella capitale francese la storia e l'antropologia della danza all'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales e la danza *Bharatanāṭyam* al Conservatoire de musique et danse “Gabriel Fauré” a Les Lilas. Ciò mi ha inoltre consentito di ritrovare Jean Cébron in Bretagna, dove si era ritirato gli ultimi anni della sua vita. Così, conversando con lui e ricordando la sua carriera e gli anni trascorsi a Roma, ho scoperto che uno degli insegnanti di Ram Gopal, da cui Jean aveva appreso la danza indiana a Londra, il grande pedagogo indiano K. Muthukumara Pillai (1874-1960) aveva insegnato anche al mio stesso maestro di *Bharatanāṭyam*, V. S. Muthuswamy Pillai (1921-1992)³⁰. Ancora una volta l'India ci aveva riuniti a distanza di tanti anni...

Nel 2017, all'occasione del novantesimo compleanno di Jean Cébron, con il mio collega Pierre Philippe-Meden, ora docente presso l'Université “Paul Valéry” de Montpellier 3, abbiamo organizzato a Parigi un convegno internazionale in suo onore, che ha riunito per la prima volta alcuni studiosi e allievi di Jean³¹, i cui atti sono ora in corso di pubblicazione. Purtroppo, due anni dopo nel 2019, la

29. Cfr. Tiziana Leucci, *Devadāsī e Bayadères: tra storia e leggenda. Le danzatrici indiane nei racconti di viaggio e nell'immaginario teatrale occidentale (XIII-XX secolo)*, CLUEB, Bologna 2005; Tiziana Leucci, *Vestales indiennes: les danseuses de temple dans les récits de voyage et l'imaginaire théâtral orientaliste (1780-1811)*, in «Synergies Inde», numéro monographique *L'orientalisme à l'humanisme en crise. Ponts entre l'Inde et l'Europe*, coordonné par Benoît Philippe et Vidya Vencantesan, n. 4, 2009, pp. 171-180, online: <https://gerflint.fr/Base/Inde4/leucci.pdf> (u.v. 9/5/2023).

30. Cfr. Tiziana Leucci, *L'apprentissage de la danse en Inde du Sud et ses transformations au XX^{ème} siècle: le cas des devadāsī, rājādāsī et nattuvanār*, in «Rivista di Studi Sudasiatici (RiSS)», n. 3, 2008, pp. 53-87; Tiziana Leucci, *Dialoguing with Music, Poetry, Painting, and Sculpture: the Case of South Indian Dance Training under V.S. Muthuswamy Pillai*, in Georgina Boyes (edited by), *Terpsichore and her Sisters: the Relationship between Dance and other Arts*, Early Dance Circle, London 2017, pp. 153-165.

31. Cfr. il programma del convegno *Histoires connectées de la danse: le cas de Jean Cébron, chorégraphe, pédagogue et passeur*

sua salute si è degradata e il “Maestro” ci ha lasciato. Al suo funerale sono giunti nella capitale francese studenti provenienti da tutta Europa, molti dei quali dalla compagnia di Pina Bausch, per rendere un ultimo omaggio al grande artista e pedagogo (fig. 6). Nessuno di noi dimenticherà mai i suoi insegnamenti, suggerimenti e correzioni, la sua erudizione, la sua gentilezza e umiltà, la sua timidezza e discrezione, il suo sorriso generoso e il suo sguardo attento, penetrante, rigoroso e incoraggiante al contempo, nonché il suo profondo rispetto e sincero affetto per tutti i suoi allievi e collaboratori: certamente il ricordo e l’eredità più preziosi trasmessici da Jean.

artistique entre l'Europe, l'Asie et les Amériques, organizzato da Tiziana Leucci e Pierre Philippe-Meden, apparso sul sito del Centre d'Études de l'Inde et de l'Asie du Sud (CEIAS, EHESS/CNRS, Parigi) <http://ceias.ehess.fr/index.php?4231> e su *Calenda*: <https://calenda.org/406206> (u.v. 9/5/2023).



Figura 1: Jean Cébron, Kurt Jooss, Pina Bausch ed Erika Fabry durante le prove della ripresa, nel 1964, del balletto di Kurt Jooss *Il tavolo verde. Danza della morte* (1932). Foto: Gert J. van Leeuwen.

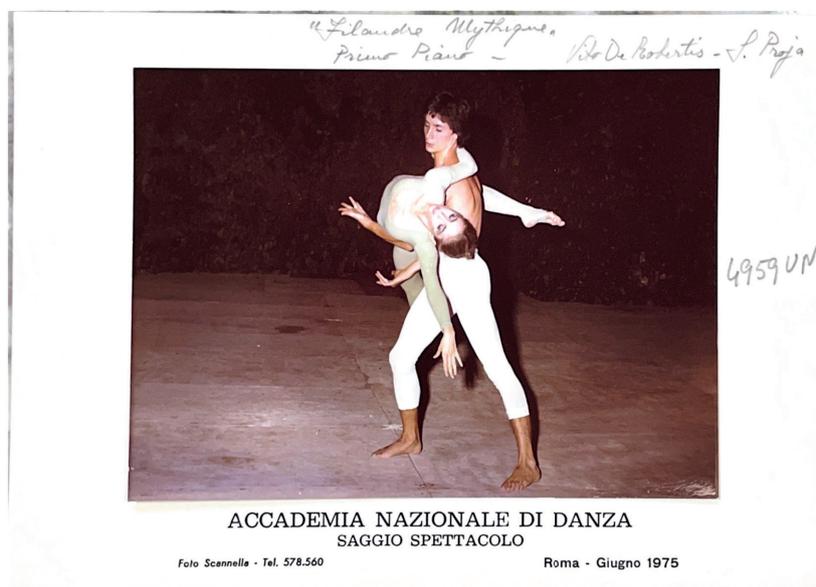


Figura 2: Susanna Proja e Vito de Robertis in *Filandre Mythique*, Accademia Nazionale di Danza di Roma (giugno 1975), coreografia di Jean Cébron. Foto: Scannella. Archivi dell'Accademia Nazionale di Danza di Roma.

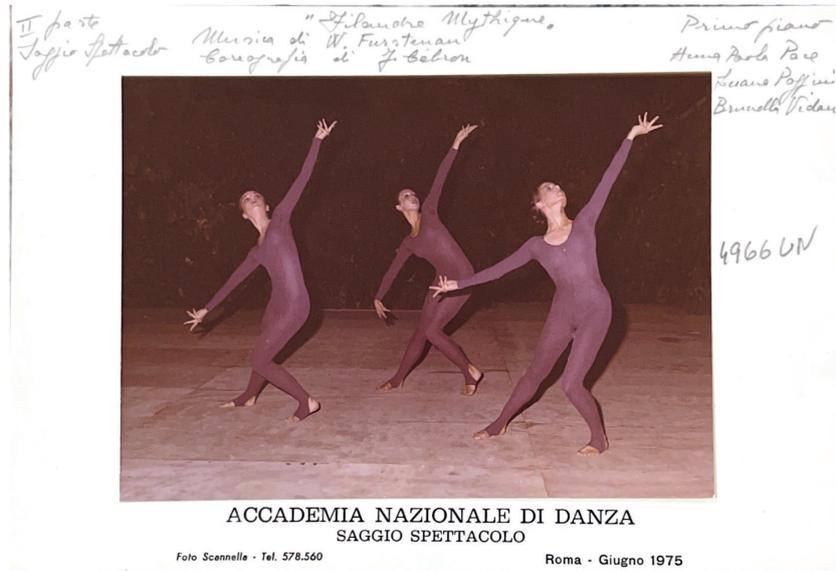


Figura 3: Luana Poggini, Brunella Vidau e Anna Paola Pace in *Filandre Mythique*, Accademia Nazionale di Danza di Roma (giugno 1975), coreografia di Jean Cébron. La posizione delle mani riprende il gesto di *alapadma* (il fiore di loto pienamente sbocciato) come eseguito nella danza indiana *Bharatanāṭyam*. Foto: Scannella. Archivi dell'Accademia Nazionale di Danza di Roma.

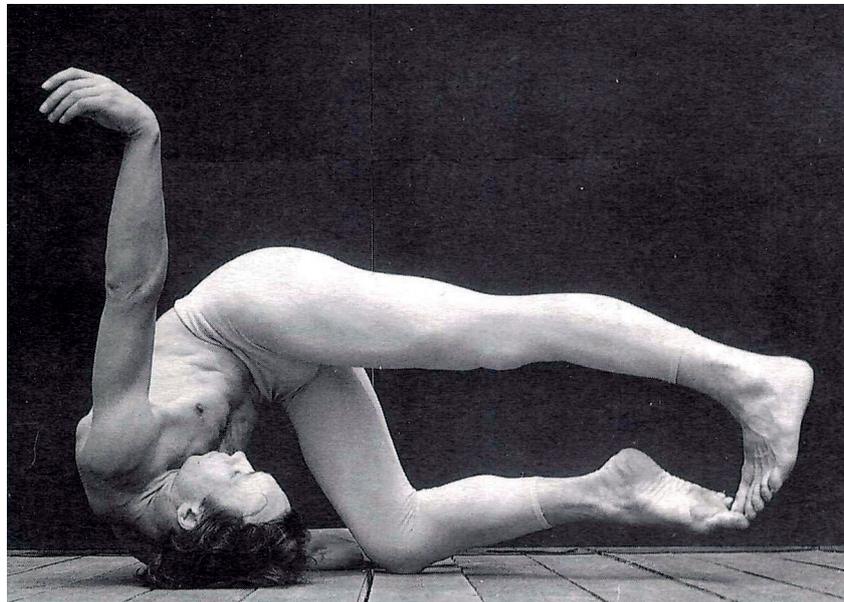


Figura 4: Jean Cébron, coreografo e interprete di *Model for a Mobile* (1957). Foto: Serge Lido, Folkwang Tanzarchiv, Essen.



Figura 5: Tiziana Leucci in un brano di danza indiana *Bharata-nāṭyam* mentre esegue il gesto di *alapadma* (il fiore di loto pienamente sbocciato). Composizione di V.S. Muthuswamy Pillai (1991). Foto: Pierpaolo Sabbatini, 1996.



Figura 6: Jean Cébron alla Folkwang Schule (anni Ottanta). Foto: Francis Viet.

Elena Randi

Oltre il proprio spazio. Maria Vittoria Campiglio e il gruppo Charà

Nel 1977 Maria Vittoria Campiglio e Marina Rocco fondano a Padova l'Associazione culturale per la danza Charà¹. Nel primo biennio il lavoro è fondamentalmente pedagogico (si tengono corsi di danza) e si ospitano spettacoli di danza contemporanea; tra i primissimi, quelli di Percy Cubas, Katie Duck, Dominique Dupuy, Trudy Kressel. Nel 1979, viene messo in scena lo spettacolo inaugurale della compagnia che nasce in seno all'Associazione e che, come questa, si chiama Charà. Il lavoro – coreografato, come quasi tutti i successivi – da Maria Vittoria Campiglio, si intitola *Lo sgabuzzino dei bottoni* ed è un evento concepito per i bambini. Il gruppo in quel momento è formato da cinque danzatori, che già l'anno successivo diventano sei, e che costituiscono il gruppo storico.

Negli anni precedenti Maria Vittoria Campiglio aveva compiuto un viaggio di ricerca, nel senso che aveva inizialmente studiato danza classica e poi si era aperta a linguaggi molto diversi da quello accademico. Per esempio, aveva frequentato il corso di Jean Cébron all'Accademia Nazionale di Danza di Roma, aveva iniziato a prendere lezioni da Elena Vedres, formatasi alla scuola di Jaques-Dalcroze e attiva nella compagnia di Rosalia Chladek², e da Trudy Kressel, un'allieva di Mary Wigman³. Ad un certo punto sente la necessità di elaborare un proprio linguaggio personale della danza e poi anche, assieme a Marina Rocco, di compiere attività pedagogica e di diffusione sul territorio delle più innovative ricerche nel campo dell'arte coreica contemporanea.

1. Le notizie sul gruppo Charà e sui suoi artisti sono ricavate in primo luogo dalla personale frequentazione dell'Associazione negli anni della sua più florida attività, in secondo luogo da lunghe e appassionanti conversazioni con Maria Vittoria Campiglio, infine dall'archivio messi a disposizione dal gruppo, in cui si trovano documenti di varia natura come il catalogo degli spettacoli creati dalla compagnia padovana (con datazione, luogo della prima, cast, nome del coreografo, del compositore e dell'eventuale scenografo, ecc.), il resoconto della storia del gruppo, l'elenco dei laboratori e degli spettacoli ospitati nella sede storica (con datazioni, durata, cast, ecc.), le recensioni degli spettacoli e delle performance del Charà e di altre compagnie ospitate dall'Associazione.

2. Cfr. *Studio Vedres*, online: <https://studiovedres.it/> (u.v. 2/2/2023).

3. Cfr. Maureen Llewellyn-Jones Garrido-Lecca, *Trudy Kressel pionera de la danza moderna en el Perú 1951-1971*, Tesis Para optar el Título Profesional de Licenciada en Arte, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima (Perù) 2016.

Lo sgabuzzino dei bottoni è una specie di palestra per il neonato gruppo Charà. Il primo spettacolo che ha risonanza, però, cade nel 1980, quando il grande Donato Sartori invita la compagnia a creare un evento (anzi, una serie di eventi consimili) per la *Biennale Teatro* di Venezia. Si tratta di un mascheramento urbano, da molta critica ritenuto assai innovativo e originale; una “tela” fatta di un materiale particolare scende dall’alto del campanile di San Marco e i performer, costituiti dai membri del gruppo Charà e dagli allievi più maturi della scuola, la tirano per formare un’enorme ragnatela e coprire tutta Piazza San Marco. Se una larga parte delle scelte degli *actores* è libera, sono fissati a monte anche alcuni punti di riferimento precisi, onde evitare che l’evento diventi un accadimento spontaneistico.

Il primo spettacolo importante propriamente danzato, intitolato *Percorsi*, è preparato nel 1982 e rappresentato nel 1983, la prima volta al Teatro Nuovo di Torino, ed il sestetto di danzatori del Charà collabora con il quartetto musicale Camerabanda diretto da Stefano Maria Ricatti.

A partire da *Percorsi*, la creazione delle coreografie avviene secondo un processo più o meno simile e che tendenzialmente si ripete nel tempo. Tutto incomincia da un’idea su cui si intende indagare e riflettere. Per esempio, il tema centrale di *Percorsi* è costituito da un confronto tra i cammini di musica e danza. Recita il programma di sala:

Una rappresentazione che utilizza due canali di comunicazione: il movimento e il suono. Dallo spazio corporeo e dallo spazio musicale, senza subalternità, prendono forma immagini, ipotesi, quesiti e risposte sviluppati in una struttura portante rigorosa, ma non chiusa. È un dialogo dove regole e tecniche sono strumenti di libertà espressiva. Temi comuni sviluppati con ancor più ampia libertà interpretativa, attraverso percorsi che coincidono, o divergono, scorrono paralleli.

Ancòra (1991) è ispirato al libretto di Colette dell’*Enfant et le sortilège* composto da Ravel: un bambino butta per terra e percuote degli oggetti per sfogare la rabbia, e questi si animano; la tematica originaria di *Un vestito per tutte le stagioni* (1996) è quella dei senzاتetto che vivono nelle stazioni.

Maria Vittoria Campiglio stende una scaletta a monte, una specie di canovaccio prima di cominciare le prove. Sulla base dell’idea iniziale, quindi, propone ai danzatori temi su cui improvvisare. Nel caso di *Percorsi*, ora i musicisti improvvisano ispirandosi ai movimenti dei danzatori, ora sono questi ultimi a prendere spunto dalla musica. Un paio di esempi di consegna – “percorrere linee parallele”, “un’esplosione: dispersione e addensamento” – può disvelare qualche caratteristica significativa. Sono titoli che presuppongono l’utilizzo di una base tecnica importante (per esempio, dispersione nello spazio e addensamento), ma, nel contempo, sono in grado di suscitare immagini o storie nella mente dei danzatori e dei musicisti (lo scoppio del *big bang* o di una bomba o della rabbia), una compresenza che ricorda certe improvvisazioni concepite da Rudolf Laban e da Hanya Holm. Con l’artista tedesco-americana, a nostro parere, Maria Vittoria Campiglio mostra molti punti in comune, non per via diretta (la Campiglio non ha mai studiato con lei), ma probabilmente per tramite di Trudy

Kressel, che è stata un'allieva della Wigman, esattamente come la Holm, e che, come quest'ultima, ha rivisto in senso meno individualistico/psicologico il modo di improvvisare insegnatole dalla Maestra. In *I remember Mary Wigman*, Hanya Holm ricorda che la prassi della Wigman nell'improvvisazione in prima battuta prevedeva che il danzatore affondasse negli impervi spazi dell'inconscio individuale, e solo in una fase successiva, quando iniziava a lavorare al fine di ripulire e fissare una coreografia, tentava di sgonfiare quanto maggiormente attinente all'*ego* – ossia gli aspetti più privati e psicologici – restituendola a una dimensione universale; ma secondo la Holm, nella produzione wigmaniana ciò raramente si verificava: lo scavo negli anfratti più segreti della psiche e il disvelamento dei suoi demoni diventavano quasi sempre rovi nei quali la coreografa tedesca rimaneva impigliata, lasciandosi travolgere da scosse emotive irrazionali; di qui, la scelta di Hanya Holm, una volta distaccatasi dalla scuola-madre, di partire da consegne legate anche alla tecnica, non soltanto all'immaginario per conservare sempre un certo controllo, una maggiore consapevolezza⁴.

Le improvvisazioni a partire dalle quali si crea uno spettacolo al Charà spesso sono di gruppo, più raramente individuali.

Nel corso del lavoro in teatro o in sala, si può aggiustare il progetto iniziale anche grazie alle risposte dei danzatori alle proposte della coreografa, all'ispirazione che le possono offrire. In ogni caso, durante le prove le improvvisazioni vengono fissate, sicché ogni sequenza è perfettamente definita, ogni movimento è calcolato per lo spettacolo. In *Percorsi*, ad esempio, fa eccezione solo la scena cosiddetta dell'esplosione, in cui sono stabiliti alcuni punti di riferimento, ma la danza è più libera che in qualunque altro passaggio.

La fase più impegnativa del lavoro creativo consiste nella scelta e nella pulizia delle parti inventate nell'*hic et nunc*, che spetta fondamentalmente alla Campiglio, la quale insiste molto sulla necessità di non perdere, nella loro definizione, l'energia e l'espressività originarie, precetto ritenuto fondamentale, prima di lei, da grandi coreografi tedeschi come Laban e come la Wigman⁵. Se, come anticipato, le scelte di norma sono compiute dalla Campiglio, qualche proposta proviene dai danzatori e poi è discussa e, se del caso, accolta.

Si tratta infine di montare i vari studi, in modo tale da attribuire loro un ordine consequenziale. Osservando le coreografie, gli accostamenti sembrano dettati da un avvicendamento del numero di danzatori coinvolti (azioni di gruppo succedono a performance individuali o a scene a due), dall'uso dello spazio (sequenze in diagonale precedono o seguono movimenti frontali o di profilo, situazioni ordinate si alternano ad altre apparentemente caotiche), o dal ritmo (momenti frenetici cedono il posto ad altri lenti e pacati o viceversa). In questa fase la coreografa riferisce di fare attenzione

4. Cfr. Elena Randi, *Il corpo pensato. Teorie della danza nel Novecento*, Dino Audino, Roma 2020, pp. 63-80.

5. Cfr. Elena Randi, *Protagonisti della danza del XX secolo. Poetiche ed eventi scenici*, Carocci, Roma 2014, pp. 86-88.

soprattutto all'alternanza di diverse modulazioni ritmiche. In ogni caso, precisa di non avere veramente un criterio univoco per il montaggio e di non essere neppure propriamente in grado di definirne un metodo, dichiarazione che ricorda quanto asserito dagli interpreti del Tanztheater Wuppertal su questo punto in riferimento agli spettacoli di Pina Bausch a partire circa dal 1978⁶. Se in principio, iniziando il processo creativo, Maria Vittoria Campiglio non ha in mente una storia, in un certo senso questa si costruisce “implicitamente” nell'immaginario dei danzatori una volta definite le sequenze coreografiche o anche mentre vanno precisandosi.

A volte accade che una legazione concepita da un membro della compagnia venga attribuita ad altri, i quali devono dunque prenderla in carico facendola propria, secondo un procedimento condiviso, di nuovo, con i tedeschi (pensiamo a Pina Bausch, in particolare). Passare a persone diverse il proprio movimento, secondo il gruppo, serve spesso ad oltrepassare lo stereotipo; acquisire una sequenza creata da altri può offrire nuovi spunti, che obbligano ad andare oltre le proprie abitudini e anche ad arricchire le proprie possibilità fisiche ed espressive. L'idea richiama, sia pure con differenze importanti, la teoria di Merce Cunningham quando sceglie di estrarre a sorte i movimenti e di unirli secondo quanto voluto dal caso, al fine di dar vita a strofe cinetiche che, altrimenti, non nascerebbero mai. A suo parere, infatti, la *ratio* e le consuetudini del corpo ne condizionano immancabilmente la dinamica, tendendo a produrre dettati motori che ripetono quelli già noti e che si sono impressi, in modo più o meno cosciente, nella nostra struttura anatomica⁷.

Del percorso verso la creazione dello spettacolo possono far parte anche la musica, una partitura verbale, la scenografia, i costumi. Per questo, la compagnia collabora con vari artisti nel corso degli anni. Un'importanza particolare hanno rivestito Francesco Macedonio, al quale si deve la regia dell'*Ultima estate* (1984), e la compositrice Teresa Rampazzi, una pioniera della musica elettronica, sulle cui creazioni vengono coreografati *Immagini e suoni in moto geometrico*, *Ekà* e *S.S.G.* (1985) e *Breath* (1987).

All'altezza cronologica di *Percorsi* i membri del gruppo Charà sono molto affiatati, perché lavorano in modo continuativo, tutti i giorni assieme, da almeno quattro o cinque anni, e dunque si è instaurata fra loro una sintonia forte, una capacità acuta di “sentirsi”. Ciò permette, fra l'altro, a Maria Vittoria Campiglio di svolgere sia il ruolo di coreografa che quello di danzatrice. Intervistata, ha infatti spiegato di non aver percepito molto all'epoca la difficoltà di essere dentro allo spettacolo e, contemporaneamente, come ideatrice, di doverlo “guardare da fuori”, consapevole che i suoi collaboratori “storici” la capivano bene, che erano profondamente in sintonia tra loro e con lei. Diversa la situazione in anni successivi, dopo il 1994, quando il gruppo originario si è disgregato

6. Cfr. *ivi*, pp. 211-213.

7. Cfr. Merce Cunningham, *Space, Time and Dance* (1952), in Richard Kostelanetz (edited by), *Merce Cunningham: Dancing in Space and Time*, a cappella books, Chicago 1992, pp. 37-39.

soprattutto a causa delle difficoltà economiche tipiche delle compagnie italiane, e Maria Vittoria Campiglio ha cominciato a lavorare con *équipes* formate da persone parecchio più giovani, rispetto alle quali ha una maggiore distanza anche semplicemente anagrafica. Allora, ad un certo punto, sceglie di uscire dalla compagine dei danzatori e di dedicarsi “solo” alla coreografia.

Come per la maggioranza delle compagnie più innovative nel Novecento, anche per le fondatrici del Charà è fondamentale che i membri del gruppo possiedano una tecnica determinata e specifica, in quanto la *téchne*, a loro parere, già di per sé significa, parla, esprime, non è un mero elemento materiale, fisico (centrale è questo tema in uno spettacolo intitolato *La tecnica come strumento per creare*, 1985). Di qui la necessità di formare, prima di tutto, danzatori che aderiscano ad una certa visione, che siano sensibili a precisi principi, ma non nel senso che si cerchi di convertirli ad una dottrina; occorre, piuttosto, che una sintonia si possa creare in quanto tutti condividono convinzioni e pensieri in qualche modo compatibili. Solo allora si può lavorare in modo armonioso, o anche conflittuale a volte, ma rispondendo a una *Weltanschauung* comune.

Un principio cardine della tecnica elaborata dalla Campiglio è la ricerca di un corpo dotato di un centro, capace di agire in modo integro, non spezzato, in successione, specchio di una sfera interiore armoniosa e non schizofrenica ed alienata, secondo un'idea essenziale a partire dai fondatori della modern dance⁸. Contrariamente a Merce Cunningham e ad altri coreografi dell'epoca come Alwin Nikolais, il suo lavoro è ancora (o di nuovo) attento all'edificazione di un organismo, di un corpo unitario, tempio trasparente di una psiche altrettanto coerente e coesa. Se per artisti come Cunningham ciò costituisce un'utopia (l'uomo è alienato e occorre affermarlo, mostrarlo, metterlo in chiaro)⁹, il gruppo sembra avere più fiducia nella possibilità di ritrovare un essere umano dotato di integrità e di equilibrio psico-fisico, un po' come, per esempio, pensa Anna Halprin fino alla fine dei suoi giorni, centenaria.

Non basta. Si tratta anche di scoprire come “uscire” dai limiti del proprio corpo oltrepassandoli, di immaginarlo prolungato nello spazio, oltre i suoi confini materiali. L'idea, di nuovo, accomuna la filosofia e la prassi del Charà a quelle di Hanya Holm e di Trudy Kressel, ma, più tardi, anche dell'allievo della Holm, Alwin Nikolais e, più tardi ancora, di altri danzatori/coreografi¹⁰, un'idea che porta ad un maggiore ascolto dell'altro e di quanto ci circonda. La Holm e Nikolais usano un termine

8. Cfr. Elena Randi, *La modern dance. Teorie e protagonisti*, Carocci, Roma 2018.

9. Cfr. Elena Randi, *I protagonisti della danza del XX secolo*, cit., pp. 167-173.

10. Pensiamo, per esempio, a William Forsythe, un coreografo apparentemente molto lontano dagli artisti appena menzionati (cfr. Elena Randi, *Il corpo pensato*, cit., pp. 46-48). Più o meno contemporaneo di Hanya Holm è anche Erick Hawkins, la cui attenzione al tema della propriocezione è particolarmente importante. Cfr. Erick Hawkins, *Modern Dance as a Voyage of Discovery* (1959), in Id., *The Body is a Clear Place and Other Statements on Dance*, Foreword by Alan Kriegsmann, A Dance Horizons Book, Princeton (NJ) 1992, pp. 12-37.

molto esplicito: “trascendenza”, che però non ha nessuna inflessione religiosa¹¹. Oltrepassare i propri limiti fisici consente al performer di non essere isolato e di sentirsi diverso da come si percepisce abitualmente nel quotidiano. Afferma Maria Vittoria Campiglio in un dialogo con chi scrive: «Era un espediente che agiva anche sul mio interno, ma non era questo che mi interessava». Presumibilmente le importava l’elemento conoscitivo: ampliare le capacità propriocettive, capire come sentire il proprio corpo usando un occhio interiore e, nel contempo, come percepire come parte di noi ciò che usualmente riconosciamo come esterno e che, invece, Maria Vittoria Campiglio come Hanya Holm ed altri, vuole incominciare ad avvertire come parte di sé. Si tratta di una maniera per acuire la propria sensibilità, per creare un corpo più recettivo, per “sentire fino in fondo”. Si tratta altresì di cercare cosa possa il corpo e come funzioni l’immaginario, come la mente lavori in relazione alla macchina anatomica, come il rapporto tra mente e corpo possa arricchire entrambi, come superare la dicotomia che nel corso dei secoli nell’Occidente si è perlopiù cercato di evidenziare e di potenziare. E anche probabilmente al gruppo interessava, in questo modo, superare la separazione tra il singolo e gli altri, e tra l’uomo, la natura e lo spazio. La propriocezione non implica, infatti, solo la capacità di “vedersi da dentro”, come se un occhio interiore osservasse il modo in cui si articolano le giunture e lo scheletro o come si muovono i muscoli, ma permette anche di “sentire” il corpo dell’altro. Un episodio riportato da Erick Hawkins spiega bene il fenomeno. Un disabile sta aspettando l’autobus e quando il mezzo sta per arrivare alla fermata, si accorge che l’autista sta guidando troppo velocemente per potersi arrestare senza investirlo. Per riuscire ad evitare l’impatto, il disabile compie un gesto che lo fa sbilanciare in modo fortemente distorto. Hawkins, che è troppo lontano per aiutarlo e che però vede tutta la scena, avverte un forte strappo al centro orizzontale della zona pelvica, lo stesso strappo che certamente subisce anche il disabile nell’azione volta a scansare il bus. La ripercussione sul corpo di Hawkins è l’effetto della propriocezione, ossia dell’abitudine ad ascoltarsi e ad ascoltare l’altro “da dentro”, prendendo su di sé, “dall’interno”, il suo accadimento. Hawkins parla, a questo proposito, di “*percezione penetrante*”, una modalità conoscitiva che si può apprendere mediante studio, disciplina, tecnica¹².

Maria Vittoria Campiglio tiene a precisare di non essere mai partita dall’emozione nel processo creativo, quanto, piuttosto, da elementi tecnici; poi – aggiunge – è la tecnica, se impiegata bene, a mettere eventualmente in moto la passione, il sentimento, la sfera affettiva. Insomma, anche lei difende la tesi di molti: da Delsarte all’ultimo Stanislavskij. Così, torna di nuovo alla controversa e avvincente questione della connessione fra interno ed esterno, fra corpo e facoltà interiore.

Siamo, anche qui, nel campo dell’educativo, ma non di quello più positivista e “meccanici-

11. Cfr. Elena Randi, *Il corpo pensato*, cit., pp. 40-48.

12. Cfr. Elena Randi, *La modern dance*, cit., pp. 135-138.

stico”, tipico di alcuni pedagogisti: l’influenza più forte del lavoro del gruppo Charà sembra di matrice tedesca; in particolare, di quelle artiste che, come Trudy Kressel e Hanya Holm, hanno cercato di fare propri gli insegnamenti di Mary Wigman, ma rarefacendo l’elemento psicologico e individualistico-biografico. E un’influenza importante sembra rivestire anche Rudolf Laban, soprattutto relativamente all’idea della danza come uno strumento formativo della persona prima ancora che del danzatore. Tesi peraltro condivisa anche da Dominique e Françoise Dupuy¹³, con cui i contatti diretti del gruppo Charà – e soprattutto di Marina Rocco, che dei due artisti francesi, una volta trasferitasi a Parigi, finirà per essere una collaboratrice importantissima – sono consistenti. La stessa concezione, con tutte le differenze del caso, si ritrova in Anna Halprin¹⁴, ad uno dei cui laboratori Maria Vittoria Campiglio partecipa nel 1992 in California, al Tamalpa Institute, dopo aver seguito alcuni suoi seminari in Italia (e alla quale dice di dovere soprattutto una maggiore capacità di dare ordine alle sue creazioni). In effetti, la direzione verso cui si muovono i membri della compagnia è, nel tempo, sempre più esplicitamente educativa nel senso nobile del termine (Marina Rocco, giusto per la cronaca, quest’anno è andata in pensione, ma ha gestito l’azione pedagogica dell’arte coreica in Francia in modo determinante, dalla sua postazione nodale al Centre National de la Danse di Parigi). Nella scuola del Charà non si trattava necessariamente di forgiare professionalmente l’allievo ad un mestiere: prioritariamente, veniva la costruzione di una persona più integra (in senso fisico e nel rapporto fra corpo e mente) e più capace di ascolto dello spazio e delle cose circostanti. Non poteva esistere, in ogni caso, nel pensiero condiviso del gruppo, un buon danzatore che non fosse un individuo armonioso, “integro”, maturo.

Gli avvenimenti degli ultimi anni insegnano più che mai come non sia affatto passatista ricercare nell’ambito del corpo e della sua apertura verso una maggiore libertà (da non intendersi, *ça va sans dire*, come spontaneismo) e verso lo spazio, verso l’ambiente naturale, verso gli altri. Né è per nulla conservatore, a nostro parere, lo studio della relazione fra il corpo e la sfera interiore, sia essa intesa come psiche, come anima, come spirito, come mente, come immaginazione, a seconda delle convinzioni dei singoli artisti.

13. Cfr. Elena Randi, *Il corpo pensato*, cit., pp. 24-25. Sulla prassi e la poetica dei Dupuy, cfr. Dominique Dupuy, *Danzare oltre. Scritti per la danza*, Ephemeria, Macerata 2011.

14. Cfr. Anna Halprin, *Moving Toward Life. Five Decades of Transformational Dance*, edited by Rachel Kaplan, Wesleyan University Press, Middletown (CT) 1995.

Giulia Taddeo

**“Il momento magico”¹.
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 danza². 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 statunitense³. 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 finanziamento⁴.

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 impossibile⁵.

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»⁶ 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 lire⁷: 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 Concerti⁸.

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 Rainer⁹, 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 Bausch¹⁰.

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 classico¹¹.

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 coreografo¹².

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 professionale¹³.

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 secolari¹⁴.

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 coreografie¹⁵, 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 danzare¹⁶.

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: ch  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 attivit  culturali di Spoleto, essi arrivano in questa citt , 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 favolosi¹⁷.

I Concerti, sempre caratterizzati dalla compresenza di proposte classiche e moderne¹⁸, continuano ad accogliere «lavori di avanguardia o di semplice esperimento»¹⁹: bench  a prevalere sia certamente la danza moderna,   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   quello di proporre uno «sperimentalismo coreografico d'alto livello»²⁰ 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»²¹.

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   gi  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». Bench  assai pi  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   pi  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 pi  patologicamente filo-americani (cio : 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 Cébron, 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 nuovo²².

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 festival²³, 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 divi²⁴, 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 Fontano²⁵.

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 Chishotte* – 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 autonomo²⁶.

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.

Caterina Piccione

“Danza Milano Settanta”. Lineamenti di una cartografia

Condurre un’indagine sulle stagioni dei teatri milanesi negli anni Settanta alla ricerca dei momenti dedicati alla danza significa entrare in contatto con un’epoca di transizione socio-culturale cruciale per la città, adottando un punto di vista particolare, ovvero quello offerto da testi frammentari e multiformi, libretti di sala, stralci di rassegne stampa, articoli di giornali e riviste le più disparate. Si sceglie di prendere in considerazione questo materiale con uno sguardo preciso: oltre a leggere quello che viene scritto, si intende riflettere su ciò che non viene scritto, ma sta alle spalle di ogni discorso, come implicito, ovvio, pregiudizio che è segno della sensibilità di un momento storico. Riguardo alla danza a Milano negli anni Settanta il pregiudizio è soprattutto uno: la danza si fa solo alla Scala. Da qui, dunque, non si può che partire.

Alla Scala: un balletto classico impermeabile al contemporaneo?

I balletti più danzati alla Scala negli anni Settanta sono *Giselle*, *Il lago dei cigni*, *Coppélia*, *Lo Schiaccianoci*, *Le Silfidi*, *Cenerentola*, *Romeo e Giulietta*, *La bella addormentata*¹. «Gli anni Settanta si inaugurarono all’insegna della più pura tradizione classica con la Compagnia del Teatro Bolscoi di Mosca»: in questi termini viene introdotto il decennio in questione per il Teatro alla Scala da Roberta Albano, Nadia Scafidi e Rita Zambon, che proseguono «Giunsero così, per la prima volta in Italia, artisti del calibro di Ekaterina Maksimova, Vladimir Vasil’ev, Natalia Bessmertnova, Māris Liepa, Mikhail Lavrovskij che eseguirono sia balletti tipici del repertorio classico [...] che di quello sovietico (*Spartacus*)»². Oltre al legame con la tradizione classica, un tratto da mettere in luce innanzitutto è la

1. Tutti i riferimenti agli spettacoli in scena per le stagioni alla Scala sono stati reperiti da Giampiero Tintori, *La Scala 67-92. Cronologia. Opere, balletti, concerti*, Edizioni del Teatro alla Scala, Milano 1993. I titoli dei balletti sopra citati vengono ripresi alla Scala pressoché in ogni stagione, ininterrottamente, e ricorrono in varie sezioni delle manifestazioni scaligere (in particolare, la *Stagione di balletti* ed *Estate d’Arte*).

2. Roberta Albano – Nadia Scafidi – Rita Zambon, *La danza in Italia: la Scala, la Fenice, il San Carlo: dal XVIII secolo ai giorni nostri*, con la direzione di Flavia Pappacena, Gremese, Roma 1998, p. 82.

logica dominante per il cui il pubblico è richiamato dalla presenza di un grande interprete in scena, logica che vale sia nella scelta delle ospitalità internazionali (emblematico è il caso di Natalia Makarova con la *Sagra della Primavera* di Igor Stravinskij, coreografia di John Taras, nel 1972³) sia delle produzioni scaligere. Le interpreti dei ruoli femminili principali che si avvicendano sul palcoscenico della Scala in questo decennio sono Carla Fracci, Vera Colombo, Anna Maria Razzi, Liliana Così e Luciana Savignano (che si impone all'attenzione con il *Mandarino meraviglioso* [1968] e soprattutto con il *Concerto dell'albatro* [1971], entrambe coreografie di Mario Pistoni, nominata prima ballerina nel 1972). Tra gli interpreti maschili, sveltano i nomi di Rudolf Nureev, Mario Pistoni, Paolo Bortoluzzi, Attilio Labis, Desmond Kelly, Michael Denard. La coppia Nureev-Fracci incarna paradigmaticamente l'idea della logica che governa il gusto del pubblico, ossia la presenza in scena di interpreti di richiamo.

Nureev arriva alla Scala per la prima volta nel 1965 con il Royal Ballet al fianco di Margot Fonteyn, esibendosi in *Romeo e Giulietta* di Kenneth MacMillan. Poi torna regolarmente, dal 1966 in poi, divenendo una presenza costante per tutti gli anni Settanta con un vasto repertorio: da *Giselle* a Balanchine, proponendo anche coreografie sue, ad esempio *La bella addormentata* e *Lo schiaccianoci*. Nureev diventa un vero e proprio mito popolare, il cui *sex appeal* riesce a ribaltare stereotipi intorno ai danzatori (così è scritto in un articolo del 1980 apparso su «Panorama» che vanta un tono emancipato, eppure rimane pervaso dal pregiudizio sessista per cui la danza è necessariamente sessualizzata, o virile e guerriera, o femminile e leggiadra)⁴.

Altro polo dell'adorazione popolare è la Fracci, cui vengono dedicate nel corso del decennio numerose serate ad hoc ideate dal marito, Beppe Menegatti, artefice del suo successo massmediatico. Le «serate Fracci», che hanno lo scopo esclusivo di esaltare le sue doti di danzatrice, riscuotono un eccezionale successo a riprova del fatto che il pubblico è interessato più all'interprete che al titolo di un balletto o al nome di un coreografo preciso. Dagli articoli dell'epoca, in cui ricorrono i riferimenti alle code al botteghino e all'incremento dei bagarini (pare che sia stato venduto a mezzo milione un biglietto da ventimila lire⁵) così come dalle testimonianze orali raccolte ai fini della presente ricerca, la percezione interna alla Scala riguardo al decennio 1970-80 è di un successo indiscusso e impareggiabile.

Per quanto concerne il repertorio, accanto ai già citati classici del balletto romantico, è da segnalare la ripresa costante delle coreografie di Balanchine *I quattro temperamenti*, *Concerto barocco*, *Allegro brillante*, *Serenade*, *Bourrée fantastique*, *Balletto imperiale*, *Apollon Musagète*. Nel 1975 la

3. Cfr. José Sasportes, *1970-1980: il ballo alla Scala. Un altro decennio perduto*, in José Sasportes – Patrizia Veroli (a cura di), *Viaggio lungo cinque secoli*, Bulzoni, Roma 1998, pp. 123-131, in particolare p. 128; Roberta Albano – Nadia Scafidi – Rita Zambon, *La danza in Italia: la Scala, la Fenice, il San Carlo: dal XVIII secolo ai giorni nostri*, cit., p. 82.

4. Cfr. Vera Montanari – Marco Pastonesi, *Maschio è bello, anzi bellissimo*, in «Panorama», n. 732, 28 aprile 1980, pp. 170-174.

5. Cfr. Alberto Arbasino, *Siamo tutti in ballo*, in «L'Espresso», 15 giugno 1980, pp. 121-131.

direzione del corpo di ballo passa a Pierre Dobrievich, che introduce presenze internazionali come Mirko Sparembek (*Sinfonia di Salmi* va in scena nel 1976), John Butler (*Otello* nel 1976, *After Eden* e *Carmina Burana* nel 1979), Felix Blaszka (*Il giardino religioso* nel 1976, in cui peraltro fa la sua prima apparizione Alessandra Ferri) e Pierre Dobrievich stesso coreografa su musica di Berio *Schizzi* (prima assoluta del maggio 1976). Tra gli italiani, Mario Pistoni mette in scena soprattutto riprese dal decennio precedente, ad esempio, per citare solo i primissimi anni: *Spirituals per orchestra* nel 1970, *Contagio* nel 1971, *Francesca da Rimini* nel 1971, *Serenata* nel 1971, *Pierino e il lupo* nel 1971, *Il carnevale degli animali* nel 1972. Un coreografo italiano dallo stile piuttosto tradizionale, spesso coinvolto nelle “serate Fracci” è Loris Gai, attivo negli anni Settanta tra gli altri con *La leggenda della Péri* del 1973, *Pelléas et Mélisande* del 1970, *Il bacio della fata* del 1975, *La tempesta* del 1976. Emblematico di un certo conservatorismo (dispregiativamente connotato come colossal-nazionalistico da voci critiche) è l'*Excelsior* di Manzotti, “ballo grande” che Ugo dell’Ara riprende nel 1974. Più moderno è senza dubbio lo stile di Amedeo Amodio, che porta sulla scena scaligera la prima assoluta di *Ricerchare a nove movimenti* nel 1975 e di *Oggetto amato* nel 1976, proponendo inoltre *Actus III* e *Dove aspettando* nel 1979. Una spinta innovativa viene anche da Paolo Bortoluzzi con la coreografia di *Cinderella* nel 1977, *Nuits d’été* e *Incontro* nel 1978, nonché la rivisitazione coreografica di *Giselle* che realizza nel 1979.

