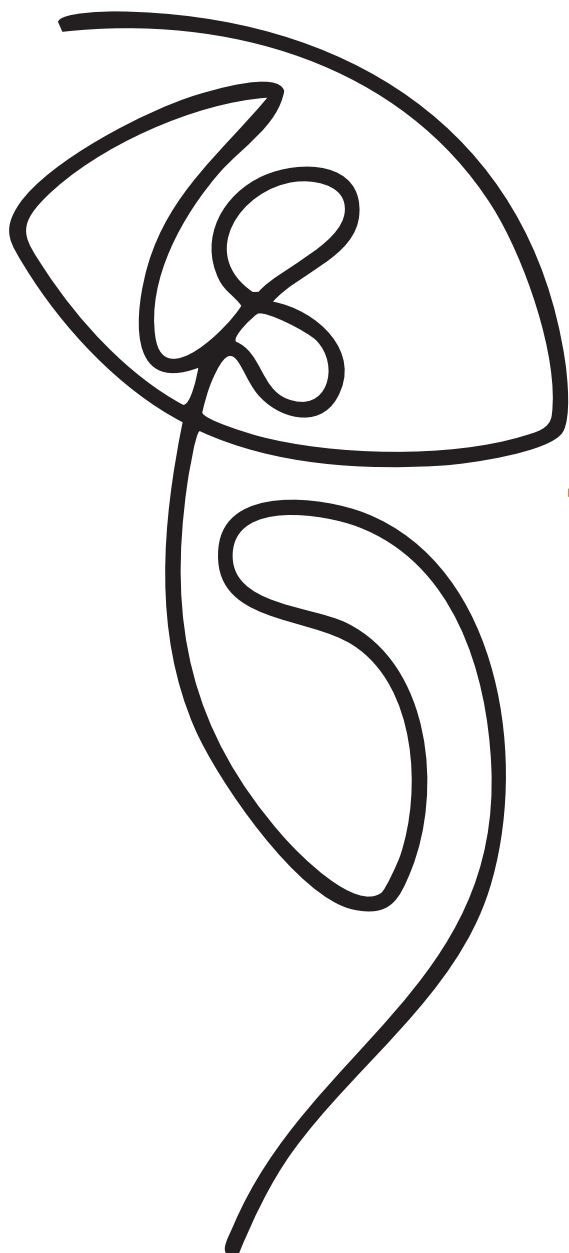


AIRDanza

journal

Fonti
Teorie
Didattica
Scena



N. 2, 2025
ISSN - 3035 - 3289

AIRDanza

Associazione Italiana per la Ricerca sulla Danza

KINETÈS EDIZIONI

Sommario

EDITORIALE

Alessandro Arcangeli e Paologiovanni Maione..... p. 9

STUDI STORICI

Rappresentazioni delle danze negli scritti dei frati mendicanti
nell'Occidente latino del XIII secolo.

Alessandro Campeggiani p. 13

«Il Francese balla di modo, che sembra quasi nuotare»:
racconto di un percorso di ricerca in danza tra onde melodiche e arie di baule

Bianca Maurmayr p. 25

Maestros de baile en Barcelona (1848-1900). Radiografía de una profesión

Alicia Daufí Muñoz p. 41

L'Éden-Théâtre e il ballo italiano nel cuore di Parigi:
figure straniere e spettacolari, 1883-1892.

Eléa Lauret Baussay p. 61

La riscoperta del mito di Flora nella prima edizione critica
di un balletto di Marius Petipa

Marco Argentina p. 85

Sergej Prokof'ev in confronto con Leonid Lavrovskij.
La rinascita della danza nel 'coreodramma sovietico' *Romeo e Giulietta*

Marta Mele..... p. 99

Estri di Milloss e Petrassi. Un'indagine coreomusicologica

Ida Zicari p. 115

METODOLOGIE E DIDATTICHE

Improvvisare nella complessità.

Danza, sistemi emergenti e pratiche di co-costruzione tra struttura e libertà

Rosaria Vitolo p. 141

ALTRI SGUARDI

Il *Batuque*. Storie di oggetti, animali e persone

Enrica Palmieri..... p. 157

RECENSIONI

Jeroen Peeters, *And then it got legs. Notes on dance dramaturgy*,
Veramo Press, Brussels/Oslo, 2022.

Simona Chiusolo p. 173

Madison U. Sowell, *Disdéri's Dancers and Carte-de-Visite Ballet Photography
in the French Second Empire*
Rome, Kinetès, 2023.

Olivia Sabee p. 179

Francesco Ciabattoni, *Dante's Performance: Music, Dance,
and Drama in the Commedia*.
Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2024.

Madison U. Sowell p. 183

CALL FOR PAPERS p. 189

NORME REDAZIONALI p. 195

Studi storici



 IDA ZICARI

***Estri* di Milloss e Petrassi. Un'indagine coreomusicologica**

Abstract

A tutt'oggi, manca un approfondimento analitico sul balletto concertante *Estri* di Aurel Milloss e Goffredo Petrassi, nonostante la figura di Milloss e la sua lunga militanza artistica in Italia siano state validamente storicizzate. Tenendo presente, allora, il programma tecnico ed estetico a lungo e coerentemente perseguito da Milloss, è stata qui condotta un'indagine coreomusicologica su *Estri* alla luce della teoria del movimento di Laban, con il proposito di evidenziare analiticamente il rapporto che la coreografia istituisce con la musica. E l'applicazione del vocabolario e della classificazione delle componenti del movimento labaniani in funzione metodologicamente descrittiva e analitica ha trovato giustificazione nelle caratteristiche cinetiche riscontrate tanto nella coreografia millossiana quanto nella musica petrassiana. L'analisi è stata condotta sulla registrazione del balletto concertante effettuata in diretta al debutto spoletino dell'11 luglio 1968 e conservata negli archivi Rai.

