

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](mailto: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.

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*<sup>1</sup>. «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*)»<sup>2</sup>. 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 1972<sup>3</sup>) 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)<sup>4</sup>.

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 lire<sup>5</sup>) 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 commissionare<sup>6</sup>. 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»<sup>7</sup>, 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 scuola<sup>8</sup>.

Come si è detto, un'altra presenza fondamentale alla Scala negli anni Settanta è quella di Béjart. Il Ballet du XX<sup>e</sup> 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»<sup>9</sup>. 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»<sup>10</sup>. Nella stessa stagione, e più precisamente nel maggio 1973, Béjart allestisce al Palazzetto dello Sport la sua *IX Sinfonia*<sup>11</sup>, 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*<sup>12</sup>, *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]»<sup>13</sup>. 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 discutibile<sup>14</sup>. 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 ruolo<sup>15</sup>; 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 accademici<sup>16</sup>.

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»<sup>17</sup>) 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'avanspettacolo<sup>18</sup>. 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 sperimentazione<sup>19</sup>.

Una visione decisamente diversa proviene da Marinella Guatterini<sup>20</sup>, 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)<sup>21</sup> 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 Prina<sup>22</sup>, 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 danza<sup>23</sup>, 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 Senegal<sup>24</sup>, 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 Polonia<sup>25</sup>, dal Brasile o da Harlem<sup>26</sup>, dalle Filippine o dal Canada<sup>27</sup>. 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»<sup>28</sup>.

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»<sup>29</sup>, nonostante la formazione ridotta dall'infortunio di Dennis Wayne<sup>30</sup>. 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»<sup>31</sup> (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 Satie<sup>32</sup>.

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 Giornale», 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 Giornale», 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 critica<sup>33</sup>. Oltre a deplorare (in maniera quasi pretestuosa) l’alto costo del biglietto, viene accusato il libretto di sala di avere un carattere eccessivamente concettuale<sup>34</sup>. 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 entusiasmo<sup>35</sup>.

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 apprezzata<sup>36</sup>. 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 danza<sup>37</sup>, anche se, tranne poche eccezioni<sup>38</sup>, l’astrazione finisce con l’esser letta in chiave disimpegnata e al limite della noia<sup>39</sup>. 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 performance<sup>40</sup>, 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 rumorosi<sup>41</sup> cui sarebbe preferibile il silenzio<sup>42</sup>; laddove la musica si fa più descrittiva (*Rainforest* è un caso<sup>43</sup>) 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*<sup>44</sup>, chi resta impressionato dalla relazione tra danza e musiche di Bizet ne *L'Arlesiana*<sup>45</sup> e chi invece insiste sulla forza della composizione di *Le Loup*<sup>46</sup> 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)<sup>47</sup>. 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»<sup>48</sup>. Il discorso legato alle scuole di danza meriterebbe una riflessione a latere che qui non si può condurre<sup>49</sup>, 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 sé<sup>50</sup>. 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 assente<sup>51</sup>. 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 generale<sup>52</sup>. 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 mondiali<sup>53</sup>. 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»<sup>54</sup>); 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 Pellissier<sup>55</sup>.

---

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 chiusura (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 Calveti, 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. Mouvement 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 città<sup>56</sup>. 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»<sup>57</sup>, ma a Milano raccoglie i fischi che la Guatterini ancora ricorda distintamente<sup>58</sup>.

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)<sup>59</sup>, interpretata dalla Carlson stessa con Larrjo Ekson e Jorma Uotinen. Quest’opera viene celebrata dalla critica<sup>60</sup> 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 concettuale<sup>61</sup>, le geometrie perfette e l'inesauribile «ricchezza del vocabolario coreografico»<sup>62</sup>, tanto da arrivare a dichiarazioni assolute come «Carolyn Carlson è l'essenza stessa della danza»<sup>63</sup>.

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 danza<sup>64</sup> 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.