Sollecitazioni estranee al repertorio del balletto tradizionalmente allestito provengono inoltre da personalità che attraversano la Scala in maniera significativa nel corso degli anni Settanta: due nomi su tutti sono quelli di Aurel Milloss e Maurice Béjart. Maestro ideale più che attore concreto di una trasformazione estetica duratura, a partire dalla prima assoluta eccezionale rappresentazione del *Mandarino meraviglioso* nel 1942 con i costumi di Enrico Prampolini, Aurel Milloss entra ed esce dalla Scala molte volte (avendone peraltro diretto il corpo di ballo tra il 1951 e il 1952). Negli anni Settanta, egli porta alla Scala *Petruška* (in una serata del 1971 dedicata ai balletti di Stravinskij in cui viene presentato anche l'*Apollon Musagète* di Balanchine con Nureev), *Estri* su musica di Goffredo Petrassi nel 1974, *La sonata dell’angoscia*, *Marsia*, *Bolero* e *Jeux* nel 1975, ma soprattutto *La rivolta di Sisifo* del 1977, ultima sua composizione che La Scala ha l’onore di commissionare⁶. Come osserva Patrizia Veroli nella monografia dedicata a Milloss, l’itinerario creativo del coreografo si chiude all’insegna della collaborazione con il compositore Petrassi, il cui ottavo concerto, impiegato come musica, preesisteva alla creazione coreica. Milloss si sente particolarmente vicino ai turbamenti che accompagnano il periodo della composizione di questo concerto, durante il quale Petrassi temeva di perdere la vista. Il Sisifo di Albert Camus viene intercettato dunque come simbolo di declino e

6. L’opera vede la collaborazione per scene e costumi di Tito Varisco, l’orchestra viene diretta da Ettore Gracis. Gli interpreti sono Angelo Moretto (Sisifo), Luciana Savignano (Pandora), Bruno Telloli (la Morte), solisti e corpo di ballo.

difficoltà, oltretutto accostato significativamente al mito di Pandora. Secondo la Veroli, la prima alla Scala «godette più di un *succès d'estime* che di un'accoglienza davvero sentita»⁷, confermando la fatica del coreografo nell'affermare la sua visione della danza in un mondo in cui non riusciva pienamente a riconoscersi. In tutte le collaborazioni con La Scala Milloss dà vita a creazioni originali, lavorando a stretto contatto con il *côté* figurativo (pittori e scenografi) e il *côté* acustico della scena (musicisti e compositori), portando una mescolanza di danza classica, libera e astratta che costituisce un tratto caratteristico della sua estetica. Nondimeno, egli rimane per lo più una figura isolata, la sua eredità non viene propriamente raccolta da una scuola⁸.

Come si è detto, un'altra presenza fondamentale alla Scala negli anni Settanta è quella di Béjart. Il Ballet du XX^e siècle trionfa alla Scala nel 1972 portando una prima mondiale, *Le marteau sans maître* di Pierre Boulez, insieme a *Offrande Chorégraphique* e *Mathilde ou l'amour fou*. Il suo arrivo viene ricordato in questi termini: «Fu il primo di un serie di incontri béjartiani con i quali si inaugurò l'«era del balletto colto e popolare» con le sue folle di spettatori che resero evidente a quali livelli fosse ormai giunto, in Italia, l'interesse per la danza»⁹. In realtà, la presenza di Béjart alla Scala si intravede già nel 1971, con il *Chant du compagnon errant*, musiche di Gustav Mahler, che affianca due interpreti di punta come Nureev e Bortoluzzi. Nel programma di sala, l'opera viene descritta da Luigi Rossi come «un canto della giovinezza che si confronta con il proprio destino. È l'uomo contro se stesso, il medesimo personaggio sdoppiato tra il dubbio e la certezza, rispettivamente incarnati dal vibratile Nureyev e dal più sereno Bortoluzzi»¹⁰. Nella stessa stagione, e più precisamente nel maggio 1973, Béjart allestisce al Palazzetto dello Sport la sua *IX Sinfonia*¹¹, portando in città un evento che rimane impresso come *unicum* nella memoria dei milanesi. In seguito, il coreografo torna alla Scala nel 1974 con *Nomos Alpha* e *Uccello di fuoco* (periodicamente ripreso in ogni stagione a seguire) e nel 1976 con *Notre Faust*¹², *Bhakti*, *Symphonie pour un homme seul* ed *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*.

7. Patrizia Veroli, *Milloss: un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, Libreria musicale italiana, Lucca 1996, p. 502.

8. Molto chiaro al riguardo è Gino Tani, *Il balletto: gloria e decadenza di un'arte italiana*, in «Il Messaggero», 4 maggio 1975. L'articolo non è dedicato nello specifico a Milano e alla Scala, ma sottolinea gli ostacoli opposti da tutto il sistema burocratico politico italiano allo sviluppo del settore coreico. Di tale situazione emblematica è la difficoltà incontrata da Milloss. Il ritardo coreografico dell'Italia, che dipende in parte da tali ostacoli burocratici, viene ribadito in un articolo di tre anni successivo, per la medesima testata: Gino Tani, *A.A.A. coreografi cercansi possibilmente italiani*, in «Il Messaggero», 21 marzo 1978.

9. Nadia Scafidi – Rita Zambon – Roberta Albano, *La danza in Italia: la Scala, la Fenice, il San Carlo: dal XVIII secolo ai giorni nostri*, cit., p. 85.

10. Citazione tratta da Alberto Testa, *I grandi balletti: repertorio di cinque secoli del teatro di danza*, Gremese, Roma 2008, p. 69.

11. Le testimonianze orali in proposito (raccolte tra maggio e ottobre 2021, i testimoni preferiscono rimanere anonimi) riferiscono di una partecipazione umana profonda, alla maniera di una tragedia greca o di una manifestazione primitiva, in cui si celebra l'unità degli esseri umani e di tutte le civiltà. D'altronde, la centralità per Béjart del valore rituale, sociale e sacro della danza, legato all'essenza umana, viene espressa esplicitamente dal coreografo in vari luoghi, tra cui la prefazione a Roger Garaudy, *Danzare la vita*, Cittadella, Assisi 1999, pp. 5-8 (I ed. *Danser sa vie*, Seuil, Paris 1973).

12. Di questo spettacolo si segnala la recensione entusiasta di Mario Pasi, *Mefistofele balla il tango*, in «Corriere della

Di quest’ultimo era stata presentata la prima parte a Shiraz (*Héliogabale*) ma quella alla Scala risulta effettivamente una prima rappresentazione assoluta. Tratto dall’opera artaudiana, con musiche di Bach, Rota e motivi tradizionali africani, l’*Héliogabale* di Béjart viene in realtà accolto dalla critica in termini non propriamente entusiasti. Vittoria Ottolenghi scrive: «ci sono odiatori di Béjart [...] gente dabbene, spesso geniale e illuminata, ma assolutamente convinta che l’immagine della danza sia una e indivisibile» (commento che, per inciso, segnalando una presa di posizione collettiva, da parte di un certo pubblico, nei confronti di Béjart, conferma il fatto che egli è entrato a far parte dell’immaginario comune) e prosegue dicendo che tali “odiatori” gongolano alla vista di *Héliogabale* perché le danze «sono francamente deludenti, spesso brutt[e] e anche bruttissim[e]»¹³. Più sfumato ma non positivo il parere di Mario Pasi, che sottolinea il valore simbolico e onirico della creazione, affascinante e ambigua, nondimeno da ripulire coreograficamente e caratterizzata da un gusto discutibile¹⁴. Le critiche non fermano il sodalizio di Béjart con La Scala, che nel 1977 porta la prima italiana di *Le Molière imaginaire* (musiche di Rota) e *Per la dolce memoria di quel giorno* (musiche di Berio). Le folle di spettatori e il successo riscosso da questo coreografo in ambiente scaligero assumono proporzioni vieppiù rilevanti; d’altronde, Béjart stesso dichiara il legame profondo che intrattiene con quest’istituzione, in un’intervista con Pastori, affermando che la Scala è uno dei primi teatri al mondo. Ciò non toglie che egli prediliga il lavoro con piccoli gruppi e non con corpi di ballo, prassi che favorisce un incontro profondo tra coreografo, interprete e ruolo¹⁵; questo aspetto viene sottolineato tra l’altro da Luciana Savignano, affascinata dalla dinamica alla base del lavoro nel gruppo di Bruxelles, in cui si ha la possibilità di esplorare il personaggio al di là dell’esecuzione dei passi accademici¹⁶.

La distanza della poetica béjartiana dalle dinamiche scaligere viene evidenziata anche da Sasportes, il quale (definendo tra l’altro Béjart «il meno moderno di tutti i moderni»¹⁷) afferma che, nonostante il legame con questo coreografo, nulla cambia alla Scala, nessuna scuola viene fondata, i valori tecnico-didattici restano intonsi. La voce di Sasportes è particolarmente critica rispetto a questo decennio scaligero e denuncia un essenziale ritardo estetico nella sensibilità coreografica dominante;

Sera», 21 settembre 1976, in cui si lamentano le poche repliche riservate al coreografo, come anche in Mario Pasi, *Béjart superstar*, in «Corriere della Sera», 10 settembre 1976. Fausto Malcovati, al contrario, definisce *Notre Faust* un esempio di «maionese musicale» in un articolo che ricostruisce alcuni tratti della poetica béjartiana tra lampi geniali, debolezze e contraddizioni: Fausto Malcovati, *In principio era il babbo*, in Franco Quadri (con la direzione editoriale di), *il Patalogo due. Annuario 1980 dello spettacolo*, Ubulibri/Electa, Milano 1980, 2 voll., vol. I, pp. 235-237.

13. Vittoria Ottolenghi, *Eliogabalo in blue-jeans con la testa nel cesso*, in «Paese sera», 28 settembre 1976.

14. Cfr. Mario Pasi, *L'imperatore dissolto di Béjart*, in «Corriere della Sera», 26 settembre 1976.

15. Cfr. Maurice Béjart, *Cap Rudra. Entretien avec Jean-Pierre Pastori*, Sous le regard photographique de Mireille Darc et Richard Melloul, Plume, Lausanne 1992.

16. La danzatrice, intervistata da Valentina Tonello, insiste su questo aspetto: «quando lavori in un teatro, finisce sempre che chiamano un coreografo il quale non conosce i ballerini sui quali deve cucire il balletto [...] la soddisfazione, rispetto a quella di lavorare in un gruppo affiatato, è minima» (Valentina Tonello, *Luciana Savignano. Basta con lo "Schiaccianoci"*, in «Corriere della Sera», 28 settembre 1976).

17. José Sasportes, *1970-1980: il ballo alla Scala. Un altro decennio perduto*, cit., p. 129.

segno di tale ritardo è ad esempio il fatto che, nella *Cronologia* del Tintori, dalla Prima guerra mondiale in poi, non è riservato alcuno spazio visivamente evidente al coreografo, il cui nome si perde tra i nomi di tutti gli altri realizzatori dell'opera, mentre una certa preminenza resta garantita all'autore del soggetto. Una sostanziale insofferenza nei confronti della situazione della danza in Italia e più precisamente alla Scala, dove è ridotta ad appendice dell'opera, confinata in un repertorio *standard* e seguita da un pubblico attento solo ai nomi di richiamo, viene espressa parimenti dalla Bentivoglio. Quest'ultima, criticando il carattere colossale-nazionalistico di produzioni manzottiane ancora identitarie per La Scala negli anni Settanta, osserva inoltre che in questo decennio a Milano l'unica danza colta è il balletto classico di repertorio, mentre la danza contemporanea popolare si risolve nella volgarizzazione televisiva dell'avanspettacolo¹⁸. Similmente, Paola Calvetti denuncia la tendenza ad un «consumo senza produzione» legato alla «politica del divo» (in primis Nureev e la Fracci) e vede «dietro [la] ventata ballettofila» un più profondo immobilismo delle potenzialità italiane (e soprattutto milanesi) di sperimentazione¹⁹.

Una visione decisamente diversa proviene da Marinella Guatterini²⁰, che invece sottolinea il clima di fermento culturale che percorre Milano negli anni Settanta, là dove lo scandalo arriva sin nei luoghi più istituzionali. Ad esempio, la Guatterini ricorda che al Lirico vanno in scena *Al gran sole carico d'amore* di Luigi Nono nel 1975 ed *Empty words* di John Cage nel 1977. Inoltre, l'autrice osserva che doveva essere stata preparata la sensibilità del pubblico nei confronti del contemporaneo se appena alla fine degli anni Settanta al Nazionale riscuote grande successo il Cullberg Ballett con *Miss Julie* e *San Giorgio e il drago* (1980)²¹ e alla Scala si vede l'epocale produzione di Jurij Ljubimov della *Chovanščina* di Musorgskij, con la coreografia di Moses Pendleton (1981). La medesima opinione è condivisa da Anna Maria Prina²², secondo la quale il forte legame con la sperimentazione musicale e delle arti visive caratterizza tutti gli anni Settanta. Anche Oriella Dorella ritiene che questo decennio abbia preparato in qualche modo il terreno all'arrivo di nuovi linguaggi come quello di Louis Falco (*The Eagle's Nest* nel 1980) e Jerome Robbins (*L'après-midi d'un faune* nel 1980, *Les noces* nel 1981).

18. Cfr. Leonetta Bentivoglio, *La danza moderna*, Longanesi, Milano 1977 (in particolare la sezione intitolata *La situazione italiana della danza*, pp. 163-168); Leonetta Bentivoglio, *Danzare oggi. Panorama della danza e del balletto moderno*, in «Scena», n. 2, giugno 1979, pp. 30-35; Leonetta Bentivoglio, *Rapporto sulla danza italiana*, in Franco Quadri (con la direzione editoriale di), *il Patalogo due. Annuario 1980 dello spettacolo*, cit., vol. I, pp. 229-232.

19. Paola Calvetti, *La stagione sulle punte*, in Franco Quadri (con la direzione editoriale di), *il Patalogo tre. Annuario 1981 dello spettacolo. Teatro+Musica*, Ubulibri, Milano 1981, pp. 197-201. Particolarmente severo è il giudizio sulle «serate Fracci», definite «spettacoli-collage [...] *repêchage* di balletti ormai scomparsi» che spesso coincidono con opere infelici (ivi, p. 199).

20. Testimonianza orale raccolta nel settembre 2021.

21. Cfr. Marinella Guatterini, *San Giorgio questa volta ci lascia le penne*, in «L'Unità», 15 maggio 1980; Mario Pasi, *Fra draghi e donne in amore solo un uomo nudo è felice*, in «Corriere della Sera», 15 maggio 1980.

22. La testimonianza orale di Anna Maria Prina (raccolta nel settembre 2021) è stata particolarmente preziosa per mettere a fuoco molti aspetti del decennio dal punto di vista sia della didattica sia delle stagioni scaligere dedicate al balletto. La si ringrazia qui sentitamente.

Senza propendere per una posizione o l'altra, ci si limita qui a mostrare due letture possibili del decennio scaligero, facendo cenno ad un aspetto ulteriore, ossia all'evidenza indiscutibile di una sperimentazione avanguardistica per quanto riguarda il legame con gli artisti visivi. Basti considerare la presenza costante di Pablo Picasso, che cura le scene da bozzetto e i costumi del *Tricorno* (coreografia di Léonide Massine, estate del 1971), nonché le scene per *Pulcinella* (sempre di Massine, stagione 71-72); all'artista viene dedicato un tributo che va in scena alla Scala con la coreografia di Bortoluzzi (*Omaggio a Picasso*, 1977). Ma Picasso non è l'unico, se si pensa alle scene di Achille Perilli per *Mutazioni* di Pistoni (testo di Nanni Balestrini, 1970), a quelle di Piero Dorazio per *Notte trasfigurata* di Geoffrey Cauley (1972) o a quelle di Giacomo Manzù per *L'après-midi d'un faune* di Amodio (1973). I modi in cui il contemporaneo entra alla Scala negli anni Settanta forse possono esser cercati anche nelle trame di queste collaborazioni.

“Milano aperta” alla danza internazionale (soprattutto “d'estate”)

Accanto alla Scala, l'istituzione milanese teatrale per eccellenza negli anni Settanta è senza dubbio il Piccolo Teatro, che non produce spettacoli di danza²³, ma gestisce dal punto di vista organizzativo e amministrativo le rassegne promosse dal Comune *Milano aperta* e *Milano d'estate*. Tali manifestazioni culturali si svolgono tra il Castello Sforzesco, il Teatro Lirico e i tendoni di Teatro Quartiere montati in varie zone, spesso periferiche, della città, per un progetto fortemente voluto da Paolo Grassi, che sta al Piccolo dal 1968 al 1972, poi diviene sovrintendente alla Scala, rimanendo per tutto il decennio una personalità decisiva per le politiche culturali della città. Durante gli anni Settanta sono molte e varie le serate che queste rassegne dedicano alla danza: si susseguono spettacoli del corpo di ballo della Scala e ospitalità di compagnie internazionali folkloristiche. Di tali compagnie vengono sottolineati quasi programmaticamente due caratteri: da una parte l'allegria e l'esuberanza, perfette per un passatempo leggero; d'altra parte, l'alto livello tecnico e l'eleganza formale che rendono “di qualità” l'intrattenimento. Questo doppio binario, senza sostanziali variazioni sul tema, si ritrova nelle critiche più o meno entusiaste ai gruppi di danzatori provenienti dall'India o dal Senegal²⁴, dal

23. Una presenza molto importante al Piccolo negli anni Settanta, seppur non direttamente legata alla danza, è quella di Marise Flach: maestra di mimo alla scuola del Piccolo, dopo esser stata allieva ed assistente di Étienne Decroux, la Flach dà vita a vari spettacoli-recital di mimo e diviene collaboratrice fondamentale di Giorgio Strehler per i movimenti scenici dei suoi allestimenti. Alla Flach si devono, ad esempio, il ballo finale de *Le Baruffe chiozzotte* (1964-1965) o la partitura aerea di Giulia Lazzarini ne *La tempesta* (1978) che hanno un'impronta indelebile nell'immaginario del pubblico milanese di questi decenni.

24. Mario Pasi, *Con i negri del Senegal i “tam tam” della notte*, in «Corriere della Sera», 29 giugno 1974; Giuseppe Barazzetta, *Delusione dal Senegal*, in «Avvenire», 29 giugno 1974; Luigi Rossi, *Un tam-tam al Castello*, in «La Notte», 28 giugno 1974.

Messico o dalla Polonia²⁵, dal Brasile o da Harlem²⁶, dalle Filippine o dal Canada²⁷. Spesso chi scrive fa riferimento al freddo e all'umidità dell'ambiente in cui le danze vanno in scena e lodano le bellezze esotiche con toni che non paiono interessati a rintracciare uno spessore estetico o simbolico nelle esibizioni, spesso mal celando una *Weltanschauung* sfacciatamente coloniale. Un esempio su tutti è la seguente descrizione dell'esibizione della compagnia venuta da Tahiti: «davanti a me c'era un gruppo di ragazze fiorenti, bronzee, belle di una sana bellezza naturale, genuina. Ho o non ho ragione di infischiarvene dei riti e dei simboli? E poi è estate piena e sono, come voi, qui a Milano a pensare; un po' di comprensione ci vuole»²⁸.

Nondimeno, a questo tipo di approccio vi sono tuttavia alcune eccezioni significative. Ad esempio, la performance dei Dancers, grande successo di pubblico, viene definita «prodigio di virtuosismo e sapienza interpretativa»²⁹, nonostante la formazione ridotta dall'infortunio di Dennis Wayne³⁰. Particolare riguardo ha poi la critica nei confronti dell'Asami Maki Ballet di Tokyo, a proposito del quale si scrive: «gli indiani del Kerala sono arrivati con la loro cultura, i giapponesi di Tokyo con la nostra»³¹ (eseguono infatti pezzi tratti da *Giselle* e *L'Uccello di fuoco* con una staticità mimica riconosciuta come cifra stilistica propria della cultura Zen, riuscendo in una felice sintesi culturale). Viene inoltre riconosciuta la maestria e la ricerca coreografica di Vittorio Biagi con *Le sorcier* su musiche di Stravinskij, Bach, Miles Davis ed Erik Satie³².

Molto differente, e in modo significativo, l'accoglienza riservata ai Danzatori scalzi, che vanno

25. Cfr. Mario Pasi, *Il balletto più prezioso e popolare*, in «Corriere d'Informazione», 31 luglio 1970; Luigi Rossi, *Polacca popolare*, in «La Notte», 31 luglio 1970; R. To., *Suscita entusiasmo il balletto polacco*, in «Avanti!», 1° agosto 1970. Di due anni successiva l'esibizione di una compagnia dalla Slesia: Domenico Rigotti, *Folclore dalla Slesia*, in «Avvenire», 29 luglio 1972; Mario Pasi, *Fra un temporale e l'altro si scatenano i polacchi*, in «Corriere d'Informazione», 28 luglio 1972; Lorenzo Arruga, *Artigiani allegri ed atletici*, in «Il Giorno», 28 luglio 1972.

26. Giuseppe Barazzetta, *Classicismo e folklore da Harlem*, in «Avvenire», 5 agosto 1972; c. m., *Successo al Castello degli Harlem*, in «La Notte», 4 agosto 1972.

27. Cfr. c. m., *I balletti canadesi allo Sforzesco: poetica anche la sposa col pancione*, in «La Notte», 26 luglio 1979; Domenico Rigotti, *Con bravura dal Québec*, in «Avvenire», 25 luglio 1979; Elsa Airoidi, *I "Catulli Carmina" dei danzatori canadesi*, in «il Giornale», 25 luglio 1979.

28. Vittore Castiglioni, *Però le ragazze sono così belle*, in «Il Giorno», 25 luglio 1976.

29. Domenico Rigotti, *Magnifico eclettismo degli undici "Dancers"*, in «Avvenire», 15 luglio 1977. I danzatori sono apprezzati anche da Elsa Airoidi in *Gli eclettici Dancers dal jazz a Beethoven*, in «il Giornale», 14 luglio 1977. Più tiepido e scettico sugli stilemi americanizzanti della compagnia è Pasi, che lamenta «un certo clima "beach", cosa di cui pare che gli americani non riescano a liberarsi» Mario Pasi, *Dancers sfortunati in formato ridotto*, in «Corriere della Sera», 14 luglio 1977.

30. I Dancers si esibiscono il 12 luglio 1977 con cinque coreografie, tra cui *Études aux objets* di Vittorio Biagi (musica concreta di Schaeffer) e *And the dawn surprises no one* di Marcus Schulkind (sulle note di un quartetto di Beethoven). Nel programma di sala si parla di «balletto totale» e ancora di «repertorio scelto tra i classici della tradizione europea e le nuovissime esperienze americane» (Cfr. *Dancers. Compagnia di Balletto contemporaneo diretta da Dennis Wayne*, foglio di sala, evento svoltosi al Castello Sforzesco, 12 luglio 1977, rassegna *Milano d'estate 77*, Comune di Milano, Ripartizione Cultura e Spettacolo).

31. Elsa Airoidi, *Danze giapponesi con temi occidentali*, in «il Giornale», 13 luglio 1978.

32. Il pubblico non è pronto a capirne la poetica agli occhi di Elsa Airoidi, *Uno stregone in frack che scopre la danza*, in «il Giornale», 27 luglio 1978. Più elitario che popolare è questo lavoro anche secondo Domenico Rigotti, *Un balletto da camera*, in «Avvenire», 27 luglio 1978.

in scena con un pubblico non esattamente folto e fanno discutere la critica³³. Oltre a deplorare (in maniera quasi pretestuosa) l’alto costo del biglietto, viene accusato il libretto di sala di avere un carattere eccessivamente concettuale³⁴. Viene apprezzato da alcuni il coraggio giovanile della sperimentazione e riconosciuto un linguaggio pienamente contemporaneo, ma la carica innovativa è in ogni caso valutata freddamente, senza entusiasmo³⁵.

Ai nomi più noti della danza contemporanea internazionale tocca una sorte migliore, ma non troppo. Merce Cunningham, in città dal 19 al 22 ottobre 1972, con la collaborazione musicale di John Cage, David Tudor e Gordon Mumma, porta a Milano una ventata rivoluzionaria non da tutti apprezzata³⁶. Nel foglio di sala vengono esplicitati alcuni lineamenti della sua poetica coreografica, tra cui l’indipendenza programmatica della danza dalla musica, così come da contenuti letterari e figurativi, oppure la forza emotiva del movimento corporeo consistente in un’immagine fisica – tutti elementi che la critica dimostra di intendere, anche se con un certo scetticismo – si insiste infatti sul significato astratto della danza³⁷, anche se, tranne poche eccezioni³⁸, l’astrazione finisce con l’esser letta in chiave disimpegnata e al limite della noia³⁹. Inoltre, Cunningham propone lavori che prevedono un margine di casualità e variazione contingente: ad esempio in *Tv Rerun* i danzatori possono scegliere di eseguire un passaggio oppure no; più emblematicamente ancora, gli *Eventi* sono pezzi (lavori completi, estratti da balletti del repertorio della compagnia o nuove sequenze) adattati ad una certa messa in scena, secondo le particolarità del luogo in questione. Al riguardo, le critiche sono concordi nell’obiettare l’assenza della tanto proclamata rottura tra palcoscenico e platea nella grammatica este-

33. p. p., *Buone le intenzioni, ma modestissimi i risultati*, in «L’Unità», 8 novembre 1975.

34. I Danzatori scalzi vanno in scena dal 6 al 9 novembre al Teatro dell’Arte con cinque coreografie, un’improvvisazione solista di Patrizia Cerroni e un omaggio a Cébron (Beatrice Libonati esegue *Model for a mobile*), su musiche di Mauro Bortolotti, Igor Stravinskij, John Cage, Frank Zappa; il contrabbassista Giovanni Tommaso accompagna l’improvvisazione.

35. Concordano i giudizi di Rigotti e Rossi in merito: Domenico Rigotti, *Un balletto coraggioso*, in «Avvenire», 8 novembre 1975; Luigi Rossi, *A piedi nudi sui passi di Isadora*, in «La Notte», 7 novembre 1975.

36. Ecco il programma completo: *Rainforest*, musica di David Tudor, scene di Andy Warhol; *Second hand*, musica di John Cage, scene di Jasper Johns, *Tread*, musica di Christian Wolff; *Walkaround Time*, musica di David Behrman, scene di Marcel Duchamp e Jasper Johns; *Singals*, musica di John Cage, Gordon Mumma, David Tudor; *TV rerun*, musica di Gordon Mumma, scene di Jasper Johns; *Event 1; Canfield*, musica di Pauline Oliveros, scene di Robert Morris; *Event 2; Landrover*, musica di John Cage, David Tudor, Gordon Mumma, scene di Jasper Johns. I danzatori sono Merce Cunningham, Carolyn Brown, Sandra Neels, Valda Setterfield, Meg Harper, Susana Hayman-Chaffey, Nanette Hassall, Barbara Lias, Douglas Dunn, Ulysses Dove, Chris Komar, Brynar Mehl (Cfr. Libretto di sala di Merce Cunningham and Dance Company, Rassegna Internazionale dello spettacolo, *Milano aperta*, promotori Comune di Milano ed Ente Provinciale per il Turismo di Milano).

37. R. Z., *Danza astratta*, in «Avanti», 19 ottobre 1972; Domenico Rigotti, *Balletto d’astratta bellezza*, in «Avvenire», 19 ottobre 1972.

38. Pasi presenta il programma e la poetica della compagnia in *Merce Cunningham con balletti in serie*, in «Corriere d’informazione», 17 ottobre 1972. Inoltre, è sempre Pasi a raccontare la conferenza stampa che precede la sei giorni di esibizioni di Cunningham in *John Cage il musicista dissacratore ora gioca e si diverte con il balletto*, in «Corriere della Sera», 17 ottobre 1972.

39. Anonimo, *Balletto nuovo al Teatro Lirico*, in «Corriere della Sera», 20 ottobre 1972. Si parla di pezzi tutti uguali anche in r. t., *Al Lirico le danze di M. Cunningham*, in «L’Unità», 18 ottobre 1972.

tica di queste performance⁴⁰, senza contemplare il fatto che la volontà di adattarsi all'ambiente della messa in scena non esclude in linea di principio i luoghi deputati tradizionalmente alla rappresentazione. Certamente Cunningham a Milano non conosce grande successo, dato che l'atmosfera con cui viene accolto è stata definita raggelante, tollerante o tutt'al più cordiale. Se viene comunque apprezzata all'unanimità la presenza scenica forte e rigorosa di tutti i danzatori, soprattutto di Cunningham stesso e di Carolyn Brown, il *côté* musicale è invece più sfortunato, composto secondo le voci critiche da marchingegni rumorosi⁴¹ cui sarebbe preferibile il silenzio⁴²; laddove la musica si fa più descrittiva (*Rainforest* è un caso⁴³) il giudizio si mitiga, ma quando Cage si mette a suonare con un dito solo, il biasimo raggiunge il clamore.

Più sfaccettati risultano gli sguardi rivolti ad un altro grande nome della danza internazionale che Milano ospita tre anni dopo, ovvero Roland Petit. Questi non è una presenza nuova per la città e per la Scala in particolare: si pensi alla prima assoluta de *L'estasi* nel 1968, con le scene di Giorgio De Chirico, oppure a *Le quattro stagioni* del 1972. Petit porta in scena per *Milano aperta* dal 22 al 24 gennaio 1975 tre brani, intitolati *Pink Floyd Ballet*, *L'Arlesiana* e *Le Loup*. I pareri critici si dividono in molti modi: c'è chi apprezza maggiormente l'energia tutta contemporanea del *Pink Floyd Ballet*⁴⁴, chi resta impressionato dalla relazione tra danza e musiche di Bizet ne *L'Arlesiana*⁴⁵ e chi invece insiste sulla forza della composizione di *Le Loup*⁴⁶ dopo vent'anni dalla sua prima messa in scena. Molto apprezzati gli interpreti, soprattutto Loipa Arajulo e Danys Ganio (che però non raggiunge la maestria di Petit)⁴⁷. Anche in quest'ultimo caso, dunque, non sfugge il commento sull'interpretazione, che è il carattere costante della critica di danza, in maniera piuttosto ovvia eppure non indifferente, dal balletto classico ai pezzi più contemporanei, senza soluzione di continuità. Forse dietro questa persistenza si può leggere, oltre che un doveroso plauso dello spettatore all'interprete di cui si riconosce il valore, anche il segno distintivo dello sguardo rivolto all'opera coreica, sempre attratto più immedia-

40. Roberto Zanetti, *Danzando si propongono i gesti della civiltà futura*, in «Avanti», 22 ottobre 1972. L'autore, già inviato al Festival di Venezia, non ritrova a Milano il carattere che più lo aveva colpito degli *Eventi*, i quali ai suoi occhi funzionavano meglio nei luoghi veneziani che nel teatro milanese.

41. Alberto Blandi, *Il balletto moderno "contro" la musica*, in «La Stampa», 19 ottobre 1972. Va detto che quest'ultimo, pur parlando di «fantascientifiche apparecchiature» fastidiose, ne sottolinea l'importanza poetica in relazione alla danza.

42. Luigi Rossi, *Happening nel vuoto*, in «La Notte», 21 ottobre 1972; Luigi Rossi, *Divorzio musica-danza*, in «La Notte», 18 ottobre 1972; «via la musica» dice anche V.C., *Musica e danza su strade separate*, in «Il Giorno», 18 ottobre 1972.

43. Mario Pasi, *Scala: da Berio sinfonia con voci*, in «Corriere d'Informazione», 18 ottobre 1972; l'apprezzamento di *Rainforest* emerge anche in Anonimo, «*Pioggia nella foresta*» fra i cuscini di Warhol, in «Corriere della Sera», 18 ottobre 1972.

44. Questo è il pezzo preferito di Alberto Blandi, *Anche il balletto arriva al "pop"*, in «La Stampa», 25 gennaio 1975. Anche Elsa Airoidi dice che è il momento migliore serata in un articolo complessivamente non entusiasta: Elsa Airoidi, *Ormai Roland Petit ha finito di stupire*, in «il Giornale», 24 gennaio 1975.

45. È il caso di Domenico Rigotti, *Il ritmo e il gioco di Petit*, in «Avvenire», 24 gennaio 1975.

46. Pezzo prediletto da r. t., *Il vecchio lupo (di Roland Petit) non perde il pelo*, in «L'Unità», 23 gennaio 1975.

47. Questo il parere espresso nell'articolo Anonimo, *Un'apocalisse ecologica*, in «Neon», 24 gennaio 1975; dello stesso avviso è Mario Pasi, *Roland Petit tra pop e classico*, in «Corriere della Sera», 24 gennaio 1975. Viene particolarmente lodata Loipa Arajulo da Vittore Castiglioni, *Accanto a Roland Petit la rivelazione Loipa Arajulo*, in «Il Giorno», 24 gennaio 1975.

tamente (se non esclusivamente) dall'esecuzione che dalla concezione o dalla poetica sottesa al gesto.

Al finire del decennio: nuove rassegne e nuovi mondi

Nel 1977, tra le pagine de *La danza moderna*, la Bentivoglio constata: «è indicativo che in una città come Milano, piena di giovani che potrebbero costituire un pubblico pronto a sollecitazioni nuove, aperto a forme antitradizionali di spettacolo, non esista neppure una scuola o una compagnia di danza moderna» e prosegue dandone la sua personale spiegazione: «la presenza dittatoriale della Scala nel mondo ballettistico milanese rappresenta un motivo sufficiente a spiegare un'assenza che in un primo tempo sembrerebbe inspiegabile»⁴⁸. Il discorso legato alle scuole di danza meriterebbe una riflessione a latere che qui non si può condurre⁴⁹, ma l'indicazione relativa alla mancanza di una compagnia di danza contemporanea è confermata dai racconti di molti, tra cui Ariella Vidach, che si allontana da Milano, tra l'altro, proprio perché alla ricerca di un movimento corporeo diverso da quelli codificati che vede intorno a sé⁵⁰. Ulteriore conferma è data dal fatto che, nella panoramica di tutte le realtà disseminate sul territorio nazionale offerta dal testo *L'Italia in ballo*, Milano sia una grande assente⁵¹. Sul finire degli anni Settanta, tuttavia, questa tendenza cambia di rotta e si presta sempre maggior attenzione al contemporaneo, non solo nella danza, ma nel teatro in generale⁵². A

48. Leonetta Bentivoglio, *La danza moderna*, cit., p. 174.

49. Anna Maria Prina diviene direttrice della Scuola di Ballo dell'Accademia Teatro alla Scala nel 1974 e introduce per gli allievi della scuola alcune lezioni di danza contemporanea (è la prima a farlo nel panorama milanese), invitando vari insegnanti e correndo le lezioni di momenti teorici di approfondimento. Al di là della Scala, molte scuole di danza nascono nel territorio nazionale dal 1974 in poi, ossia in seguito alla sentenza 240 della Corte costituzionale, la cui applicazione estende al campo della danza il primo comma dell'articolo 33 della Costituzione: «l'arte e la scienza sono libere e libero ne è insegnamento». Se prima la legge 51 riservava il titolo di maestro di danza a chi aveva conseguito all'Accademia Nazionale di Danza o in un istituto pareggiato il diploma del corso di perfezionamento, dal 1974 in poi vige una discrezionalità totale e fioriscono molte scuole informali. Per quanto riguarda il panorama milanese, ad ogni modo, non pare prender forma una scuola forte e strutturata nel campo della danza contemporanea. Nel *Patalogo due* vengono elencate le seguenti scuole di “danza moderna”: Scuola Torreggiani, fondata da Vanna Castagna (via del Carmine 1), Carla Strauss (via Brera 10), Centro Professionale spettacolo (corsi di ballo moderno diretti da Luisa Gay in via Benedetto Marcello 18), Scuola di Luciana Novaro (corso Venezia 16) (cfr. Franco Quadri (con la direzione editoriale di), *il Patalogo due*, cit., vol. I, p. 232). Risulta difficile ricostruire la tecnica di queste scuole, che non dichiarano apertamente di ispirarsi a stili, metodi, compagnie o coreografi contemporanei del panorama nazionale o internazionale (ad esempio, modern o postmodern). Eloquente è la testimonianza di Viviane Grisvard, che ha frequentato la Torreggiani e ne ricorda gli insegnamenti di danza classica, moderna, contemporanea e jazz. Pare dunque che le scuole milanesi siano legate a forme di danza definite in maniera piuttosto generica. Forse per questo la ricognizione condotta da Donatella Ferrara in *Danza '78* dichiara che a Milano negli anni Settanta ci sono solo scuole di danza classica, tutt'al più tendenti alla danza di carattere e ginnica (cfr. Donatella Ferrara, *Danza '78*, Edizioni mediterranee, Roma 1978).

50. Ariella, che ringrazio vivamente per la testimonianza, ricorda la presenza del giovane attore Mario Montagna (poi fondatore del Teatro i) e i suoi innovativi insegnamenti sul corpo come strumento espressivo di derivazione stanislavskiana e grotowskiana. Nel panorama milanese, ricorda inoltre gli albori del Teatro dell'Elfo, strettamente legato a Ariane Mnouchkine e al Théâtre du Soleil.

51. Cfr. Vittoria Doglio – Elisa Vaccarino, *L'Italia in ballo*, Di Giacomo, Roma 1993, in particolare la sezione *La danza moderna italiana*, pp. 74-81.

52. Questa inversione di tendenza corrisponde ad un movimento speculare e contrario che si verifica negli stessi anni

Milano vengono aperte nuove sale, si incrementa la produzione in loco, il pubblico si fa sempre più numeroso, si ospitano alcune prime europee e mondiali⁵³. Limitando la ricognizione alla danza, non si possono non citare almeno due rassegne dalla portata epocale: *Teatrart* e *Teatrodanza Contemporanea*.

La prima rassegna si svolge tra l'ottobre del 1979 e il maggio 1980, viene organizzata dall'Associazione culturale il Minotauro, dalla Provincia di Milano insieme ad altri enti locali, e propone esclusivamente novità al pubblico milanese, mettendo al centro, sin dal nome, i rapporti tra teatro e altre arti (*teatr-art*) in una panoramica internazionale. Il programma teatrale vede susseguirsi *Andy Warhol's Last love* dello Squat Theatre, *Eliminations* e *Bound Feet* di Winston Tong, *Punto di rottura* dei Magazzini Criminali, *Stelle* di Varesco-Dal Bosco, oltre che un dibattito intorno al libro *Il teatro della morte* di Tadeusz Kantor. Ma grandi sono soprattutto le ospitalità internazionali legate alla danza: Meredith Monk presenta *Recent Ruins*, combinazione poetico-politica di molteplici coefficienti scenici in una cornice apocalittica; Steve Paxton e Lysa Nelson offrono al pubblico milanese *Part-Contact dance*, con musiche di Robert Ashley (che riceve splendide parole di critica sulla «concretezza» e insieme l'«astrazione» dei gesti, sull'«esperienza e coscienza del corpo» messa in campo da «piccoli slittamenti» attraverso cui «il gesto quotidiano viene privato di scopo, abbandonato alle tensioni e ai desideri che produce»⁵⁴); e ancora viene proposto un intreccio tra danza, proiezioni e musica dal vivo da parte di Michala Marcus e Sheryl Sutton con *Dance Music Image*, musiche di Ken Carter e Jacques Avenel al contrabbasso, proiezioni di Odyle Pellissier⁵⁵.

a Roma. Nella capitale, dove «negli anni Sessanta è stato coniato il termine di “cantina”», sul finire degli anni Settanta gli spazi della sperimentazione sono destinati a chiudere (come l'Alberico) o a una gestione frammentaria (il Beat '72), mentre ritrova un certo successo il repertorio classico e anche il pubblico più giovane torna a rivolgersi verso i luoghi tradizionali dello spettacolo, tanto che il Teatro di Roma raddoppia i suoi abbonati nella stagione 1979-1980. Di contro, «dopo anni di clausura (o di chiusura) stretta anche nel caratteristico monopolio del Piccolo Teatro, Milano si è risvegliata, aprendosi al Nuovo Teatro con un clamore abbastanza inconsueto» (r. a., *Due capitali sull'altalena*, in Franco Quadri [con la direzione editoriale di], *il Patalogo tre*, cit., p. 79). Nonostante la tradizione verticistica, Milano comincia ad essere uno spazio di sperimentazione in loco e apertura internazionale, soprattutto grazie al nuovo sindaco Carlo Tognoli, pur restando una città fatta di «strutture», dove mal si applica la «teoria dell'effimero». Proprio in contraddizione con le politiche locali romane, con non poca soddisfazione Giuseppe di Leva può affermare riguardo al successo delle rassegne milanesi della fine degli anni Settanta: «ora finalmente sembra che tutti si stiano accorgendo che ci sono anche questi milanesotti senza fantasia ma che lavorano tanto» (*Intervista di Luigi Sponzilli, luglio 1980, Milano città aperta: anche il sindaco scende in campo*, in Franco Quadri [con la direzione editoriale di], *il Patalogo tre*, cit., p. 86).