Today there is a lack of analytical investigation about *Estri* of Aurel Milloss and Goffredo Petrassi, although the figure of Milloss and his long artistic militancy in Italy have been validly historicized. Bearing in mind, then, the technical and aesthetic program for a long time and consistently pursued by Milloss, a choreomusicological investigation on *Estri* has been conducted here in the light of Laban's theory of movement, with the aim of analytically highlighting the relationship that choreography establishes with music. And the application of Laban's vocabulary and classification of movement components in a methodologically descriptive and analytical function has found justification in the kinetic characteristics found in both Millossian choreography and Petrassian music. The analysis is conducted on the recording of the ballet concertante made live at the Spoleto debut on 11 July 1968 and preserved in the RAI archives.

Ida Zicari¹

Estri di Milloss e Petrassi. **Un'indagine coreomusicologica**

Durante la sua lunga carriera italiana, l'ungherese Aurel M. Milloss perseguì l'obiettivo programmatico di rinnovare e rivitalizzare il balletto italiano aprendo la danza classica alle infinite possibilità espressive scaturite dal sempre diverso equilibrarsi dei coefficienti di movimento di Laban. Di questo cammino creativo, *Estri* (1968) rappresenta un esito compiuto. Che tale risultato sia stato raggiunto con e sulla musica di Petrassi non è certamente una casualità: coetanei, Aurel M. Milloss (1906-1988) e Goffredo Petrassi (1904-2003) partivano da una posizione artistica comune. Entrambi sentivano la necessità di introdurre il "nuovo", non negando i valori linguistici, tecnici ed etici, del passato, bensì investendoli nella ricerca della modernità; la tradizione, per Petrassi, era quella italiana della musica del passato, piuttosto il passato di età preclassica, che aveva nutrito quelle sue «matrici neoclassiche mai del tutto abbandonate»,² e traghettata nel Novecento dalla generazione dell'Ottanta; la tradizione, per Milloss, era quella della danza classica, traghettata nel Novecento dall'italiano Enrico Cecchetti. E nella ricerca linguistica ed estetica di entrambi, studiosi e critici hanno riconosciuto quella tensione neoclassica così impregnata di etica. Nel caso di Milloss, poi, le visioni interpretative di *Estri* sul versante del neoclassicismo hanno poggiato sulla sottolineatura delle analogie con Balanchine. Marinella Guatterini³ e Patrizia Veroli⁴ hanno sollevato la questione della problematicità contenuta nella significazione di una tale etichetta, mentre la maggior parte delle voci critiche sull'argomento, invece, ha descritto il parallelismo tra Milloss e Balanchine in modo genericamente circoscritto a ciò che riguarda l'adozione, da parte di Milloss, di un linguaggio coreografico astratto su basi classiche, di costumi neutri come i body e di una scenografia spoglia ma simbolica, e, infine, la scelta di musica non appartenente al repertorio ballettistico e il rapporto di collaborazione fattiva con il compositore. Come è evidente, queste argomentazioni, sia pur qui velocemente esposte, non esauriscono una lettura analitica e puntuale del lavoro coreografico.

Tenendo presente, allora, il programma tecnico ed estetico a lungo e coerentemente perseguito da Milloss, è stata qui condotta un'indagine coreomusicologica su *Estri* alla luce della teoria del movimento di Laban, con il proposito di evidenziare analiticamen-

1. Docente di Pratica e Lettura pianistica presso il Conservatorio di Musica "S. Giacomantonio" di Cosenza.

2. Luigi Pestalozza, *L'ansia morale e linguistica di Petrassi*, in *di Goffredo Petrassi. Una antologia: 1983*, Roma, Nuova Consonanza, 1983, p. 99.

3. Marinella Guatterini, *Il crepuscolo di una tradizione secolare e l'avvento di Aurelio Milloss*, in EAD. e Michele Porzio, *Milloss Busoni e Scelsi. Neoclassico. Danza e musica nell'Italia del Novecento*, Milano, Electa, 1992, pp. 33-56.

4. Patrizia Veroli, *Milloss. Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, Lucca, LIM, 1996, pp. 375-406.

te il rapporto che la coreografia istituisce con la musica. Occorre, però, premettere una precisazione a proposito della teoria del movimento di Laban e del suo utilizzo qui in sede analitica e metodologica: come evidenzia Vera Maletic,⁵ il pensiero teorico sul movimento in Laban si evolve e si sviluppa nell'arco di alcuni decenni. A fine anni Venti, per esempio, quando Milloss fu allievo di Laban, il fattore di movimento 'flusso' non era ancora considerato in modo autonomo, ma veniva incluso nelle correlazioni degli aspetti spaziali e dinamici del movimento.⁶ Per questa ragione, Milloss usò nominare sempre i tre coefficienti del movimento: forza, spazio e tempo. Anche la terminologia che indica le polarità dei fattori di moto subisce variazioni nel corso dell'evoluzione del pensiero labaniano: ciò che negli anni Quaranta sarà poi definito come "elementi dell'effort", negli anni Venti erano stati indicati come "polarità estreme" e "contrast".⁷ Per la loro propria funzionalità metodologica, allora, qui si è deciso di adottare le schematizzazioni e le concettualizzazioni labaniane che, confluite in *The Mastery of Movement*,⁸ si incaricano di validità paradigmatica, sia pur in una sostanziale semplificazione contenutistica. L'applicazione del vocabolario e della classificazione delle componenti del movimento labaniani, in funzione metodologicamente descrittiva e analitica, ha trovato giustificazione nelle caratteristiche cinetiche riscontrate tanto nella coreografia millossiana quanto nella musica petrassiana.