53. Tra le esperienze significative di danza e teatro che attraversano la città alla fine del decennio, non si può non segnalare lo spazio Out Off e soprattutto la poesia ballerina di Valeria Magli, per un'analisi approfondita della quale si rimanda a Silvia Garzarella, *Valeria Magli o la poesia ballerina*, Mimesis, Milano 2021.

54. Oliviero Ponte di Pino, in «il Manifesto», 28 marzo 1980 (dall'archivio del Teatro Out-off).

55. Questo lavoro non incontra il plauso di Paola Calvetti, che scrive: «proprio la danza [...] defraudata della sua rigorosa semplicità, viene soffocata o per lo meno sembra passare in secondo piano rispetto al resto», in «La Repubblica», 2 aprile 1980 (dall'archivio del Teatro Out-off). Si noti a margine che nell'articolo «A rare event». *La nuova danza alla III Settimana della performance (Bologna, 1979): questioni metodologiche* (in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 4, 2013, pp. 163-198), Elena Cervellati nomina la messa in scena di *Dance Music Image* per la terza settimana della performance a Bologna, il 7 giugno dello stesso anno, senza la Sutton, citando il *dossier* del 1980 composto dagli autori per promuovere il proprio lavoro: «Chorégraphie de l'image / métamorphose du corps / superpositions / aération. Mouance et profondeur / trame sonore en accord et désaccord / des silences ... des noirs... des plans fixes» (*Danse, musique, image, dossier* di presentazione dello spettacolo, con testi dattiloscritti e fotografie originali, Archivio MAMBo, già cit. *ivi*, p. 182,

Questi scorci di “nuova danza” trovano un parallelo interessante nella *Rassegna di Teatrodanza Contemporanea* tenutasi nel 1979 al Teatro Nazionale, il quale riapre i battenti con le sue milleottocentocinquanta poltrone rosse rimesse a nuovo per l’occasione, assicurandosi il titolo di più grande teatro decentrato della città⁵⁶. La rassegna, promossa da *Milano Aperta*, Comune di Milano, Centro Ricerca per il Teatro e Teatro alla Scala propone una serie di ospitalità d’eccezione in una modalità intensiva, per tutto il mese di ottobre. Robert Wilson propone l’attesissima seconda mondiale di *Edison*, “quattro atti *work in progress*”, che va in scena con qualche problema tecnico (l’opera trova di lì a poco una forma compiuta, quando viene presentata al Festival d’Automne) ma viene recepita nel suo portato mitico e onirico dalla critica. Un ottimo riscontro di pubblico e di critica è ricevuto poi dalla Paul Taylor Dance Company con le prime europee *Diggity* (musica di Donald York, disegni di Alex Katz), *Dust* (musica di Francis Poulenc, disegni di Gene Moore), *Airs* (musica di Händel, disegni di Moore). Il pubblico tradizionalista si ritrova certamente più in queste proposte di Taylor che in *Dance* di The Philip Glass Ensemble e The Lucinda Childs Dance Company, per la scenografia di Sol Lewitt. Anch’essa prima europea, la performance di Lucinda Childs, costruita su principi di perfezione matematica e geometrica, passa alla storia come «manifesto della danza minimalista»⁵⁷, ma a Milano raccoglie i fischi che la Guatterini ancora ricorda distintamente⁵⁸.

Particolare successo viene riscosso dalla prima assoluta di *Le Trio* di Carolyn Carlson (produzione Le Groupe de Recherches Théâtrales de l’Opéra de Paris, musica di Barre Philips e John Surman, luci di Claude Naville)⁵⁹, interpretata dalla Carlson stessa con Larrjo Ekson e Jorma Uotinen. Quest’opera viene celebrata dalla critica⁶⁰ come una creazione collettiva in cui i musicisti e i danzatori

nota 52).

56. Significativi sono in proposito gli articoli apparsi sui quotidiani «La Repubblica», «Il Giorno» e «Corriere della Sera» il 1° marzo 1979. Proprio sulla scena del Nazionale grande impatto ha sul pubblico l’arrivo di Lindsay Kemp. L’artista approda a Milano nel 1979 con le seguenti date: *Flowers* al Teatro Manzoni dal 6 all’11 marzo 1979, *Salomé* al Nazionale dal 27 marzo al 1° aprile 1979, *Dream* dal 30 novembre al 9 dicembre 1979; viene poi ripreso *Flowers* al Nazionale dal 5 al 17 febbraio 1980. Seguirà l’importante produzione del Teatro alla Scala e la prima assoluta al Teatro Nuovo di *Nijinskij il matto* e *Façade* nel febbraio 1983. David Haughton ricorda il forte legame di Kemp con Paolo Grassi e con la città di Milano, che accoglie la compagnia con grandissimo calore, nonostante uno *choc* iniziale destato da forme e contenuti ibridi, che combinano tratti del balletto classico con mimo, Music Hall, *cabaret*, circo, rock’n’roll, *happening*, opera, stilemi hollywoodiani, teatro elisabettiano e Butò (il legame tra Kemp e il Butò viene sottolineato in Alessandro Pontremoli, *Storia della danza dal Medioevo ai giorni nostri*, Le lettere, Firenze 2002, pp. 193-194). Ben prima del marchio d’approvazione ricevuto dalla Scala, lo *choc* iniziale si trasforma in un’onda di successi che travolge la città, appassionata dalla capacità della Lindsay Kemp Company di abbattere, tra travestimenti e momenti patetici, qualsiasi barriera che separa generi e forme.

57. Vittoria Doglio – Elisa Vaccarino, *L’Italia in ballo*, cit., p. 60. Si noti che nel programma della rassegna, a proposito di *Dance*, si evidenzia la relazione complessa tra danza, scena e musica: talvolta la coreografia è visualizzazione della musica, altre volte base neutra come riferimento armonico per la complessità polifonica musicale, mentre i fondali sono volti a illustrare l’evoluzione della danza nello spazio.

58. Testimonianza orale raccolta nel settembre 2021.

59. Non è la prima volta a Milano per la Carlson, che già il 14 dicembre 1973 per la Piccola Scala coreografa e interpreta insieme a Larrjo Ekson la prima assoluta di *Verfangen*, su *Variations pour une porte et un soupir*, per nastro elettronico di Pierre Henry, luci di John Davis.

60. Fa eccezione solo Alberto Testa, *Una strana e magica trottola*, in «La Repubblica», 9 ottobre 1979. Testa (oltre a sottolineare la difficoltà di una rassegna di danza contemporanea in modalità intensiva in una città poco pronta come

sono in perfetta sinergia, in un passaggio continuo da astratto a concreto e viceversa. Ne viene colta la profondità poetica e concettuale⁶¹, le geometrie perfette e l'inesauribile «ricchezza del vocabolario coreografico»⁶², tanto da arrivare a dichiarazioni assolute come «Carolyn Carlson è l'essenza stessa della danza»⁶³.

Questa esibizione milanese della Carlson non vale però soltanto per il successo puntuale, ma segna l'inizio delle relazioni della coreografa con la danza italiana, su cui ha avuto un'influenza d'eccezione: come è noto, proprio in seguito a *Le Trio*, Italo Gomez, direttore della Fenice di Venezia, la invita a creare in Italia un gruppo di teatro e danza⁶⁴ in seno al quale si è formata una nuova generazione di danzatori italiani, tra cui Michele Abbondanza, Francesca Bertolli, Luisa Casiraghi, Roberto Castello, Roberto Cocconi, Raffaella Giordano, Giorgio Rossi e Caterina Sagna. Curioso è il fatto che la messa in scena di *Le Trio* avviene in modo pressoché estemporaneo e sorprendente in una città come Milano che, come si è visto, non è stata negli anni Settanta esattamente il centro della sperimentazione italiana della danza contemporanea. Eppure, proprio da lì pare siano partite molte delle onde che ancora oggi muovono la danza italiana.

Milano) apprezza in linea di principio il lavoro della Carlson, ma coglie in *Le Trio* il segno di una fase involutiva della coreografa, che al pubblico sfugge completamente. Testa vede una danza sempre più scabra e difficile, quasi scarnificata, sotto luci perforanti, sussulti e rarefazioni, che gira su se stessa e si esaurisce in un «balletto della nevrosi».

61. Paolo Petazzi, *La danza è una poesia*, in «L'Unità», 8 ottobre 1979.

62. Mario Pasi, *L'avanguardia di Carolyn Carlson*, in «Corriere della Sera», 9 ottobre 1979.

63. Domenico Rigotti, *Carolyn Carlson: una danza nostra*, in «Avvenire», 9 ottobre 1979.

64. Poco distante da Milano, sulle sponde del lago di Como, ha luogo il seminario-audizione durante il quale la Carlson seleziona il gruppo di giovani danzatori da coinvolgere nel gruppo veneziano. Non è indifferente, dati i canoni estetici in voga in questi anni in Italia, il fatto che i danzatori vengano scelti dalla Carlson per la loro personalità e l'abilità di improvvisazione, anche senza una grande esperienza, nel loro puro valore di individui al di là di qualsiasi aneddotica o «rappresentazione enfatica di sé, in quanto il gesto, nel medesimo istante in cui si fa forma visibile, trascende se stesso» (Francesca Pedroni, *Drammaturgia dell'astratto: un percorso del '900 da Alwin Nikolais a Sosta Palmizi*, in Alessandro Pontremoli [a cura di], *Drammaturgia della danza. Percorsi coreografici del secondo Novecento*, Euresis, Milano 1997, pp. 51-73: p. 70). A proposito dell'esperienza veneziana della Carlson cfr. anche Ambra Salvatore, *La danza d'autore. Vent'anni di danza contemporanea in Italia*, UTET, Torino 2007. Vale la pena infine far cenno al fatto che proprio a Como, durante il XII Autunno Musicale, si tiene *Oggi Danza*, un convegno importante per la danza contemporanea italiana, durante il quale si susseguono dibattiti e spettacoli, italiani e stranieri, tra cui *Pièces* di Michala Marcus, *Capitolo Zero* di Enrica Palmieri, *Excursion* e *Lo sviluppo prima del compimento* della compagnia di Teatrodanza contemporaneo di Roma diretta da Elsa Piperno. Le discussioni ruotano attorno a temi di attualità come l'insegnamento della danza nelle scuole oppure l'istituzione di cattedre dedicate alla storia della danza nelle università italiane, ma anche la necessità di garantire una tutela legislativa per i lavoratori nel campo della danza e di emanciparsi dalla sudditanza rispetto all'opera negli enti lirici. Si tenta inoltre una ricognizione dello stato dei gruppi spontanei che praticano la danza contemporanea in Italia e la loro relazione con la tradizione classica accademica, riconosciuta in ogni caso come dominante e condizionante il processo evolutivo lento e difficile di nuove forme coreutiche nel territorio nazionale. Cfr. A. T., *La danza si impara sui banchi di scuola*, in «La Repubblica», 9 novembre 1978; Franco Quadri (con la direzione editoriale di), *il Patalogo due. Annuario 1980 dello spettacolo*, cit., vol. I, p. 93.

Elisa Guzzo Vaccarino

1975: la gloria della danza a Venezia, ovvero un sasso alieno gettato in laguna

UNESCO Paris-Bruxelles-Venezia

Danza 75 irruppe in laguna facendo di Venezia, a sorpresa, un focus dell'arte del corpo in performance a tutto campo. Il titolo asciutto dell'evento fu scelto dopo aver scartato *Gloire de la danse* oppure *Gloire à la danse*.

Gli Incontri-spettacoli e l'Accademia-scuola a dimensione internazionale, riunendo universo classico, moderno ed etnico, movimentarono l'estate, in un'Italia in cui balletto e danza soffrivano di minorità, noncuranza, elitarismo.

I primi attori di questo avvenimento furono molti¹; tra questi Joseph (Jos) Martin, agente canadese dell'UNESCO a capo dell'operazione «Salviamo Venezia»² che con un comitato di esperti e tecnici locali, sulla scorta delle indicazioni della Contessa Anna Maria Cicogna Volpi di Misurata a nome del Comitato consultivo internazionale per Venezia³, ebbe il compito di preparare un piano da sottoporre al vaglio internazionale al fine di reperire i saperi e i fondi necessari.

Nell'intento di evitare che, limitandosi alla salvaguardia delle sue architetture e del suo patrimonio artistico, Venezia diventasse un "Museo galleggiante", l'UNESCO sostenne il proposito di riempire di gioventù danzante gli spazi della città mentre alle compagnie eccellenti contattate fu richiesto di dedicare apposite creazioni.

1. Oltre a Martin: Maurice Huisman, Sovrintendente del Théâtre de la Monnaie a Bruxelles, Presidente del Comitato Artistico; Maurice Béjart, direttore del Ballet du XX^{me} Siècle e creatore della scuola multidisciplinare Mudra a Bruxelles, garante della scelta di maestri, gruppi e compagnie da quattro continenti; Mario Porcile, animatore dello storico Festival Internazionale del Balletto di Nervi-Genova, responsabile tecnico dell'Accademia; Bruno Visentini, Ministro delle Finanze e Presidente del Comitato Organizzatore; Carlo Ripa di Meana, Presidente della *Biennale* di Venezia, impegnata sul versante dell'Accademia e nelle sezioni di cinema e mostre sulla danza; Barone Ernesto Rubini de Cervin Albrizzi, veneziano, compositore, promotore artistico, conoscitore della realtà americana, già segretario di Mario Labroca per *Biennale Musica*, coordinatore generale su nomina del Sindaco di Venezia Giorgio Longo.

2. James Nelson, *He spent two years saving famed city*, in «Winnipeg Tribune», 17th January 1976.

3. Lettera senza destinatari, diffusa dal Directeur du Bureau de Rome UNESCO, Mr. Louis Jacques Rollet-Andriane, in Archives de l'UNESCO, Paris, CC_CH__7_3/2.

Il 4 gennaio 1974 Maurice Huisman scrive a Martin che B ejart accetta di dirigere l'evento veneziano⁴, dopo di che d a inizio febbrilmente ai preliminari per costruire un ampio cartellone di scena nei teatri e all'aperto insieme a un nutrito programma pedagogico.

Il piano   a trazione franco-belga, tra UNESCO-Paris⁵ e Th eatre de la Monnaie-Bruxelles, come risulta dai verbali delle riunioni ad hoc tenute nel 1974 nelle capitali di cui sopra⁶. Gli Incontri Internazionali-festival, nel segno dunque di B ejart e, in parallelo, l'Accademia Internazionale-lezioni, diretta da Rosella Hightower, * toile* nativo-americana nei gruppi post-djaghileviani del Colonel de Basil e del Marquis de Cuevas, occuperanno Venezia con un calendario diffuso in pi  spazi.

Il Comitato Artistico comprendeva, oltre a Maurice Huisman (Presidente) e Maurice B ejart (Vice-Presidente), Dame Ninette de Valois, anima del balletto inglese, Floris Luigi Ammannati per il Teatro La Fenice, Luciano Berio, Massimo Bogianckino (forte dell'esperienza alla Scala, all'Opera di Roma e al Comunale di Firenze, ben accreditato a Venezia e al Ministero del Turismo e dello Spettacolo), Pierre Cambier, dirigente della Banque Lambert e commissario finanziario, Luca Ronconi, Ernesto Rubin de Cervin.

Si pens  invano di inserire anche Federico Fellini.

Il Comitato d'onore comprender  tutti i partiti, con Alessandro Pertini, Presidente del Senato, e Aldo Moro, Presidente del Consiglio dei Ministri, autorit  locali, Ambasciatori di vari paesi presso l'UNESCO, Eugenio Cefis, Presidente di Montedison, Paolo Grassi, Soprintendente della Scala, Alvis  Zorzi della RAI, per filmati e documentari su *Danza 75*. Si pens  anche di interpellare reti come R.T.B., O.R.F.F., C.B.S., e produttori come Ponti, De Laurentiis, Rizzoli. Si fecero i nomi di Bolognini e Risi, come registi. Di fatto sar  B ejart a girare *Je suis n    Venise*, una fiction dal titolo, non per caso, a contrasto con *Morte a Venezia* di Luchino Visconti (1971).

Alitalia viene sollecitata come eventuale sponsor dei viaggi. Si valut  di interpellare l'Universit .

Huisman, a fronte di un budget oscillante e pluri-rielaborato di 500/700/1000 milioni di lire, suggeriva di rivolgersi a Fondazioni come Calouste Gulbenkian — portoghese, che avrebbe finanziato attivit  didattiche e borse di studio, sia pure con somme diventate incerte per la crisi del petrolio intervenuta⁷ — Ford, Rockefeller, Volkswagen, Thyssen, Singer-Polignac, Stravinskij-Djagilev

4. *Danza 1975 Venezia*, in Archives de l'UNESCO, Paris, CC/CH/7_ CC/CH/7.1, 7.2, 7.3 (recensioni e ritagli stampa).

5. Organizzazione delle Nazioni Unite per l'Educazione, la Scienza e la Cultura, nata a Parigi nel 1946, per sostenere pratiche di buona volont  dopo gli orrori della Seconda guerra mondiale.

6. I verbali delle riunioni preliminari si trovano nell'archivio del Th eatre de la Monnaie di Bruxelles e presso la sede UNESCO di Parigi; Huisman fissa un appuntamento a Parigi, quando B ejart presenta al Palais de Congrès *Per la dolce memoria di quel giorno*, i *Trionfi del Petrarca*, a cui i convenuti per avviare *Danza 75* sono invitati. Il 21 dicembre 1974 in riunione a Venezia cominciano a stilare un budget, in Archives de l'UNESCO, Paris, CC_CH_7_1/4.

7. Maurice Huisman in una lettera datata 25 marzo 1975, riferisce che B ejart aveva deciso di cancellare il Gulbenkian Ballet, la compagnia di balletto inviata dal mecenate, ritenendo che ci fosse gi  troppa danza moderna in cartellone.

(Parmenia Migel Ekstrom, prestatrice per le mostre) e Cini. Anche FIAT e Olivetti furono considerate, senza seguito, in una riunione ristretta del 17 giugno 1974⁸.

Mel Howard, agente USA di BÉjart, che offriva a Venezia le sue compagnie, Alvin Ailey (rappresentante Paul Szilard), James Cunningham (Cincinnati Ballet), Pilobolus, Eliot Feld, Dance Theatre of Harlem, avrebbe potuto contattare specialisti di *money raising* negli USA, in cambio di un 5% di provvigione.

L'intesa, per gli aderenti a *Danza 75*, era di ripartire i carichi: salari (non cachet) e viaggi a carico delle compagnie, sollecitate a chiedere il sostegno dei propri governi, e spese di soggiorno a Venezia in capo all'organizzazione italiana.

Se la Francia, quindi, sovvenziona i suoi gruppi, il Governo inglese al contrario non è disponibile. Altri paesi non hanno mezzi.

Si dovranno trovare risorse per gli artisti non finanziati da confermare, nell'ottica universalistica dell'evento.

Si ringraziano, nel catalogo generale di *Danza 75*⁹, banche italiane e belghe, IBM Europa, Zanussi, Heineken, Mr. e Mrs. Schlumberger di Parigi, ricchi patroni delle arti franco-americani.

Maurice Huisman e Maurice BÉjart. Mudra e UNESCO

Nel giugno del 1969 il Ballet du XX^{me} Siècle era stato programmato al Teatro La Fenice con titoli forti come *Sacre du Printemps*, *Oiseau de Feu* e *Boléro*. La danza mai era stata tanto diffusamente incisiva nei grandi teatri e tra il pubblico quanto con BÉjart, che per Venezia dichiarava di volere: partecipazione dei giovani, apertura popolare, centralità alla creazione¹⁰. A Venezia sarebbe avvenuto l'incontro tra Martin, Huisman e BÉjart¹¹, che lanciò il proposito dell'iniziativa che sarebbe diventata *Danza 75*.

Maurice Huisman, dopo i successi dell'insediamento di BÉjart alla Monnaie dal 1959, concepì l'idea di fondare una scuola che ne divulgasse l'estetica innovativa¹². La sede per Mudra¹³, all'interno di una ex officina ferroviaria, si inaugurò nel 1970, con un programma, nelle parole di Huisman¹⁴,

8. Archives de l'UNESCO, Paris, CC_CC-7_1/9.

9. Tiziano Rizzo (a cura di), *D75 Danza, Incontri internazionali della danza*, Venezia 14 giugno-6 luglio 1975, Stamperia di Venezia, Venezia 1975.

10. Riunione plenaria dell'8 novembre 1974, in Archives de l'UNESCO, Paris, VEA996-051187-Box 1, file 1.41-3.

11. Memo datato 25 giugno 1974 in Archives de l'UNESCO, Paris, CC_CC-7_1/5.

12. Del comitato di progettazione fecero parte, tra gli altri, Rosella Hightower e Paolo Grassi, nomi che si ritroveranno in campo per *Danza 75* a Venezia.

13. Il termine indica i gesti significanti della danza classica indiana.

14. Dominique Genevois, *Mudra, 103 Rue Bara, L'école de Maurice BÉjart 1970-1988*, Contredanse, Bruxelles 2016, p. 28. Nel riferire della creazione di *Acqua Alta* al Ghetto Novo, si ricorda che allora facevano parte di Mudra Maguy Marin

imperiato sulla coreografia classica, ma comprendente pure yoga, tecnica vocale, espressione mimica, improvvisazione individuale e collettiva.

Nel 1977 Mudra verrà connessa all'UNESCO, perdendo la dicitura circoscritta di scuola "europea" e aprendosi quindi ad allievi in arrivo anche da Africa e Asia.

Dopo l'esperienza dell'Accademia di *Danza 75* si ipotizzò di aprire una scuola Mudra anche a Venezia nel 1977, senza arrivare però poi a concretizzarne l'impianto¹⁵.

Nel 1976 l'Accademia veneziana si ripeterà, al Teatro Verde, sotto la guida di Serge Lifar, ultima star dei Ballets Russes di stanza a Parigi; in seguito Porcile venne sollecitato per connettere Venezia a Roma-IALS¹⁶.

In realtà, nel 1974, Béjart e Huisman avevano immaginato non per Venezia ma per il Festival d'Avignon, la maggior manifestazione francese, un'acropoli dedicata a Tersicore, dal levar del sole alla notte, che non si realizzò¹⁷. Se Venezia non avesse fatto proprio l'ambizioso disegno, Atene sarebbe stata la città alternativa disponibile.

Da Martin, dopo *Danza 75*, partì anche l'idea di lanciare le Olympiques de la danse-UNESCO a Montréal nel 1976¹⁸.

La "Biennale" di Venezia nel 1975

Nel 1975, sotto la Presidenza di Carlo Ripa di Meana¹⁹, la *Biennale* di Venezia promuove innovazione, interdisciplinarietà, decentramento e apertura a nuovi pubblici, in dimensione post-italocentrica e in chiave riformista, con personalità di spicco: Vittorio Gregotti, architetto e urbanista, Germano Celant e Harald Szeemann²⁰, per l'area delle Arti, e Luca Ronconi, maestro di teatro. Segretario generale è Floris Luigi Ammannati, direttore della Mostra d'Arte Cinematografica veneziana dal 1956

e Micha Van Hoecke.

15. Memo di Gérard Bolla, Direzione Generale della Cultura, datata 21 gennaio 1976, in Archives de l'UNESCO, Paris, Prot. SCH/DAD/1/809.

16. Documenti in ASAC, Archivio Storico delle Arti Contemporanee della *Biennale* di Venezia, Fondo Storico, serie Musica '76-'77, busta n. 080, fascicoli 5 e 8. Lo IALS è l'Istituto Addestramento Lavoratori dello Spettacolo in funzione dal 1962.

17. Mario Pasi, *Con Béjart in giugno a Venezia un festival mondiale della danza*, in «Corriere della Sera», 12 gennaio 1975.

18. Lettera di Joseph Martin a Gérard Bolla dell'UNESCO datata 14 luglio 1975, in Archives de l'UNESCO, Paris, CC_CH_7/1-2.

19. Lucrezia Lante della Rovere — Andrea Ripa di Meana Cardella — Lorenzo Cappellini (a cura di), *Carlo Ripa di Meana. Le mie Biennali 1974-1978*, Skira, Milano 2018; alla presentazione del volume, sotto l'egida della *Biennale* diretta dal Presidente Paolo Baratta, intervennero Daria Ripa di Meana, Bobo Craxi, Vittorio Sgarbi, Marina Valensise, Massimo Vitta Zelman.

20. Harald Szeemann fu il riscopritore di Monte Verità e il curatore della mostra *Le macchine celibi*, cfr. Harald Szeemann (a cura di), *Monte Verità Ascona, Le mammelle della verità/Die Brüste der Wahrheit*, Electa, Milano 1978 e Harald Szeemann (a cura di), *Le macchine celibi*, catalogo della mostra (Kunsthalle Berne, 5 luglio - 17 agosto 1975; *Biennale* di Venezia-Magazzini del Sale, 7 settembre - 30 ottobre 1975), Alfieri, Milano 1975.

al 1959 e Sovrintendente del Teatro La Fenice dal 1959 al 1973. La Fenice, avanza qualche riserva — Ammannati suggerisce anche di coinvolgere il Maestro Francesco Siciliani — prima di dare piena collaborazione con le sue forze artistiche e tecniche al “sogno in grande” di *Danza 75*. Luca Ronconi oltre alla sezione teatro aveva in capo, coadiuvato da una commissione di esperti, anche il settore musica, succedendo a Mario Labroca. Ronconi ebbe con sé nella Commissione Teatro esperti come Gian Renzo Morteo e Renzo Tian e nella Commissione Musica Carlo Maria Badini, Mario Bortolotto, Mario Messinis. Non risultano invece nomi di personalità del mondo di danza e balletto.

Béjart ventilerà di chiedere un lavoro “legato al gesto e alla venezianità” a Ronconi stesso, che non raccolse l’idea, impegnato ad affermare le ragioni di un nuovo teatro²¹.

“Danza 75”, collaborazioni istituzionali

Venezia e le sue istituzioni culturali sono coinvolte per dare gambe alle iniziative ideate a Bruxelles e Parigi. Collaborarono a *Danza 75* il Teatro La Fenice, la Fondazione Cini, con il Teatro Verde, diciannove enti veneziani, il Centro Internazionale delle Arti e del Costume, dal 1951 a Palazzo Grassi.

Il Senatore Bruno Visentini, Deputato del Partito Repubblicano di Ugo la Malfa, e Ministro delle Finanze, oltre che manager di Olivetti, introdotto in Montecatini-Edison, a cui richiedere fondi, fu garante culturale-economico dell’impresa; soprannominato il “Doge di Venezia”, Visentini riuscirà tra l’altro a sdemanializzare l’Isola di San Giorgio dove opera la Fondazione Cini, che conserva il fondo Aurel Milloss, per decenni personalità marcante della danza nei teatri d’opera italiani, collaborando con compositori e artisti visivo-plastici di primo piano²².

Uno dei tentativi di impostare una compagnia italiana moderna, sotto il nome di Balletti della Biennale, fu a cura proprio di Milloss nel 1950, con due creazioni, *Il Principe di legno*, su musica di Bartók, e *Ballata senza musica*, in silenzio, con un cast romano-parigino-Est europeo.

21. Sulla nomina di Luca Ronconi alla direzione di *Biennale Teatro* cfr. <https://lucaronconi.it/scheda/extra/viene-nominato-direttore-della-biennale-teatro-di-cui-cura-due-edizioni-nel-1975-e-1976> (u.v. 1/12/2022); *75 Biennale Ronconi Venezia*, documentario di Jacopo Quadri sul regista Luca Ronconi, online: https://www.youtube.com/watch?v=U0RHoi9M_O8 (u.v. 1/12/2022).

22. Patrizia Veroli, *Milloss. Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 1996.

Incontri Internazionali

Danza 1975, secondo gli obiettivi béjartiani, si impadronì di più luoghi, da Piazza San Marco al Ghetto Novo al Teatro Verde all'Isola di San Giorgio, cassando il disegno di ubicare le sue manifestazioni nel Palazzo Ducale e in più Campi.

Negli Incontri Internazionali, pensati suddividendo gli inviti tra grandi compagnie²³, balletti tradizionali, tra cui il gruppo flamenco di Antonio Gades, *avant-garde* con Mudra e Cullberg Ballet, che però non venne a Venezia, mancava Israele, il che suscitò le proteste di Martha Graham²⁴, la personalità USA di maggiore spicco in cartellone con più danze del suo portfolio²⁵.

Ripa di Meana stesso sollecitò un invito per Israele, ma l'UNESCO fece sapere che non poteva non tenere conto che i paesi socialisti e arabi avevano messo un veto in tal senso²⁶, come risulta dal verbale della riunione tenuta il 21 dicembre 1974 nella sede UNESCO di Venezia.

L'UNESCO, d'altro canto, sottolineava il suo ruolo unicamente di *patronage* (salvo poi quotarsi per 5000 dollari) a fronte della febbrile attività epistolare di Huisman nel rivolgersi alle compagnie, cercando intanto fondi ovunque, e delle pressioni di Martin perché l'UNESCO intervenisse presso i delegati permanenti dei paesi da coinvolgere in *Danza 75*.

Nel travaglio costante delle numerose limature del budget, si pensò di diminuire il numero delle compagnie, di limitare il periodo, di rinviare al 1976, ma *Danza 75* fu confermata, sfidando tutti i rischi del caso²⁷.

Enciclopedismo classico moderno etnico

Alla fine, nello scrupolo di esaustività di *Danza 75*, dal fronte anglosassone-occidentale vennero proposte dal Rambert Ballet britannico coreografie di Glen Tetley, autore USA di snodo tra classico e moderno, dell'americano "light" Louis Falco, dell'inglese Robert North, autore di balletti moderni, della statunitense Martha Graham, portabandiera del modern USA.

Partecipano il Balletto del Teatro alla Scala²⁸ con Carla Fracci e con tutti i suoi nomi di prua,

23. Ci volevano assolutamente americani e russi, «i due cavalli di battaglia», scrive Huisman all'UNESCO in data 16 dicembre 1974 nel Fascicolo 666/1978 in Archive du Théâtre de la Monnaie, Bruxelles.

24. Lettera al Direttore generale dell'UNESCO del 20 maggio 1975, in Archives de l'UNESCO, Paris, DDG cc. ADG/CPX DADG/SHC.

25. All'epoca già consulente della Batsheva Dance Company di Tel Aviv, nata nel 1964 per volontà della Baronessa Bethsabée de Rothschild.

26. Si vedano i documenti in Archive du Théâtre de la Monnaie, Bruxelles, cat. 1P, 255 B, boîte 807.

27. Verbale della riunione del 18 gennaio 1975 a Venezia, in Archive du Théâtre de la Monnaie, Bruxelles, AP255B, boîte 807.

28. La Scala presenta *Serenade* di Balanchine, la scena del balcone da *Romeo and Juliet* di John Cranko con Liliana Così

l'Hamburg Ballet di John Neumeier con un ampio opus su grandi musiche, tra cui un *Sacre* stravinskiano scandalosamente nudo nel finale per la protagonista.

Dalle sponde francesi ecco il Ballet de Marseille con *Notre Dame de Paris* di Roland Petit, grande competitor di Béjart, il Ballet de Lyon diretto da Vittorio Biagi, già con Béjart (*Alexander Nevsky* e la novità *Venise Secrète*), il Tokyo Ballet, agente Boris Trailine da Parigi, (Balanchine, Fokin, Blaska e la creazione di Xenakis-Hynd *Orient-Occident*), il Balletto dell'Opera di Stato di Budapest, a superare la “cortina di ferro” (*Fille mal gardée*, *Sylvia*, *Taras Bulba*, *Gayané*, un repertorio tra ovest ed est), il Nederlands Dans Theater con autori quali Hans Van Manen e Jiří Kylián e l'americana modern-contemporary Jennifer Muller, Gades con *Bodas de sangre*, i Ballets Jazz de Montréal con la prima assoluta di *Jazz Sonata* a firma della direttrice, Eva von Gencsy, e gruppi di folklore stilizzato dal mondo, delle nuove nazioni, decolonizzate: Bali (Wayang Wong), Senegal (Sira Badral, di livello considerato accettabile) – dove Huisman aveva accompagnato i Reali del Belgio in visita e dove nel 1977 nascerà Mudra Afrique per volere del Presidente Sénghor – e Iran.

Il caso Iran

L'Iran, con i suoi esotici lottatori marziali, “danzatori ginnici”, Zour Khaneh, è all'origine di un incidente diplomatico spinoso, che trova ampio spazio nell' «Avanti» e nell'«Unità», quotidiani portaparola della sinistra, risolto grazie a piogge providenziali sul Teatro Verde.

Gli studenti iraniani rifugiati in Italia, molti iscritti ad Architettura, riconoscono e denunciano nel capo-gruppo un torturatore degli oppositori del regime dello Scià.

Béjart aveva uno speciale legame con Reza e Farah Pahlavi, dopo aver creato nel 1973 a Persepoli *Golestan, ovvero l'impero delle rose*. Innamoratosi dell'antica poesia persiana, si era anche convertito all'Islam sapienziale.

Il Viceministro della Corte Imperiale Chojaeddin Chafa aveva visitato per conto dello Scià Palazzo Contarini sul Canal Grande con l'intento di farne un “centro culturale asiatico”, dotato di biblioteca, per accogliervi studenti e sapienti del mondo intero. La somma a disposizione per l'acquisto sarebbe stata di circa due milioni di dollari.

L'Iran, secondo Chafa, aveva disposto di dotare la Società Dante Alighieri di 30 milioni di lire per il restauro dell'Arsenale²⁹.

e Roberto Fascilla, e lavori moderni: *Contagio* di Giorgio Gaslini e Mario Pistoni, *Il concerto dell'albatro* di Giorgio Federico Ghedini-Pistoni con Luciana Savignano, *Lo schiavo morente* di Girolamo Arrigo-Amedeo Amodio.

29. Cfr. lettera del 22 aprile 1975 protocollata con il n. 01740, in Archives de l'UNESCO, Paris, ODG_CRMD_C.CLP.

A Ripa di Meana, che scrive alle autorità competenti, perorando la causa dell'annullamento degli spettacoli iraniani, viene risposto che la *Biennale* non ha competenza in merito al programma degli Incontri scelto a Bruxelles³⁰.

USA e Russia

Dagli Usa provengono i *tappers* afroamericani, The Original Hoofers, mentre Fred Astaire rinuncia, e — non potendo avere il New York City Ballet — arriva un gruppo formato ad hoc per Venezia, il New York Dance Theater, a cura del balanchiniano Frank Ohman, che firma le coreografie.

Dall'URSS le compagnie di Bol'šoj e Kirov, nonché quelle di Stanislavskij, Moiseev e della Flotta del Mar Nero (in cambio di Béjart in visita in Russia) risultano imprendibili e, tramite Goskoncert, l'agenzia ufficiale sovietica che gestisce i contratti, trattenendo le percentuali di Stato, approderanno in laguna due stelle, Irina Kolpakova e Jurij Solov'ëv (fig. 1), per una master class e per un'esibizione esemplare in *Bella addormentata*.

L'invito personale di Porcile (che era stato interpellato con una lettera datata 6 giugno 1974, per collaborare a *Danza 75* dati i suoi rapporti internazionali, specie con la Russia), a Galina Ulanova e i tentativi di ospitare Ol'ga Lipešinskaja, la coppia Maksimova-Vasil'ev, Maja Pliseckaja non avranno esito.

Massimo successo, in piazza San Marco, nella serata inaugurale per la *IX Sinfonia* beethoveniana di Béjart, con coro e orchestra di fonte Fenice (fig. 2) e in quella finale, *Serata a quattro*, con le coppie di divi Carla Fracci-Paolo Bortoluzzi e Michail Baryšnikov (fuggitivo dalla Russia e star newyorkese)-Gelsey Kirkland dell'American Ballet. Regia di Beppe Menegatti, marito della Fracci. Non sempre ci furono analoghi esauriti.

Cultura di danza

Per l'area culturale di *Danza 75*, vengono chiamati a raccolta da Porcile nomi già comparsi a Nervi³¹, nell'ottica di dare corpo e spessore all'evento in laguna.

In programma un'esposizione di costumi e bozzetti, *Omaggio ai disegnatori di Diaghilev* a cura

30. Si veda in proposito il carteggio riportato in *La Biennale. Annuario 1976. Eventi del 1975*, a cura dell'Archivio storico delle arti contemporanee, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia 1976, pp. 763-769, dove risulta anche essere stata esclusa la National Ballet Company of Iran, nel timore della presenza di qualche elemento politicamente non gradito al governo persiano.

31. Spettacoli nei Parchi di Nervi dal 1949 al 2008, online: <https://www.parchidinervi.it/spettacoli%20nei%20parchi.pdf> (u.v. 1/12/2022).

di Richard Buckle, dalla collezione Vernon Lambert, e una serie di scatti intitolata *La danza nel mondo* del fotografo Serge Lido (Lidov o Lidoff, alla francese³²) nelle Sale Apollinee della Fenice³³.

Le fotografie, come i film, mostrano artisti e compagnie di alta gamma, quasi a recuperare quelli che non sono di scena in presenza.

A Palazzo Grassi e nelle Sale Apollinee del Teatro La Fenice furono esposti costumi del *Sacre du Printemps* e di *Le Dieu Bleu*, mentre nel Padiglione Italia ai Giardini si videro cinque scenografie originali datate tra il 1910 e il 1940: a firma di Léon Bakst per il *Carnaval des animaux* di Michail Fokin (1910), di José Maria Sert per *Cimariosiana* di Leonid Massine (1929), di Oliver Messel per *Francesca da Rimini* di David Lichine (1937), di Serge Soudeikin per *Paganini* di Fokin (1939) e di Aleksandr Schervashidze da Corot per *Les Sylphides* di Fokin (1940). Un prestito di Paolo Barozzi, gallerista e scrittore veneziano, legato a Peggy Guggenheim, e di Marzia Bologna.

Tra le personalità presenti a *Danza 75* si contano Irène Lidova, moglie di Lido, anima del nuovo balletto parigino dei fuorusciti russi e di Petit, Bengt Häger, fondatore e direttore del Dansmuseet di Stoccolma, la moglie Lilavati, e Romola Nižinskij, moglie di Vaclav, che vedeva Jurij Solov'ëv come protagonista ideale di un film sul marito.

L'Accademia Internazionale della Danza a Venezia e la "Biennale"

La nomina di Mario Porcile al timone "tecnico" dell'Accademia, che si svolgerà tra giugno e luglio, arriva a ridosso dell'inizio dei lavori; i responsabili proposti dalla Hightower erano in origine Angelo Pietri o Alberto Moro, entrambi danzatori per Aurel Milloss all'Opera di Roma negli anni Cinquanta.

Porcile, scopritore di Bortoluzzi e Biagi nella sua scuola genovese fondata nel 1953, insieme con Ugo Dell'Ara, si preoccupa di fornire chiavi di lettura utili alla stampa: a Venezia, a suo dire, ci sarebbe stata la "Prima grande Accademia di Danza in Italia dall'epoca di Enrico Cecchetti"³⁴.

Ufficialmente l'Annuario della *Biennale* veneziana 1976, relativo all'anno precedente, riporta venti giorni di formazione con 686 iscritti da diciannove paesi, 360 lezioni di quattordici maestri e duemila spettatori ai saggi finali³⁵.

32. Russo-parigino nato a Mosca nel 1906 e morto a Parigi nel 1984.

33. Cfr. intervista a Serge Lido e Irène Lidova, online: <https://researchworks.oclc.org/archivegrid/collection/data/79470743> (u.v. 1/12/2022).

34. In una "annotazione", utile per la stampa, dattiloscritta, conservata in ASAC, Porcile suggerisce questa formula come eventuale titolo della scuola veneziana.

35. *La Biennale. Annuario 1976. Eventi del 1975*, a cura dell'Archivio storico delle arti contemporanee, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia 1976, pp. 179-182.

I luoghi, i maestri, gli allievi dell'Accademia Internazionale

Le sale per le lezioni ai Giardini sono intitolate alle divine italiane del balletto ottocentesco, Fanny Cerrito, Carlotta Grisi e Maria Taglioni, ma i maestri sono tutti stranieri, non senza polemiche per la mancanza di italiani³⁶.

Ripa di Meana e Visentini si attivano per ottenere la disponibilità dei padiglioni nei Giardini dirigendosi agli Ambasciatori di Danimarca, che accettano fornendo un architetto per gli adattamenti del caso, e di Svizzera, Francia, Spagna, Belgio, Svezia, Finlandia, disponibili; non la Germania che ha lavori in corso. Le compagnie si porteranno le loro sbarre mobili. Nel padiglione dei Paesi Bassi, allestito con sbarre e specchi, furono scattate le foto in vista del saggio finale.

I candidati a frequentare l'Accademia, su due livelli, allievi e professionisti, tra i quindici e i ventotto anni, avrebbero lavorato su quattro stili di danza in tre corsi al giorno a settimana. Occorreva inviare anticipatamente 10.000 lire iscrivendosi entro il 10 giugno³⁷.

Gli allievi potevano assistere agli spettacoli a condizioni di favore. Previste anche borse di studio, per cui giunsero segnalazioni di note personalità della danza italiana: Elettra Morini, Tuccio Rigano, Diana Ferrara, Leda Lojodice, Mara Fusco, Cristina Bozzolini, Marcella Otinelli, Carlo Faraboni, Liliana Merlo³⁸.

Non si dimenticano le inserzioni sulle riviste specializzate, come «Les Saisons de la Danse», diretta da André-Philippe Hersin, che pubblicherà poi molte pagine su *Danza 75*³⁹.

Sono ammessi degli uditori, come Susanna Egri, che darà anche lezione e porterà il suo giovane allievo, Luigi Bonino, a esibirsi nello spettacolo finale dell'Accademia all'Isola Verde.

Porcile agisce perché si contattino il Provveditorato, il Conservatorio, l'Università, i responsabili dei Teatri d'Opera con ballo e le scuole meritevoli all'estero e in Italia⁴⁰. Si rivolge a Bianca

36. Nell'elenco dei docenti oltre a Rosella Hightower e a Maurice Béjart stesso, nonché Yvette Chauviré, la Giselle francese, spiccano (in ordine alfabetico): Irina Baronova, baby ballerina del Ballet Russe de Monte Carlo, scelta appena dodicenne nel 1932 da George Balanchine, portabandiera del balletto neoclassico concertante statunitense; Talley Beatty, afroamericano formato con Katherine Dunham e Martha Graham, coreografo per la compagnia di Alvin Ailey (nel 1967 invitata nuovamente alla *Biennale Musica* di Venezia) sul crinale tra jazz e modern dance; Jorge García, cubano espatriato; Martha Graham, gran madre della modern dance USA; Tania Granceva, ex Ballet Russe de Monte Carlo diretto da René Blum con Léonide Massine; Rhoda Levine, formata con la tedesca Hanya Holm (già allieva di Émile Jacques-Dalcroze e nel gruppo di Mary Wigman), e Anna Sokolow, americana, danzatrice per Martha Graham e nella Batsheva israeliana, coreografa anche per Broadway; Luisillo, personalità di spicco del flamenco; Matt Mattox (Harold Henry Mattox), capofila teorico-pratico della jazz dance, collaboratore di Jack Cole al cinema; Rosa Merced per la danza spagnola; José Parés, cubano, attivo a Puerto Rico, New York e a Bruxelles con Béjart; Ray Phillips, maestro di modern dance presso Béjart; Victor Rona, ungherese con studi in Russia, partner di stelle come Margot Fonteyn, Janine Charrat, Alicia Alonso; Susana, ancora per la danza spagnola, docente a Mudra e alla Fokwang Tanz Schule di Essen.

37. In ASAC sono conservate 530 schede di iscrizione.

38. Silvio Paolini Merlo (a cura di), *Le pioniere della Nuova Danza Italiana*, ABEditore, Milano 2016.

39. «Les Saisons de la danse», «Special Festivals», n. 77, 10 ottobre 1975.

40. Nello specifico: venti a Milano (tra le quali quelle di Walter Venditti, Elena Vedres, Rosa Piovella Ansaldo), quindici

Gallizia e Lia Calizza (AND) e a Marika Bezobrazova, che dirige la scuola di Montecarlo, poi intitolata Académie Princesse Grace. Partono messaggi per Gabriella Cohen, Giancarlo Vantaggio, Sara Acquarone, Giuseppe Erba, Sovrintendente del Teatro Regio di Torino.

Tra i documenti conservati nell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della *Biennale* di Venezia (ASAC), quanto all'Accademia, si rilevano, in qualità di allievi, i nomi di Silvia Tani, figlia del critico Gino Tani, Remo Rostagno, Patrizia Comini, Elena Randi, Gianfranco Paoluzi, Ileana Citaristi, che si dedicherà poi alla danza indiana, Laura Pulin, Gabriella Furlan, Joseph Fontano, Luisa Cuttini, Loredana Rovagna, che a La Spezia alleverà Jacopo Godani, interprete e successore di William Forsythe a Francoforte, Michela Lucenti, anima poi di Balletto Civile, e Viviana Palucci, che a Venezia dal 2007 sarà una delle curatrici di *Choreographic Collisions*, percorso di ricerca coreografica.

Iride Sauri, moglie di Giuseppe Carbone e poi madre di tre figli-ballerini, e Luciana De Fanti, della Fenice si iscrivono; e così Julie Ann Anzilotti, poi con i Magazzini e Virgilio Sieni e ora a capo del gruppo XE.

Dal Teatro Regio di Torino si annunciano Giulio Cantello, a sua volta poi noto maestro, Laura Carraro, Tiziana Tosco (poi responsabile per la danza del teatro, accanto a Béjart per Torino Danza nel 1998), Carmen Novello. Dalla Scala di Milano pervengono Paola Cantalupo, ora direttrice della scuola di Cannes intitolata a Rosella Hightower, Davide Bombana, direttore del balletto al Maggio Musicale di Firenze e al Massimo di Palermo dopo una carriera internazionale, Marco Pierin, tra i partner favoriti di Luciana Savignano (fig. 3), Tiziana Colombo, poi coordinatrice di corsi professionali alla Scala. Paola Iorio e cinque ragazze del Balletto di Roma sono coinvolte.

Arrivano allievi anche dai paesi nordici, dalla Germania, dalla Francia, dalle Americhe. Da Anversa si annunciano Tom e Ben Van Cauwebergh (entrambi "Prix de Lausanne", Tom nel 1973, Ben nel 1976), figli d'arte, di Anna Brabants.

L'Accademia Nazionale di Danza di Roma, sollecitata, fa sapere per la voce di Giuliana Penzi, che non può mandare allievi avendo il saggio di fine anno, obbligatorio come istituzione scolastica statale. Ma Francesca Falcone è della partita.

Conclusion

La critica, locale e italiana, come risulta da ampi stralci riportati nel già citato annuario della *Biennale* del 1976 sul 1975, lamenta i prezzi alti, i tempi stretti, l'eccessiva densità di proposte, la

a Roma (tra le quali quella di Walter Zappolini-Franca Bartolomei e la scuola di Elsa Piperno), dieci a Firenze (tra le quali quella di Daria Collins e la scuola di Brenda Hamlyn per il metodo Cecchetti), cinque a Torino (tra le quali le scuole di Bella Hutter, Jusa Sabatini, Loredana Furno), cinque tra Bolzano e Udine, cinque a Napoli, cinque a Genova.

scarsa innovatività rispetto a Merce Cunningham (1972) e Alwin Nikolais (1968), visti alle Biennali Musica, i livelli non adeguati delle allieve dell'Accademia, oltre a valutare i singoli avvenimenti a seconda delle diverse collocazioni politico-culturali degli/delle scriventi. Chi sperava che *Danza 75* non fosse un unicum, un sasso alieno gettato in laguna, e che la danza in Italia risorgesse grazie a quella chiamata alle armi generale non vedrà compiere i propri auspici.



Figura 1: Irina Kolpakova e Jurij Solov'ev in prova all'Accademia Internazionale della Danza, Venezia 1975. Archivio Storico della *Biennale* di Venezia – ASAC. Foto di Lorenzo Capellini.



Figura 2: La compagnia di Maurice Béjart in Piazza San Marco con la *IX Symphonie*, Venezia 1975. Archivio Storico della *Biennale* di Venezia – ASAC. Foto di OSCAR.



Figura 3: Luciana Savignano in training all'Accademia Internazionale della Danza, Venezia 1975. Archivio Storico della *Biennale* di Venezia – ASAC. Foto di Lorenzo Capellini.

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_harpოს_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).

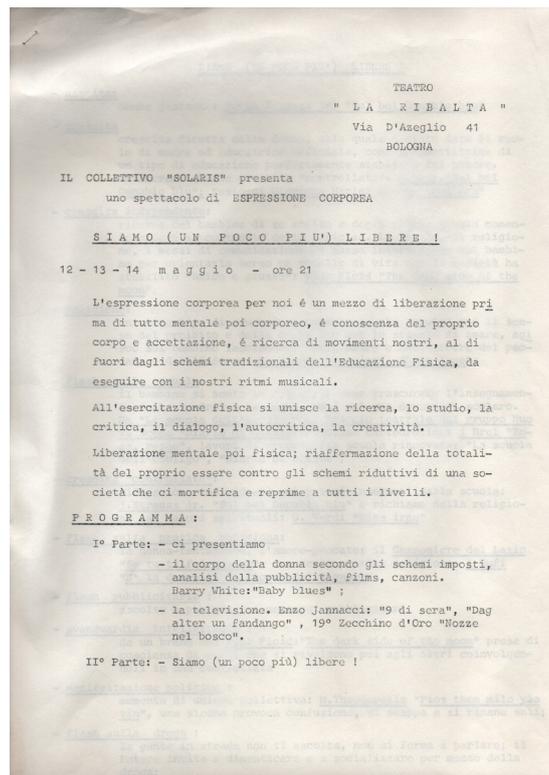


Figura 3: Elena Balboni, Note di sala di *Siamo un poco più libere!*, coreografia di Elena Balboni, Bologna, Teatro La Ribalta, 1975.



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).

Testimonianze d'autore

Donatella Bertozzi

“Donna è ballo. La nascita della danza moderna nei testi delle donne che l’hanno inventata”. Memorie — meccanismi e retroscena — di un apprendistato critico

Sono sinceramente onorata di essere stata invitata ad aprire questo convegno parlando della mia, ormai lontana, prima fatica come studiosa¹. E sono straordinariamente grata ad Elena Cervellati, a Elena Randi e a Giulia Taddeo per avermi offerto in questo modo l’opportunità di tornare su quei miei “primi passi” — termine quanto mai adeguato in questo caso — provando a ricostruire *in che modo* c’ero arrivata, come studiosa alle prime armi e da pochi mesi anche come critico: il libro di cui parliamo, *Donna è ballo*, è uscito infatti per la casa editrice Savelli nel dicembre del 1980² e le mie prime recensioni le avevo pubblicate in luglio, in occasione della trentunesima edizione del *Festival Internazionale del Balletto* di Nervi sul quotidiano genovese «Il Lavoro», diretto all’epoca da Giuliano Zincone.

In testa a questa mia relazione ho messo titolo e sottotitolo del libro, perché indicativi, a mio avviso, proprio dell’atmosfera e dei tempi in cui il libro è maturato.

Ho aggiunto «memorie» perché, inevitabilmente, per ricostruire la genesi del libro, ho dovuto far ricorso innanzitutto a quel che ricordavo — ai miei quaderni e ai miei appunti di allora, fortunatamente ritrovati — dal momento che molti documenti di quegli anni, per esempio gli archivi della Savelli, sono andati purtroppo dispersi³.

1. Dal momento che l’argomento del mio intervento in apertura del convegno *Settanta!* era un nucleo — sia pure circostanziatamente dettagliato — di memorie personali, ho scelto di mantenere il più possibile, anche in questa versione scritta, il tono colloquiale adottato quella mattina.

2. Donatella Bertozzi (a cura di), *Donna è ballo. La nascita della danza moderna nei testi delle donne che l’hanno inventata*, Savelli, Roma 1980.

3. Ho avuto la possibilità di recuperare molti dati e notizie sulla casa editrice Savelli, grazie alla cortesia di Vincenzo Innocenti — già amministratore delegato della Savelli poi, dal 1985, a capo di una propria casa editrice, la Editoriale Artemide — che oltre a rievocare per me le vicende e l’atmosfera di quegli anni grazie alla sua precisa e vivace memoria, ha messo a mia disposizione l’anteprima del catalogo storico della Savelli, corredato da una dettagliata ricostruzione dei fatti, anche molto anteriori al periodo qui preso in esame, e di tre preziose interviste a Giulio Savelli, allo stesso Innocenti e a Dino Audino. Il testo, in corso di pubblicazione presso l’Editoriale Artemide, riprende l’accurata ricerca svolta da Francesca D’Elauteris per la sua tesi di laurea (Insegnamento di Archivistica, bibliografia e biblioteconomia, Facoltà di Lettere e Filo-

Ho poi voluto specificare «meccanismi e retroscena» per segnalare che, in sintonia con l'epoca, le origini del libro — che ha goduto effettivamente e *fino ad oggi* (ho scoperto, indirettamente, di recente⁴) di un discreto successo — vanno rintracciate non solo e *non tanto* in un mio interesse personale per uno specifico ambito di studi, quello della danza — interesse che pure c'era, vivissimo — ma anche, e forse in un primo momento *prevalentemente*, in una serie di meccanismi e di circostanze materiali nelle quali, come ragazzina e poi come ragazza degli anni Settanta, ero immersa, nella mia vita quotidiana. La memoria di quei meccanismi e di quelle circostanze materiali — così diverse, per ingenuità e fortuna, da quelle di oggi — è ciò che mi è sembrato utile ricostruire a vantaggio, mi auguro, delle più giovani generazioni.

Dal '70 al '75, a Roma, ero una liceale. Da un lato c'erano gli amici, il Mamiani, un liceo intensamente politicizzato⁵, quindi la politica. Dall'altro, per me, la danza. Allora ero sempre divisa fra queste due passioni. Studiavo balletto, quindi ogni sera, alle sette, sparivo — da ogni collettivo, riunione, direttivo o assemblea — per andare a lezione. Cosa che i miei compagni giudicavano bizzarra e che avrebbero probabilmente disapprovato non fosse stato per il prestigio di cui il balletto notoriamente godeva nella “patria del socialismo”, l'Unione Sovietica, così come nella Cuba di Fidel Castro (circostanza assai meno nota, ma che io ero sempre pronta ad enfatizzare).

Comunque anche noi liceali — che eravamo arrivati *dopo* il '68 e avremmo avuto vent'anni nel '77 — eravamo bizzarri. Diversamente dai nostri fratelli maggiori sessantottini, tutti presi dal “politico”, noi guardavamo già, in una certa misura, al “privato”: in terza liceo avevamo abbracciato una nuova parola d'ordine: “stare bene fra compagni”. E c'eravamo messi a organizzare concerti. Noi, in particolare, al Mamiani, nell'autunno del 1974, ne organizzammo uno con il Canzoniere del Lazio⁶: un gruppo che faceva musica popolare “di sinistra” — niente folclorismi dopolavoristici del deplorable ventennio, per capirci — che nel loro caso voleva dire musica, canto e *ballo*, nella fattispecie saltarello romano. Da quel concerto, per una volta, mi sentii vendicata e giustificata: c'era pure una danza di sinistra!

Noi facevamo, dicevamo, pensavamo, mangiavamo, sceglievamo, sempre più spesso, anche per divertirci, solo cose di sinistra. Non era per omologarci: era per essere diversi!

C'era in effetti una parte, sempre più vasta, della sinistra giovanile che rivendicava come propria la cultura (“una certa cultura”, come si diceva allora): per esempio la musica, i concerti. C'era chi ai

sofia, Sapienza Università di Roma, 2012).

4. Cfr. postilla finale in fondo al testo.

5. L'impegno politico degli studenti, al Mamiani, risale almeno agli anni della guerra: vi hanno studiato figure chiave della Resistenza romana, da Maurizio Giglio a Maria Teresa Regard, da Marisa Musu a Lucio Lombardo Radice.

6. Sul Canzoniere del Lazio (1972-1978) cfr. Gerardo Casiello, *Riprendiamoci la musica!*, Iacobelli, Roma 2022.

concerti voleva entrare gratis al grido di “riprendiamoci la musica”.

E anche la danza era di sinistra, avevo capito, purché “moderna”.

Su questo punto ero però in difficoltà: non sapevo neanche di preciso cosa fosse la danza moderna. Da bambina ero stata una sincera fan della coppia Renato Greco-Maria Teresa Dal Medico, ballerini “moderni” che giudicavo assai bravi: erano i “primi ballerini” (definiti precisamente così nei titoli di coda) di tutti i programmi del sabato sera in TV, sul primo canale RAI. Insegnavano in una scuola di fronte alla mia scuola elementare e questa era la massima vicinanza mai esistita fra me e la danza “moderna”.

Senonché nel 1975, per me l’anno della maturità, sentii parlare e raccolsi notizie di un festival estivo, *Venezia ’75*, serie sbalorditiva di spettacoli di danza ai quali sarei stata costretta a rinunciare in partenza e senza scampo perché, appunto, *avevo la maturità*.

Dai programmi che ero riuscita a consultare avevo capito che non si trattava più soltanto di balletto: la danza moderna “seria” (cioè non televisiva) esisteva davvero.

Ma qualcosa avevo cominciato a scoprire già dopo quel famoso concerto nella palestra maschile del Mamiani.

Vivendo a Roma, ragazzina di sinistra e con la fissa della danza, a un certo punto era inevitabile che mi capitasse di sentir parlare della Piperno. “La Piperno” aveva una scuola, da qualche parte a Roma, e avevo capito che era un ambiente di sinistra. Prima della maturità avevo rintracciato l’indirizzo e m’ero arrampicata fino all’ultimo piano di via del Gesù, dove aveva la sede⁷. Ma arrivata in cima, un cartello sulla porta annunciava che le lezioni erano sospese “fino a data da stabilirsi”.

Delusa, dovetti desistere.

Al ritorno dalle vacanze, dopo la maturità, avevo però finalmente intercettato uno spettacolo della compagnia Teatrodanza Contemporanea di Roma, diretta da Elsa Piperno e Joseph Fontano: la danza moderna esisteva anche a Roma, eccome! Per di più, avevo constatato, si faceva a piedi scalzi. Io, per un problema a un tendine, avevo dovuto abbandonare, due anni prima, le scarpette da punta e perciò, credevo, anche ogni speranza di una carriera nella danza. Ora scoprivo che c’era chi danzava, professionalmente, a piedi nudi... Provai a telefonare.

Fui accolta da una voce gioiosa — l’indimenticabile segretaria Babbi — che disse serenamente: «Ma certo, siamo aperti... può venire a iscriversi quando vuole».

Così la mia storia di passione con la danza ricominciò all’istante.

7. Il nome della scuola — Centro professionale di danza contemporanea — utilizzava l’espressione “danza contemporanea” nell’accezione grahamiana, come già la scuola e la compagnia londinese dalle quali Elsa Piperno proveniva: la London School of Contemporary Dance e il London Contemporary Dance Theatre. Per l’accezione grahamiana della definizione «contemporary dance» vedi: Mary Clarke, *contemporary dance*, in *The Encyclopedia of Dance and Ballet*, edited by Mary Clarke and David Vaughan, Pittman, London 1977, *ad vocem*, p. 94.

Grazie a Elsa Piperno, che proprio all'inizio del decennio — nel gennaio del 1970 — aveva trovato il coraggio di lasciare una situazione professionale invidiabile a Londra per venire a piantare il seme della danza moderna e a diffondere la tecnica di Martha Graham qui in Italia.

Con Elsa ho avuto il piacere di conversare — in diretta Facebook, nei mesi del *lockdown* — per ricordare gli inizi pionieristici e avventurosi dei suoi cinquanta anni di carriera italiana, e a quelle nostre conversazioni rimando chiunque desideri apprendere nei dettagli, dalla voce della protagonista, la storia di quegli anni. Vale la pena ascoltarla⁸.

Dunque a diciannove anni compiuti mi ritrovai da un giorno all'altro, ancora e insperatamente, sulla strada di Tersicore. Nuovamente libera dalla condanna a un futuro da “intellettuale” che, come figlia e nipote di insegnanti, sempre brava a scuola, m'ero sentita sulle spalle fin da bambina.

Non c'è dubbio che io fossi appassionata e perfino un po' maniaca nel mio studio della danza, tanto che già al terzo anno di studi di tecnica Graham avevo cominciato a studiare anche le tecniche Limón e Nikolais, con insegnanti di passaggio, che giungevano come ospiti a Roma, anche nel Centro di via del Gesù. Con Roberta Garrison, nel 1979, cominciai a prendere lezioni di tecnica Cunningham, lasciando di lì a poco la scuola per abbracciare un tipo di studio da “indipendente” che, come altrove in Europa, anche a Roma cominciava a diventare possibile, e riprendendo anche a studiare balletto. Ma a un certo punto cominciai ad insinuarsi nella mia testa l'idea — pur se ancora inconsciamente — che ero forse ormai troppo grande per poter pensare seriamente a una carriera. Quindi, pur senza ancora rinunciare a danzare, cominciai a guardarmi intorno e a fare i conti con quel che avevo, concretamente, di raggiungibile.

E intorno a me, a portata di mano, c'era la Savelli.

Avevo incominciato a “bazzicare” la Savelli prima ancora di mettere fisicamente piede nella loro sede di via Cicerone (che era comunque a poche centinaia di metri dal nostro liceo): era una sorta di grande pianeta satellite della nostra variegata costellazione di pianeti di riferimento e diversi amici e compagni di scuola facevano parte del giro di quelli che la frequentavano. Nell'ultimo anno del liceo, per una serie di casuali circostanze, ci arrivammo fisicamente anche noi.

Dopo il famoso concerto avevamo organizzato varie iniziative “culturali”.

Come questa assemblea-dibattito sul tema: *La famiglia oggi: struttura familiare e società*, pubblicizzata in un volantino rintracciato fortuitamente in una scatola con disparati ricordi della nostra attività politica (fig. 1).

Come dice il volantino era la “terza manifestazione di cultura alternativa” organizzata da noi, il

8. Cfr. la pagina Facebook *50 anni di carriera*, registrazione del 29/12/2020, online: https://fb.watch/iN_3UcF3O6/ e registrazione del 31/12/2020, online: <https://www.facebook.com/100000489573641/videos/5565067830186148> (u.v. 19/2/2023).

Circolo Ottobre Mamiani⁹. In questo caso avevamo invitato — indifferenti alla parità di genere, noto adesso — Marco Lombardo Radice, medico e neuropsichiatra che lavorava alla Sapienza¹⁰, e Massimo Grasso, psicologo, interno alla Facoltà di Psicologia di Magistero. Marco era un nostro “intellettuale di riferimento”, uno in cui avevamo piena fiducia: era un bravo medico ma anche un seguace dell’anti-psichiatria, ex mamianino, fra i protagonisti dell’occupazione del liceo nel ’68 (si favoleggiava che durante la famosa occupazione, con l’amico fraterno Giaime Pintor¹¹ avessero trascorso una notte a rincollare e riattaccare alle pareti delle aule i crocifissi, presi di mira e fracassati da qualche frangia iconoclasta degli occupanti). Soprattutto Marco era il cugino di Andrea (mio amico e compagno di classe e militante del Circolo Ottobre) perciò “raggiungibile”: se anche alla fine il Preside avesse fatto saltare l’incontro, come era già accaduto, potevamo sempre dirgli di non venire, senza troppi imbarazzi.

In calce al volantino avevamo messo una vignetta di Gasparazzo, il personaggio disegnato da Roberto Zamarin e protagonista di un’omonima “striscia” pubblicata, sempre anonima, sul quotidiano «Lotta Continua» nel corso del 1972.

Nel dicembre di quell’anno Zamarin era morto in un incidente stradale, diffondendo il giornale e le sue vignette erano state raccolte in volume dalla Savelli¹².

Da lì lo avevamo preso: andando a recuperare il libro direttamente in casa editrice. Quella volta, fortunatamente, il dibattito non fu annullato. Marco venne (l’amico Massimo Grasso invece diede buca). Eravamo quattro gatti ma qualcosa di interessante lo portammo a casa.

Poco più di un anno dopo, nell’estate del 1976, Marco e Lidia¹³, due nostri “fratelli maggiori”, ebbero un successo colossale con un libello dal titolo provocatorio ma dagli intenti molto seri e di sinistra: *Porci con le ali*. Era un racconto preso di peso dalla nostra vita quotidiana e pubblicato dalla Savelli in una nuova collana, «Il pane e le rose», che sintetizzava nel titolo parecchie delle cose che

9. I Circoli Ottobre erano la cosiddetta “sezione culturale” di Lotta Continua. Io non ho mai militato in Lotta Continua — anche se più tardi, dal 1980 al 1982, ho scritto di danza sul quotidiano — ma, per un certo periodo, ho “militato” con convinzione nel Circolo Ottobre di via Mameli, a Trastevere.

10. Alla figura di Marco Lombardo Radice (Roma, 1949 - Pieve di Cadore, 1989) e al suo innovativo lavoro presso il II Reparto di Neuropsichiatria della Sapienza Università di Roma, sotto la guida del Prof. Giovanni Bollea, si ispira il film di Francesca Archibugi *Il grande cocomero* (1993).

11. Cfr. nota 15.

12. [Roberto Zamarin], *Gasparazzo*, La nuova sinistra-Samonà e Savelli, Roma 1972; copyright per il testo: Lotta Continua; per i disegni: Roberto Zamarin; (poi Savelli, Roma 1980).

13. Lidia Ravera, scrittrice e giornalista, Torino, 1951. Con Marco Lombardo Radice e Giaime Pintor fu fra gli animatori di una rivista, «Il pane e le rose», fondata a Torino nel 1972 e uscita irregolarmente, per un totale di dodici numeri, fino al 1976. Il nome della testata passò alla collana di libri (registrata come pubblicazione periodica) di cui *Porci con le ali* costituiva il primo volume. Il nome passò «sia come testata che come slogan strategico di una grande battaglia per un comunismo di pane e di rose» (Rocco e Antonia, *Porci con le ali. Diario sessuo-politico di due adolescenti*, Savelli, Roma 1976, pp. 7-8).

avevamo in mente. E che sfoggiava una altrettanto provocatoria copertina (fig. 2) di Pablo Echaurren, venticinquenne artista – figlio del noto pittore e architetto cileno Roberto Sebastián Matta – che poi presterà la sua opera per moltissimi altri libri di quella collana, segnando in modo inconfondibile e immediatamente riconoscibile l'immagine della casa editrice.

Dunque, ancora la Savelli. Quelli che la bazzicavano, come Marco e Lidia, in gran parte provenivano dai gruppi extraparlamentari di origine sessantottina (i più grandi) e dai gruppi della sinistra giovanile che aggregavano il cosiddetto “proletariato giovanile”¹⁴. Molti erano nostri compagni di liceo, come Marino Sinibaldi. O ex mamianini, come Giaime Pintor, il migliore amico di Marco. O erano “di Lotta Continua e amici di Marco” (per noi una doppia garanzia), come Luigi Manconi¹⁵. La Savelli, come centro di produzione culturale, era direttamente nei nostri orizzonti. Anche nei miei. Che ero sempre assorbita dalla danza e via via sempre più dalla danza che dalla politica. Ma ancora molto dalla politica. Che per me, e per tutte quelle come me, aveva cominciato a voler dire “femminismo”.

Con la danza, intanto, avevo un problema. Ero sovrappeso. Quasi tutte avevano questo problema all'epoca. Tutte ci sentivamo “grasse”. E anche se la danza moderna era di sinistra, sul punto i maestri erano inflessibili tanto quanto quelli di balletto.

Così quando a Londra, nel 1978, trovai un libro, *Fat is a Feminist Issue*¹⁶ (fig. 3), che era femminista e contro le diete, lo comprai subito — con gli ultimi soldi, prima di partire — lo lessi tutto d'un fiato nel viaggio di ritorno — in treno — e pensai istantaneamente di tradurlo in italiano (incosciente: non avevo mai tradotto nulla in vita mia, a parte le versioni di greco e di latino) e ovviamente di proporlo alla Savelli. Detto fatto: la proposta fu accettata¹⁷ (fig. 4). Oggi me ne stupisco. All'epoca no: erano amici, fratelli maggiori. Noi ci fidavamo di loro, loro si fidavano di noi.

«Non avevamo paura di dare spazio ai giovani — dice oggi Vincenzo Innocenti, che dopo il

14. L'espressione “proletariato giovanile” non rimandava a una connotazione di classe, nasceva da uno specifico assunto teorico: l'equiparazione della condizione di alienazione dei giovani, di tutti i giovani — espropriati, dal capitale e dalla morale borghese, della propria sessualità, della propria cultura, privati nei lunghi anni dell'apprendistato scolastico e universitario, di una propria autonomia — a quella dell'alienazione proletaria.

15. Marino Sinibaldi (Roma, 1954), appassionato di libri, di letteratura e di radio, ha collaborato fin da ragazzo a diverse trasmissioni radiofoniche, altre ne ha create, arrivando a ricoprire il ruolo di vicedirettore, poi di direttore di Rai Radio3; Giaime Pintor (Roma, 1950 - Trieste, 1997), brillante giornalista musicale, fu l'ideatore e il direttore di «Muzak», un mensile di nuova concezione, che raccontava e sosteneva i fenomeni più innovativi tanto della musica quanto della cultura giovanile; Luigi Manconi (Sassari, 1948), intellettuale e politico, già militante e dirigente di Lotta Continua, redattore della Savelli, per la quale ha prodotto diversi testi come autore e curatore, dedicati in particolare a un'analisi della musica e della cultura musicale giovanile; è stato docente di sociologia a Palermo e Milano (IULM), portavoce dei Verdi (dal 1996 al 1999), sottosegretario per i DS nel secondo governo Prodi, poi senatore del PD. Impegnato da tempo nella difesa dei diritti dei detenuti.

16. Susie Orbach, *Fat is a feminist issue: the anti-diet guide to permanent weight loss*, Paddington Press, New York-London 1978.

17. Susie Orbach, *Noi e il nostro grasso. Un manuale di self-help contro il grasso e contro le diete*, traduzione di Donatella Bertozzi, Savelli, Roma 1979.

disimpegno del fondatore Giulio Savelli, nel ’70, con Dino Audino aveva preso le redini della casa editrice — con noi i giovani pubblicavano»¹⁸.

Anche Susie Orbach¹⁹, l’autrice del libro, era giovane, ancora più giovane ero io.

Nel 1979 avevo ventitré anni. Il libro uscì ed ebbe anche un certo successo²⁰ fui persino intervistata dai giornali, invitata a parlare in TV (da Paolo Graldi, all’epoca giovane giornalista di «Paese Sera», che diversi anni dopo avrei avuto per qualche tempo come direttore al «Messaggero»). Avrei potuto sentirmi soddisfatta: un altro tassello della mia vita di militante della sinistra giovanile era andato a segno e grazie a Susie Orbach e al suo libro ero guarita dalla bulimia e mi ero rimessa a studiar danza con nuova lena. Non sempre però i giovani son capaci e/o disposti a riconoscersi dei meriti. Ed è un peccato.

Da tempo avevo intanto cominciato anche a procurarmi dei testi: una danzatrice moderna, diceva la Piperno²¹, usa tanto il corpo quanto la testa: tutte le prime pioniere lo avevano fatto. La Graham era famosa per le sue *lecture-demonstrations*, conferenze dimostrative sulla tecnica e i suoi principi che Elsa aveva ripreso e diffuso in Italia.

E tutte, dalla Duncan in poi, avevano lasciato testi scritti.

Dal momento che un/a giovane artista della danza è sempre in bolletta e ha sempre bisogno di soldi per pagarsi le lezioni, cominciai a pensare di poter sfruttare il fatto che mi piaceva leggere e studiare e il fatto di saper scrivere. Da quando, nel novembre ’75, avevo cominciato a frequentare la scuola della Piperno a via del Gesù, leggevo tutto quel che trovavo. E non si trovava molto. Fra le prime cose che mi ero procurata c’era la vita di Isadora Duncan — su suggerimento di Elsa — che avevo letto in inglese, perché non risultava che ce ne fosse in circolazione una versione italiana.

Di lì a breve ne proposi la pubblicazione alla Savelli... sempre loro! Accettarono (fig. 5).

«I giovani ci davano le idee», ricorda ancora Vincenzo Innocenzi, «e noi le rilanciavamo nella società. Ricordo che nei miei numerosi viaggi su e giù per l’Italia, passavo sempre alla Feltrinelli di Bologna: lì volevano sempre sapere dei nostri progetti perché li ritenevano in sintonia con il pensare dei giovani in quegli anni»²².

18. Comunicazione personale all’autrice, Roma, ottobre 2021.

19. Susie Orbach (Londra, 1946), scrittrice, psicoterapista e psicoanalista.

20. Nella versione italiana il titolo inglese era stato stravolto, perché giudicato intraducibile. Al suo posto era stato escogitato un titolo che trovavo bruttissimo — *Noi e il nostro grasso* — ma che funzionava perfettamente. Era infatti la parafrasi del titolo di un libro all’epoca notissimo e popolarissimo, *Noi e il nostro corpo* (titolo originale: *Our Bodies, Our selves*) scritto e pubblicato nel 1973 da un collettivo femminista di Boston (The Boston Women’s Health Book Collective) e la cui prima edizione italiana, pubblicata nel 1974 da Feltrinelli, aveva avuto un successo immediato, affermandosi come pilastro della pubblicistica femminista, riferimento imprescindibile per il movimento femminista italiano, impegnato nella battaglia per il diritto all’aborto e alla salute riproduttiva delle donne. Quel libro era stato anche per me fondamentale e se il titolo non mi piaceva, il collegamento mi piaceva.

21. Elsa usava per sé il termine “danzatrice” e ci aveva insegnato a distinguere fra “danzatrice” e “ballerina”.

22. Comunicazione personale: cfr. nota 18.

Incoraggiata dai precedenti positivi, proposi anche un'antologia di scritti di danzatrici e coreografe, "autrici" che, per come la vedevo io, erano alle origini della danza moderna. Accettarono, anche in quel caso. Non ricordo di essermi stupita: mi sembravano circostanze del tutto normali. Ricordo anzi che in un primo momento in casa editrice si aspettavano che della biografia di Isadora io volessi proporre la traduzione. Del resto era con una proposta di traduzione — del libro della Orbach — che avevo cominciato a collaborare. Obiettai che una traduzione moderna non poteva rendere bene il tempo e il fascino di Isadora. Meglio la traduzione vecchiotta che, avevo intanto scoperto, era uscita a Milano, per i tipi della casa editrice Poligono, nel 1948²³.

Devo sottolineare, per non sembrare troppo eroicamente disinteressata, che il vero motivo per cui non pensavo a tradurre quel libro era che non me ne sentivo all'altezza. Volevo sinceramente che circolasse anche in italiano. Ma avevo timore a misurarmi direttamente con un personaggio del calibro di Isadora. Affrontando il compito di una traduzione *ex novo* temevo di poter incontrare nel testo diverse "trappole" (circostanze e riferimenti che non conoscevo e/o che non sarei stata in grado di cogliere) nelle quali, con tutta probabilità, sarei inciampata. Con possibile pregiudizio per un'eventuale futura carriera di studiosa. Carriera che, pur continuando a studiare per ballare, cominciai a "non escludere", sia pure collocandola mentalmente *molto* in là nel tempo. Per evitare inciampi la vecchia traduzione mi pareva l'ideale.

Però il libro non si trovava. Ne scovai finalmente una copia al Burcardo, la ricca biblioteca della SIAE che all'epoca aveva sede nell'omonimo suggestivo palazzetto dietro Largo Argentina, a pochi passi dalla scuola di Via del Gesù.

Il Burcardo però non concedeva libri in prestito. Allora — con spirito da proletariato giovanile e con l'idea "riprendiamoci la cultura" — mi organizzai: una volta al Burcardo, dopo averlo letto, mi dimenticai il libro nella borsa — non c'erano i controlli di adesso — e lo portai in casa editrice. Se ne fece una copia e io lo riportai di soppiatto al Burcardo. Riprendiamoci la cultura sì, ma senza sottrarre nulla a nessuno. Anzi: allargando il campo dei potenziali lettori.

Anche l'autobiografia della Duncan²⁴ — alla quale avevo collaborato, gratuitamente e volontariamente, per sistemare l'apparato fotografico (non scelto da me, che non avrei saputo dove attingere) e per la stesura delle didascalie — andò piuttosto bene, che io ricordi²⁵. Intanto lavoravo alla mia antologia, che uscì a ruota. Dopo poco feci un'altra proposta: un libro di scritti sulla dimensione antropologica della danza. Anche questa mia proposta fu accettata e il libro uscì l'anno successivo, nel 1981²⁶.

23. Isadora Duncan, *La mia vita*, traduzione di Rosa Menni, Poligono, Milano 1948 (I ed. *My Life*, Boni&Liveright, New York 1927).

24. Isadora Duncan, *La mia vita*, Savelli, Roma 1980.

25. Dino Audino l'ha del resto riproposta come editore con la medesima traduzione e con una prefazione di Eugenia Casini Ropa, nel 2004 e poi ancora nel 2011.

26. Claire Holt – Franziska Boas – Geoffrey Gorer – Gregory Bateson – Harold Courlander, *La funzione sociale della*

Era vero che Dino e Vincenzo ci ascoltavano e ci davano fiducia.

Ma com'è che m'era venuta in mente un'antologia?

Cruciale fu l'uscita, qualche anno prima, nel 1977, di una storia della danza moderna firmata da Leonetta Bentivoglio: all'epoca una ragazza poco più grande di me, che studiava danza anche lei e che avevo incontrato proprio da Elsa e poi allo IALS, alle lezioni di Nicoletta Giavotto. Mi servì da modello e da stimolo. Il suo libro²⁷ l'avevo letteralmente “bevuto” e poi istoriato di osservazioni ai margini.

Da liceale, avendo studiato su storie della letteratura sempre coadiuvate da antologie, pensai che un'antologia poteva essere utile. E se mi ero tenuta alla larga dall'impegnativa autobiografia della Duncan, dal momento che più d'uno alla Savelli m'aveva fatto i complimenti per la mia traduzione del testo della Orbach, pensai che per una serie di brani di non eccessiva lunghezza potevo ritenermi all'altezza.

Last but not least, ci tenevo assolutamente a mettere in chiaro e a prendere di petto — anzi ad appuntarmelo sul petto come un distintivo — un concetto che mi pareva lampante e che mi stava a cuore: erano state le donne a inventarsi la danza moderna. Qualcuno doveva pur dirlo.

Non ero in grado di dimostrarlo accademicamente ma potevo fare in modo che loro stesse attraverso i loro scritti, lo dimostrassero.

Due parole di aneddoto sul titolo del libro: io son sempre stata negata per i titoli e giunta con il mio dattiloscritto sulla porta della Savelli — con Andrea²⁸, che riportava le bozze del suo — gli chiesi, nel panico: «che titolo gli propongo a Dino?²⁹» e lui tranquillo «Ma è facile: *Donna è bello... Donna è ballo!*». Ed esplose in una di quelle sue telluriche risate che ancora oggi mi fanno sganasciare... E così fu (fig. 6).

Devo dire che, man mano che procedevo nell'elaborazione del libro, nella selezione dei testi e nello studio delle autrici, mi era sempre più chiaro che la mia tesi — a meno che non fossi in grado di circoscriverne adeguatamente il perimetro — rischiava seriamente di fare acqua. E comunque, per essere sostenibile, avevo capito (come risulta chiaramente dai miei appunti manoscritti) che non

danza, Savelli, Roma 1981. Il testo originale (Franziska Boas (edited by), *The Function of Dance in Human Society*, Boas School, New York 1944) raccoglieva gli atti di un seminario di studi, promosso e presieduto da Franziska Boas, danzatrice, figlia del grande antropologo Franz Boas. Gli atti del seminario, tenutosi nel 1942, furono pubblicati nel 1944 e ripubblicati nel 1972 da Dance Horizons.

27. Leonetta Bentivoglio, *La danza moderna*, Longanesi, Milano 1977.

28. Andrea Jemolo (sempre quel mio amico e compagno di scuola, fotografo e militante come me dei Circoli Ottobre) stava pubblicando anche lui — con altri tre amici: Fabio Augugliaro, Daniela Guidi e Armando Manni — un libro con la Savelli: *Mettiamo tutto a fuoco. Manuale eversivo di fotografia*, (Savelli, Roma 1978): un altro titolo, sempre di suo conio, emblematico dei tempi.

29. A Dino, così come a Vincenzo, entrambi più grandi di noi, davamo tutti, spontaneamente e senza affettazione, del tu.

poteva in nessun caso corrispondere a una presa di posizione ideologica.

In questo mi fu maestro — e riconosco apertamente qui, a maggior ragione qui, a Bologna, il mio debito — Umberto Eco, con il suo libro *Come si fa una tesi di laurea*³⁰: tutta l'impostazione scientifica, comprese le note e i riferimenti bibliografici, del mio libro è integralmente debitrice — come sono poi stata debitrice, per tutta la vita — della sua impostazione, dalla quale avevo ricavato due principi: sii *flessibile* (ovvero aggiusta il tiro ogni volta che è necessario, per poter arrivare a sostenere, con argomenti ragionevoli, condivisibili e verificabili, la tua tesi) e sii *inflessibile*: se non hai niente di nuovo da dire non dirlo: piuttosto organizza dignitosamente, possibilmente secondo una nuova prospettiva, quello che hanno detto altri prima di te.

Ecco: io rimasi un po' sospesa — per ragionevole irruenza, ottimismo e sfrontatezza giovanile — in mezzo a questi due estremi. Non intendevo rinunciare alla mia tesi ma non volevo neanche farne una bandiera: solo un punto, che giudicavo molto importante, di riflessione.

Questo mi fu ancora più chiaro quando cominciai a redigere le due introduzioni storiche: a un certo punto capii che per nessuna ragione potevo lasciare fuori dal discorso Laban. Non sapevo ancora quasi nulla di lui ma mi fu chiaro che, parlando delle origini della danza moderna, non poteva essere lasciato fuori. Femminismo o non femminismo.

Ho poi trascorso una buona decina d'anni a mettere a fuoco il *perché* non potevo lasciarlo fuori. Ci sono infine riuscita grazie all'apporto fondamentale, intervenuto a metà degli anni Ottanta, di Aurel Milloss³¹, che onorandomi della sua amicizia, volle e seppe con pazienza spiegarmelo e rispiegarmelo, partendo dalla mia esperienza pratica, quotidiana, di critico (dal 1986 ero al «Messaggero») e mi aiutò anche — stilando per me una sua personale presentazione — a decidere di approfondire la questione attingendo a una delle migliori fonti disponibili, il Laban Centre for Movement and Dance, di Londra³².