Estri di Milloss è un balletto concertante, ovvero «un balletto fatto soltanto di pura danza»,⁹ realizzato nel 1968 sulla musica omonima di Petrassi; debuttò l'11 luglio dello stesso anno al Teatro Caio Melisso di Spoleto con l'esecuzione del Gruppo Strumentale Romano diretto da Luciano Berio; gli interpreti furono Elisabetta Terabust, Alfredo Rainò e Giancarlo Vantaggio del Teatro dell'Opera di Roma; la scenografia e i costumi vennero ideati da Corrado Cagli. Il debutto avvenne nell'ambito del Festival dei Due Mondi; la serata fu presentata con il titolo di *Trittico*: proponeva tre nuove opere, nell'ordine di esecuzione, *Paysage de répons* di Henry Pousseur e testi di Michel Butor, *Estri*, e *Laborintus II* di Luciano Berio ed Edoardo Sanguineti.

L'indagine coreomusicologica di *Estri* è stata condotta sulla ripresa della performance del debutto, registrata dal vivo con la regia televisiva di Cesare Barlacchi e conservata in Rai Teche.

Milloss in Italia e la «suprema ambizione»

Sul finire degli anni Trenta, Milloss giunse in Italia mosso da quell'«ossessivo idealismo»¹⁰ con cui intese sempre investire del senso di una missione il suo

5. Cfr. Vera Maletic, *Rudolf Laban. Corpo spazio espressione*, edizione italiana a cura di Francesca Falcone, Palermo, L'Epos, 2011 (1 ed. *Body Space Expression: The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*, 1987, Mouton De Gruyter, Berlin - New York - Amsterdam).

6. Maletic, *Rudolf Laban* cit., p. 196.

7. Ivi, p. 195.

8. Rudolf Laban, *L'arte del movimento*, edizione a cura di Eugenia Casini Ropa e Silvia Salvagno, Macerata, Ephemera Editrice, 1999 (1 ed. *The Mastery of Movement on the Stage*, Macdonald & Evans Ltd, 1950).

9. La definizione è dello stesso Milloss. Aurel Milloss, *Coreosofia. Scritti sulla danza*, a cura di Stefano Tomassini, Venezia, Leo S. Olschki, 2002, p. 114.

10. Lettera di Milloss a Toti Scialoja dell'aprile 1946, pubblicata in Daniela Margoni Tortora, *Danza Pittura Musica. Intorno ai sodalizi artistici degli anni Quaranta*, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Fondazione, 2009, pp. 81-83.

personale impegno artistico. Era la «suprema ambizione»¹¹ di far rinascere il balletto italiano dall'interno delle sue gloriose tradizioni attraverso l'innesto di una particolare concezione del moderno. Milloss si era convinto dell'urgenza di rinnovare l'arte coreografica italiana, sin dal suo arrivo. Il 'nuovo' doveva essere innestato sulla grande tradizione rappresentata dai massimi modelli di Viganò e de Blasis, partendo dall'eredità del magistero cecchettiano e da quel suo portato innovatore della *dance d'école* che si fondava sull'attenzione alle "energie cinetiche". E l'innesto sarebbe dovuto consistere in un'integrazione, finalizzata al «conseguimento di una sintesi» che, originando dall'interno della struttura fondamentale del linguaggio tradizionale della danza, avrebbe dovuto trovare l'unità di misura per il cambiamento nella danza libera di Laban.¹² Milloss, cioè, aveva riconosciuto la via alla necessaria realizzazione della sintesi tra vecchio e nuovo, tra bellezza e verità, combinando Laban «sulle fondamenta della danza accademica» rivitalizzata da Cecchetti: Laban, come Cecchetti, «era dell'avviso che il perfetto realizzarsi della danza deve essere visto anzitutto nella logica dell'evolversi delle sue correnti energetiche».¹³ Erano, quindi, i principi della danza libera labaniana e la relativa teoria del movimento che, basati sulla regolazione dello sviluppo dinamico e ritmico del movimento e sulla ricerca dei coefficienti della danza, forza-spazio-tempo, si offrivano capaci di spingere verso la modernità la danza accademica; e la tanto invocata «tecnica unificata», «*sintetica*, o meglio *universalistica*», sarebbe dovuta scaturire dall'assorbimento di quei valori ritmici, dinamici e spaziali della danza libera all'interno della materia della danza accademica con la sua grammatica, sintassi e sistema armonico di *beldanzare*, con le sue posizioni, movimenti, portamenti, passi, salti, giri e accordi plastici.¹⁴ Nel racconto autobiografico rilasciato a Patrizia Veroli,¹⁵ Milloss dichiara di avere maturato queste sue convinzioni già negli anni tra il 1927 e il 1928; erano gli anni delle lezioni a Milano e a Torino con Enrico Cecchetti e delle lezioni con Rudolf von Laban, prima nella scuola di Hertha Feist a Berlino, dove, iscrittosi nel 1925, si era diplomato nel 1928, e subito dopo ai corsi di perfezionamento presso il labaniano Istituto Centrale Coreografico. Il poco più che ventenne danzatore aveva già intuito che l'anelata sintesi tra le due apparentemente così opposte concezioni e tecniche della danza d'arte, quella classica accademica e quella nuova, e cioè la pacificazione tanto discussa durante il secondo Congresso Internazionale dei Danzatori del 1928 ad Essen, a cui peraltro lui aveva partecipato, era da ricercarsi nel punto di incontro tra gli insegnamenti dei due maestri, Cecchetti e Laban: l'approfondimento dei valori energetici del movimento. La vera garanzia, insomma, per un rinnovamento della tecnica classica che non tenesse solo conto del cambiamento dei gusti e dell'evoluzione culturale della società europea, ma che offrisse nuove e

11. Lettera di Milloss a Petrassi da Vienna, 16 maggio 1965, pubblicata in Margoni Tortora, *Danza Pittura Musica* cit., p. 278.

12. Aurel Milloss, *L'eredità dell'espressionismo nella danza*, «Teatro contemporaneo», anno VIII, n. 19 (giugno-settembre 1988), pp. 32-33 (I ed. *Das Erbe des Expressionismus im Tanz*, «Maske und Kothurn», a. XI, n. 4, Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien, 1965). Conferenza tenuta a Firenze in lingua tedesca nel Convegno dedicato all'espressionismo, Maggio Musicale Fiorentino del 1964.

13. Milloss, *Coreosofia* cit., pp. 175-177.

14. Ivi, p. 197.

15. Veroli, *Milloss* cit., pp. 85-109.

imprevedibili possibilità espressive, risiedeva nella ricerca del sempre diverso equilibrarsi dei coefficienti forza-spazio-tempo di Laban nel segno di un innesto sul lavoro già condotto da Cecchetti sui valori energetici del movimento.

Ma quella concezione millossiana di “balletto moderno italiano” non poggiava solo sulla revisione del linguaggio classico, come visto sopra. Il nuovo balletto italiano si doveva nutrire della collaborazione con le arti della musica e della pittura. Già nei primi otto anni di lavoro coreografico in Italia, infatti, Milloss aveva dato un forte impulso alla composizione della musica per danza lavorando, oltre che con Petrassi, con Casella (*La Rosa del Sogno*, *La Camera dei Disegni*), Dallapiccola (*Marsia*), Savinio (*La Vita dell'Uomo*), Mortari (*L'allegria piazzetta*), Piccioli (*La Tarantola*), Previtalli (*Allucinazioni*). Inoltre, collaborando con De Chirico, Severini, De Pisis, Mafai, Toti Scialoja, Prampolini, aveva portato la migliore pittura italiana nel teatro.¹⁶ Nel 1956, uno dei progettati programmi di spettacolo di danza dedicato al “balletto moderno italiano”, che qui si riporta a titolo esemplificativo, proponeva: *Mirandolina* su musica di Valentino Bucchi con scene e costumi di Bruno Caruso (novità assoluta), *Marsia* su musica di Dallapiccola con scene e costumi di Toti Scialoja (ripresa del già esistente allestimento), *Ritratto di Don Chisciotte* su musica di Petrassi e scene e costumi di Afro (per la prima volta realizzato da un complesso italiano), *La giara* di Casella con scene e costumi di Renato Guttuso (in un nuovo allestimento).¹⁷ Nel Fondo Milloss dell'Istituto per la Musica della Fondazione Cini di Venezia, dei quattro balletti sono conservati gli spartiti musicali posseduti da Milloss. In particolare, *Mirandolina*, *Marsia*, e *Ritratto di Don Chisciotte* nacquero dalla collaborazione tra musicista e coreografo. *Mirandolina* figura, infatti, come balletto giocoso in tre parti, su libretto di Milloss e musica di Bucchi; all'interno dello spartito per pianoforte sono indicate in penna rossa didascalie contenenti azioni coreografiche. Le annotazioni non sono di mano di Milloss, ma a uso del coreografo. *Marsia*, nella riduzione per pianoforte di Pietro Scarpini edita dalla Carisch S. A. di Milano nel 1943, figura come balletto drammatico in un atto (tre parti) di Milloss e musica di Dallapiccola. All'interno del volume, un foglietto volante a penna rossa di mano di Milloss fornisce la realizzazione delle luci; lo spartito contiene annotazioni di Milloss: di particolare interesse, da b. 8 a b. 51, in penna blu sono indicati i movimenti di Marsia (“girare dietro”, “sviluppare gamba sin”, ecc.); da b. 92 a b. 108 a matita sono indicati, invece, i passi della Danza di Apollo (“*piqué diag.*”, “*capr.*”, “*gr. jeté*”, ecc.). Il *Ritratto di Don Chisciotte*, nella riduzione per pianoforte dello stesso Petrassi edita dall'Universal-Edition di Vienna nel 1948, figura come balletto in un atto su libretto di Milloss e musica di Petrassi, e presenta la dedica del compositore al coreografo: «Ad Aurel M. Milloss ideatore di questo balletto e geniale collaboratore. Con profonda amicizia ed altissima ammirazione del suo Goffredo Petrassi. Roma Agosto 1948». All'interno dello spartito, didascalie in penna blu riferiscono azioni dei personaggi (“egli si dichiara sconfitto: fa volare le pagine del libro”, ecc.).¹⁸

16. Lettera di Milloss a Toti Scialoja dell'aprile 1946, pubblicata in Margoni Tortora, *Danza Pittura Musica* cit., pp. 81-83.

17. Lettera di Milloss a Petrassi da Amalfi, 25 agosto 1956, ivi pp. 272-273.

18. Consultazione da me effettuata i primi di luglio 2025.

Collaborazioni di Milloss con Petrassi

Alla data del 1968, Milloss e Petrassi erano ormai legati da lunga amicizia e da fruttuosa collaborazione artistica. Il primo lavoro insieme risale al 1942, quando il coreografo ungherese fu invitato da Tullio Serafin al Teatro dell'Opera di Roma. Lì, tramite Casella entrò in contatto con Petrassi e con il mondo culturale romano. In quella prima occasione, come racconta Milloss,¹⁹ fu proprio Petrassi a suggerire a Serafin di fare una versione coreografica del *Coro dei morti*, incaricando lui di realizzarla. La "parafrasi coreografica" andò in scena il 10 novembre 1942 al Teatro Reale dell'Opera di Roma.²⁰