La mia percezione ancora insufficientemente fondata del cruciale contributo labaniano al movimento moderno resta ai miei occhi il punto più debole del libro.

Ma non inficia, mi pare di poter dire ancora oggi, la tesi fondamentale: ovvero che alle origini della danza moderna ci sia un numero cruciale e determinante di figure femminili e che i loro testi parlino da soli dell'importanza e della particolare carica innovativa del loro pensiero e delle loro pratiche.

Naturalmente resto aperta a qualunque ragionevole, condivisibile e verificabile contestazione

30. Umberto Eco, *Come si fa una tesi di laurea. Le materie umanistiche*, Bompiani, Milano 1977.

31. Aurel M. Milloss, danzatore e coreografo ungherese, naturalizzato italiano. Su Milloss cfr. Patrizia Veroli, *Milloss. Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, LIM, Lucca 1996.

32. Al Laban Centre — all'epoca dipartimento della University of London — Goldsmith College — ho potuto studiare, con una borsa di studio del British Council, sotto la guida di Valerie Preston Dunlop, allieva diretta, come Milloss, di Rudolf Laban.

di questa mia tesi.

Una postilla: nel 2015 — ma ne ho avuto notizia solo nei mesi scorsi — è stata data alle stampe un’edizione pirata dei due libri sulla danza di cui avevo curato la pubblicazione per la Savelli: di *Donna è ballo* (mantenendo perfino il titolo — che come sappiamo era frutto dell’estemporanea elaborazione dal mio amico Andrea — ma espungendo ogni riferimento al mio nome e cancellando i testi di introduzione che avevo redatto) e perfino della raccolta di testi di argomento antropologico che avevo tradotto successivamente: anche in questo caso conservando titolo e sottotitolo della prima edizione italiana da me curata per la Savelli e cancellando il mio nome come autrice della traduzione.

Non vorrei ripetere il vecchio slogan commerciale per cui le imitazioni colpiscono i prodotti migliori... però se qualcuno ha pensato di fare di *Donna è ballo* un’edizione pirata — ancora in vendita fino a novembre 2021 e da ben sei anni — la cosa non può che confermare, con mia sorpresa, il perdurante discreto successo e in una certa misura anche l’utilità del libro.

Se dovesse farsene una prossima edizione (come a un certo punto era stato ventilato) ad ogni buon conto scriverei in copertina: *diffidate delle imitazioni...*

Scherzi a parte, la cosa che più mi ha contrariato, di questo spiacevole episodio, è stata la forzatura del pensiero — dunque l’umiliazione della giovane studiosa che lo aveva concepito — che era posto alla base del libro: un pensiero semplice, di una studiosa alle prime armi, ma fondato su riflessioni genuine e non superficiali, ricavate da fonti autentiche, selezionate con cura e con fatica³³ fra le più autorevoli a disposizione: il libro-pirata porta invece in quarta di copertina una vera e propria caricatura del concetto che avevo espresso nella mia *Premessa*³⁴, storpiato e riassunto in una frase ridicola: «La danza è donna. Questa è una verità fondamentale».

Noi (dovrei dire “io” ma mi viene spontaneo dire “noi”, tornando a quei tempi) non abbiamo mai creduto alle verità fondamentali. Vederle evocate, oltre quarant’anni dopo, su un’antologia di scritti di donne innovatrici e ribelli, da me concepita, mi manda letteralmente in bestia. *Vade retro*³⁵.

33. Avevo per esempio, all’epoca, potuto rintracciare il testo di Ruth St. Denis solo a Londra, alla British Library, che conservava, per mia fortuna, una parte della collezione della rivista che lo aveva pubblicato, mentre un’altra parte era andata dispersa trovandosi collocata nell’ala della biblioteca distrutta dai bombardamenti. Grazie all’amico Giorgio Marullo che mi aveva pazientemente aiutato a capire come ottenere un *pass* temporaneo, avevo avuto il privilegio (che anche allora m’era parso tale) di poter consultare il testo per un paio di giorni nella celebre Round Reading Room, ovvero sotto la magnifica cupola azzurra, nella storica sede della biblioteca, posta all’interno del British Museum dove, mi pareva di ricordare, aveva studiato anche Marx.

34. «“La danza è donna” è una frase di Balanchine. [...] ho scelto questa frase a sintesi dell’idea che ha guidato questo lavoro perché, al di là dei dissensi di qualunque segno che può suggerire, essa è curiosamente indicativa di una situazione di fatto: gran parte di ciò che sta alla base della danza contemporanea è frutto del lavoro di donne. Le donne hanno avuto un ruolo fondamentale nell’aprire nuove strade e sono ancora oggi in posizione centrale e determinante, nella sperimentazione e nella ricerca». Donatella Bertozzi (a cura di), *Donna è ballo. La nascita della danza moderna nei testi delle donne che l’hanno inventata*, cit., p. 13.

35. Qualche tempo dopo la conclusione del convegno bolognese, ho finalmente ottenuto il ritiro dal commercio delle copie pirata di entrambi i libri e un piccolo risarcimento. Vale sempre la pena provare a lottare per cambiare le cose.

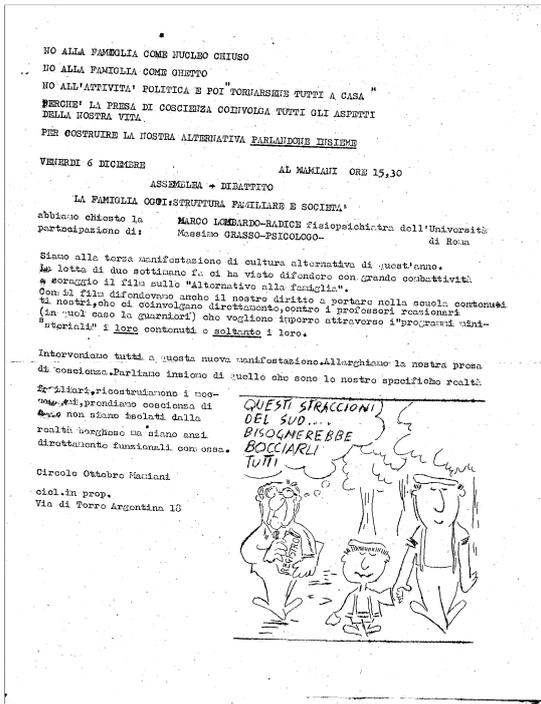


Figura 1: Volantino, 6 dicembre 1974.



Figura 2: La copertina di Pablo Echaurren per *Porci con le ali* (1976).

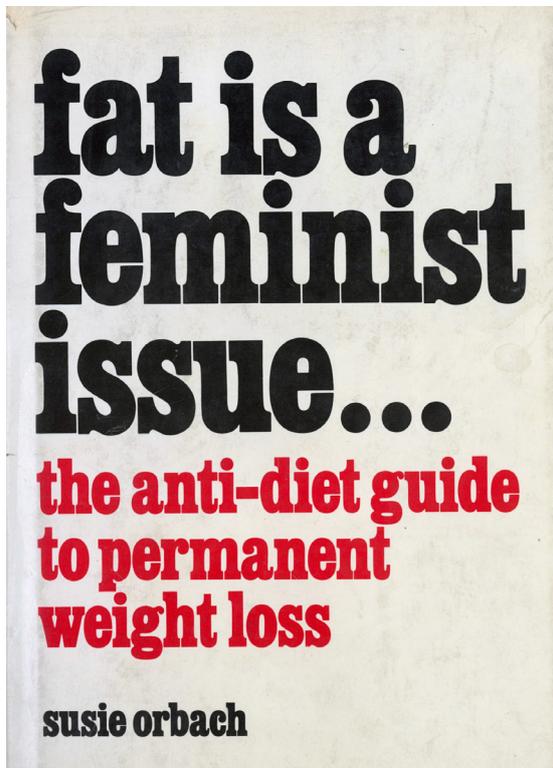


Figura 3: *Fat is a Feminist Issue* (1978), copertina.



Figura 4: Copertina della prima edizione italiana (1979).



Figura 5: Isadora Duncan, *La mia vita* (1980). Copertina dell'edizione Savelli.



Figura 6: La copertina di *Donna è ballo* (1980): il disegno, che riprende con intelligenza e spiritosa originalità alcune immagini del modernismo e del postmodernismo, è di Elena Politi.



Figura 7: Il disegno creato da Pablo Echaurren per la carta intestata della Savelli Editori. La sede indicata è quella di via Ennio Quirino Visconti, l'ultima della casa editrice.

Susanna Egri

Settanta?

Mi presento: io sono una combattente. Anzitutto ho dovuto combattere per sopravvivere, in quel tremendo periodo storico che ha visto la convergenza dei tre totalitarismi che hanno sconvolto il XX secolo. Riemersa in Italia nell'immediato dopoguerra, avendo già combattuto per affermare la mia personale libertà artistica nei confronti dei nuovi linguaggi della danza, trovai in Italia il deserto. Danza inesistente, esclusa sia dal concetto di cultura, sia da quello di formazione finalizzata al teatro. È stato necessario affermare anzitutto la valenza della tradizione, aggiornandola con le nuove istanze della modernità di un'arte che, comunque, è sempre arte del presente. E poi combattere per l'evoluzione contemporanea.

Appena ricevetti l'invito a partecipare al Convegno di Bologna identificato con il titolo *Settanta!*, che si riferiva all'inizio dei fermenti di danza contemporanea apparsi in Italia, la mia prima reazione fu di perplessità, in quanto la mia personale storia, fortemente votata alla contemporaneità, ha avuto inizio ben prima, addirittura prima degli anni Cinquanta, nonché con significative ricadute proprio in Emilia. Non per niente proprio in quei giorni io celebravo i settanta anni della mia scuola fondata a Torino nel 1950, e fondata appunto sull'ambivalenza della tecnica classica e della tecnica moderna-contemporanea. Una volta chiarito che proprio questo costituiva particolare motivo d'interesse, risultando un unicum inesplorato, ho fugato la perplessità iniziale.

La mia storia ha infatti un inizio preciso: il 19 marzo 1946, allorché è andato in scena a Budapest il mio primo concerto solistico di danza, successivamente apparso a Milano nel dicembre dello stesso anno e poi l'anno dopo a Torino.

Per brevità mi sembra significativo mettere a confronto due testimonianze apparse a firma di due insigni storici della danza, una nel 1946 – Gedeon Dienes – e l'altra cinquanta anni dopo – Sergio Trombetta – rispettivamente col titolo *Lesordio di Susanna Egri e Chi è Susanna Egri?*

Lesordio di Susanna Egri

Sono stato testimone del debutto teatrale di Susanna Egri, in quello spettacolo dell'anno 1946 al Conservatorio F. Liszt di Budapest in cui la giovanissima artista, appena uscita dalla tremenda esperienza della guerra, offrì a noi, spettatori ammaliati e stupiti, un vero e proprio

compendio delle diverse tendenze artistiche che la danza aveva maturato nella prima metà del secolo, sciorinate con incantevole padronanza. La parola d'ordine dell'epoca era: comunicare. E il programma di Susanna, il cui grande talento era sostenuto da una solida preparazione tecnica ambivalente – contemporanea su basi classiche – offriva una serie quanto mai variegata di assoli tutti significanti.

Dalla tensione spirituale del trittico *L'uomo e il suo Dio* – un'indagine del sentimento religioso attraverso i tempi: l'*Animismo* dell'uomo primitivo, l'*Amor Sanctus* medievale, il *Corale Moderno* del tormentato uomo d'oggi – alla malinconia delle cose che passano in *Foglie d'autunno*, al vivace bozzetto dello *Strillone* reso con sapida caratterizzazione, alla sinuosità orientaleggiante di *Sulamita* contrapposta al ritmo spagnolo di *Malagueña* e all'allegria della danza paesana ungherese, alla spiritosa *Coquette* sulle punte fino all'irresistibile pezzo finale in cui sbeffeggiava ironicamente i vari stili della danza allora in auge, quasi a voler dire: questo appartiene al passato, io m'incammino verso nuove vie... Tutto ciò Susanna ci trasmise con l'espressività del suo corpo flessuoso e agile, con la sua forza di comunicazione convincente e affascinante.

Quella teen-ager rivelava già un'arte sicura, nutrita non solo di tecnica – del resto ottima, avendo studiato balletto col grande maestro di fama internazionale Ferenc Nàdasi e tecnica moderna con Sàri Berczik, portatrice del verbo labaniano – ma di spessore intellettuale, di sensibilità, di intuizione, di humour.

Il fatto poi che di quelle danze fosse anche coreografa ci rendeva stupefatti per la precocità con cui questa fanciulla si dimostrava capace di sintetizzare eventi, sensazioni, esperienze, messaggi, trasfigurandoli in momenti d'arte attraverso il movimento.

Ecco perché quello spettacolo, così ricco di fermenti, si rivelò anticipatore, indicando alla nuova danza le vie da seguire.

Dr. Gedeon P. Dienes¹

Chi è Susanna Egri?

Il segreto di Susanna non è solamente il titolo di un'opera di Ermanno Wolf-Ferrari. Il segreto di Susanna è anche la forza interiore, quell'*animus pugnandi* che fa di Susanna Egri un carattere indomito, orgoglioso. Una volontà che l'ha portata in tutti questi anni a proseguire nel suo lavoro di coreografa, organizzatrice artistica e insegnante; andando avanti, fredda e battagliera, senza lasciarsi smontare dalla "distrazione" dei poteri istituzionali che avrebbero potuto (dovuto?) fornirle i mezzi per renderle meno faticoso il lavoro sul piano artistico, nonché convalidare il ruolo che le spettava in un tessuto sociale e culturale. Quello torinese soprattutto.

Questa coscienza di dover proseguire per la sua strada, senza perdersi in inutili polemiche, senza fermarsi a discutere vanamente, badando invece sempre all'obiettivo, l'arte, la danza, hanno fatto sì che Susanna Egri guardasse sempre a nuove realizzazioni, nuove mete da raggiungere.

Sono rimasti memorabili ad esempio, i suoi *Lunedì della Danza*, due spettacoli al giorno con programma a tema, di grande impatto culturale, che hanno provocato code mai viste al botteghino del Teatro Gobetti.

E intanto, trascorrevano gli anni. E alle spalle si accumulava, inconscio, un passato da andare a riscoprire. Per poter affermare: «Io sono ciò che faccio oggi. Ma sono anche, oggi, ciò che ho fatto in passato». Il lavoro compiuto, per quanto la danza sia un'arte evanescente, è qualche cosa che resta, che si sedimenta. Cinquanta anni di attività artistica segnano la boa giusta per andare a riscoprire, per scavare in quella montagna di stratificazioni, fatte di spettacoli, di interventi elogiativi di grandi personalità, di coloro con cui si è lavorato. Ecco allora scorrere nomi cari alla memoria di tutti noi. Nomi profondamente legati alla vita culturale, non soltanto di Torino: Massimo Mila, Franco Antonicelli, Gino Tani, Vittoria Ottolenghi, Alberto Blandi, Alberto Savinio, Bianca Gallizia, Gedeon Dienes.

E poi ci sono coloro che in questi anni hanno compiuto un tratto di cammino con Susanna Egri, suoi allievi, suoi compagni d'arte, complici in imprese coreografiche: Raphael Bianco, Barbara Griggi, Luigi Bonino, Loredana Furno, GianFranco Paoluzi, Roberto Fascilla, Pippo Carbone, ma anche Paolo Poli, El Camborio, Milorad Miskovitch.

Sergio Trombetta²

1. Gedeon P. Dienes, *L'esordio di Susanna Egri*, in AA.VV., *Susanna Egri. Mezzo secolo di danza. Presentazioni, testimonianze, spigolature*, Centro di studio della danza, Torino 1996, p. 75.

2. Sergio Trombetta, *Chi è Susanna Egri?*, in AA.VV., *Susanna Egri. Mezzo secolo di danza. Presentazioni, testimonianze, spigolature*, cit., p. 13.

A questo punto non mi resta che aggiungere una sintetica cronistoria dei principali eventi che ho realizzato nel periodo antecedente i fatidici anni Settanta:

1950 – Fondo a Torino la Scuola di danza teatrale accademica e moderna.

1952 – Creo (soggetto, sceneggiatura e coreografia) e interpreto la prima opera originale ideata per la nascente TV italiana, *Le foyer de la danse*.

1953 – Costituisco il Centro di Studio della Danza per la promozione e la diffusione dell'arte della danza, ma particolarmente finalizzata alla formazione totale, cioè culturale (docenti Massimo Mila per la musica e Luigi Carluccio per l'arte figurativa), oltre a quella artistica e tecnica – classica e moderna – di danzatori con scelta vocazionale.

1953 – Creo *Istantanee*, prima coreografia contemporanea apparsa sulle scene italiane, al Teatro Alfieri di Torino. L'anno successivo la coreografia è integralmente ripresa dalla televisione.

1953 – Fondo la compagnia I Balletti di Susanna Egri.

1954 – Danzo il passo a due da me coreografato, *Luci della ribalta* (musica di Charlie Chaplin), nel primo programma nazionale trasmesso della TV italiana il 3 gennaio 1954.

1956 – Coreografo e interpreto al Teatro la Fenice di Venezia il *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, in cui, nel madrigale monteverdiano, irrompe la tecnica moderna («Sembrava di essere nel Far West», commenta un affannato recensore).

1956 – Creo a Torino *Armonie e contrasti*, studi sulle possibilità di contrapposizione e fusione della tecnica classica e della tecnica moderna. La creazione viene successivamente rappresentata in varie città italiane ed europee.

Nota personale. Ritengo opportuno chiarire che il mio matrimonio, sebbene indotto da amore, non ha retto alla divaricazione fra due opposte tendenze esistenziali, ed è finito con il divorzio.

1961 – La compagnia I Balletti di Susanna Egri è l'unica compagnia di danza italiana inclusa ufficialmente nelle celebrazioni del Centenario dell'Unità d'Italia, con due diversi programmi. Gli spettacoli hanno luogo a Torino e a Roma.

1961 – Il Ministero Turismo e Spettacolo, su decisione del Direttore dello Spettacolo conquistato dagli spettacoli di cui sopra, da lui visionati al Teatro Eliseo di Roma, assegna una sovvenzione annuale alla compagnia I Balletti di Susanna Egri.

1962 – *Negro Spirituals*, creato per la Pro Civitate Christiana ad Assisi nel 1960, viene ripreso in televisione negli studi di Milano. Il balletto, che ha poi avuto innumerevoli rappresentazioni nel mondo, è dedicato a tutti coloro che ancora oggi subiscono oppressioni e anelano a una terra promessa

in cui l'uomo non sia più lupo per l'uomo.

1962 – Creo *Jazz Play*, libera elaborazione coreografica del *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare, su musiche di Charles Mingus (secondo Beppe Menegatti, «capolavoro assoluto della Egri»). Dopo la prima rappresentazione, lo spettacolo viene ripreso in TV a Torino e a Roma.

1963 – Creo tre balletti originali, commissionati dalla TV e trasmessi, uno a settimana, in prima serata: *Vita di bohème*, *Turandot* e *Cavalleria Rusticana* (quest'ultimo, Premio Internazionale "Prix Italia"), che trasferiscono ai tempi nostri vicende tratte dalle note origini letterarie, con musiche jazz e tematiche riferentisi alla condizione femminile.

1967 – Creo *Nuove ricerche e proposte coreografiche*, con la partecipazione di Jean Cébron, spettacolo centrato sul mio lavoro intitolato *Progressione* (musiche di Varèse e Ravi Shankar), cioè su un trittico sulla condizione alienata dell'uomo di oggi nell'angosciata corsa al consumismo. Il trittico reca tre epigrafi: una mozione sindacale, una citazione di Einstein e un'ipotesi di Herbert Marcuse. Una novità assoluta: *Juke-box*, ossia un *format* in cui il pubblico stesso, con appositi pulsanti, può scegliere, fra gli assoli programmati, quello che vuol vedere.

1968/1969 – Creo, in orario scolastico, spettacoli appositamente ideati per gli alunni delle scuole dell'obbligo, riproposti in anni successivi fino al 1985, in varie località dell'Emilia, a partire dal Teatro Romolo Valli di Reggio Emilia.

1969 – Ricevo il "Premio Positano per la coreografia".

1970 – Organizzo il ciclo di conferenze *La danza nella storia della cultura*, un esperimento pilota in collaborazione con l'Assessorato alla Cultura di Torino.

1973 – Creo l'assolo *Chi sono io?* – un ballerino alla ricerca della propria identità – al Teatro Bolšoj di Mosca, interpretato da Luigi Bonino (*standing ovation* per la prima apparizione della danza moderna nella "culla" del balletto classico).

1974/1975 – Organizzo conferenze-spettacoli in varie università in Svezia e Danimarca, con mostra dei disegni dei ragazzi delle scuole dell'Emilia, ispirati ai nostri spettacoli.

1975 – Creo a Parigi l'assolo *Condizione donna* su musiche elettroniche, successivamente ripreso dalla TV di Torino.

1976 – Ricevo la Targa del "Premio Positano – Messaggera della danza italiana nel mondo".

1978 – Partecipo, come delegata italiana, al primo Congresso internazionale dei coreografi, patrocinato dall'Unesco a New York.

1979 – Istituisco il primo corso di coreografia a Città di Castello (PG).

1979 – Organizzo i *Lunedì della danza*, presentati settimanalmente al Teatro Gobetti di Torino ed estesi per vari mesi. Essi costituiscono un successo mai visto, con code infinite al botteghino. Al giorno, vengono dati due spettacoli a tema: *Danza e Società*, *Danza e Sport*, *Danza e Religione*, *La danza è uomo*, *La danza è donna*, *Danza e Musica*.

È inutile continuare l'elenco dagli anni Settanta in poi, fino all'attualità: basta navigare il *web* per veder sciorinata tutta la mia produzione artistica, nonché l'incessante attività esercitata attraverso il CNID (Consiglio Nazionale Italiano Danza correlato al CID dell'Unesco) e l'ELIA (European League of Institutes of the Arts), senza dimenticare quanto attuato dal Centro di Studio della Danza (1953), dall'Università della danza (1989) e dalla Fondazione Egri per la Danza (1998).

Tuttavia, alcuni eventi meritano di essere segnalati per la loro eccezionalità:

1983 – Organizzo a Torino il Concorso Internazionale di coreografia *Un balletto contro la violenza*, presieduto dalla principessa Cristina di Svezia.

1984 – Sono invitata a Shenyang, in Cina, a dare lezioni alla compagnia professionale Liaoning Ballet (troupe di settanta ballerini) e a creare una coreografia per la stessa. Vengo nominata “Marco Polo della Danza” anche per aver contribuito al gemellaggio Shenyang-Torino.

1984 – A Roma, per la compagnia dell'Accademia Nazionale, allestisco *Jeux e Cake Walk* (musica di Debussy), quest'ultimo trasmesso integralmente in TV nella *Domenica in* di Pippo Baudo.

1985 – Avviene la registrazione in TV dello speciale *Incontro con Susanna Egri dopo il suo ritorno dalla Cina*, a cura di Vittoria Ottolenghi.

1985 – Al Teatro Romolo Valli di Reggio Emilia creo, per gli alunni delle scuole, *Ballo, balletti, fumo, fumetti* (per la campagna contro il fumo), che comprende *Il tabacco* (musica di Filippo D'Agliè), *Il fumo e le donne* (musica di Gaslini), *I ragazzi e i fumetti* (musica di Raf Cristiano).

1985 – A Roma, partecipo con Aurel Milloss al lavoro per la terminologia riunita della danza, classica e contemporanea.

1986 – A Parigi, prendo parte alla giuria del Concorso Internazionale di coreografia insieme a Carolyn Carlson e Birgit Cullberg.

1989 – Istituisco a Torino l'Università della Danza per la formazione di coreografi. I docenti del primo biennio sperimentale sono: Enzo Restagno (musica), Gianfranco de Bosio (teatro), Karin Waehner (tecnica contemporanea e coreografia) e la sottoscritta (linguaggi contemporanei e analisi del movimento).

1989 – A Praga, partecipo al seminario di coreografia organizzato dall'UNESCO insieme a Alvin Ailey, Robert North, ecc.

1990 – A Torino, creo lo spettacolo conclusivo del primo biennio dell'Università della Danza con sei laureati. Si tratta di uno spettacolo di gala per il quarantesimo anniversario della Scuola, con l'intervento di 40 ex-allievi convenuti da tutto il mondo.

1991 – A Torino, sono nominata madrina per la costituzione del Centro di Medicina per la Danza in occasione della tavola rotonda sulla danza contemporanea al Centre Culturel Français.

1992 – Rifiuto la sovvenzione ministeriale per la protesta contro la “modalità punitiva”. (Il testo integrale della mia lettera di rifiuto alla ministra Boniver è riportato integralmente nel volume *Mezzo secolo di danza* che la regione Piemonte mi ha dedicato).

1994 – A Lisbona, sono eletta nel Consiglio esecutivo in occasione del Convegno Internazionale di ELIA.

1994 – A New York, rappresento il CID alla riunione delle tre massime organizzazioni internazionali di danza che decidono di promuovere collegialmente la “Giornata Mondiale della Danza”, istituita nel 1983 dall’International Theater Institute – UNESCO.

1995 – In Messico, rappresento il CID al Convegno della World Dance Alliance.

1996 – A Budapest, sono nominata Presidente onoraria della Società Ungherese di Cultura del movimento. Svolgo, inoltre, un seminario nella locale università.

1997 – A New York, partecipo a incontri culturali e dono parte del mio materiale alla Dance Library del Lincoln Center.

1998 – A Seoul (Corea del Sud), partecipo alla conferenza sulle origini italiane del balletto.

1998 – A Perugia, organizzo una Tavola rotonda su Laban e Kreutzberg per la Giornata Mondiale della Danza.

1998 – A Torino, costituisco ufficialmente la Fondazione Egri per la danza.

1999 – A Roma, partecipo al Convegno CNR sul recupero del patrimonio coreutico italiano del XX secolo con un intervento su Nicola Guerra.

1999 – Costituisco la Compagnia EgriBiancoDanza, codiretta insieme a Raphael Bianco (rientrato in sede dopo importanti esperienze internazionali), che ne diventa coreografo residente.

2000 – A Ginosa (TA), partecipo al VI Incontro Europeo di Creazione Coreografica, insieme a dodici gruppi di tutta Europa. Per l’occasione, si tiene il Gala per la Giornata Mondiale della Danza, con coinvolgimento di tutte le Istituzioni locali.

Inizia un intenso periodo di affermazione della rinata compagnia contemporanea, attraverso *tournées* nei vari continenti con una continua crescita, il cui motore è la creatività di Raphael Bianco e la brillante professionalità dei nostri danzatori, che ha portato la compagnia a essere riconosciuta fra le eccellenze del nostro Paese. Intanto nel 2020 siamo arrivati alla celebrazione del settantesimo anniversario della scuola da me fondata nel 1950, e da allora da me sempre diretta ma, causa Covid, il Gala previsto è stato rimandato al 2021, con un programma che nella prima parte ha presentato gli allievi di tutti i corsi, mentre nella seconda è la compagnia EBD che ha presentato in prima assoluta una versione contemporanea dello *Schiaccianoci* ad opera di Raphael Bianco.

Mentre continuo, indefessa, a dare le mie lezioni quotidiane sia di tecnica che di Storia della danza all’AFED (Alta Formazione Egri Danza), che cosa posso dire di me a conclusione? Sono una

combattente apollinea che vuole vivere nella luce, ricevere e trasmettere Bellezza e Verità. Per me Etica ed Estetica vanno a braccetto.

E così sia!

Nota biografica

Riporto qui di seguito una nota biografica a me dedicata dal compianto Alberto Testa:

Susanna Egri nasce a Budapest il 18 febbraio 1926, da genitori ungheresi, con i quali, ancora in fasce, si trasferisce in Italia, dove il padre, Ernesto Erbstein è ingaggiato come giocatore di calcio e poi allenatore. Passato attraverso varie società calcistiche, l'attività del padre diventa sempre più brillante fino a quando, approdato a Lucca, i suoi *exploits* lo rendono un vero e proprio eroe della lucchesia. Anche la piccola Susanna ottiene a scuola risultati brillanti, per cui la felicità della famiglia, completata dalla secondogenita Marta nata nel 1931, è al colmo, quando vengono promulgate, nel 1938, le leggi razziali. Da qui risulta che il padre è di origine ebraica, cosa di cui non c'era stata alcuna evidenza, tanto meno per Susanna, allora dodicenne, cresciuta cattolica. Il trauma che consegue a questa totale perdita di identità, con l'espulsione da tutte le scuole, spinge la piccola Susanna in un abbattimento peggiorato dal successivo abbandono dell'Italia, e dalle dolorose peripezie che ne conseguono. Solo il sostegno che le viene dal padre, personaggio luminoso di grande sapienza psicologica, riesce a tirarla fuori dal trauma quando approdano al Paese natio, dove poi comunque bisogna rifarsi una vita, avendo perso casa e lavoro.

Susanna, a questo punto tredicenne, trova nella danza (arte di famiglia, tutte le sue cugine, maggiori di lei, sono ballerine professioniste, e la mamma, maestra di ballo diplomata, fin da piccola l'ha istruita in casa) la valvola di salvezza, e la elegge a mèta su cui riversare tutte le sue energie spezzate.

Intanto c'è la guerra, e negli anni che seguono, pur con le restrizioni che gli eventi bellici determinano, la vita di Susanna scorre positivamente con risultati sempre più evidenti sia nello studio del classico, sia del moderno, a cui lei aderisce precocemente sperimentando tutti i nuovi linguaggi che la capitale le presenta, tanto da renderla "ponte" tra le due opposte fazioni, classico e moderno. Così da ottenere, a diciotto anni, il premio per il miglior talento della giovane generazione. Gioia presto stroncata dalla brutale occupazione militare di Budapest da parte dell'esercito nazista. Inizia un terribile periodo di persecuzioni; sia Susanna che il padre (che nel frattempo hanno assunto ufficialmente il cognome Egri, avendo ripudiato il cognome prussiano Erbstein) affrontano situazioni indicibili (padre ai lavori forzati, Susanna clandestina, operaia in fabbrica, cattura, in marcia verso una morte abominevole, atrocità nella capitale assediata) e infine la liberazione. Sono miracolosamente sopravvissuti. La guerra è finita. Il padre torna a Torino, e riprende le redini del Torino Calcio, apprestandosi a renderla la mitica Squadra Leggendaria.

Intanto Susanna deve completare gli studi all'Accademia di Stato per il conseguimento del diploma di coreografia e danza contemporanea (è già diplomata nel classico) e realizza il suo primo *recital* solistico. Nel 1946 può infine tornare in Italia da italiana avendo sposato (diciannovenne!), a Budapest, un giovane nobile di casata veneta. Nel deserto italiano della danza, dopo fugaci tentativi di affermarsi con i suoi *recitals* solistici, inaspettatamente, Susanna balza al *top*, essendo scelta come prima ballerina della Compagnia della *Biennale* di Venezia, in *tournee* a Londra e Parigi. Sembra che l'altalena della provvidenza, fra disastri e miracoli abbia preso lo slancio positivo, pur nella nullità della danza nel contesto culturale. Siamo nel 1948 e l'ascesa brillante continua, con Susanna Egri prima ballerina assoluta al Teatro dell'Opera di Firenze, quando avviene lo schianto che le spezza la vita, la sciagura aerea di Superga, in cui muore il padre con tutta la sua squadra leggendaria. È il 1949. Proprio a Torino in quell'anno inizia il periodo sperimentale della televisione. Ed è la nascente TV che recupera la distrutta Susanna Egri invitandola negli studi sotto la Mole Antonelliana per presentare ogni giorno una diversa danza del suo programma di assoli, offrendo un prezioso allenamento ai nuovi *cameramen* e una stupefacente visione ai passanti di via Roma che si fermano ad ammirare la novità esposta nelle vetrine dei due principali quotidiani. Così Susanna Egri diventa la prima immagine in movimento della TV, e proseguendo negli anni la collaborazione, realizza nel 1952 la prima opera originale creata per la TV, il balletto *Le foyer de la danse*, soggetto, coreografia e protagonista. Il resto è noto.

Prima di enumerare i principali Premi ricevuti, mi sembra opportuno menzionare la tesi di laurea presentata da Eleonora Gerbelle al DAMS di Torino nel 2007 col titolo *Susanna Egri: il percorso artistico e l'attività didattico-culturale*, nonché la Giornata Internazionale di Studi *Susanna Egri e la cultura di danza nel secondo Novecento* organizzata dall'Università di Torino nel 2009 con l'intervento di relatori da tutto il mondo.

Premi

1963 – “Prix Italia TV” per il balletto *Cavalleria Rusticana*, nella sezione *Opere musicali originali*.

1976 – “Premio Positano – Messaggera della danza italiana nel mondo”.

1980 – Vercelli. “Viotti d’oro” (Premio internazionale assegnato alle eccellenze in ambito musicale) con la motivazione: “Per la sua importante attività svolta in Italia e all'estero quale eccelsa danzatrice, valorosa coreografa ed esperta insegnante”.

1984 – Torino. “Premio La Mole” come personalità dell'anno.

1985 – Nervi (GE). “Premio Porselli” per la coreografia.

1998 – Vicenza, Teatro Olimpico. “Premio Sakharoff”, riconoscimento alla carriera.

2019 – Budapest. Croce d'oro al merito a Susanna Egri, artista della danza, coreografa, promotrice della Fondazione Egri per la Danza, riconoscimento per la sua carriera artistica in cui ha fatto conoscere al mondo l'eccellenza dell'arte ungherese della danza. Premio conferito dal Presidente della Repubblica d'Ungheria.

2021 – Lucca. Conferimento della Cittadinanza Onoraria per il coraggio dimostrato durante le persecuzioni razziali e per il contributo al mondo dell'arte.



Figura 1: Susanna Egri in *Cavalleria Rusticana*. Premio "Italia TV", 1963. Archivio personale di Susanna Egri.



Figura 2: Galina Ulanova e Susanna Egri mostrano il "Viotti d'oro" ricevuto in epoche diverse. Archivio personale di Susanna Egri.



Figura 3: Susanna Egri, nella parte di Tersicore, nell'*Apollon Musagète* di George Balanchine. Archivio personale di Susanna Egri.

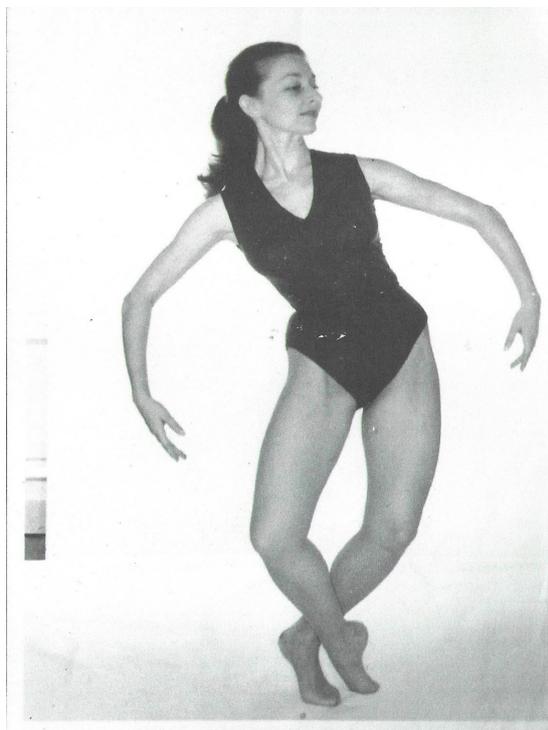


Figura 4: Susanna Egri in una prova di *Istantanee*. Archivio personale di Susanna Egri.



Figura 5: Attestato CID-UNESCO con una fotografia della compagnia EgriBiancoDanza. Archivio personale di Susanna Egri.

Valeria Magli

Il materno danzante

Nel lavoro sono sempre stata una artista solitaria e prima di salire sul palcoscenico ho praticato studi disparati: prima danza classica e sport agonistico, poi studi universitari e danza moderna, con incursioni nel circo, nel mimo e nel tip-tap.

Perché inizio parlando dei miei studi? Perché questi studi si sono poi travasati in tutte le creazioni che ho realizzato. Il mio corpo e la mia mente, a volte all'unisono a volte in contrasto, si sono sempre mossi insieme (perché anche il pensiero si muove!).

Inizialmente, e devo dire anche casualmente, ho unito danza e poesia. La poesia è innanzitutto ritmo, ma è anche salti, ripetizioni, allusioni: avevo trovato una compagna ideale per la mia danza¹. In seguito, nei miei lavori, c'è stato un altro intreccio, quello tra cultura "bassa" e cultura "alta": il tip-tap con la musica di John Cage, la *clownerie* del circo con la poesia.

In ogni caso si trattava di dare voce al gesto e gesto alla poesia, ma con un interrogativo fondamentale: come farle coesistere sulla scena senza togliere o sottomettere l'una all'altra?

Difficile rispondere. Per me, cultura del corpo e cultura della mente, si sono sempre intrecciate tanto che, quando ero all'università, il professore di estetica mi ripeteva spesso: «Guardi Magli che la filosofia non si fa più in palestra, non siamo nell'antica Grecia!»²

A distanza di anni, non posso non notare con piacere quanto quella duplice formazione (studio della danza e studio universitario), ai miei tempi per niente scontata, sia andata progressivamente affermandosi.

Oggi all'università ragazzi e ragazze studiano sui libri ma in contemporanea si esercitano in tecniche multiformi e stili di danza di altri paesi. Inoltre, tra di loro, inoltre, è aumentato il desiderio di affrontare pratiche affini alla danza, diverse ma sempre corporee: circensi, sportive, salutiste.

1. Paul Valéry diceva che la prosa è cammino e la poesia è danza, e poi, aggiungo io, tutte e due hanno i piedi, anzi, il piede, diceva Dalí!

2. Che, invece, è esattamente quello che mi auguro accada in futuro per tutti i giovani!

In realtà l'auspicata unione di cultura del corpo e cultura della mente, forse, si sta realizzando, così come del tutto acquisita è una migliore conoscenza del mondo e delle sue produzioni, capaci di fare da stimolo a creazioni artistiche realmente contemporanee e sicuramente più vicine alla nostra epoca e al nostro sentire di quanto non lo fossero in passato.

A questo punto, però, va fatta una considerazione: negli anni Settanta non era così, non c'erano Unione Europea, Erasmus, cellulari, internet e tutto quello che la grande accelerazione tecnologica ha servito su un vassoio d'argento ai nostri giovani.

Vantaggi e svantaggi sono evidenti: il modo di comunicare si è fatto più freddo e rarefatto, ma anche più sintetico, la possibilità di conoscere e sapere cosa avviene anche molto lontano si è fatta più immediata ma anche meno verificabile.

Eppure, anche se in ritardo di decenni, è proprio grazie a internet che ho potuto conoscere lavori e idee di colleghe che in quegli anni, per la difficoltà di spostarsi e comunicare, ignoravo del tutto. Poco si conosceva delle ricerche altrui, impegnate come si era tra il sudore ballerino e il procacciarsi la sussistenza. Parlo al femminile perché negli anni Settanta la maggior parte dei lavori sul corpo danzante erano realizzati da artiste, donne che oggi, in un certo senso, potremmo considerare "madri" della danza contemporanea italiana.

Penso che nei decenni trascorsi si sia sottaciuto il ruolo materno della coreografia, l'importanza che le scuole nate negli anni Settanta hanno avuto nel creare una nuova generazione di danzatori e coreografe, danzatrici e coreografi.

Di "nuova danza" si è cominciato a parlare negli anni Ottanta, tralasciando il grande lavoro di formazione del decennio precedente, che tutte le artiste qui presenti hanno fatto con le loro scuole. A questo proposito va sottolineato che la danza, così come il canto o la musica, non richiede solo talento ma richiede innanzitutto molta tecnica e, di conseguenza, un lungo apprendimento. Se quindi c'è stato un fiorire di nuove creazioni negli anni Ottanta, è perché dieci anni prima queste artiste, "mamme" della nuova danza, hanno portato in Italia il nuovo che avanzava dagli altri paesi: dall'America innanzitutto (come sempre!) ma anche da Svizzera, Francia, Germania, trasmettendolo a generazioni di giovani.

A proposito di mamme, girovagando su internet, mi è capitato di leggere un dialogo che mi ha incuriosito per la particolarità dei soggetti coinvolti: Jacques Attali, economista francese e Tadashi Yanai, fondatore di una azienda giapponese di abbigliamento. Parlando a Yanai del suo libro *L'economia della vita*, Attali dice: «Siamo i nonni dell'umanità e dobbiamo agire come i nonni dell'umanità che deve ancora nascere»³.

3. Chi scrive traduce da: «We are the grandparents of all humanity, and we must act like grandparents of humanity yet

Trasponendo queste parole al nostro tema ballerino, noi “mamme” della nuova danza italiana negli anni Settanta, oramai nonne, dovremmo trasferire ai giovani le nostre ricerche di un tempo e farlo insieme a studiosi e studiose, proprio come è stato fatto in occasione di queste giornate di studio.



Figura 1: Valeria Magli in una foto di Carla Cerati (1989).

to be born» (Jacques Attali – Tadashi Yanai, *Our Path to a Positive World*, online: <https://www.uniqlo.com/jp/en/contents/sustainability/report/2021/interview/>, u.v. 3/2/2023).