All'indomani della fine della guerra, Milloss creò le coreografie per i due balletti di Petrassi: *La follia di Orlando*, che debuttò il 12 aprile del 1947 al Teatro alla Scala di Milano, e *Ritratto di Don Chisciotte*, che debuttò il 21 novembre dello stesso anno al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi. La partitura della *Follia di Orlando*, balletto in tre scene con recitativi per baritono, era stata già scritta prima della guerra, quando Petrassi era stato invitato da Léonide Massine, allora direttore dei Balletti di Montecarlo, a scrivere una partitura per la sua compagnia. L'idea di musicare una rielaborazione dell'*Orlando furioso* dell'Ariosto originò in quell'occasione, ma la guerra fermò il progetto coreografico. Il balletto, quindi, fu poi realizzato da Milloss alla Scala. Si trattava di un genere di balletto nuovo per l'Italia di quei tempi. *La follia di Orlando* è un balletto non narrativo, cioè non esattamente astratto, ma piuttosto, per la dimensione allegorica e il raffinato simbolismo tendente all'astrazione, vicino al *ballet de cour* barocco o all'*opéra-ballet* di Rameau.²¹ Nella sua lettera a Petrassi del 24 aprile 1947, da Milano, Milloss definisce il balletto dell'*Orlando*, appena andato in scena, «il nuovo tipo del "coreodramma", tipo poetico che avrà ancora grande sviluppo» e aggiunge: «sul campo del "coreodramma musicale" il risultato ottenuto si deve in grandissima parte a Te!».²² Come sottolinea Massimo Mila nel suo saggio del 1969, Petrassi era esattamente allineato a quell'aspirazione di Milloss volta, da una parte, a realizzare un balletto non narrativo con forte tendenza verso l'astratto e, dall'altra, a svincolare, quindi, la coreografia dalla tradizione del balletto d'azione. Il musicista, infatti, concepiva la danza come «arte di per sé non destinata a raccontare nulla, ma solo adatta a esprimere sentimenti umani con le sue particolari forme di espressione». ²³ Durante il lavoro di creazione coreografica della *Follia di Orlando*, Milloss instaurò con Petrassi una collaborazione artistica più profonda; il carteggio relativo al periodo compreso tra gennaio e aprile del 1947 documenta come Milloss diede il suo contributo al ripensamento di alcuni aspetti musicali, in particolare nella danza di Astolfo del terzo quadro. L'idea compositiva originale risultava per lui una musica "antidanza"; ne descrive le sue ragioni nelle lettere del 6 e del 27 gennaio, proponendo le soluzioni per rendere quell'episodio "musica danzabile".²⁴ Ma non fu solo la danza di Astolfo a essere rivista da Petrassi alla luce dei suggerimenti del coreografo. Come documentato

19. Enzo Restagno, *Aurelio Milloss e i balletti di Petrassi. Intervista raccolta da Enzo Restagno*, in ID. (a cura di), *Petrassi*, Torino, EDT, 1986, pp. 243-252.

20. Per la cronologia dei lavori coreografici di Milloss, si veda Veroli, *Milloss cit.*, *Appendice 2*, pp. 537-612.

21. Restagno, *Aurelio Milloss e i balletti di Petrassi. Intervista cit.*, in *Petrassi cit.*, pp. 244-245.

22. La lettera è pubblicata in Margoni Tortora, *Danza Pittura Musica cit.*, p. 264.

23. Massimo Mila, *Presenza di Goffredo Petrassi nella musica contemporanea*, in *di Goffredo Petrassi. Una antologia cit.*, p. 19.

24. Margoni Tortora, *Danza Pittura Musica cit.*, pp. 254-263.

dagli spartiti posseduti da Milloss, nel passaggio dall'edizione del 1947 all'edizione del 1965, Petrassi dimostra di approvare le proposte di tagli del coreografo e di accoglierle. Nel foglio dattiloscritto, redatto da Milloss e conservato all'interno del volume del 1947, è indicata una lista molto dettagliata di tagli «da riportarsi sullo spartito». Il frontespizio dell'edizione del 1965 presenta la dedica di Petrassi «per il carissimo Aurel M. Milloss questa definitiva edizione dedicata alla sua genialità ed all'affetto che mi lega a lui. Goffredo Petrassi. Roma, febbraio 1966».²⁵

Il *Ritratto di Don Chisciotte* è un balletto introspettivo e non narrativo, che rievoca il mondo cervantino prendendo posizione sul tema dell'idealismo.²⁶ Qui la partecipazione del coreografo si inserì nella definizione stessa della partitura musicale, come figura nella pubblicazione a stampa della musica. Come racconta a Restagno, Milloss, pur senza legare le mani al creatore della musica, proponeva, e Petrassi elaborava, tenendo conto con molta precisione delle indicazioni coreografiche; erano indicazioni con movimenti mimati, danzati, con descrizioni e parole, ma ciò che fu vincente era la sensibilità di Petrassi «molto acuta per la danza»: «Petrassi ha captato perfettamente le mie intenzioni, scrivendo una musica assoluta attraverso la quale ho potuto far capire al pubblico quello che avevo da comunicare».²⁷ L'occasione successiva di collaborazione con Petrassi si offrì a Milloss nel 1959, quando, per il Teatro Massimo di Palermo ebbe modo di realizzare la coreografia dal titolo *Petit ballet en rose* sulla *Sonata da camera* per clavicembalo e dieci strumenti composta nel 1948. *Petit ballet en rose* debuttò con successo il 25 febbraio 1959. «Tra le cinque produzioni della serata nessuna veniva tanto applaudita quanto questo nostro balletto», scriveva il coreografo a Petrassi il 24 marzo del 1959 dall'Albergo delle Palme di Palermo.²⁸

La collaborazione professionale tra i due si era stabilita ormai su una profonda intesa artistica. Nel 1968, fu, quindi, la volta di *Estri*.

Estri prima di Estri

Estri di Goffredo Petrassi nasce come composizione da camera tra il 1966 e il 1967, commissionata dallo statunitense Hopkins Center of the Arts del Dartmouth College (Hanover nel New Hampshire), durante la direzione musicale di Mario di Bonaventura, e pubblicata nel 1967 da Suvini Zerboni. È un brano scritto per 15 esecutori, per un organico che comprende 5 gruppi di strumenti. Il primo gruppo è dei legni: flauto e ottavino, clarinetto in si bemolle, clarinetto basso in si bemolle; il secondo gruppo è degli ottoni: corno in fa, tromba in do, trombone tenore; il terzo è degli archi: viola, violoncello, contrabbasso; il quarto è delle tastiere: celesta e *glockenspiel* (a tastiera), clavicembalo (registrazione Neupert), vibrafono; il quinto è delle percussioni: I (tamburo piccolo senza corde, tamburo grande senza corde, cassa chiara, crotali), percussioni II (piatto sosp. piccolo,

25. Nel Fondo Milloss dell'Istituto per la Musica della Fondazione Cini, sono conservati entrambi i volumi posseduti e annotati da Milloss: *La follia di Orlando*, ballo in tre quadri con recitativi per baritono, riduzione per pianoforte di Mario Carta, Edizioni Suvini Zerboni, Milano, del 1947 e del 1965.

26. Restagno, *Aurelio Milloss e i balletti di Petrassi. Intervista cit.*, in *Petrassi cit.*, p. 244.

27. Ivi, p. 247. In due lettere a Petrassi, rispettivamente del 3 ottobre 1947 da Venezia e del 10 novembre dello stesso anno da Parigi, Milloss fa riferimento alla collaborazione artistica nella realizzazione del *Ritratto di Don Chisciotte*. Cfr. Margoni Tortora, *Danza Pittura Musica cit.*, pp. 266-270.

28. Ivi, p. 274.

piatto sosp. grande, 2 piatti, tam tam piccolo, 2 triangoli piccolo e grande); percussioni III (4 Bloks piccolo medio e 2 grandi, 3 tom tom piccolo, medio e grande, gran cassa media, sonagli). Il titolo ripropone la parola 'estro' in quella sua connotazione tipicamente veneziana che, come ha raccontato spesso Petrassi, rifletteva bene la personalità della moglie. Fu, infatti, Rosetta Acerbi, pittrice veneziana nonché dedicataria di *Estri*, a ispirare la composizione, con il suo carattere estroso e pieno di immaginazione, rifuggente dalle piccole miserie quotidiane. E la sua presenza fu tanto influente che quella «lievitazione della fantasia» così caratteristica di *Estri* è a lei debitrice.²⁹

Lo stile compositivo degli *Estri* petrassiani deriva da quella revisione e quel cambiamento del modo di concepire la musica che appartengono all'ultimo periodo compositivo. Descritta in più occasioni dallo stesso Petrassi, la 'svolta' risaliva alla fine degli anni Cinquanta, in coincidenza della composizione della *Serenata* del 1958 per flauto, viola, contrabbasso, clavicembalo e percussioni: fu il passaggio verso una liberazione che toccò i diversi livelli linguistici. Innanzitutto, significò «l'abbandono dei temi o di possibilità tematiche che risultino riconoscibili»:³⁰ la presenza di movenze, di simboli che possono ripetersi, non era da intendersi, spiegava Petrassi a Restagno, nel senso tematico e neppure della riconoscibilità tematica. La revisione riguardò anche il livello timbrico, attraverso una ricerca volta all'inedito, pieno di mordente, che fosse stuzzicante. Era l'esito di quella sorta di ricerca «di un timbro originario delle cose»,³¹ degli strumenti, indipendentemente dalla tradizione, che determinò un notevole sviluppo della pratica virtuosistica dei singoli strumenti, saggiata innanzitutto nelle piccole dimensioni di organico della musica da camera, laddove, cioè, le individualità timbriche e anche virtuosistiche sono più spiccate. Ma, il rivolgimento più profondo che si realizza in questo nuovo approdo compositivo è dato dalla ricerca di un'idea di consequenzialità diversa da quella tradizionale: «non è più un'idea che si deve sviluppare e i cui passaggi debbono sempre conservare un punto di riferimento in quell'idea; il modo di procedere si basa su un susseguirsi di idee che nella loro diversità devono alla fine avere una parentela».³² Nelle *Conversazioni* con Luca Lombardi, Petrassi spiegava che era dal lavoro sulla cellula intervallare che scaturiva, per germinazione spontanea, la differenziazione continua pur nella specificità e nell'unità strutturale di ogni brano.³³ Giuliano Zosi ha chiamato "neoumanista" quest'ultima fase compositiva, adottando, nella sua periodizzazione del percorso petrassiano, la definizione di "nuovo umanesimo" presa in prestito da Boris Porena.³⁴ Ma, al di là dell'interesse critico verso lo scandire in periodi distinti il cammino compositivo di Petrassi, ciò che l'autore stesso descrive come caratteristiche dello stile nuovo seguito alla 'svolta' è evidente in *Estri* e costituisce il punto di partenza da cui si sono mosse le indagini condotte dagli studiosi più attenti all'analisi linguistica, formale e strutturale del brano.

29. Enzo Restagno, *Una biografia raccontata dall'autore e raccolta da Enzo Restagno*, in *Petrassi cit.*, pp. 45-46.

30. Ivi, p. 40.

31. Luca Lombardi (a cura di), *Conversazioni con Petrassi*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1980, p. 162.