Maria Vittoria Campiglio

Charà. Un percorso per la danza

C'è una difficoltà a parlare di se stessi senza rischiare l'autocelebrazione. Cogliero questa occasione per parlare, oltre che di me, dei maestri che hanno orientato il mio percorso, dei personaggi incontrati che hanno determinato le mie scelte culturali e della realtà che ho creato, in cui mi sono pienamente identificata.

Ci sono cose nella vita che scegli e cose che capitano.

Fin da piccola la mia formazione nella danza era impregnata di accademismo.

Ad un certo punto non mi riconoscevo più in quello che stavo facendo, non era la mia strada. Le situazioni di studio e di spettacolo cui partecipavo erano molto chiuse, quasi esclusivamente centrate sulla preoccupazione tecnica e volgere lo sguardo altrove era considerato sacrilegio.

Quindi ho cominciato a guardarmi intorno.

Ero molto affascinata dalla storia e dai protagonisti della danza della prima metà del Novecento in Europa. Chiedevo alle mie insegnanti, ignare, cosa fosse la danza moderna e mi sono anche sentita rispondere che la differenza stava nell'*en-dehors* e nell'*en-dedans* e che comunque l'unica possibilità per danzare era acquisire la tecnica accademica.

Non era così.

Fortunatamente nel mio girovagare ho incontrato due maestre di danza e di vita. Parlo di Elena Vedres e Trudy Kressel, entrambe formatesi alla Scuola Dalcroze d'Hellerau Laxenburg.

Due insegnanti e danzatrici molto diverse tra loro.

Elena Vedres (1911-2021) (fig. 1) svizzera-tedesca molto attenta all'aspetto pedagogico, aveva danzato nel Gruppo di Rosalia Chladek in *tournee* in Italia negli anni Trenta, dalla Sicilia al Teatro Olimpico di Vicenza, con spettacoli ispirati alla tragedia greca. Una vita, la sua, fortemente determinata dagli eventi storici di quel periodo. Si è stabilita poi a Milano dove ha fondato una scuola e ha elaborato un metodo e una tecnica che derivavano dalla danza moderna, ma ideati e studiati per le esigenze del corpo femminile e per il suo benessere psicofisico. Lo Studio Vedres esiste ancora grazie al suo impegno per formare insegnanti competenti e capaci ed è diretto tuttora dalla figlia Betty. Lucidissima e sempre generosa anche in tardissima età, Elena Vedres è mancata a 110 anni.

Di una severità elegante, Elena Vedres mi ha trasmesso, oltre ad una rigorosa tecnica, l'importanza del rapporto tra le arti (musica, arti figurative, teatro). Mi parlava delle teorie di Rudolf Laban, della *Labanotation* e di Émile Jacques-Dalcroze. Quando le ha chiesto di seguirmi, non si dedicava più ai danzatori. Ma mi ha accettata, regalandomi lezioni individuali. «Con te ne vale la pena», mi ha detto. Erano i primi anni Settanta. Questo per me è stato un grande sprone e uno stimolo a studiare, ricercare, approfondire e documentarmi sempre di più.

Trudy Kressel (1918-1999) (fig. 2), austro-francese di origini ebraiche, era un'artista inquieta, esigente, forte e determinata, viaggiatrice instancabile dalla Cina all'India, dagli Stati Uniti al Perù.

«L'arte moderna non è una nuova dottrina, ma esperienze ed esperimenti che conducono a soluzioni sorprendenti», diceva.

Nel suo insegnamento era forte l'influenza della scuola espressionista tedesca e in particolare di Mary Wigman, di cui era stata allieva. Ha fondato e introdotto la danza moderna in Perù, dove ha formato molti danzatori, tra cui Percy Cubas, ed ha creato il Grupo de Danza Moderna (1951-1971) a lei intitolato a Lima, dove ancor oggi viene ricordata come pioniera. Si è trasferita poi a Parigi, dove ha svolto attività di insegnamento e ha creato un gruppo di danza.

L'ho conosciuta casualmente in uno stage nell'allora Jugoslavia e ne sono rimasta folgorata. Seguivo numerosi corsi e alla fine ho prolungato il mio soggiorno per seguire il suo.

Trudy Kressel è stata per me una maieuta, fondamentale per consentirmi di intraprendere una ricerca artistica personale integrando il mio *background*.

Ho seguito poi altri maestri, tra cui Anna Halprin (1920-2021) in California al Tamalpa Institute, ma le basi e la costruzione del mio percorso artistico sono state fortemente determinate dall'*imprinting* delle prime mie due grandi maestre. Il mio percorso doveva essere sempre in evoluzione. Ho fatto tesoro dei loro insegnamenti fino ad interiorizzarli; poi elaborarli veniva da sé. Ho ereditato una concezione della danza e della coreografia come risultato di una ricerca continua, assenza di gratuità dei movimenti, assenza di codici e di schemi, rigore e ricerca della sincerità del movimento, disponibilità al rischio, centralità del danzatore come persona e della interazione tra gli artisti coinvolti. Una danza che nasceva dalla vita.

Mi recavo spesso a Parigi per continuare a seguire Trudy Kressel e a documentarmi sulla storia della danza del Novecento. Frequentavo la Biblioteca dell'Opéra, dove ha fatto una ricerca sul balletto *La Table verte* (1932) di Kurt Jooss, e frequentavo assiduamente la libreria-galleria La Danse di Gilberte Courmand.

Sempre più desiderosa di condividere i risultati delle mie esperienze, ho incominciato negli anni Settanta a cercare persone provenienti non solo dalla danza, ma anche dal teatro e dallo sport, che fossero sensibili, curiose e disponibili a mettersi in gioco per intraprendere insieme a loro un percorso umano nella danza, che tenesse conto delle persone e del loro apporto. Così, da un incontro

praticamente casuale con Marina Rocco, che conoscevo perché per un periodo, da giovani, avevamo frequentato la stessa scuola di danza classica diretta a Padova da Vanna Busolini (ex danzatrice alla Scala e al Teatro Colon di Buenos Aires), è nato il Charà. Ho scelto il nome leggendo la *Storia della danza* di Curt Sachs che dice che i Greci facevano risalire il termine *choréia* da *chára*: gioia legata all'esuberanza giovanile. Per celebrare la nascita del Charà, Marina ed io abbiamo preparato una torta molto laboriosa, il Monte Bianco: sbucciare la grande quantità di castagne necessarie non è stata l'ultima delle fatiche...

Il contributo di Marina è stato fondamentale poiché, oltre ad essere una danzatrice, è stata anche una grande ed instancabile organizzatrice. Anche grazie a lei il nucleo di persone si è allargato.

Il 19 novembre 1977 è nata l'Associazione Culturale per la Danza Charà e poco tempo dopo faceva i primi passi il Gruppo Charà da me diretto. Per realizzare questo progetto erano necessari un grande impegno organizzativo e di studio, ma anche un luogo idoneo. Abbiamo identificato a Padova una vecchia fabbrica abbandonata, 280 metri quadrati senza colonne, il luogo ideale. Abbiamo convinto il proprietario ad affittarcelo, a carico nostro sarebbero stati i lavori di adattamento e ristrutturazione in cambio di un comodato d'uso per alcuni anni. Doveva diventare un luogo e anche un teatro per la danza. Abbiamo affrontato spese impensabili per le nostre tasche, ma molti che credevano nel nostro progetto ci hanno aiutato ad ottenere un fido dalla banca e noi stessi ci siamo impegnati manualmente in quello che potevamo fare per ridurre i costi della manodopera. Anche parenti e amici ci hanno aiutato. Voglio ricordare Silvano Reffo, che era sempre disponibile a darci una mano ed era il papà di Franco, mio allievo e uno dei fondatori dell'associazione; Lucia Salmaso, praticamente la nostra mecenate, che ci ha regalato sedie da teatro, impianto di illuminazione e alloggiava gratuitamente gli artisti nostri ospiti nel suo hotel al Cason di Padova; Marilena Racalbutto che ci ha aiutato molto nella organizzazione; Pietro Revoltella, musicista e docente al Conservatorio Pollini di Padova, un amico che ci ha aiutato materialmente e con la sua profonda cultura musicale.

Continuavamo a lavorare alla creazione e allo studio e, parallelamente, Marina ed io tenevamo corsi e laboratori per un pubblico amatoriale. Eravamo la prima e l'unica realtà a Padova a proporre un'attività innovativa di danza non necessariamente legata al classico. Erano tempi in cui cominciava ad emergere la disponibilità da parte delle persone a sperimentarsi nell'uso espressivo del corpo e quindi ci hanno seguito in molti. La danza per tutti. Dai corsi, successivamente, ho attinto per allargare il gruppo.

Il luogo doveva essere spazio di ricerca, di formazione, di creazione, di incontro con musicisti, attori, registi. Alcuni di loro furono poi partecipi ed ispirazione di alcuni spettacoli. Penso a Donato Sartori, con cui abbiamo realizzato le performance alla *Biennale Teatro '80*, quando abbiamo animato un'enorme ragnatela che partiva dal campanile di San Marco fino alla piazza (fig. 3); a Teresa Rampazzi, pioniera della musica elettronica in Italia, amica di John Cage, la quale, dopo aver visto un

mio spettacolo, mi ha espressamente chiesto di realizzare delle coreografie sulle sue musiche; a Stefano Maria Ricatti, che con il suo gruppo musicale è stato protagonista insieme a noi dello spettacolo *Percorsi* (1983), frutto di una ricerca parallela di musica e danza; a Francesco Macedonio, regista ed autore teatrale, con la cui regia e la mia coreografia abbiamo realizzato lo spettacolo *L'ultima estate* (1984) ispirato a Shakespeare, cimentandoci anche come attori; a Lilly Santon, che con Marc Abrams ha composto le musiche più significative per lo spettacolo *Ombre* (1986).

Una volta allestito lo spazio, Charà ha potuto ospitare corsi, seminari e spettacoli, conferenze, filmati sulla danza. L'Associazione ed il gruppo di danza sono diventati quindi un punto di riferimento per la divulgazione della danza moderna e contemporanea. Eravamo infatti una delle prime realtà in Italia.

Abbiamo ospitato artisti italiani e stranieri e quasi sempre coglievamo l'occasione della loro presenza per organizzare un loro seminario. Erano esponenti delle nuove tendenze della danza, ma anche storici rappresentanti della danza contemporanea, soprattutto francesi. È stato un grande impegno organizzativo ma anche un momento di arricchimento e di crescita per i componenti del Gruppo.

Ricordo, tra gli artisti, Elsa Piperno, Joseph Fontano, Patrizia Cerroni, Monica Francia, Katie Duck, il gruppo giapponese Tozoku, il peruviano Percy Cubas, il magrebino El Hady Cheriffa, l'argentina Susana Zimmermann, Simone Forti, Larrío Ekson, Ron Bunzl, Françoise e Dominique Dupuy, che ci hanno lasciato una grande impronta, Joëlle Bouvier e Régis Obadia, allora Compagnie de l'Esquisse, che hanno presentato al Charà le prime in Italia degli spettacoli *Regard perdu* e *Les noces d'argile*. Ancora, Dominique Mercy, Beatrice Libonati, Kaya Anderson fondatrice del Roy Hart Theatre, Delphine Rybinski, Marie Devillers. Trudy Kressel era un appuntamento fisso ogni anno con un seminario della durata di due settimane.

L'Associazione Charà nella sua attività di divulgazione ha organizzato cicli di incontri tra cui *Parlando di danza* (una serie di filmati sulla danza e conferenze), ospitando personalità del calibro di Vittoria Ottolenghi ed Eugenia Casini Ropa e coinvolgendo enti locali e istituzioni.

Il mio desiderio ed intento è stato quello di valorizzare attraverso l'attività dell'Associazione il contributo che la danza può dare alla crescita e allo sviluppo della persona, e quindi di riservare una particolare attenzione all'aspetto pedagogico. Una danza rivolta ad ogni età, ai giovani e alla scuola.

Ho formato il Gruppo di danza Charà considerando questa una grande occasione per continuare a sviluppare la mia ricerca e soddisfare il mio desiderio di creazione. Fondamentale è stato condividere questo percorso con persone sensibili, valide e disponibili a mettersi in gioco (fig. 4).

Del nucleo originario facevano parte Marina Rocco, Roberto Graiff, Franco Reffo, Giuliana Viotto, Enrica Salvatori ed io. Per questo gruppo ho creato tutte le coreografie dal 1979 al 1987: coreografie che hanno sempre visto la partecipazione attiva di tutto il gruppo.

In alcuni spettacoli ho ospitato nel gruppo altri danzatori tra cui Paola Piccolo, Philippe Ducou, Patricia Mahieu, Martine Susana.

L'incipit era l'improvvisazione su temi da me scelti da cui nascevano situazioni, movimenti e sequenze che io catturavo e componevo cercando di rispettare la drammaturgia e la poetica della creazione. Talvolta inserivo nella coreografia intere danze create dai danzatori stessi. Eravamo molto affiatati.

Questa esperienza purtroppo si è dovuta concludere. Le condizioni economiche in cui operavamo erano veramente precarie. Dal 1979 al 1987 abbiamo resistito, ma in una situazione pressoché di volontariato. Abbiamo goduto per alcuni anni di un contributo ministeriale e regionale, ma i ritardi nell'assegnazione dei fondi, la richiesta di nuove produzioni ogni anno, la difficoltà di circuitazione, la scarsa attenzione al valore della ricerca, ci hanno messo in grave difficoltà. Erano valutate soprattutto le giornate lavorative per cui erano versati i contributi e il numero di borderò totalizzati.

Nonostante l'impegno, la qualità e la costanza del lavoro, la nostra situazione si faceva precaria. Eravamo ormai più che adulti, produttori ed organizzatori di noi stessi, ma i due aspetti non sono così facilmente compatibili.

Quindi, pian piano, è iniziata la diaspora: la fuga dei talenti, per dirlo alla moda.

Certo è che l'esperienza nel Gruppo Charà ha consentito a ciascuno dei componenti di intraprendere un proprio percorso personale ed approdare anche a realtà prestigiose.

Marina Rocco nel 1987 si è trasferita a Parigi, ha danzato con Françoise Dupuy, Arièle Grimm, Marie Devillers, Brigitte Hyon e Trudy Kressel. Ha conseguito il diploma di stato francese per l'insegnamento della danza contemporanea, è diventata poi consigliera pedagogica e formatrice nel percorso per l'esame di stato per l'insegnamento della danza contemporanea.

Roberto Graiff ha seguito la scuola di Essen e, poi, si è trasferito a Parigi dove ha danzato nella compagnia di soli uomini di Pierre Droulers. Ha incontrato poi Giovanna Marini e si è appassionato al canto popolare italiano. Oggi coniuga movimento e canto, insegna canto corale al conservatorio in Piccardia e realizza eventi di canto e danza nei villaggi coinvolgendo gli abitanti.

Enrica Salvatori ha seguito la scuola di Essen e, successivamente, come danzatrice è entrata nella compagnia di Pina Bausch dove ha danzato nella *Sagra della Primavera*; ha danzato anche con Susanne Linke e Carolyn Carlson.

Franco Reffo è approdato a Milano, dove ha fondato la compagnia di danza Nut, attualmente molto attiva.

Giuliana Viotto ha partecipato come mimo-ballerina ad un'opera di Stockhausen alla Scala di Milano; attualmente si dedica all'Aikido e organizza spettacoli nelle scuole.

Io ho resistito!

Sotto la mia guida il Gruppo Charà ha continuato ad esistere (1989-2004). Si è rinnovato

nei suoi componenti, per lo più provenienti dai corsi promossi dall'Associazione, ma anche da altre esperienze. Di questo gruppo facevano parte Elvira Georgopoulos, Alessandra Giambartolomei, Ruth Salama, Sandra Zabeo e mia figlia, Veronica Melis. Di Veronica parlo con un po' di orgoglio perché successivamente ha danzato su scala internazionale con varie compagnie e si è poi trasferita in Canada dove ha svolto attività di danzatrice, attrice, regista, creatrice di spettacoli. Ha insegnato alla Scuola Nazionale di Teatro del Canada ed è stata consulente artistica alla Scuola Nazionale di Circo di Montréal. È stata tra l'altro interprete dello spettacolo *Donka* per la regia di Daniele Finzi Pasca, uno dei registi del Cirque du Soleil, in una *tournée* mondiale. Dopo diciassette anni, è tornata in Europa, dove attualmente vive e lavora.

Negli ultimi anni mi sono dedicata prevalentemente all'insegnamento ed ho continuato a portare avanti l'attività di divulgazione dell'Associazione, ma non ho trascurato la creazione. Per un gruppo di adolescenti, il Gruppo Charà Junior, ho creato lo spettacolo *Primavera di fretta*, presentato a Padova e a Beauvais nell'ambito degli scambi internazionali tra giovani formazioni di danza sostenuti dallo Stato francese.

La forza e lo spirito che mi hanno animato li devo, ripeto, a quello che le mie prime due maestre mi hanno regalato e trasmesso. Ho cercato di fondare il mio percorso artistico sul rigore e sulla ricerca della sincerità del movimento. Importante è l'elemento conoscitivo: dilatare le proprie capacità, percepire il proprio corpo usando un occhio interiore e al tempo stesso sentire parte di sé ciò che usualmente avvertiamo come esterno. "Sentire fino in fondo" significa eliminare ciò che non è strettamente necessario alla comunicazione; cercare cosa possa il corpo e come funzioni l'immaginario, e come la mente lavori in relazione al corpo, come la relazione tra mente e corpo possa arricchire entrambi; superare la dicotomia tutta occidentale tra il singolo e gli altri e tra l'uomo e il mondo.

La danza per me non è dimostrazione di abilità tecniche ma frutto di qualcosa di più profondo che l'artista deve essere in grado di sublimare. La tecnica è uno strumento che conduce ad una maggiore consapevolezza del corpo, non può diventare una prigione che imbriglia. La tecnica rende liberi di utilizzare un corpo sensibile ai fini espressivi e comunicativi. Per danzare bisogna andare oltre. Esibire unicamente le proprie abilità tecniche non è arte. Tutti gli artisti possiedono e superano la tecnica. Fondamentale è l'interpretazione personale e un movimento interiore che renda il risultato sincero e rappresentativo di sé.

Penso che molti atletici danzatori siano spesso prigionieri delle loro capacità a scapito di un'espressione sincera. La tecnica non può diventare linguaggio; credo però che anche la scelta di una tecnica piuttosto che di un'altra rappresenti un diverso modo di pensare.

Ho anche imparato a fare degli errori una risorsa per progredire e lavorare sul limite. Dialogare con altri linguaggi dell'arte mi ha consentito di scoprire analogie e sinergie possibili e di uscire dai miei schemi. La bellissima esperienza alla *Biennale Teatro '80*, in cui protagonista era una grande ragnatela

che si dipanava dal campanile di San Marco e avvolgeva tutta la piazza, persone comprese, mi ha richiesto una grande prova di disponibilità ad inventare situazioni coinvolgenti, ma non pericolose.

Creare delle coreografie su musica elettronica di Teresa Rampazzi è stata un'altra grande prova: era una musica difficile, all'inizio ne ero quasi paralizzata, ma poi con lei ne compresi la struttura. Il risultato è stato che danza e musica si sono compensate e valorizzate vicendevolmente e, seppur inusuali, sono state percepite e apprezzate anche da un pubblico non abituato a queste nuove forme.

Nelle mie coreografie ho sempre cercato di rimanere fedele alla concezione per cui il danzatore deve diventare parte integrante dello spazio, mentre spazio fisico, mentale ed emozionale si fondono.

Non ho mai raccontato storie riconoscibili, l'*incipit* era un'idea disponibile a trasformarsi e a prendere forma sulla base dell'esperienza corporea. Generalmente sulla base di un tema e di un'idea partivo da un semplice movimento; a volte una piccola sequenza, un gesto, una collocazione spaziale di un singolo danzatore o di un gruppo diventavano le mie risorse. Tenevo molto in conto le reazioni, le risposte e le proposte dei danzatori, cui richiedevo di non essere semplici esecutori.

Sviluppavo e modificavo le relazioni temporali, spaziali, la qualità del movimento e l'energia con cui veniva espresso, lavoravo su contrasti e sfumature, alternarsi di pause, movimenti forti, movimenti accelerati e ritardati; nasceva così il ritmo della narrazione per immagini e situazioni, cercando di non spezzare il filo conduttore dell'idea originaria, ma accettando trasgressioni e nuovi apporti che venivano proprio dalla risposta che gli interpreti davano alle mie proposte.

Ho cercato di creare spettacoli non didascalici anche quando mi sono avvalsa di spunti e storie già inventate con una chiara valenza narrativa. Mi riferisco in particolare agli spettacoli creati per l'infanzia. La cosa importante per me era cercare di penetrare in un universo fantastico senza alcun intento educativo, in cui bambini e adulti potessero riconoscere le loro debolezze, emozioni e sogni.

Ho sempre pensato il corpo non come un insieme di parti componibili, ma come un *unicum* del quale, modificando un solo elemento, si modifica l'intera struttura e la sua valenza espressiva (fig. 5). La danza per me è un evento che si sviluppa in uno spazio creato dal danzatore stesso, non dovrebbe essere collocata in una vetrina e svilupparsi su un unico fronte. Sviluppare un costante e concreto rapporto con suolo e gravità è fondamentale: il suolo, da cui potersi allontanare per arrivare a prolungare e immaginare il movimento al di là dei confini fisici e in tutte le direzioni; la gravità in quanto è proprio dal rischiare il disequilibrio che nascono i movimenti e le sequenze. Un training molto efficace consiste nell'immaginare il movimento restando apparentemente immobili. È un viaggio interiore che crea uno stretto collegamento tra mente e corpo. Un'altra pratica importante è osservare e condividere i movimenti degli altri, non imitandoli, ma facendoli propri e percependoli nella loro qualità, essenza strutturale e comunicativa. Talvolta è anche necessario destrutturare le sequenze per poi ricostruirle su una base nuova.

Nella danza, quando è un evento corale, le relazioni tra i singoli danzatori, il rispetto e la valo-

rizzazione delle loro peculiarità, giocano un ruolo fondamentale.

La musica è una risorsa, ma anche un partner con cui dialogare e talvolta contrastare. La danza può esistere anche al di là della musica. Nelle mie coreografie ho scelto musiche che si addicevano alla situazione che volevo creare, ma prima di tutto doveva nascere il movimento: già un corpo in movimento infatti crea ritmi e melodie. A volte per uno stesso spettacolo ho attinto a musiche di genere e periodo diversi, altre volte le musiche venivano composte per una danza che già aveva preso forma, oppure danza e musica nascevano simultaneamente influenzandosi reciprocamente. Meno di frequente ho creato danze su musiche preesistenti.

Tutti gli elementi dovrebbero diventare parte integrante di una coreografia: luci, costumi, oggetti di scena. La scenografia non è sempre necessaria, può essere lo spazio stesso in cui si sviluppa una danza, la risorsa per crearla.

Potrei definirmi “sempre alla ricerca di risorse”, in fondo questo è l'*imprinting* che ho ricevuto e che ho cercato di tenere sempre presente nel mio lavoro. È stato un percorso impegnativo, non sempre riconosciuto materialmente, spesso condizionato dalla scarsità di mezzi. Ho imparato a fare di necessità virtù e questo, paradossalmente, mi ha consentito di trovare soluzioni interessanti dal punto di vista umano e artistico.

Questo convegno è stata un'occasione per me di ripercorrere la strada intrapresa e i principi che l'hanno sostenuta, comprendere e far comprendere meglio il senso delle scelte che l'hanno contraddistinta senza tentazioni per mode transitorie, ma fondata sul valore e l'importanza della ricerca in danza, dell'acquisizione degli strumenti necessari e di una tecnica consona ma non fine a se stessa, della centralità della persona nel procedimento creativo. Gli anni Settanta sono stati anni di grande fermento, le persone erano disponibili a percorrere nuove strade, partecipare attivamente, mettersi in gioco.

Ringrazio Elena Randi, Elena Cervellati e Giulia Taddeo, il DAMS di Bologna e La Soffitta che hanno dato il giusto rilievo a quel periodo e la possibilità di rincontrarsi con quelle realtà che in quegli anni hanno contribuito all'evoluzione della danza in Italia.

La mia speranza è che la danza contemporanea continui a mantenere lo spirito con cui è nata e non si irrigidisca in uno stile.



Figura 1: Elena Vedres.



Figura 2: Trudy Kressel.



Figura 3: *Biennale Teatro '80*, piazza San Marco, Venezia.



Figura 4: Gruppo Charà, Vignale danza, 1983.



Figura 5: Maria Vittoria Campiglio, interventi per la salvaguardia del centro storico, Padova 1981.

Nicoletta Giavotto

Il rischio e la libertà

Devo dire che non è stato facile per me entrare nella logica del movimento moderno, dopo aver studiato per vari anni danza classica raggiungendo il livello professionale e lavorando per due anni in teatro: ero a New York con una borsa di studio alla Juilliard School e seguivo ogni giorno due lezioni di tecnica: classico, Graham e Limón alternativamente. Oltre alla grande fatica di più lezioni di tecnica al giorno, oltre ai vari corsi di musica e coreografia con i rispettivi compiti a casa, c'era l'impatto con una cultura diversa e con un modo completamente nuovo di affrontare il movimento. Fui disorientata dal dover apprendere contemporaneamente due moderne tecniche opposte (o piuttosto, complementari) tra loro, e così diverse dalla danza classica. Mi sentivo falsa nella lezione di moderno e intanto mi accorgevo che anche il mio approccio al balletto era manieristico e artificioso.

Il moderno, infatti, ti cambia il punto di vista rispetto al movimento, e cambia quindi anche il modo di rapportarsi con le esperienze fatte in precedenza. Insomma, entrai totalmente in crisi, ma mentre la tecnica Graham offriva degli appigli, dei punti di appoggio strutturali e fisici forti, la tecnica Limón mi buttava fuori da tutte le mie certezze, perché le differenze nella forma non erano così vistose, ma molto sottili; i movimenti potevano sembrare simili, nella rotondità e nella fluidità, a certi movimenti del classico ma lo spostamento degli accenti, la differente dinamica e quel modo di provocare il movimento attraverso lo sbilanciamento e la caduta erano causa di totale disorientamento. Decisi quindi di attenermi ai paletti sicuri di un classico che conoscevo (dove, comunque, a disorientarmi ci pensava Anthony Tudor col suo fraseggio musicale che sembrava scavalcare, passare attraverso gli accenti, anziché farsene trasportare, con le sue sorprese ritmiche, le sue sospensioni infinite e la sua imprevedibile ironia).

Nel moderno mi limitai alla tecnica Graham e cercai il mio centro profondo, cercai di liberare la mia energia compressa in certi scatti che mi parevano fin troppo aggressivi e di cui, in fondo, mi vergognavo anche un po', ma era più facile combattere, esplodere, reagire, piuttosto che abbandonarsi ad una caduta che mi spaventava e da cui ignoravo come mai sarei potuta uscire incolume, come mi

veniva chiesto nella classe di tecnica Limón¹.

Comunque i risultati del mio primo anno a New York furono piuttosto deludenti per me, ma decisi di non demordere. Chiesi ed ottenni di avere una sala prove nei giorni festivi e cominciai a ballare da sola, con musiche diverse da quelle cui ero abituata: jazz, musica elettronica, musica del Sudamerica, musica orientale, tutto ciò che non avevo ballato mai. Non so che cosa successe, ma riuscii a trovare il mio movimento, non cercai più lo specchio, cominciai a sentirmi più autentica, più vera, entrai nel movimento. Forse, anche se non ne ero consapevole, avevo lasciato che il peso fluisse liberamente in me. Fu una bella esperienza, mi sblocai, cominciai a comporre le mie prime danze, a trovare un linguaggio originale, ottenni l'apprezzamento del mio insegnante, Lucas Hoving. Lucas aveva creato la parte di Jago in *Moor's Pavane* di Limón, era un insegnante spregiudicato e assolutamente non convenzionale, esigente ma molto rispettoso delle caratteristiche individuali, che scopriva e incoraggiava con entusiasmo. Continuai a studiare classico con Tudor e, dal momento che la borsa Fulbright era di un solo anno, Martha Hill mi permise di frequentare gratuitamente; con il denaro che mi guadagnavo con vari lavori e un poco di aiuto da mio padre mi pagavo i corsi di coreografia e di musica, mentre per il moderno frequentavo gli *stages* alla Graham School.

Ma il mio movimento, dopo un inizio espressionista-cubista, aveva sempre più una qualità che si avvicinava piuttosto alla dinamica e al pensiero di Doris Humphrey e di José Limón. In seguito, negli anni Settanta, tornata in Europa, riuscii a studiare approfonditamente questa tecnica con Betty Jones (che avevo avuto anche alla Juilliard), con Ruth Currier, con Libby Nye et con Nina Watt, a Parigi e a Roma, e allora mi riconobbi in quel movimento che all'inizio mi aveva tanto messa in crisi, per il suo pericoloso contenuto di rischio e di libertà: ma avevo dovuto fare esperienza, conoscere meglio le mie caratteristiche e me stessa. Insomma, ritengo che questa tecnica richieda un tipo di disponibilità che solo una certa maturità può dare.

Tutto questo laborioso *excursus* autobiografico per tentare di spiegare, attraverso la mia esperienza personale, la difficoltà di un incontro vero, di una reale comprensione, di un avvicinamento tanto problematico con qualcosa che pure amavo e ammiravo intensamente, che avrei desiderato fare bene come i meravigliosi danzatori che vedevo, ma di fronte al quale il mio corpo e la mia mente opponevano un rifiuto spaventato.

Cominciai ad insegnare, facendomi forte di quello che mi aveva detto Betty Jones: di sentirmi

1. Ora io uso in modo intercambiabile i nomi di Doris Humphrey e di José Limón per definire la tecnica da me studiata alla Juilliard; era il 1966 e Doris era morta da otto anni, ma era stata lei ad entrare nel dipartimento di danza, chiamata da Martha Hill nel 1951, poi Limón era subentrato al suo posto, ma tutti conoscono gli stretti legami artistici tra i due; Limón era stato allievo di Doris Humphrey, che aveva diretto la Limón Company e aveva coreografato molto per lui.

libera di sviluppare i miei personali esercizi, attenendomi ai principi che avevo assimilato, e non solo riproducendo gli esercizi appresi. Devo dire che molte cose della tecnica le ho approfondite insegnandola, mirando sempre alla qualità del movimento e cercando di aiutare gli allievi ad entrare con più facilità di me in questo tipo di linguaggio e di dinamica. Penso di esserci in parte riuscita anche se vedermi spesso superata *en souplesse* dai miei allievi mi ha fatto anche un po' soffrire; forse non è molto generoso da parte mia dirlo, ma ho spesso invidiato alcune mie allieve per la naturalezza e l'agio, l'apertura che riscontravo in loro, forse anche grazie al mio lavoro, anzi le ho proprio invidiate, modestamente, per avere avuto me come insegnante; anche se io non mi posso lamentare dei miei insegnanti, purtroppo conosciuti tardi nella vita, e ancora più tardi capiti, ma forse è meglio tardi che mai! E comunque in Italia anche le cose fatte tardivamente sono sempre fatte troppo presto!

Certo, tutto questo accadeva anni fa, dal 1966 al 1970, credo che oggi sarebbe più facile, per una ballerina italiana, capire il rischio e la libertà impliciti nella danza moderna americana e nella tecnica Humphrey-Limón in particolare.



Figura 1: Nicoletta Giavotto a Central Park nell'estate del 1968. Foto: Huntley Burger.

Patrizia Cerroni

On the Road: la Scuola di Vita negli anni Settanta

Nel 1970, subito dopo i miei studi in accademia, nacque una grande amicizia tra il mio Maestro francese Jean Cébron e me. Lui partecip  al primo spettacolo della mia compagnia Patrizia Cerroni & I Danzatori Scalzi, con una sua coreografia che aveva creato nel silenzio, *Mobile*, interpretata da Beatrice Libonati, che, in seguito, entr  a far parte della compagnia di Pina Bausch a Essen. Durante i suoi lunghi periodi vissuti a Roma, solitamente con Jean ci s'incontrava la sera da me. Ci piaceva bere, anche molto, fino a notte fonda e l'architetto Guido Paolo Menocci, mio compagno di vita e cofondatore della mia compagnia e della mia stessa vita, da perfetto padrone di casa ci lasciava fare. Spesso Jean, da parigino quale era, ci cucinava un ottimo *roast beef*, ma troppo ricco di burro per me che ero sempre a dieta. In una di queste serate, dopo aver bevuto oltre il limite, alle tre di notte Jean decise di tornare a casa e, oltretutto, in motorino. Cercai di persuaderlo in ogni modo a restare a dormire da noi. Ma non volle sentire ragioni. Avrei dovuto obbligarlo a restare, piazzandomi irremovibile davanti alla porta. Ma ero giovane. Certamente oggi non permetterei a nessuno di andar via in quello stato e, per di pi , in motorino. Quella notte Jean ebbe un gravissimo incidente e si frattur  il cranio. Mi chiamarono all'alba dall'ospedale, era in coma e forse non ne sarebbe uscito. Ma ce la fece. Guido ed io lo ospitammo per molti mesi a Babuccio e lo curammo; per le sue condizioni aveva bisogno di grande assistenza. Usc  da quella terribile vicenda pi  forte di prima. Jean veniva a vedere tutti i miei spettacoli in Germania, dove insegnava in varie citt , e aveva sempre preziosi commenti, costruttivi e amorevoli sulle mie coreografie. Continuava, in questo modo, a essere il mio mentore. Per mia fortuna andavo spesso in *tournee* in Germania, ma da quando lui torn  stabilmente a insegnare alla scuola di Essen, ci perdemmo un po' di vista. Negli ultimi anni, nonostante avesse pi  di novant'anni, spesso mi chiamava dal nord della Francia dove si era ritirato, con una voce allegra di bambino, pronto a giocare e a scherzare, felice di parlare con me, in un miscuglio d'italiano, francese e inglese pressoch  incomprensibile, ma tra noi non sono mai state le parole a contare. Ci ha lasciato il 1° febbraio del 2019.

Agli inizi degli anni Settanta, con cinque coreografi americani e quattro coreografi italiani fondammo la compagnia Teatrodanza Contemporanea di Roma. Eravamo: Bob Curtis, Elsa Piperno,

Marcia Plevin, José De Vega, Joseph Fontano, Jacqueline Puglisi, Nicoletta Giavotto, Gianfranco Paoluzzi. Teatrodanza nasceva dall'idea di creare una compagnia che ci permettesse di realizzare il nostro stile personale nelle nostre coreografie, nonché di interpretare quelle degli altri. Abbiamo chiamato la compagnia Teatrodanza Contemporanea di Roma, perché a quel tempo era importante far capire al mondo che la danza era anche teatro. Ricordiamoci che in quegli anni in Italia, per chi avesse voluto danzare professionalmente, esistevano soltanto il balletto classico negli enti lirici e la danza moderna in televisione, senza altre possibilità. Noi fummo la prima espressione di "altro", qualcosa di totalmente diverso. Elsa Piperno e Bob Curtis furono anche i promotori dell'iniziativa, finanziando il primo spettacolo. Facevamo le prove in via dell'Orso, vicino a piazza Navona, in una scuola di danza con sale ampie e luminose, dove Bob insegnava la danza "primitive" ed Elsa la tecnica Graham. In Accademia, anni prima, avevo già creato tre brani che mi avevano rivelato come una vera promessa della danza italiana che aveva già sviluppato un proprio personale linguaggio. Con Teatrodanza realizzai la mia quarta coreografia, un assolo per José De Vega, che fu uno dei protagonisti nella parte del fratello di Maria in *West Side Story*, il celebre *musical* di Jerome Robbins. Fu un'esperienza importante poiché nella seconda parte della danza, dopo quell'assolo, mi cimentai per la prima volta come coreografa in un brano di gruppo, *Aikò-Biayé*, su musica di Ginger Baker. Debuttammo al Teatro Parioli di Roma.

Guidata dal mio costante bisogno di rinnovamento, con un atto di coraggio decisi di lasciare la compagnia, nonostante all'orizzonte ci fosse solo un "deserto" dove poter realizzare le mie coreografie. Ma la vita ripaga l'audacia di chi è coraggioso e onesto. Infatti, questa scelta portò i suoi splendidi frutti. Poco dopo anche Marcia Plevin e Bob Curtis se ne andarono per seguirmi e creare con me un'altra formazione con cui facemmo spettacoli al teatro Spazio Zero, a Trastevere, solitamente occupato da spettacoli di teatro d'avanguardia. Qui iniziò il mio collegamento con quel tipo di performance e fu il *trait-d'union* per la nascita, subito dopo il rientro da New York, della mia compagnia Patrizia Cerroni & I Danzatori Scalzi.

New York fu una splendida parentesi di sei mesi in cui ebbi modo di studiare con il grande Maestro della danza contemporanea statunitense Merce Cunningham, oltre alle tecniche di Alwin Nikolais, Alvin Ailey, Paul Sanasardo, Pearl Lang.

Gli anni Settanta sono stati uno dei momenti più irripetibili per la cultura e per l'arte italiana. Certamente ne sono stata testimone e autrice. Solo il surrealismo secondo me è stato altrettanto vitale, rivoluzionario e liberatorio, non solo artisticamente, ma anche culturalmente e socialmente. Nei primi anni Settanta ovunque nel mondo ci fu uno straordinario fermento che ha toccato tutti i settori. Arte e cultura andavano di pari passo: era il post Sessantotto. Oggi sembra che ci sia una scissione fra questi due mondi, ma allora non era così, tutto ciò che avveniva in ambiti più strettamente culturali era immediatamente integrato nell'esperienza di noi artisti. Danza, cinema, teatro, tutte le arti si

raffrontavano in qualche modo. Eravamo aperti al confronto e curiosi di conoscere quello che accadeva negli altri settori. Oggi purtroppo è tutto vuoto, tutto appare non compenetrato ma aggiuntivo. Io ero considerata la Carmelo Bene della danza, trasgressiva, provocatoria e ribelle.

C'è una Patrizia prima dell'India e una dopo, sregolatezza prima, spiritualità dopo. Dall'India in poi, insieme alla mia arte, dal buio sono andata verso la luce anche come donna.

I fratelli David e Dory Zard, *promoter* di fama mondiale della musica rock-pop, mi scoprirono proprio in quegli anni, nel 1976, quando ero ancora alle prime armi come coreografa. Furono loro a organizzare in Italia i concerti delle icone della musica internazionale: Aretha Franklin, Rolling Stones, Frank Zappa, Bruce Springsteen, Madonna e tanti altri. David e Dory riconobbero subito il mio talento e mi commissionarono le coreografie per *Come in un'ultima cena* del Banco del Mutuo Soccorso. Dory e David avevano gli stessi bellissimi occhi azzurri profondi, che trasmettevano l'esperienza del mare e del sole. Erano entrambi intensi, rigorosamente professionali, allegri, rispettosi e altamente creativi, seppur con personalità opposte tra loro. Sapevano come far sentire valorizzati tutti noi artisti. Nonostante fossero manager e organizzatori, sono sempre stati percepiti da me anche come artisti. Quella che ho vissuto con loro è stata una delle pagine più belle della mia storia, insieme ai tour in India. Quanto ha accomunato queste due esperienze – il lavoro con il Banco del Mutuo Soccorso e l'esperienza in India – è stato, indubbiamente, l'alto livello di energia. La *tournee* con il Banco Del Mutuo Soccorso e Angelo Branduardi mi ha fatto sentire come nella mia acqua perfetta, aveva ragione David a dire che sono rock. L'intensità dei nostri cuori ci ha fatto incontrare in quella splendida esperienza nei Palazzi dello Sport d'Italia e a Cannes. Epoca pericolosa di subbugli e contestazioni, che ci costringevano ad avere l'ambulanza dietro ai palchi. Un regista con una *troupe* di cinque *cameramen* ci riprendeva in ogni momento, *on stage* e *back stage*. Peccato che tutto il materiale girato sia andato perduto in un qualche capannone, non sono mai riuscita a sapere cosa sia successo realmente, per un qualche groviglio rock-pop, "rop" suppongo. Ricordo che eravamo all'Hemingway, un locale alla moda nei pressi di via della Scrofa, dove andammo tutti insieme a celebrare il debutto al Palazzo dello Sport di Roma. David ed io eravamo seduti a un tavolo a brindare da soli, quando mi disse: «Tra me e te c'è un braccio di ferro in cui nessuno dei due cederà mai, siamo entrambi troppo forti per poter lavorare insieme». Per me fu un fulmine a ciel sereno, eravamo in armonia, tutto filava perfettamente liscio, non c'era stato tra noi mai il minimo screzio. La mia reazione a quell'affermazione inaspettata fu d'immenso stupore. Adoro chi riesce a stupirmi così. Aveva visto oltre l'apparenza, geniale. Una giovanissima artista alle prime armi, ignara e inconsapevole, si sente dire una cosa simile dal grande manager internazionale che aveva portato in Italia artisti e star della musica rock-pop da tutto il mondo! Mi sono sentita come Davide e Golia, in cui Golia era proprio lui, David Zard. Ha un bel suono questo suo nome, lo rappresenta come uno zar. Questo lui era, alto, forte, emanava una presenza regale anche quando era allegro e autoironico. Da un lato fui onorata per ciò che mi

disse, ma dall'altro dispiaciuta e ferita perché stava toccando una parte difficile del mio carattere: non mollavo mai, non mi affidavo e non mi fidavo mai, ero dura e determinata, andavo dritta per la mia strada. Già sapevo, sentivo, che potevo permettermi di essere libera di andare dove era il mio destino, e percepivo altrettanto liberi tutti quelli che incontravo sulla mia strada, li trattavo come liberi anche se non lo erano. La libertà è una grande responsabilità che le persone non vogliono prendere. Mi sentivo sola contro tutti quando mi accorgevo che la mia libertà non era capita e dovevo difenderla e farla rispettare da quelli che non hanno il coraggio di essere liberi. Non mi sarei mai fatta condizionare da un uomo e non sarebbe certo riuscito a farlo un manager. Tutto questo era sì la mia forza, ma anche la mia debolezza, il *Leitmotiv* della mia sofferenza. Se allora David avesse avuto la forza di rassicurarmi comprendendo le mie fragilità, e mi avesse indotto a fidarmi di lui invece di mettersi in competizione con me! Speriamo che da braccio di ferro questo nostro magico incontro sia maturo abbastanza per diventare un abbraccio a spirale di anime, da cui far scaturire il nostro capolavoro. «Che ne dici David Zard, ce la faremo? Te lo chiedo di nuovo ora che non sei più tra noi su questo meraviglioso pianeta».

Ricordo una giornata d'estate trascorsa insieme a Sperlonga. Guido, David, Dory, musicisti e tecnici giocavano a pallone sulla spiaggia. Io, come sempre, raccolta nel mio mondo interiore, sforzandomi di non darlo a vedere. Che fatica far finta di niente, far finta di partecipare, che poi una parte di noi partecipa pure, ma l'altra è intenta a sentire e a comprendere. Intensa la vita di artista, dura soprattutto in un mondo che non la comprende perché non ha ancora gli strumenti per farlo, o meglio non li ha ancora recuperati da quella famosa età dell'oro in cui a salvare il mondo erano l'arte, gli artisti e le donne. Che bello vedere volare due gabbiani all'unisono!

David, a proposito del mio libro autobiografico, *Danzo, Nuda Come La Verità*, pubblicato da De Luca Editori e uscito in libreria nel 2023, mi scrisse: «Patrizia hai un coraggio inaudito e sei un genio, possiamo dire incompreso. Il tuo racconto a 73 anni, mi ha fatto venire la voglia di debuttare ancora in una nuova avventura e farne un film». Certo David e sarò ben contenta di curarne la regia!

Proprio nel periodo in cui stavo creando le coreografie per il concerto del Banco del Mutuo Soccorso, *Come in un'ultima cena*, mandai due mie danzatrici, Laura Morante, oggi apprezzata attrice, ed Enrica Palmieri, attuale direttrice dell'Accademia nazionale di danza, a invitare Carmelo Bene a Babuccio, che è a pochi passi dal Teatro Quirino dove lui era in scena con un suo spettacolo. Accolse l'invito immediatamente e venne a trovarmi, con un ospite d'eccezione. Rimasi letteralmente di stucco per la sorpresa: Carmelo Bene era con Michelangelo Antonioni, che adoravo da sempre e che considero ancor oggi uno dei più grandi poeti del cinema contemporaneo. Mostrai timidamente, su loro insistenza, i miei video, che erano stati girati al solo fine di archiviare le coreografie con Super8 e Akai a camera fissa, perché questi erano all'epoca i nostri strumenti di alta tecnologia. Potete immaginare come mi sentii a mostrare quelle riprese artigianali al mostro sacro del cinema internazionale. Michelangelo apprezzò molto la mia danza inusuale e con dolcezza mi fece sentire a mio agio, dicendo

che non mi dovevo preoccupare se le riprese non la valorizzavano, era avvincente comunque. Che caro e quanta nobiltà d'animo! Michelangelo sarebbe poi venuto spesso a vedere i miei spettacoli. Ci ritrovammo anche in India in occasione del Capodanno del 1989, dove ci misero vicini con grande gioia di entrambi. In quell'occasione mi sorprese nuovamente con la sua sottile ironia, nonostante stessimo partecipando a un ritiro spirituale. Immaginate la scena: eravamo sotto le stelle in un caldo tropicale sulla spianata di un monte, io sdraiata a terra in meditazione, con un altro migliaio di partecipanti, lui era seduto su una sedia accanto a me. Con un volume di voce perfetto perché potessi sentirlo solo io, mi disse distorto la voce, come a beffeggiarmi per la mia ferma convinzione a stare lì per terra: «Mi sembrate tutti cadaveri!».

Ricordo una cena con Carmelo Bene, Ruggero Orlando e Gigi Proietti in un ristorante nei pressi del Pantheon. Ci fu tra Carmelo e Ruggero un divertente duello verbale in cui utilizzarono ritmi di metrica greca, sebbene duellassero in italiano. Fu in quell'occasione che Carmelo definì Proietti un vero animale da palcoscenico. Secondo me, Carmelo aveva personalità, cultura e sensibilità oltre ad essere un artista geniale, ma non era riuscito a far evolvere un vero linguaggio, che proviene da ben altre fonti e non certo da quella del fare il verso a se stesso, anche se con poesia.

Per me, un grande esempio di come un attore autentico sappia trasformarsi nella parte è Daniel Day-Lewis. Lui veramente sa come annullarsi nel personaggio che interpreta, al punto da dimenticare se stesso. Non ha più bisogno di attingere alla sua personalità, perché attinge direttamente a quella del personaggio. Magistrali tutte le sue interpretazioni, ma più di ogni altra, per me, *Il mio piede sinistro*, in cui è un giovane affetto dalla sindrome di Down relegato sulla sedia a rotelle, che con la forza di volontà riesce a esprimere un eccezionale talento dipingendo con l'unica parte del corpo che può controllare, il piede sinistro appunto. Daniel trasmette con potenza e profonda intensità la forza dell'anima che non conosce ostacoli quando si tratta di "creare" dal cuore. È la sua interpretazione che fa di quel film un capolavoro.

Il teatro d'avanguardia di quegli anni ha lasciato un segno nel mio modo di lavorare, perché ne ho tratto elementi di ispirazione che ho integrato nelle mie coreografie: da Carmelo Bene, il coraggio della trasgressione ma nel rifiuto di se stesso; da Giuliano Vasilicò, la forza dell'espressività corporea; da Memè Perlini, il senso dell'*happening* ma senza autoironia; dal grande Dario Fo, la satira contro il potere. Gli spettacoli che più degli altri hanno lasciato un segno sono stati quelli di Tadeusz Kantor e di Peter Brook. Conobbi quest'ultimo a Delhi in occasione di una cena diplomatica, quando stava preparando il suo spettacolo sul *Mahābhārata*. Ebbi l'onore di parlare a lungo con lui, e scoprii che avevamo in comune il modo di intendere la regia, nei vuoti e nei pieni, in uno spazio senza confini, e anche il senso "indiano" dell'infinito. Kantor, geniale pittore, scenografo e regista teatrale polacco, molto più vicino alle mie radici nell'espressionismo tedesco, mi ha fatto sperimentare la drammaticità del senso dell'ironia sferzante e del grottesco. Sempre

in quegli anni frequentavo Mario e Franco Angeli, artisti della Scuola Romana e amici di Guido. Istitintivamente però, percepivo in loro un'oscura energia di morte, che non mi piaceva.

La mia amicizia con Mario si sviluppò molti anni dopo, nel 1996, in occasione di una lunga permanenza a Roma di Radisha, pittore e scultore con cui sono amica da quarant'anni, spesso mio ospite, che allora viveva a Los Angeles. Conobbi Radisha nel 1979, durante il mio primo viaggio in India. Eravamo entrambi ospiti a Varanasi, nota anche come Benares, nella casa di Balbir Singh, scultore di fama internazionale, che aveva disseminato di gigantesche opere in molte città dell'India e del mondo. In quel suo viaggio a Roma, subito dopo l'India, pensai di introdurre Radisha al mondo dell'arte della città, portandolo nelle gallerie dei miei amici. In una di queste, la direttrice ci disse che il giorno dopo sarebbe andata allo studio di Mario Schifano, in via delle Mantellate a Trastevere. Chiesi se avremmo potuto accompagnarla per far incontrare Radisha con Mario. Lei ci spiegò in tutti i modi che Mario aveva un carattere molto difficile e che non voleva persone nuove intorno. Dopo qualche mia insistenza cedette alla richiesta, pregandoci assolutamente di non parlare, tanto meno di dire chi fossimo. Secondo lei era meglio restare in incognito per non irritarlo. Entrammo nello studio e immediatamente Mario, mi chiese con lo stupore del bambino: «Ma tu chi sei?», afferrò la mia mano trascinandomi nella zona privata della casa e ignorando gli altri ospiti. Rimanemmo a parlare per ore, era curioso di sapere tutto della mia danza. Gli diedi il mio biglietto da visita con il logo in bianco e nero. Subito l'ingrandì a misura di manifesto, era super tecnologico, lo stampò e lo dipinse con fantastici schizzi colorati. Me lo regalò, ma quando andai via, mi dimenticai di prenderlo e non fu mai più ritrovato. Ogni volta che andavo a trovarlo mi regalava foto scattate da lui e i suoi manifesti, mi regalò anche cinque quadri della sua famosa serie sulle televisioni e in una di quelle è raffigurato anche Andy Warhol. La relazione tra Mario e me fu terribilmente dolorosa per me. Era tenero, dolce, poetico e questo di lui mi coinvolgeva molto, ma si poteva trasformare da un momento all'altro nell'esatto contrario, morbosamente diviso in due nella sua personalità, tra il bene e il male, l'angelo e il diavolo. Quando stavo con lui assorbivo la sua disperazione, quella di essere un vero artista. Fu Joanne Roberts, allora nota produttrice di programmi della CNN, la mia amica-sorella di New York, in quel periodo anche lei mia ospite di passaggio a Roma, che mi dissuase dall'intraprendere qualsiasi relazione amorosa con Mario, perché lei capiva che mi avrebbe distrutto. Nick invece, il suo uomo di allora e compositore di musiche per film, si schierò con Radisha, che non la pensava in quel modo. Diedi ascolto alla nostra saggezza femminile e grazie al fatto di non essere caduta in quel rapporto che sarebbe stato per me distruttivo e quindi autodistruttivo, posso dire che ancora oggi sono viva e che la casa di Joanne a New York è la mia, così come la mia casa di Roma è la sua. Con Radisha è lo stesso, con il suo open space a Santa Fe dove vive ora.

La pittura di Mario Schifano è un gesto improvvisato che diventa colore, ha influenzato la mia danza che ha questo stesso elemento, la forza del gesto. La danza è anche pittura in movimento che

cambia colore e intensità. Infatti, c'è colore nel movimento e nel suono. In quegli anni Mario avrebbe dovuto creare la scena della mia nuova produzione *Hyde ed Eva*. Per la prima volta ho sentito la necessità di una scena d'autore che potesse creare uno spazio adatto al tema dello spettacolo, che è la lotta tra il bene e il male. Fino ad allora l'unico elemento scenico dei miei lavori erano state le luci. Il coreografo è anche regista poiché nella sua creazione, oltre alla direzione degli interpreti, dirige tutti gli elementi teatrali in essa contenuti: costumi, luci, musica, elementi scenotecnici.

Con *Hyde ed Eva* per la prima volta la regia prese il sopravvento sulla coreografia, diventando l'elemento guida anche per la creazione dei movimenti. Con questo spettacolo ebbe inizio un'importante innovazione nel mio modo di lavorare. E continua ancora oggi. Purtroppo, fu impossibile anche professionalmente avere a che fare con Mario a causa della sua estrema volubilità: un giorno confermava con entusiasmo la sua adesione al progetto e poi, per giorni, scompariva senza neppure rispondere al telefono. Un tira-e-molla snervante. Mancavano ormai pochi mesi al debutto al Teatro Olimpico di Roma e non sapevo come fare perché non si decideva a creare la scena. Ne parlai con Simonetta Lux, allora mia cara amica, storica dell'arte contemporanea e docente alla Sapienza di Roma. Ebbe l'intuizione di introdurmi a Fabio Mauri, il gigante dell'avanguardia italiana, che andai a trovare nella sua casa a piazza Navona. Fabio Mauri aveva una personalità molto forte e intensa con una grande carica umana. Comunicava signorilità, rispetto, cultura, raffinatezza e nobiltà d'animo. Gli illustrai il progetto, che ascoltò con molta attenzione. Non aveva mai creato delle scenografie per spettacoli al di fuori delle proprie performance, per cui pur complimentandosi per quanto da me illustrato, che aveva trovato avvincente e intrigante, non accettò la collaborazione e mi liquidò elegantemente. La mattina dopo, molto presto, squillò il telefono: «Patrizia se accetti la sfida, stanotte ho fatto il plastico per la scena del tuo spettacolo» – mi disse – «Fabio accetto la sfida qualsiasi essa sia» – risposi – e così fu. Credo che nessun coreografo l'avrebbe accettata. Fabio aveva ingombrato la scena di scatoloni vuoti, grezzi, da imballaggio, in modo che non avessimo più spazio per danzare e lo dovessimo riconquistare momento per momento, spostandoli secondo le nostre esigenze e facendo così assumere forme diverse alla scena. Alcuni degli scatoloni erano rinforzati, in modo che ci si potesse danzare sopra. C'erano anche un'altalena, una scala, una ringhiera e pochi altri elementi. Utilizzai gli scatoloni in modo che diventassero muri da abbattere, ostacoli da superare, piedistalli su cui danzare, antri in cui trovare rifugio, villaggi e strade. Per uno spettacolo che trattava del bene e del male, era perfetto! Quando gli presentai il progetto, non ero ancora consapevole di aver bisogno di rappresentare gli accumuli del male che sono nell'inconscio. Fu lui a intuirlo. Fu una scena reale e surreale, molto spettacolare: gli ingombri che abbiamo dentro. La leggerezza e la spiritualità, invece, creano la purezza del vuoto. Tra Fabio e me nacque una preziosa collaborazione. Veniva alle prove tutti i giorni, più del dovuto. Gli piaceva stare lì e vivere ogni passaggio del processo creativo dell'opera. La sua presenza mi dava forza e ispirazione.

Per le mie creazioni non ho mai utilizzato i miei sogni, come faceva ad esempio Federico Fellini. Metterli in scena sotto forma di arte sarebbe stato farne una brutta copia, un furto dei miei viaggi onirici per riportarli nella dimensione creativa della realtà. Il processo artistico è diverso da quello onirico, ho sempre preferito mantenere scisse le due dimensioni, perché già sogno ad occhi aperti, mentre creo e vivo nella realtà. Mentre si sta sognando, proprio come quando si sta creando, il testimone è attivo; per questo ricordiamo i sogni così come tutto ciò che nasce nella nostra immaginazione. Nel sogno l'esperienza è diretta, pura e intensa, l'anima coglie l'essenza dell'inconscio oltre la mente e il corpo. Il sogno è fine a se stesso. L'intuizione, come il sogno, appartiene all'inconscio, ma mentre si crea arte, la mente e il corpo sono coinvolti come strumenti, entrambi fanno il loro lavoro lasciandosi andare e abbandonandosi nel cuore. Nell'attività onirica questo processo non può avvenire, per cui il sogno non è arte, ma altra cosa: espressione del mondo inconscio che ci rivela le sue realtà misteriose attraverso i suoi simboli e segni. Coloro che hanno un rapporto incessante con la vita onirica possono stimolare sogni anche negli altri, come avvenne tra Fabio Mauri e me. Un giorno Fabio arrivò alle prove e descrisse un sogno che aveva fatto la notte: entravo in scena forte e determinata, prendevo un uomo per i genitali e lo facevo roteare in capriole e salti mortali. Realizzai subito una coreografia esattamente così... o meglio, non esattamente così. In scena il danzatore era imbracato in modo che una corda uscisse da lì, ed io, afferrandola, lo facevo roteare acrobaticamente a mio piacere. Ero vestita di nero, stile militare, parrucca corta nera, *hard*, occhiali scuri. Avevo scelto come mio partner Massimiliano Martoriati, noto danzatore televisivo di programmi in prima serata, bellissimo, un vero cavallo di razza. Ci divertivamo a scatenarci e ad eccedere in quella nostra trasgressione sadomaso che scuoteva la platea stupita, la teneva in sospenso come se nelle mie mani avessi il prolungamento di ciascuno di loro in sala. Lo spettacolo *Hyde ed Eva* riscosse un grande successo.



Figura 1: Logo-Sole di Patrizia Cerroni & I Danzatori Scalzi.



Figura 2: José De Vega in *Aikò-Biayé*, coreografia di Patrizia Cerroni, foto scelta per il manifesto del debutto di Teatrodanza al Teatro Parioli di Roma.

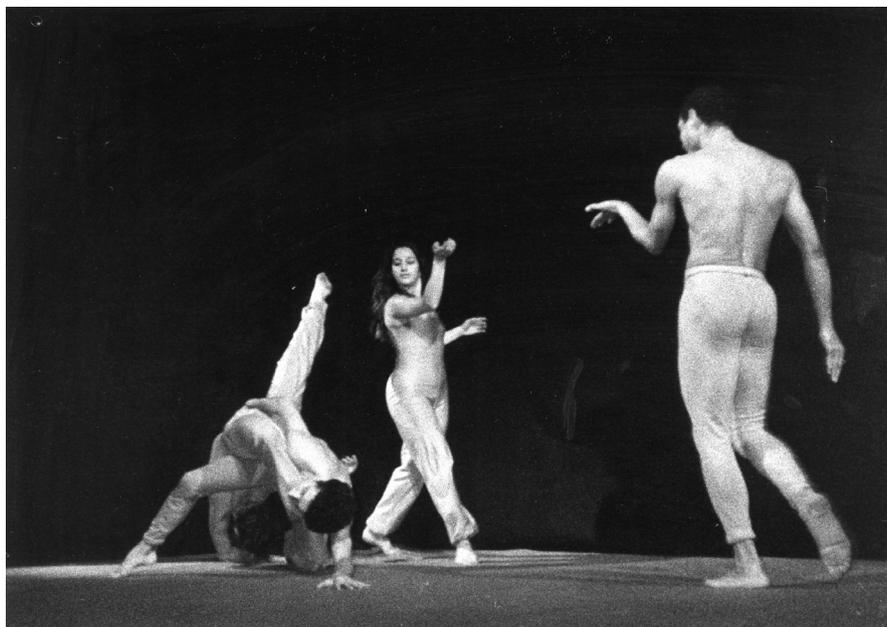


Figura 3: Enrica Palmieri, Paolo Morelli, Patrizia Cerroni, Bob Curtis, in *Improvvisazione*, su Sam Rivers, Teatro Valle, Roma, 1977.



Figura 4: Patrizia Cerroni, Bob Curtis, Enrica Palmieri, Francesco Di Giacomo, nelle prove di *Come in un'ultima cena* del Banco Del Mutuo Soccorso, Ials, Roma, 1976.



Figura 5: *Hyde & Eva*, Teatro Olimpico, Roma.



Figura 6: Patrizia Cerroni e Salvatore Allicata in *Cleopatra, Il potere dell'amore*, Teatro Nazionale, programmazione Teatro dell'Opera, Roma, elaborazione grafica: Radisha.



Figura 7: Patrizia Cerroni in *Suzanne* su musica di Leonard Cohen, Tata Theatre Bombay, elaborazione grafica: Radisha.

Joseph Fontano

Un Americano a Roma¹

Sono nato il 7 settembre del 1950 a New York. Ho vissuto nel Bronx, a Yonkers, Manhattan e Long Island. I miei genitori erano di origini italiane di prima generazione. Pensando a quella provenienza, potrei dire che c'era la tragedia greca sullo sfondo di queste famiglie costrette all'emigrazione. Conseguita la licenza liceale, desideravo iscrivermi a una delle più famose scuole di New York, la School of Visual Arts. Fu una generosa finanziatrice del liceo da cui provenivo che, dopo aver visto una mia mostra di quadri, mi lasciò nel suo testamento una borsa di studio con la quale avrei potuto frequentare la School of Visual Arts. Alla fine dell'estate del 1968 iniziai a frequentare i corsi e parallelamente, spostandomi solo di pochi isolati da Manhattan, andavo alla The New School University, dove ho iniziato a studiare danza in modo continuativo. La mia vita aveva preso la direzione che avevo desiderato imprimerle, niente e nessuno avrebbe potuto più cambiare quello che desideravo fare. Alla New School, dove a capo del dipartimento di arti performative c'era Laura Foreman, studiavo con coreografi e danzatori molto famosi. Per esempio Remy Charlip, Yvonne Rainer, Clive e Elisabeth Thompson, Manuel Alum, Trisha Brown, Paul Sanasardo e tanti altri. Fu proprio Sanasardo a offrirmi una borsa di studio nella Modern Dance Artist di New York. Ero inebriato da un'autentica fame di voler studiare e conoscere sempre di più, come se volessi recuperare gli anni perduti. Di nascosto frequentavo anche la scuola dell'American Ballet Theatre e per un periodo ho avuto la fortuna di poter fare lezione nella scuola della mitica compagnia, costituita solo di danzatori afroamericani, del Dance Theatre of Harlem.

Dedicai tutto il mio tempo alla danza e in breve tempo feci esperienze sia nello studio della tecnica accademica sia in quello dei linguaggi contemporanei che si andavano creando in una città che era un'autentica fucina per la musica, per il teatro e per la danza. In soli tre anni, eccezionalmente importanti per la mia formazione e per la mia intera vita, mi capitò anche di danzare in piccole compagnie. Dopo aver danzato in tanti teatri prestigiosi a New York, dentro di me stava cambiando

1. Ho scelto questo titolo in quanto era quello dello spettacolo andato in scena il 2 luglio 1981 al *Festival dei Due Mondi* di Spoleto nell'ambito del progetto *Ritratti di Protagonisti*: curato da Vittoria Ottolenghi, in quell'edizione era dedicato a me.

qualcosa. Avevo sete d'altro. Non mi bastava più la compagnia di Paul Sanasardo. Volevo dare una svolta alla mia vita. Nell'estate del 1971 eravamo al Saratoga Springs Performing Arts Center, di cui Sanasardo era direttore artistico. Pina Bausch, che era già stata nella compagnia di Sanasardo, venne invitata a Saratoga per danzare la coreografia *Bird*, l'assolo che Jean Cébren aveva creato per lei. Pina allora aveva circa trent'anni e stava per tornare in Europa. Mi parlò del desiderio di creare una sua compagnia e mi invitò ad andare a trovarla per partecipare a questo sogno che per lei stava diventando realtà.

Finalmente decido di partire e di lasciarmi alle spalle tanti meravigliosi incontri artistici, come quelli con Paul Taylor, Alvin Ailey, Anna Sokolow, Karel Shook, Barbara Fallis, Paul Sanasardo e tanti altri. Parto: destinazione Germania. Però la mia prima tappa era l'Italia, Roma. Città che conoscevo bene in quanto l'avevo visitata più volte con il mio nonno materno.

Era il 1971, e a Roma non c'era molto da fare per un danzatore di danza contemporanea. C'erano pochissime situazioni stimolanti, esperienze, aggregazioni. Sfogliando la rivista «Dance Magazine» scoprii il Centro Internazionale di Danza (CID) diretto da Francesca Astaldi. Era forse l'unica scuola in Italia dove si potessero trovare lezioni di danza contemporanea e oltretutto era in un centro meraviglioso, in via dell'Orso, a due passi da Piazza Navona. A un certo punto decisi di andare a vedere di cosa si trattava. Ebbi subito modo di assistere a una lezione di tecnica Graham di Elsa Piperno. L'incontro con la Piperno fu importante e determinante per entrambi. Durante quel periodo frequentava le lezioni di tecnica Graham tutta una serie di danzatori di nazionalità diverse: Kayo Maki, Marcia Plevin, Jacquelyn Buglisi, Patrizia Cerroni, José De Vega, Nicoletta Giavotto, Gianfranco Paoluzi e Bob Curtis, insegnante di danza primitiva. Piperno e Curtis erano entrambi più grandi di me. Dopo alcune settimane decidiamo, sull'onda del loro entusiasmo, di creare uno spettacolo. Numerose prove, discussioni e fatica, e la sera del 9 giugno 1972 arriva il debutto a Roma, al Teatro Parioli. Nasce la prima compagnia professionale di danza contemporanea: Teatrodanza Contemporanea di Roma. Un nome che è stato un po' preso in prestito dalla London Contemporary Dance Theatre, dove la Piperno era già stata danzatrice.

Andarono in scena varie coreografie al debutto al Teatro Parioli. Il programma di quelle serate, diviso in due parti, comprendeva due coreografie di Marcia Plevin, *Pensiero*, un assolo per lei stessa, e *Pieces*, un lavoro di gruppo; *Rito*, coreografia di Bob Curtis per tutta la compagnia; *In due*, coreografia di Elsa Piperno che la eseguì con Curtis. La seconda parte si apriva con una mia coreografia, *Sfaccettature*. Era un quartetto interpretato da Patrizia Cerroni, José De Vega, Elsa Piperno e da me. Era dedicato a Paul Sanasardo ed era nutrito da una doppia ispirazione: un riferimento visivo al famoso disegno leonardiano dell'uomo vitruviano, che io enfatizzavo col gioco del bianco e nero dei costumi da me disegnati; un riferimento letterario a Pirandello, in particolare a un frammento da *Il*

giuoco delle parti in cui il tormentato autore siciliano scriveva: «Questo maledetto specchio, che sono gli occhi degli altri, e i nostri stessi, quando non ci servono per guardare gli altri, ma per vederci come ci conviene vivere... come dobbiamo vivere».

In scena era appeso, da un lato, un *mobile* con tanti specchi che illuminavano i danzatori e il pubblico. Seguivano poi *Incontro*, con me e Jacquelyn Buglisi, creato da lei; *Cliché*, un assolo di Elsa Piperno, e infine *Aikobiae* di Patrizia Cerroni per tutta la compagnia.

Gli obiettivi della compagnia Teatrodanza Contemporanea di Roma, nata come cooperativa, erano a noi ben chiari. Volevamo diffondere la danza contemporanea come linguaggio artistico che, secondo noi, meglio di ogni altro aderiva e, quindi, poteva rappresentare la complessa problematica della vita e della società coeve. Se era indubitabile che quella nuova danza aveva origini internazionali, nelle nostre intenzioni avrebbe dovuto poi caratterizzarsi autonomamente, attraverso la nostra sensibilità, filtrando le nostre radici. Volevamo realizzare collegamenti con ogni altra disciplina artistica che aspirasse a una espressione teatrale “totale”. Volevamo portare avanti un lavoro di gruppo che implicasse una crescita artistica e umana di ognuno dei componenti, per sviluppare uno stile corale che fosse il risultato dell'apporto di ciascuno.

Dopo la prima al Teatro Parioli il gruppo non riuscì a portare avanti gli intenti prefissati. Io credo che allora ognuno avesse in mente tutt'altro che formare una compagnia fissa. Alla fine, solo io e la Piperno avevamo in mente un progetto artistico unitario. Elsa e io condividevamo in modo assoluto questi obiettivi, carichi com'eravamo della consapevolezza che ci toccava un ruolo da pionieri, forse anche un po' esaltati da questo e da una passione autentica, senza secondi fini. In seguito avremmo rifiutato ogni lusinga e avremmo scelto di rimanere uniti, per perseguire questa strada difficile che intravedevamo però piena di potenziali gratificazioni.

Poco tempo dopo la nascita della compagnia, nel luglio del 1972, nacque il Centro Professionale di Danza Contemporanea da un'idea di Bob Curtis e Elsa Piperno. Pensare alla compagnia Teatrodanza senza includervi la frenetica attività del Centro sarebbe impossibile. Dopo un po' io ed Elsa ci ritrovammo da soli. Gli altri per varie ragioni sono andati per la loro strada.

Un progetto chiaro e molto impegnativo coinvolse da subito tutti e due gli organismi. Con l'apertura della scuola si stava creando un grande punto di riferimento per la danza contemporanea, e in poco tempo arrivarono danzatori da tutte le parti del mondo per studiare con noi.

Insistendo sulla professionalità, facendo salire sul palcoscenico non allievi, come in genere era per alcune “pseudo-compagnie”, ma danzatori professionisti, avevamo dato subito un'impronta di qualità apprezzatissima da chi frequentava il Centro, che divenne presto un punto di incontro con dibattiti, proiezioni di video, performance, scambi di opinioni sugli spettacoli. Venivano continuamente invitati danzatori e coreografi a tenere stage e seminari, e la didattica era impostata su corsi

di vari livelli: principianti, principianti avanzati, intermedi e avanzati. C'erano poi le lezioni per la compagnia che si tenevano la mattina e alle quali potevano partecipare anche gli allievi del livello avanzato. Via del Gesù numero 57, a due passi da piazza Venezia e piazza Navona, era diventata un riferimento a livello nazionale e internazionale tanto per l'attività della compagnia quanto per la formazione.

L'insegnamento principale del Centro era basato sui fondamenti della tecnica Graham, che costituiscono di per sé una base formativa completa per un danzatore. Vi sono principi in questa tecnica che a poco a poco vanno a far parte dell'interiorità di un danzatore, il quale può decidere di utilizzarli creativamente nella sua danza e anche nella vita, perché fanno parte di un modo di vivere. Questo discorso vale forse per tutta la danza contemporanea, non è legato a una sola tecnica, a una sola persona, che sia Martha Graham, Merce Cunningham, José Limón, Lester Horton, Alwin Nikolais o altri. Io credo che chi sceglie di fare danza contemporanea sente che è un modo di vivere la danza che travalica l'apprendimento di una tecnica all'interno della lezione.

Dal Centro Professionale di Danza Contemporanea sarebbero usciti danzatori e coreografi come Marco Brega e Fabrizio Monteverde, Stefano Valentini, Raffaella Mattioli, Sandra Fuciarelli, Enrica Palmieri; critici e storici di danza come Leonetta Bentivoglio e Donatella Bertozzi, compositori come Arturo Anecchino e Antonio Coppola. Per il Centro transitarono danzatori e coreografi di tutta Italia e non solo: Gloria Pomardi, Veronica Urzua, Michele Pogliani, Gloria Cattizzoni, Luciana Melis, Eugenio Balducci, Mariolina Maconio, Annamaria Campioni, Tiziana Starita, Gloria Desideri, Elisabet Sjoström, Carla Marignetti, Laura Martorana, Simona Quartucci, Giovanna Fortunato, Daniela Malusardi, Eva Romani, Nazareno Santolamazza, Massimo Moricone, Gabriella Stazio, Yu Lin Yang, Paola Leoni. Sono sicuro che sto dimenticando tante persone e me ne scuso, citarle tutte ovviamente è difficile.

Il Centro non organizzava solo lezioni di tecnica Graham. Per un lungo periodo la coreografa Roberta Escamilla Garrison ha insegnato la tecnica e il credo di Merce Cunningham. Roberta era la moglie di Jimmy Garrison, il famoso contrabbassista jazz noto per la sua lunga collaborazione con John Coltrane. Questo incontro ha portato ancora un altro modo di vedere e formarsi con la danza. Inoltre abbiamo avuto altri coreografi di tecnica Nikolais, Limón, ecc.

La cosa per me più attraente fu che potevo finalmente realizzare coreografie ed esplorare la possibilità di un linguaggio di movimento mio. Infatti, forte di un bagaglio tecnico ormai acquisito, davo spazio alla coreografia, una passione che avevano suscitato in me la vicinanza, l'ammirazione e il desiderio di emulazione del mio padre spirituale, Paul Sanasardo. Potevo comporre contando sui giovani che noi stessi formavamo, puntando su me stesso e sulle mie riconosciute qualità di danzatore.

Così si legge nella prefazione di Leonetta Bentivoglio al mio libro *Il fulmine danzante. Quasi un romanzo*:

Quanta magia c'era negli estrosi e agitati anni Settanta! Se col ricordo torno all'era post-sessantottina, così dinamica e stimolante che a volte ci sembrava di correre forsennatamente tra le sabbie mobili, mi succede di pensare a come quel periodo, nella mia esperienza, fosse abitato anche dall'immagine colma di magnetismo e "stranezza" che caratterizzava il danzatore (oltre che docente e coreografo) Joseph Fontano. Giovane uomo fluido e sottile, con una peculiare muscolatura elastica e allungata, Joseph aveva un fascino anomalo, lontano dagli stereotipi del ballerino, e in tale particolarità si dimostrava incredibilmente armonioso. Quando danzava era un lampo, un guizzo, una nuvola, un fulmine sospinto da correnti di carisma. Joseph era un danzatore naturale: tutto gli veniva bene all'istante. Era un fenomeno dotato di una musicalità stupefacente e di una velocissima qualità di apprendimento delle sequenze coreografiche anche più complesse. L'esecuzione di qualsiasi prodezza, vista su di lui, sembrava facile e gentile. La danza affiorava con spontanea generosità dal suo fisico asciutto e forte².

Gli anni trascorsi nella compagnia non furono solo una straordinaria esperienza artistica. Dalla fine degli anni Settanta a tutti gli anni Ottanta, fino allo scioglimento, avemmo lunghi periodi di stabilità in cui i danzatori furono gli stessi. Non è facile descrivere il legame che si crea fra persone che quasi ogni sera, in tournée, vanno in scena assieme e che, se vogliono creare quella magia che qualche volta il teatro riesce a essere, devono stare bene fisicamente e nello spirito. Ognuno deve star bene con sé stesso e tutti con tutti. Si vive assieme, si mangia, si dorme, o non si dorme, assieme. Giorno dopo giorno, durante i viaggi anche lunghi che dovevamo affrontare, cresceva quella complicità quotidiana che aiutava a superare disagi e inconvenienti. Tutti ricordi indelebili.

C'erano tanti segnali della stima che cominciamo a guadagnare. Nell'anno 1973 cominciai a insegnare a Spoleto, che divenne ben presto una meta familiare. La Scuola comunale di musica, diretta dal M° Natalucci e intitolata ad Alessandro Onofri, volle aprire una sezione di danza. Era un esperimento molto interessante e niente affatto usuale aprire uno spiraglio alla danza in una scuola di musica e, soprattutto, affidarsi a un insegnante di danza contemporanea. Data la fama della città di Spoleto nel campo delle arti, fu un lavoro di un certo prestigio e di grande soddisfazione.

Gli anni Settanta furono un momento difficile ma di grande crescita. Sono stati anni di spettacoli presentati in tanti tipi di teatri diversi. Spazio Uno in Trastevere, a Roma, era diventato un punto di riferimento, dove abbiamo potuto in tutta libertà presentare alcuni lavori coreografici come *Excursion*, *MusicAction* e tanti altri. Spettacoli presentati in presenza di critici di danza di allora come Vittoria Ottolenghi, Alberto Testa, Gino Tani solo per elencare alcuni. Abbiamo presentato spettacoli a Roma in teatri come l'Olimpico e il Quirino e perfino in una stagione al Teatro dell'Opera per celebrare il nostro decimo anno di attività. In giro per l'Italia e l'Europa, eravamo accolti come strani animali che danzavano a piedi nudi e proponevano idee e concetti, a volte astratti e a volte di grande interesse sociale. La danza contemporanea iniziava a diventare qualcosa che andava insediandosi lentamente nella cultura. Attraverso lezioni dimostrative, laboratori nelle scuole, eventi nei musei e

2. Joseph Fontano, *Il fulmine Danzante. Quasi un romanzo*, A&B, Catania 2022, p. 7.

spettacoli si cominciava a notare un altro modo di presentare la danza.

La danza contemporanea non è legata necessariamente a un luogo o a un tipo di teatro, può anche essere al centro di eventi di vario tipo. Ad esempio, si potevano creare sequenze di movimento con gruppi di danzatori all'interno di spazi museali, organizzandole in percorsi differenziati che si svolgevano contemporaneamente e coinvolgevano anche gli spettatori.

Tutti questi elementi non erano ancora usuali in Italia, così come non era usuale far vivere la danza in spazi diversi dal palcoscenico. Io avevo conosciuto queste forme di spettacolo alla fine degli anni Sessanta, quando frequentavo la New School, dove artisti come John Cage e Allan Kaprow venivano a parlarci delle loro esperienze e a fare dimostrazioni pratiche sull'uso della casualità, sull'*happening* e sulla performance. Alla New School, appena diciottenne, appresi queste modalità di comunicazione artistica ed era quindi assolutamente naturale applicarle nelle mie creazioni.

Questi anni furono determinanti per creare una strada maestra. Una via che tanti avrebbero potuto in qualche modo perseguire. Non necessariamente con il nostro modo di vedere il teatro di danza, ma nasceva comunque un canale libero e neutro con una grande prospettiva.

Rimanere in Italia? L'Italia ormai era il luogo dove desideravo stare. Avevo chiaro quali fossero le potenzialità e il futuro che mi si prospettavano a Roma, una città che ormai mi apparteneva tanto quanto New York. Avevo davanti progetti e avventure già iniziate e sentivo che erano per me più importanti e più attraenti di qualsiasi altra cosa: la compagnia ormai avviata e, soprattutto, il mio impegno di coreografo, rispetto al quale un fortissimo *input* era nato proprio a New York, con l'esempio di Sanasardo. Avevo sempre voglia di dirigere e tornare alle prove delle mie creazioni, con i giovani compagni di avventura che mi ero scelto; agli spettacoli di fronte al pubblico italiano, ricettivo e spesso entusiasta di quella nuova danza in cui credevamo appassionatamente. Un'attrazione fortissima per tutto questo mi guidava quasi senza esitazioni.

C'erano poi motivazioni pratiche, non secondarie, che avevano ricadute sulla vita quotidiana e che mi tenevano sempre legato all'Italia. Una compagnia di danza a New York, anche se prestigiosa, non forniva una retribuzione mensile, le prove non venivano pagate, né al danzatore si garantivano previdenza e assicurazione. Con Teatrodanza avevamo sempre versato contributi, provveduto a dare uno stipendio mensile e creato lavoro di insegnamento per i nostri danzatori. In questo modo potevamo garantirci di avere sempre del talento disponibile e sviluppare la compagnia a lungo raggio. Questo modo di affrontare il nostro percorso artistico è stato fondamentale e lungimirante. Non so quanto mi fossero chiare queste cose concrete, ma avevo ancora ben presenti gli stenti passati a New York anni prima. Per fortuna mi ero allontanato da tutto ciò e non potevo fermare quanto di buono si era messo in moto. Non avevo intenzione di interrompere un percorso creativo iniziato e la possibilità

di esprimermi, per così dire, “senza padrone”. Sarebbe stato come tornare indietro a quando ero nella compagnia di Sanasardo a New York.

Cito ancora dalla prefazione di Leonetta Bentivoglio a *Il fulmine danzante*:

Per la conoscenza della danza moderna, non solo a Roma ma in tutta Italia, furono determinanti quegli anni forieri di rivelazioni sull’uso teatrale del corpo e sulle nuove prospettive dello spettacolo coreografico. Dagli Stati Uniti giungevano illuminazioni, e il centro di danza di Via del Gesù fu uno dei motori decisivi di tali scoperte in Italia. Mondi “altri” si aprivano, anche per chi intendeva praticare la danza da amatore, cioè da non-professionista. La percezione del proprio corpo, e soprattutto della sua parte centrale, busto e addome, che veniva infusa dalla bellissima tecnica Graham – scandita da originali e inconsuete linee cubiste nel disegno, oltre che passionale e sensuale nel messaggio che emergeva dai movimenti – dava un senso di emozionante libertà a ogni “praticante”. Accadeva sia ad un livello d’elevato professionismo, sia a chi s’avvicinava amatorialmente a quel campo³.

La danza contemporanea era diventata una chiave d’accesso a un nuovo modo, interessante e arioso, di concepire l’esistenza. Non era solo perché danzavamo a piedi nudi o usavamo musiche e costumi diversi dalla danza classica. È vero, il nostro entusiasmo e professionalità sono stati contagiosi e hanno spinto tanti giovani ad avvicinarsi alla danza contemporanea come arte e come lavoro. Un ambito allora sconosciuto e probabilmente legato solo agli enti lirici, dove esisteva un corpo di ballo stabile. Si cominciava ad accorgersi che la danza contemporanea possedeva una dimensione liberatoria, benché rigorosa e strutturata. Potrebbe sembrare una contraddizione, e invece la miscela funzionava. Il tutto conduceva verso un’auto-individuazione che non era mai soltanto fisica, ma a volte anche psicologica ed emotiva.

Sono sicuro che senza il duro lavoro di divulgazione che affiancava gli spettacoli le cose non sarebbero state le stesse. Dopo lo scioglimento della compagnia Teatrodanza, ho fondato la compagnia Scenamobile, che ha avuto alcune stagioni di grande fortuna in Italia e all’estero. Però avevo altro in mente. Gli anni Settanta mi avevano dato molto e insegnato molto. Era di nuovo il momento di dedicarsi ad altro. Accettai l’invito di insegnare danza contemporanea presso l’Accademia Nazionale di Danza, dove non era ancora una materia fissa. Ho partecipato a riforme e a molte innovazioni, e sono rimasto docente di ruolo dal 1989 al 2017. Inoltre, arricchito degli anni di formazione e spettacoli vissuti in un’epoca d’oro per l’arte performativa, ho potuto portare la danza contemporanea all’interno di istituzioni come il Teatro San Carlo di Napoli, il Teatro alla Scala di Milano e molti altri. Ho potuto con l’esperienza acquisita dirigere la compagnia Transitions del Trinity Laban di Londra, insegnare in molte università all’estero, in Cina, USA, Marocco, ecc. Il mio percorso mi ha visto interfacciarmi con il Parlamento e il Senato per supportare proposte di legge volte a dare sempre maggiore dignità alla danza e alle problematiche legate alla formazione coreutica.