32. Restagno, *Una biografia cit.*, in *Petrassi cit.*, p. 41.

33. Lombardi, *Conversazioni cit.*, p. 123.

34. Giuliano Zosi distingue 5 fasi nel percorso compositivo di Petrassi: «a) periodo popolare 1926-1929-30; b) periodo neo barocco 1931 (*Ouverture da Concerto*) 1939-40 (*Magnificat*) 1952; c) periodo metafisico-spirituale 1940-41 (*Coro di morti, Noche Oscura*) 1950-51; d) periodo astratto 1952-53 (*Récréation*) (*Concerto per flauto e orchestra*) 1960; e) periodo neoumanista (1960 *Propos d'Alain*, 1972 *Ala*)». Giuliano Zosi, *Ricerca e sintesi nell'opera di Goffredo Petrassi*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1978, p. 141.

***Estri* diventa balletto concertante**

Estri diventa coreografia poco dopo la sua composizione. Fu durante un concerto della Filarmonica romana che la signora Adriana Panni si rivolse a Petrassi dicendo: «Ma come mai questo non è un balletto?». ³⁵ In quell'occasione Milloss non era presente, ma, al suo rientro a Roma, ascoltò subito la registrazione su nastro. Così, egli scorse negli *Estri* petrassiani quelle forti virtualità coreografiche che lo convinsero dell'idea di realizzarne un balletto.

Pur non essendo originariamente destinata all'esecuzione coreografica, la musica di *Estri* si prestava particolarmente alla resa coreografica. Come infatti riconobbe Massimo Mila, quella partitura, nell'elaborazione del suo stile strumentale, si presentava così vicina a quell'ideale di danza pura, da contenere in sé «una realtà, ben inteso, intrinsecamente musicale, di gesti e figure sonori» particolarmente propense all'interpretazione danzata. Aliena dalle frivolezze sperimentali dell'avanguardia musicale, la musica di un brano come *Estri* «non ti rinvia a una dimensione espressiva fuori di lei, ma è tutta intiera *hic et nunc*, nella sua presenza immanente: un balletto perfetto, dove l'esattezza dei gesti è a sé stessa ragione e norma»; un balletto di gesti sonori la cui originalità non si esaurisce nella dimensione timbrica, ma sostanzia l'invenzione di concrete figure musicali. Figure, quindi, non temi, fondate su intervalli, spunti ritmici e magari melodici, che si pongono come veri e propri personaggi di un dramma sonoro. Ma, aggiunge Mila, «guai a chi volesse forzare la semanticità di questi segni sonori per tentarne un'indiscreta traduzione in termini illustrativi di oggettivazioni psicologiche»: in un certo senso «si potrebbe dire che lo sforzo della più recente arte di Petrassi è quello di togliere alla musica il carattere di linguaggio significante, per conferirle quello di realtà in atto». ³⁶ Petrassi stesso affermava che, nello stile compositivo di *Estri*, l'elaborazione di una «gestualità e in un certo senso di rappresentatività» aveva consentito a un coreografo «intelligente e astuto» come Milloss «di tirare fuori il nervo, il succo di questa musica attraverso un apparato gestuale già suggerito, in un certo senso». Ma quando parla di rappresentatività, Petrassi precisa che la sua musica «non rappresenta nulla, allude soltanto a un intreccio di emozioni». ³⁷

Con *Estri*, Milloss aveva raggiunto un risultato artistico che la critica aveva prontamente riconosciuto. All'indomani del debutto spoletino, si pronunciarono favorevolmente le testate giornalistiche intervenute, e lo aveva sottolineato lo stesso Petrassi. Il compositore considerava *Estri* il miglior balletto creato da Milloss; era un lavoro «di un'essenzialità e di una purezza raramente riscontrabili nel balletto, con tre elementi soltanto ³⁸ e alcune strutture di Cagli», un «lavoro stupefacente, perché la nitidezza della realizzazione si sposa a un contenuto molto drammatico». ³⁹ E questo risultato trovava le sue ragioni più profonde nella storia di un'intesa artistica scaturita da lunga amicizia e importante collaborazione professionale. Si trattava della condivisione di una medesima sensibilità e di una comune concezione artistica, condizione necessaria quanto rara affinché la cooperazione tra musicista e coreografo potesse condurre a esiti di vero valore. ⁴⁰

35. Restagno, *Aurelio Milloss e i balletti di Petrassi. Intervista cit.*, in *Petrassi cit.*, p. 250.

36. Mila, *Presenza di Goffredo Petrassi cit.*, in *di Goffredo Petrassi. Una antologia cit.*, pp. 23-24.

37. Restagno, *Una biografia cit.*, in *Petrassi cit.*, p. 27.

38. È ipotizzabile che Milloss abbia scelto di assegnare proprio a tre elementi il movimento coreografico per creare una sorta di prolungamento dell'organico dei 5 gruppi di tre esecutori musicali con l'inserimento di un sesto gruppo di esecutori danzatori.

39. Restagno, *Una biografia cit.*, in *Petrassi cit.*, p. 27.

40. Aurel Milloss, *La cooperazione tra opera coreica e musica*, «Teatro contemporaneo», n. 19, VIII, (1988), p. 7.

La «cooperazione tra opera coreica e musica»