3. *Ibidem*.

Nel 2017 ho fondato l'Accademia Europea di Danza con sede a Roma sotto l'egida dell'Associazione World Dance Alliance Europe. Nel 2021 ho pubblicato il mio libro, il già citato *Il fulmine danzante. Quasi un romanzo*. Spero, con l'iniziativa del mio nuovo centro, di fornire una formazione totale ai giovani talenti che hanno voglia di intraprendere la strada dello spettacolo dal vivo, oggi sempre più complessa a causa dell'introduzione delle nuove tecnologie. Purtroppo attualmente continuano a mancare degli spazi, come era già negli anni Settanta, dove i giovani possano sperimentare e presentare le loro coreografie. Non esistono molte compagnie che lavorino dodici mesi l'anno, mentre la continuità nella danza è la cosa più importante per garantire una stabilità a danzatori e coreografi sempre più preparati, nonché per garantire al pubblico un prodotto di alta qualità e costante innovazione.

Oggi essere considerato padre spirituale della danza contemporanea in Italia è un grande peso da portare. Un peso che ho costruito in più di cinquantacinque anni di carriera e che ho accettato nel momento in cui ho deciso di essere uno dei pionieri della danza contemporanea in questo Paese. Non avrei mai immaginato di diventare soggetto di tesi universitarie o di stare all'interno dei libri di storia della danza. Volevo solo fare il danzatore, il coreografo ed essere libero di esprimermi con ogni mezzo d'arte visiva. La danza è un'arte visiva che va vissuta, è come un lungo viaggio nel tempo, dal passato verso il futuro senza fermarsi mai al presente.

Ogni epoca vive il proprio momento. Gli anni Settanta hanno dato sicuramente una vera spinta alla libertà, è stato un momento di creatività e di trasgressione. In qualche modo la globalizzazione degli ultimi anni ha permesso di conoscere in tempo reale cosa accade oggi nel mondo a livello sociale, politico e culturale. Questo fa sì che ci sia poco tempo per la ricerca artistica e per una creazione vissuta intimamente. Tutti vogliono tutto e subito, mentre la danza ha bisogno di molti anni di studio, di preparazione e di tante ore di ricerca. Quindi siamo in un'epoca di omologazione creativa, si tende a studiare poco, fare ricerca solo per progetti e non per una necessità passionale e intellettuale. Ho sempre creduto che si crea ciò che si sente, non per essere unici o diversi, ma per quello che si inventa. Non bisogna riprodurre passi di danza o un certo tipo di movimento, bisogna essere quel passo, diventare danza. La danza esiste solo nel momento in cui si esegue il passo, dopo restano solo tracce di luce nell'aria.



Figura 1: Joseph Fontano. Foto: Fabian Cevallos, 1978.



Figura 2: Joseph Fontano in *Sfaccettature*, Teatro Parioli, Roma, 1972. Dal programma di sala del debutto della Compagnia Teatrodanza Contemporanea di Roma. Foto: Fabian Cevallos.



Figura 3: Joseph Fontano in *Solitudine*, 1973.



Figura 4: Joseph Fontano in *Lo Sviluppo prima del Compimento*, Teatro Quirino, Roma, 1979.

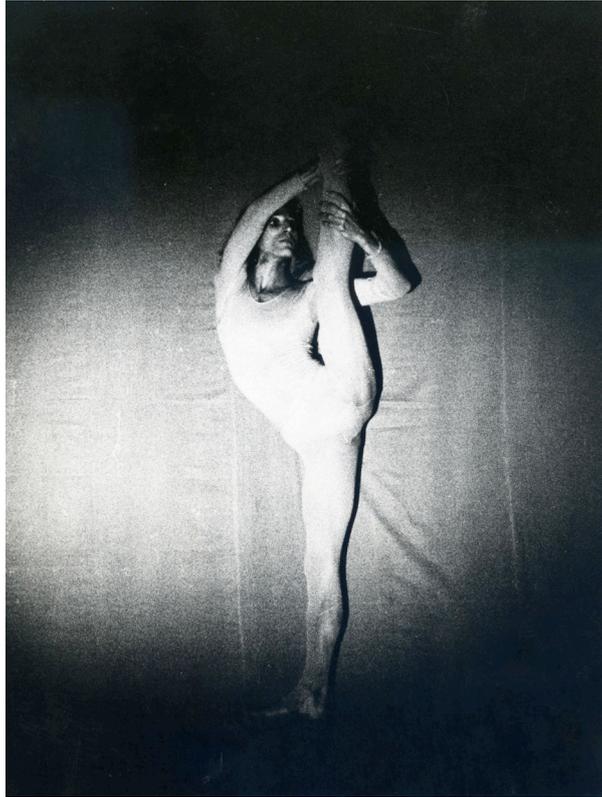


Figura 5: Joseph Fontano in *Dimensioni*, Teatro Spazio Uno, Roma, 1973.

Roberta Escamilla Garrison

Right Place, Right Time

Dal momento che questo Convegno riflette sull'inizio della diffusione della danza contemporanea in Italia, occorre ricordare Elsa Piperno e Joseph Fontano, che crearono la prima scuola di danza moderna in Italia, insegnarono la tecnica Graham e diedero vita a una compagnia.

Patrizia Cerroni insisteva sull'esplorare il suo personale approccio al movimento.

Nicoletta Giavotto e Sandra Fuciarelli hanno portato in Italia la tecnica di José Limon e infine Bob Curtis ha introdotto l'approccio alla danza contemporanea di Katherine Dunham e Syvilla Fort.

Sono arrivata a Roma nel febbraio del 1979 quando tutto questo era in fermento.

Mancava la tecnica Cunningham e l'esplorazione postmodern della performance e dell'esplorazione del movimento.

I miei mentori erano Viola Farber della Merce Cunningham Dance Company ed Elaine Summers del Judson Church. Ho eseguito la mia prima performance con la Celebration Company di Marilyn Wood, una delle prime performance *site-specific* dell'epoca. Elaine mi ha visto esibire e mi ha chiesto di unirmi alla sua compagnia di danza e video. È stato un periodo magico per la "Downtown dance" di New York.

Mi piace anche ricordare John Cage, la cui convinzione che «il potere è nel processo» è stata di vera ispirazione per me. Così come Dan Wagoner, che si rivolgeva ai suoi studenti chiamandoli "danzatori".

E ho portato questa esperienza a Roma nel 1979 (fig. 1 e 2). Grazie a Elsa e Joseph, che mi hanno fatto conoscere la loro scuola, ho potuto affermare le mie capacità di insegnamento e arrivare a formare una compagnia con il mio approccio al movimento, alla coreografia, alla consapevolezza speciale, all'improvvisazione e alla collaborazione con la musica dal vivo, il Jazz (fig. 3).



Figura 1: EveryDay Dance Company, poster.



Figura 2: Prima formazione della EveryDay Dance Company, 1981, Tivoli: Rachele Caputo, Daniela Colombo, Maia Claire Garrison, Roberta Garrison, André Peck, Ketty Russo.



Figura 3: *Soho Moods*, Roberta Escamilla Garrison, 2009, Auditorium Parco della Musica, Roma. Foto: Nina Melis.

Gabriella Stazio

Napoli, Movimento Danza. Dal 1979, una visione di ricerca e innovazione per la contemporaneità

Per una visione più ampia di come la danza contemporanea si sia diffusa in Italia negli anni Settanta, e al fine di avere uno sguardo rivolto anche al Sud Italia e a Napoli, credo possa essere interessante iniziare con una premessa che riguarda gli albori di Movimento Danza.

Probabilmente Movimento Danza, nata nel 1979, è una delle realtà del Mezzogiorno d'Italia più longeva del nostro paese, che ha avuto da sempre come focus la danza contemporanea, nella formazione, nella produzione e nella promozione di rassegne, festival, incontri, conferenze e molto di più.

Per parlare della nascita di Movimento Danza bisogna fare un ulteriore passo indietro nel tempo ed iniziare il racconto da una straordinaria esperienza – unica oltre che rara in Italia – quella della Mensa dei Bambini Proletari del quartiere Avvocata di Napoli in Vico Cappuccinelle a Tarsia.

La Mensa dei Bambini Proletari nasce a Napoli nel 1972 e viene inaugurata nel marzo 1973 ad opera di Geppino Fiorenza, della sinistra radicale cattolica, del gruppo di Padre Mario Borrelli, e da esponenti di Lotta Continua come Cesare Moreno e di un gruppo di volontari che definire fuori dal comune è riduttivo. Assieme a Geppino Fiorenza, c'erano Lucia e Cinzia Mastrodomenico, il compagno di Cinzia, Peppe Carrino, che formavano il quartetto di partenza, e poi Tonino Drago, i fratelli Greco ed ancora altri.

A Napoli, in quel periodo, 70 bambini su 1.000 morivano ancora di fame, vivendo in condizioni di degrado sociale fortissime con una dispersione scolastica altissima; quindi la Mensa si prefisse l'obiettivo di mirare ai loro bisogni primari: mangiare, iniziando a mettere in tavola 150/200 pasti al giorno per i bambini del quartiere, dal lunedì al venerdì. Per frequentarla, e per frequentare il doposcuola e le attività ricreative che la Mensa offriva, i bambini e ragazzi dovevano attenersi ad una serie precisa di regole. In breve tempo, divenne un punto di riferimento di un modo nuovo di fare. La sua importanza politica e sociale fu straordinaria e venne sostenuta da personalità della cultura,

della politica, da intellettuali così come industriali, con un'azione, diremmo oggi, di *crowdfunding* e volontariato senza precedenti. Fabrizia Ramondino, Luigi Comencini, Francesco De Martino, Elsa Morante, Norberto Bobbio, Raffaele La Capria, Dario Fo, Franca Rame, Domenico Rea, Eduardo, Peppino e Luigi De Filippo, Vera Lombardi, Giuseppe Merlino così come Olivetti e Falck, solo per citarne alcuni, sostenevano economicamente – ed a volte frequentavano – la Mensa, che divenne un modello possibile e sostenibile.

Quando questa esperienza si concluse nel luglio del 1976, per dare vita ad altre esperienze analoghe successive, lo stesso luogo ospitò un altro momento straordinario della vita culturale, politica e sociale della Napoli degli anni Settanta: la Scuola Popolare di Musica di Montesanto.

Nata nel 1979, grazie a Peppe Merlino, Pasquale Scialò e Peppe Carrini – quest'ultimo proveniente direttamente dall'esperienza della Mensa – la Scuola organizzava corsi di musica aperti a tutti, al costo di 1.000 lire al mese e con maestri straordinari, tra cui Lucien Basse, secondo violino al Teatro San Carlo, Generoso Miglione per la fisarmonica, un giovanissimo Daniele Sepe per il flauto dolce, Benito Misticò, prima voce del coro del San Carlo. A questi si aggiungevano in alcune occasioni James Senese e Pino Daniele come tantissimi altri. Anche in questo caso, la Scuola Popolare di Musica di Montesanto divenne molto di più: un luogo di incontro, di dialogo, di aggregazione senza barriere.

Questa scuola ebbe un successo indescrivibile, diventando in pochissimo tempo un “conservatorio” per tutti. Le lezioni di musica divennero anche altro, più di semplici lezioni, dando la possibilità a tutti di accedere all'arte ed alla cultura. Un messaggio fortissimo! Ed entrando in quelle stanze si respirava pura energia. Il primo mese c'erano 30 iscritti per 5 corsi. Il terzo mese, si era arrivati a 500 iscritti, fino ad arrivare in poco tempo a oltre 1.000 iscritti.

Mi proposi, allora giovane e sconosciuta, per tenere un corso di danza contemporanea, e la mia idea fu subito accettata. Anche il mio corso ebbe la stessa fortuna. In pochi mesi, arrivammo a circa 600 iscritti, persone adulte, come ragazzi, di ogni provenienza e ci rendemmo conto, insieme a Peppe Merlino, che la danza aveva bisogno di una sua sede e di una struttura organizzativa autonoma.

Ed è in questo clima, in questo contesto, in questo terreno denso di precedenti esperienze, di socialità, condivisione e dialogo in cui, sempre in quello stesso anno, nasce Movimento Danza, con Paolo De Martino, che ne scelse il nome, Cynthia Fiumanò, Silvana Spina e tanti altri.

Movimento Danza inizia quindi come uno spazio culturale dedicato alla danza e alla ricerca, con un focus ben specifico, che proviene direttamente dall'entusiasmo, dall'apertura e dalla determinazione del momento storico e del luogo in cui nasce. Un focus che conserva tutt'ora e che lo rende un modello di impresa culturale nel panorama della danza italiana.

Venivano a tenere le loro lezioni regolarmente Bob Curtis, Elio Gervasi, Roberta Escamilla Garrison, Rita Quaglia. I corsi iniziavano la mattina e andavano avanti fino alla sera ininterrottamente

sia al Centro William Reich in via San Filippo, una sala di dimensioni enormi che ha ospitato le prime performance di danza contemporanea a Napoli, i primi workshop, come le mie prime coreografie, sia allo storico Teatro Nuovo di Napoli.

È al Centro William Reich che ho iniziato un'attività di insegnamento e di formazione che dura ancora oggi. Ed è qui che si organizzavano corsi di danza contemporanea – ovvero tutto ciò che non era danza classica, dal post-modern, alla contact improvisation passando per la danza modern e l'afrodanza. Ma anche danza classica per adulti snellita dai manierismi dell'epoca.

Si inizia così un nuovo modo di avvicinarsi allo studio della danza non solo professionale ma anche amatoriale, dinamico e in sintonia con i grandi centri europei e americani. Movimento Danza ha promosso il primo *stage* di danza della Campania con Roberta Escamilla Garrison, maestra e tutt'ora cara amica. Come la prima compagnia di danza contemporanea, la compagnia Movimento Danza era formata da sole donne: Mirta Castellano, Cynthia Fiumanò, Monica Luongo, Marisa Lepore, Marisa Savoia, Silvana Spina.

In pochi anni, grazie alla collaborazione tra Movimento Danza, Spazio Libero, Trade Mark Experience in Art e Teatro Nuovo, arrivarono a Napoli esponenti della postmodern dance come Melissa Fenley, Jim Self, Charles Moulton, che tennero laboratori e presentarono spettacoli affollatissimi. Poi le conferenze-spettacolo della compagnia Teatrodanza Contemporanea di Roma diretta da Elsa Piperno e Joseph Fontano. La contact improvisation di Laurie Booth e Ronald Bunzl, con laboratori e performance in un sala sempre strapiena di pubblico. Ed ancora Gillian Hobart, André Peck della Lucinda Childs Dance Company, Libby Nye della José Limon Dance Company e tanti, tanti altri.

Tutte le attività di Movimento Danza si autofinanziavano con i corsi e la bigliettazione. Tra i tanti allievi di quegli anni, partecipavano ai corsi registi come Pappi Corsicato, attori come Iaia Forte, Antonella Stefanucci, Antonio Cossia, musicisti come Riccardo Venò, cantanti come Maria Pia De Vito e curatori d'arte come Eduardo Cicelyn Comneno, tutti spinti dal desiderio di partecipare al "grande gioco" dell'arte contemporanea nella nostra città.

Insegnavo quasi sempre a persone più grandi di me o della mia stessa età, persone adulte che si volevano avvicinare al mondo dell'arte contemporanea, della danza contemporanea e ad una nuova dimensione del sentire e dell'essere il proprio corpo.

Sono gli anni di Falso Movimento di Mario Martone ed, ancora prima, di Spazio Libero di Vittorio Lucariello, della Modern Art Agency di Lucio Amelio e della sua Galleria, dove Napoli ha conosciuto Robert Rauschenberg e Cy Twombly, Mimmo Palladino ed Andy Warhol. Ed è al Teatro Nuovo, oggi Casa del Contemporaneo, di Igina di Napoli ed Angelo Montella, che Movimento Danza promuove nel 1984 la prima Rassegna di Danza Contemporanea dal nome *Enterprise* come la

navicella di *Star Trek* perché allora, come oggi, questo viaggio nella danza contemporanea aveva per me il sapore dell'ignoto, dell'infinito, della scoperta di mondi diversi e possibili. Ed ancora oggi la nostra collaborazione prosegue con la rassegna *Second Hand*, arrivata, con questo nome, alla sua XXV edizione.

Movimento Danza faceva allora quello che continua a fare anche oggi: dai *site-specific* alla danza urbana — le mie primissime coreografie oltre 40 anni fa, erano per strada o in luoghi non-convenzionali — ai corsi di danza per adulti che comprendevano anche l'*aikido*, lo yoga ed altre discipline del corpo. Si promuoveva la danza a tutti i livelli, accomunati dalla passione che trascende l'essere o non essere professionisti in un'ottica di inclusione senza limiti di età, di abilità, di genere. E quindi nasce un centro di stampo europeo per la promozione e la creazione nella danza contemporanea che ancora oggi più che mai, oltre alla compagnia Movimento Danza, al Performing Arts Group — Compagnia Giovani, al Centro di Formazione, all'attività di editore con Campadanza Dance Magazine, fa attività di *scouting* e di promozione dei coreografi *under 35*, cercando di lavorare anche sulle tematiche urgenti del settore danza e della società in generale: inclusione, parità di genere, intergenerazionalità, riequilibrio nord-sud.

Sono gli stessi anni delle mie prime coreografie prima in luoghi non convenzionali come, nel 1981, *Bus and dance* e *Nuovi Parametri Antisismici* (fig. 1), un *site-specific* alla Cassa Armonica della Villa Comunale di Napoli dedicato al terremoto del 1980, *Una tazza di tè* del 1982, coreografia che andava in scena ogni giorno alle cinque del pomeriggio e che prevedeva l'accoglienza del pubblico da parte degli artisti, *Tilt* del 1983 con diapositive di Francesco Esposito, *Focus* dedicato a Cynthia Fiumanò, e poi *Tempio d'Acqua* (fig. 2) del 1984 finalmente in un teatro, il Teatro Nuovo di Napoli per la prima edizione di *Enterprise*.

Vittoria Ottolenghi, firma storica per «Il Mattino» di Napoli, inizia a seguire le proposte artistiche, di promozione e le rassegne realizzate da Movimento Danza come *Napoli Modern Dance* del 1984, ancora in luoghi non convenzionali come la Cappella Palatina o il Maschio Angioino, e segue anche i miei spettacoli e le mie prime coreografie.

Naturalmente è molto più difficile parlare di sé stessi e del proprio percorso coreografico. Se ne può parlare da un punto di vista storico indicando date, luoghi, debutti, coproduzioni, riedizioni. Questo è molto più semplice e lineare. Invece, parlare di sé stessi da un punto di vista artistico, è veramente complicato. Posso solo dire che sin dall'inizio intravedevo in Movimento Danza quello che sarebbe diventato oggi. Allo stesso modo, quando creo le mie coreografie, le vedo subito chiaramente in tutte le loro sfumature, nei loro angoli più remoti e, prima ancora di entrare in sala, di iniziare le prove, le sento, le percepisco già nella loro interezza. Forse è per questo che riesco ad iniziare dal primo movimento ed andare avanti tutto di un fiato fino alla fine, in velocità, in un flusso ininterrotto. Questo forse può mettere in difficoltà i danzatori che devono essere capaci di memorizzare rapida-

mente e di andare sempre avanti, seguendo il filo di una logica surrealista, chiara solo a me e che cerco di condividere con loro. In ogni coreografia, i segni viaggiano, rimbalzano, si sovrappongono, riecheggiano e li vedo fluttuare davanti ai miei occhi. È bellissimo.

Aver partecipato a questo convegno mi ha costretto in qualche modo a riprendere gli appunti, i disegni, gli schizzi, i pensieri delle mie prime coreografie e a confrontarle con quelle di oggi, scoprendo che esistono delle relazioni importanti. Un filo di continuità che dura ancora oggi: alcuni punti, alcune zone di interesse, aree tematiche che mi pare non siano cambiate nella loro sostanza.

Una è certamente la logica del caso dalla provenienza indubbia, ovvero quella delle mie esperienze di composizione coreografica con Merce Cunningham e John Cage, in cui la casualità trova soluzioni inattese, inaspettate, che, seguendo un ragionamento logico, non troveremmo. La possibilità poi di assistere alle prove della sua compagnia e di studiare con molti dei danzatori di Cunningham è stata per me una esperienza formativa fondamentale. E sempre da Cunningham, così come in un secondo momento da Laban, ho preso ispirazione per le architetture spaziali, le linee, le forme, i disegni dei corpi, così come per le differenze e le sfumature del ritmo che producono qualità diverse.

L'altro filo è la relatività propria della cultura napoletana, il teatro, la teatralità, la gestualità, i simboli oltre che i segni, in cui tutto è possibile e tutto può succedere, e che ti porta a vedere la vita, ed ogni cosa, nei suoi risvolti più ironici e pungenti. Questa forte vena ironica, me la porto dietro sin dall'inizio, probabilmente congenita oltre che culturale. L'importanza e la capacità di vedere sempre il lato opposto e contrario. Di ironizzare su sé stessi e di non prendersi sul serio fino in fondo.

Fin dall'inizio del mio percorso porto con me una dicotomia tra movimento e senso del teatro, nella quale oscillo, fluttuo, felice di saper giocare con questa situazione, che considero una opportunità.

Poi c'è certamente l'ascolto dei corpi dei danzatori, e il comprendere, il capire, qual è il feedback che restituiscono i loro corpi – diversi dal mio –, i loro modi di vedere, di pensare diversi dal mio, le loro intuizioni che si sovrappongono alle mie oppure definiscono, trovano soluzioni diverse dalle mie. Credo di essere molto rigorosa nella composizione coreografica. Faccio richieste molto precise e posso far ripetere uno stesso movimento, o un passaggio anche un numero infinito di volte. Poi ad un certo punto mi fermo e guardo i loro corpi che trovano soluzioni. E quindi do anche una grande libertà in scena, mi fido ed affido all'espressione del danzatore, che non è solo esecutore ma che prende la mia idea, il mio input e lo rende suo, prendendosi la responsabilità della gestione del proprio sentire. Il danzatore è sempre protagonista nelle mie composizioni.

E ancora tornano l'antico "dilemma" tra simmetrico ed asimmetrico, la linea di confine e di equilibrio tra ordine e disordine, le teorie biologiche che sono alla base della nostra esistenza umana, animale, vegetale, cellulare. E quindi è costante l'interesse per gli scambi cellulari (fig. 3), per la doppia elica del DNA i cui schizzi ritrovo nelle mie coreografie di oggi e di ieri. Perché la biologia è trasforma-

zione, trasformazione continua le cui tappe nella loro singolarità non sempre sono intelleggibili poiché possono durare millenni e devono essere viste nella dimensione più ampia del processo evolutivo. Ma è sempre una trasformazione funzionale, dettata dalla necessità, dettata dal *problem solving* che credo sia sempre l'attivatore principale della creatività umana. Inoltre, l'evoluzione biologica è sempre dettata da un bisogno primario, così come anche la creazione dovrebbe essere dettata da un bisogno primario, che è l'atto stesso del creare, e che non deve mai essere autoreferenziale.

Sicuramente mi interessa il rapporto con il suono, con l'ambiente sonoro, anche quello in molti casi improntato alla casualità. Va sottolineato – e potrebbe sembrare strano a qualcuno – che non provo mai con la musica, lo trovo limitante e direzionale, nel senso che una composizione musicale precedente alla creazione coreografica ha già un focus, un *ambient*, una struttura precisa. È già la visione di qualcun altro che non voglio possa condizionare la mia. A volte ho montato coreografie su un metronomo incontrandomi con i musicisti il giorno prima o il giorno stesso della performance. Ma ho anche creato lavori sulla musica d'autore, su musiche originali, con la musica dal vivo, senza musica.

Forse l'assenza di musica si ricollega anche al bisogno di vuoto, di spazio da riempire. Come nella *Teoria dei Pennacchi di San Marco* dei biologi della Harvard University, Stephen Joy Gould e Richard Lewontin, pubblicata nel 1979. La struttura delle cupole necessarie alla statica della Chiesa di San Marco di Venezia crea degli spazi vuoti con una funzione strutturale e disponibili ad ospitare, oltre le volte, i bellissimi mosaici della chiesa. Uno spazio vuoto da riempire.

I miei lavori sono sempre nuovi e diversi. Con stili, argomenti, ambientazioni, esigenze tecniche sempre diverse. Mi piace affrontare nuove sfide, studiando, scoprendo e riflettendo. Se vedo l'arco della mia carriera, arrivata ormai ad oltre quarant'anni di coreografie di cui mi risulta difficile tenere il conto ed un archivio aggiornato, il mio repertorio travalica i generi e, quando leggo il mio *curriculum*, me ne stupisco perché come coreografa contemporanea dovrei aver improntato la mia ricerca in una direzione più precisa. Ed invece non è così. Mi sono sempre sentita post-contemporanea, come la mia città, che moderna non lo è stata mai, e che grazie alle sue stratificazioni culturali è arrivata direttamente nel post-contemporaneo con facilità, per sua stessa natura. E post-contemporanea mi sono sempre sentita anche io, per via del mio lavoro su commistioni e stratificazioni, su mescolamenti di materiali ibridi e dissonanti, su "salti" da un *ambient* all'altro. I pezzi compongono un puzzle o un bricolage in cui si cercano le cose inutili e si recuperano le cose utili, strane e diverse per creare nuove soluzioni, differenti o lontane dai pezzi che si stanno mettendo insieme.

Quando compongo non mi preoccupo della reazione del pubblico, non perché non mi rivolga ad un pubblico e non lo rispetti. Anzi, penso sempre a quale potrà essere la sua reazione e mi incuriosisce e, allo stesso tempo, credo debba essere libero di pensare quello che vuole delle mie coreografie. È un rischio che si deve correre. E quindi non ritengo neanche sia giusto "direzionarlo" con sinossi

troppo lunghe o suggestive. Il significato delle cose è negli occhi di chi guarda. Un lavoro può piacere o non piacere. Come potrebbe piacere a tutti quelli che lo vedranno? Impossibile, quindi non mi pongo il problema; allo stesso tempo cerco sempre di presentare al pubblico un lavoro in cui mi sono messa in gioco, un lavoro professionale in ogni aspetto, e di presentare un lavoro con una struttura registica, drammaturgica, compositiva forte, costruita e pensata in una logica che può anche apparire senza senso o senza logica, ma non lo è. Pensando sempre al dialogo empatico, al feedback che si instaura con chiunque veda dei corpi in movimento.

E poi, sopra ogni cosa, c'è quella sensazione di seguire una pista, di annusare l'aria. È il mio "naso" che mi guida durante la creazione di una coreografia, fiutando la "preda". Oppure le mie orecchie, poiché ascolto tutto quello che si muove intorno a me, suoni, fruscii, battiti, respiri: ogni movimento nel silenzio delle prove ha un suo suono diverso dall'altro e seguo la direzione di quella traccia, di quell'odore, di quell'oggetto, ambiente, sensazione, anche se mi rendo conto che mi sto allontanando dall'idea originale. Eccitazione. Frammenti, pezzi che trovano il loro posto ed altri che vanno accantonati o buttati via. La coreografia definisce sé stessa, anche al di sopra e al di fuori di me. Vuole vivere una vita autonoma, distaccandosi da me ed è forse quello il momento più bello, quando la vedo e la riconosco così diversa e così uguale a come l'avevo immaginata.

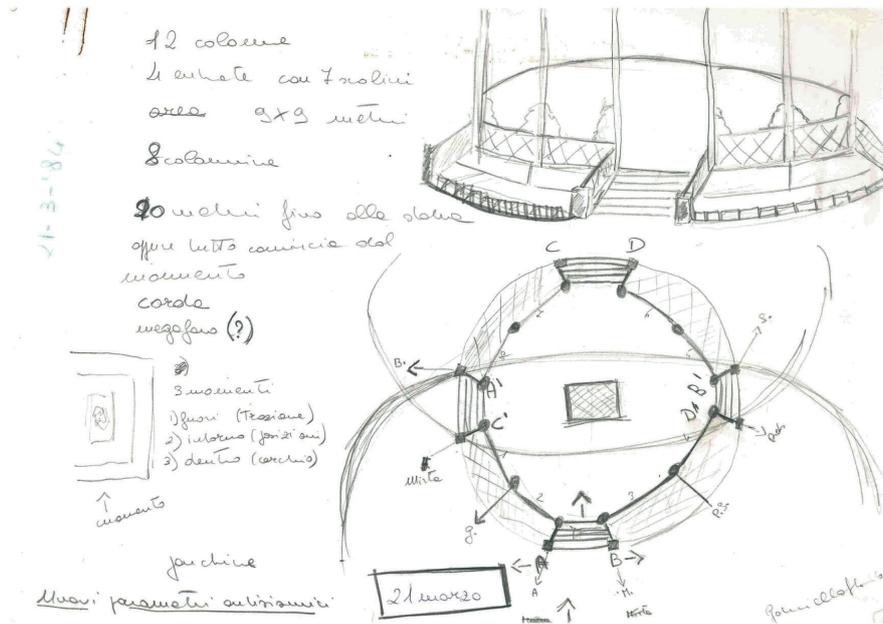
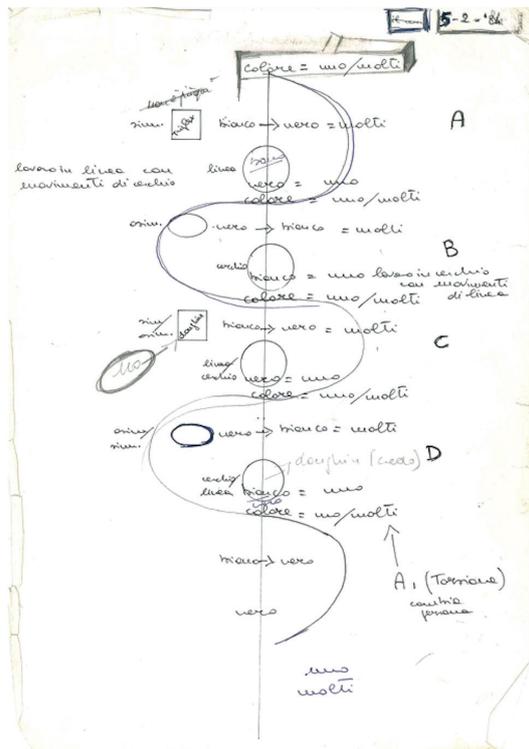


Figura 1: Appunti preparatori per *Nuovi paramenti antisismici*, 1981, Cassa Armonica, Villa Comunale, Napoli.



TEMPIO D'ACQUA 1984 - SCHEMA DINAMICO
ORDINE E DISORDINE

Figura 2: Appunti preparatori per *Tempio d'Acqua*, Teatro Nuovo, 1984.

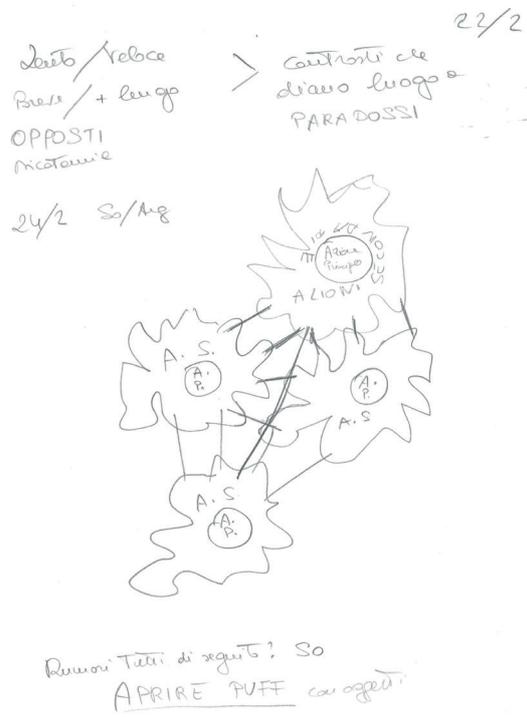


Figura 3: Appunti preparatori per *Il luogo del paradosso*. Cellule coreografiche principali, secondarie e sinapsi, 2019.

Abstracts

Lorenzo Mango*

Il movimento scenico nel teatro sperimentale degli anni Settanta

20 luglio 2023, pp. 11-18

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/17682>

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

Gli anni Settanta del teatro italiano sono caratterizzati da una forte tensione verso la performatività che mette in discussione il codice scenico rappresentativo. In tale contesto viene ridisegnata la funzione del corpo come presenza scenica. Centrale diventa, infatti, il movimento, inteso come azione del corpo nello spazio. Significativo, al riguardo, è quanto accade nella post-avanguardia e, in particolare, con il lavoro del Carrozzone di Federico Tiezzi e con la Gaia scienza di Giorgio Barberio Corsetti, Marco Solari e Alessandra Vanzi. In questo caso si ha una azione non referenziale che si risolve in una vera e propria coreografia che da un lato tende all'astrazione, dall'altro alla soluta concretezza dell'atto scenico. Il movimento è trattato, infatti, come scrittura analitica di un'azione fisica, attraverso un sistema di gesti che mette in relazione corpo e spazio.

The 1970s in Italian theatre were characterised by a strong tension towards performativity, which challenged the representative stage code. In this context, the function of the body as a stage presence was redefined. Movement, understood as the action of the body in space, became central. Significant in this respect is what happened in the post-avant-garde and, in particular, in the work of Federico Tiezzi's Carrozzone and La Gaia scienza of Giorgio Barberio Corsetti, Marco Solari and Alessandra Vanzi. In this case, we have a non-referential action that dissolves into a real choreography that tends towards abstraction on the one hand and towards the solute concreteness of the stage act on the other. Movement is in fact treated as the analytical writing of a physical action, through a system of gestures that relate body and space.

* Università "L'Orientale" di Napoli.

Alessandro Pontremoli*

Anna Sagna. Una pioniera del teatrodanza in Italia

20 luglio 2023, pp. 19-28

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/17683>

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

Anna Sagna è una fra le coreografe più interessanti nel panorama della danza italiana del secondo Novecento, ma nonostante la lunga e intensa carriera e l'indiscussa e riconosciuta importanza dal punto di vista coreografico e pedagogico, il suo lavoro non è stato ancora adeguatamente valorizzato. Col presente contributo si intende cercare di colmare, almeno parzialmente, una lacuna, offrendo un'analisi del primo percorso creativo (1970-1978) e del pensiero pedagogico di un personaggio significativo della storia della danza contemporanea italiana.

Anna Sagna is one of the most interesting choreographers in the panorama of Italian dance in the second half of the 20th century, but despite her long and intense career and her undisputed and recognised importance from a choreographic and pedagogical point of view, her work has not yet been adequately appreciated. With this contribution we would like to try to fill a gap, at least partially, by offering an analysis of the early creative path (1970-1978) and the pedagogical thinking of a significant figure in the history of contemporary Italian dance.

* Università degli Studi di Torino.

Tiziana Leucci*

L'insegnamento di Jean Cébron all'Accademia Nazionale di Danza di Roma (1973-1976)

20 luglio 2023, pp. 29-47

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/17684>

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

Questo saggio analizza la carriera artistica e il metodo pedagogico elaborato dal maestro e coreografo francese Jean Cébron (1927-2019), ed in particolare il suo lavoro all'Accademia Nazionale di Danza di Roma (1973-1976), dove insegno' tecnica moderna e composizione agli allievi, creando e trasmettendo loro alcune sue coreografie. Formatosi alle tecniche pittoriche, musicali e coreutiche della danza classica, moderna, giavanese, indiana e alla Labanotation, Cébron studio' sotto la guida di sua madre M. Cébron, e di C. Zambelli, M. Craske, A. Corvino, K. Jooss, S. Leeder, T. Shawn, D. Anik, R. Gopal ed altri. Come interprete, coreografo e insegnante ha lavorato in molti teatri d'opera, scuole e compagnie di danza prestigiose ed ha formato artisti e coreografi di talento, tra i quali Pina Bausch.

This article focuses on the artistic career and the teaching method elaborated by the French dancer and choreographer Jean Cébron (1927-2019), and in particular on his work at the Accademia Nazionale di Danza in Rome where he taught modern dance and composition from 1973 till 1976, also transmitting and creating some of his coreographies. Trained in painting, music, ballet, modern dance, Labanotation, Javanese and Indian traditional dances under the guidance of his mother M. Cébron, and of C. Zambelli, M. Craske, A. Corvino, K. Jooss, S. Leeder, T. Shawn, D. Anik, R. Gopal and other masters, Cébron performed, composed and taught in several prestigious schools, dance companies and opera houses. Pina Bausch was one of his artistic partners and talented students.

* CNRS-EHESS, Paris-Aubervilliers.

Elena Randi*

Oltre il proprio spazio. Maria Vittoria Campiglio e il gruppo Charà

20 luglio 2023, pp. 49-55

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/17685>

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

L'intervento è dedicato all'attività scenica del gruppo Charà di Padova e alla modalità creativa della coreografa della compagnia, Maria Vittoria Campiglio. Si sofferma anche sulle influenze e sulle prossimità artistiche riscontrabili nella pedagogia e negli eventi scenici prodotti a partire dalla fondazione dell'associazione, nel 1977. L'ispirazione più importante sul lavoro del gruppo sembra di matrice tedesca; in particolare, di quelle artiste che, come Trudy Kressel e Hanya Holm, hanno cercato di fare propri gli insegnamenti di Mary Wigman, ma rarefacendo l'elemento psicologico e individualistico-biografico.

The talk is dedicated to the stage activity of the Paduan Charà group and to the creative mode of the company choreographer, Maria Vittoria Campiglio. It also delves on the influences and artistic similarities found in the pedagogy and in the performances produced since the founding of the company in 1977. The most important inspiration for the group's work appears to be of German origin, especially coming from those artists, such as Trudy Kressel and Hanya Holm, who tried to make the teachings by Mary Wigman their own, while diluting the psychological and individualistic-biographical element.

* Alma Mater Studiorum Università di Bologna.

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

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.

Caterina Piccione*

“Danza Milano Settanta”. Lineamenti di una cartografia

20 luglio 2023, pp. 65-78

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/17687>

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

Attraverso un'indagine basata su libretti di sala, rassegne stampa e testimonianze dirette, questo contributo offre una panoramica delle stagioni dei teatri milanesi negli anni Settanta, con l'obiettivo di comprendere il ruolo della danza in un periodo di transizione socio-culturale cruciale per la città. In questo contesto, occorre prestare particolare attenzione ai pregiudizi insiti nella sensibilità dell'epoca, nonché all'atteggiamento della critica e all'impatto degli spettacoli sul pubblico. Dalla Scala alle rassegne estive del Piccolo Teatro, dall'intrattenimento folkloristico all'ospitalità dei più grandi coreografi contemporanei internazionali, la danza in questo decennio milanese conosce uno sviluppo che influenzerà notevolmente il futuro della danza italiana.

Through an investigation based on theater booklets, press reviews and direct testimonies, this contribution offers an overview of the seasons of Milanese theaters in the 1970s, with the aim of understanding the role of dance in a period of crucial socio-cultural transition for the city. In this context, particular attention must be paid to the prejudices inherent in the sensibilities of the time, as well as to the attitude of the critics and the impact of the performances on the public. From La Scala to the summer festivals run by the Piccolo Teatro, from folkloristic entertainment to the hosting of the greatest international contemporary choreographers, dance in this Milanese decade experienced a development that would greatly influence the future of Italian dance.

* Università Vita-Salute San Raffaele di Milano.

Elisa Guzzo Vaccarino*

1975: la gloria della danza a Venezia, ovvero un sasso alieno gettato in laguna

20 luglio 2023, pp. 79-92

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/17688>

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

Danza 75 irruppe in laguna facendo di Venezia, a sorpresa, un *focus* dell'arte del corpo in performance a tutto campo. Il titolo asciutto dell'evento fu scelto dopo aver scartato *Gloire de la danse* oppure *Gloire à la danse*. Gli Incontri-spettacoli e l'Accademia-scuola a dimensione internazionale, riunendo universo classico, moderno ed etnico, movimentarono l'estate, in un'Italia dove balletto e danza soffrivano di minorità e noncuranza, elitarismo. Il progetto dell'evento rivitalizzante per la città lagunare fu affidato dall'UNESCO parigino, impegnato a "Salvare Venezia", alle mani di Maurice Béjart e Maurice Huisman, registi attivissimi dal Théâtre de la Monnaie di Bruxelles. I partner veneziani principali, *Biennale* e Fenice, entreranno poi a far parte del progetto, supportati dalle autorità politiche nazionali e locali. Un *unicum* irripetibile.

"Danza 75" burst onto the lagoon, surprisingly making Venice a focus of the art of the body in all-round performance. The straightforward and simple title of the event was chosen after discarding "Gloire de la danse" or "Gloire à la danse". The Meetings-Show and the Academy-School had an international dimension, bringing together the classical, modern and ethnic worlds. They enlivened the summer in an Italy where ballet and dance suffered from minority and elitism. The project of the revitalising event for the lagoon city was entrusted by the Parisian UNESCO, committed to "Saving Venice", to the hands of Maurice Béjart and Maurice Huisman, very active directors from the Théâtre de la Monnaie in Brussels. The main Venetian partners, "Biennale" and Fenice, will then become part of the project, supported by national and local political authorities. An unrepeatable *unicum*.

* Ricercatrice indipendente.

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.