La dichiarazione che fa Milloss ad apertura dell'articolo dedicato alla cooperazione tra opera coreica e musica si rivela al lettore la conferma esplicita delle scelte di un'intera carriera artistica: «Amo molto la musica e mi piace perciò, nei miei lavori coreografici, dare preferenza alla cooperazione con essa». Ma subito aggiunge: «i problemi insiti nella cooperazione tra danza e musica sono inesauribili» per la diversità tra le due arti soprattutto, ma anche per il fatto che «troppo raramente si presenta il caso in cui musicista e coreografo abbiano la medesima sensibilità e la medesima concezione artistica».⁴¹ La questione della cooperazione tra opera coreica e musica aveva da sempre interessato Milloss. Già nel 1942, aveva scritto sulla problematicità di un incontro tra arti così diverse e sulla necessità per il coreografo di mantenere l'autonomia e l'originalità della sua creazione nel rispetto della musica scelta; inoltre, aveva puntualizzato che l'opera coreografica non può e non deve limitarsi a «ricalcare i disegni musicali» né a rendere un'illustrazione della musica, ma deve essere una “contropeera”, cioè un'opera che, nella sua autonomia, completi coreograficamente la musica data.⁴² Per Milloss, il coreografo deve sempre creare qualcosa di autonomo pur se all'interno dei limiti posti dalla musica, e, quando si tratti di «balletti di pura forma che nascono per ispirazione da strutture musicali già esistenti, non si può mai parlare di una vera e propria traduzione della musica in danza in modo per così dire “fotografico”».⁴³ Piuttosto, negli scritti millossiani si legge la preoccupazione di assicurare alle arti cooperanti la possibilità di offrire contributi di valore autonomo assegnando a ciascuna i compiti corrispondenti alle proprie e specifiche qualità espressive nel reciproco integrarsi. Il testo coreografico, quindi, si incaricherebbe di «esaltare»⁴⁴ anche gli aspetti musicali. E nel tentativo, sia pur assai sintetico, di mettere a confronto quei parametri costitutivi delle due arti e distintivi dell'inconciliabile diversità, Milloss individua la possibilità di instaurare tra la danza e la musica un rapporto di complementarità, autenticamente realizzabile solo quando coreografo e musicista abbiano la medesima sensibilità e la medesima concezione artistica.⁴⁵ Era proprio su queste basi che si era stabilita l'intesa profonda da cui scaturì la creazione coreografica di *Estri*, un'intesa che, da una parte, aveva reso possibile la significazione in pura astrazione coreografica della giusta interpretazione di quel nascosto ritratto femminile di Rosetta Acerbi e di quel carattere, di quella felicità estrosa e gestuale contenuti nella partitura, dall'altra, aveva consentito di leggere acutamente quel “civettare” di Petrassi col neoclassicismo.⁴⁶

Nel vivo degli *Estri* petrassiani. La I parte

L'analisi formale e strutturale che segue, pur non avendo alcuna pretesa esaustiva, si propone, nella sua funzionalità, di stabilire le premesse all'affondo dell'indagine coreomusicologica. Quest'ultima si sofferma in modo puntuale solo sulla prima parte della partitura petrassiana e della coreografia millossiana.

41. Milloss, *La cooperazione* cit., p. 7.

42. Aurel Milloss, *Coreosofia, coreologia, coreografia. Breve introduzione accademica all'arte della danza*, in Milloss, *Coreosofia* cit., pp. 78-79.

43. Milloss, *La cooperazione* cit., p. 12.

44. Mario Verdone, *La drammaturgia ballettistica di Aurelio Milloss*, «Teatro contemporaneo», nn. 11-12, VI (ottobre 1985-maggio 1986), p. 108.

45. Milloss, *La cooperazione* cit., pp. 8-9.

46. Restagno, *Aurelio Milloss e i balletti di Petrassi. Intervista* cit., in *Petrassi* cit., p. 251.

Estri è un brano strutturato in un movimento e si svolge attraverso una «segmentatura formale ordinata e complessa». ⁴⁷ La costruzione non è canonica, non si riferisce, cioè, in alcun modo ai codici tradizionali, bensì risponde alla necessità individuale di opera particolare e unica in sé. La musica, allora, si dipana in successioni di sezioni, in intersezioni, in impulsi gestuali, in alternanza di pieni e vuoti, che la fantasia coagula in un'unitarietà complessa. Per Petrassi, «la forma non esiste» nel senso che «esiste la forma particolare di ogni pezzo. Quindi al concetto della forma, al codice di riferimento che avevamo prima non possiamo più riferirci, perché non corrisponde, allora dobbiamo supplire con altre cose, con altri concetti, e ci sarà o la continuità o le varie sezioni o uno sviluppo di sezioni o un intersecarsi di sezioni, eccetera, di pieni e di vuoti, ossia ricorriamo a dei termini che non hanno niente a che vedere con i termini formali precedenti». ⁴⁸

A livello macrostrutturale, nel brano si distingue una prima parte che si svolge da b. 1 fino alla grande cesura del punto coronato di b. 97. La I parte si struttura in tre sezioni e, rispettivamente, la I sezione si svolge da b. 1 a b. 34, la II sezione da b. 35 a b. 59, la III sezione da b. 60 a b. 97.

I sezione: bb. 1-34

La I sezione (bb. 1-34) ha funzione di presentazione espositiva. Il flauto è il primo strumento a essere presentato con la sua caratteristica predominanza: a lui è affidata l'esposizione della cellula germinale. Poi, segue ciascuno dei quattro gruppi di strumenti intonati che si alterna alle percussioni. Ciascuna presentazione evidenzia le caratteristiche timbriche del relativo gruppo strumentale in connessione con la precipua valenza strutturale ed espressiva. L'ingresso delle percussioni, qui, funge da segnale di fermata nel fluire motorio della musica. La condotta della I sezione gioca, quindi, su un'alternanza di blocchi di energia che procede, da una parte, per espansione della lunghezza delle presentazioni dei gruppi di strumenti intonati, e, dall'altra, per contrazione della durata delle fermate: la presentazione del flauto si consuma nel battere di b. 1, mentre la prima fermata si consuma in quattro battute (bb. 2-5) preceduta dal segnale percussivo emesso sul levare di b. 1; la presentazione del gruppo dei legni si estende su 2 battute con il battere della seguente (bb. 6-7 con il battere di b. 8), mentre la seconda fermata si consuma in tre battute con il levare (bb. 10 con il levare -12) preceduta dal segnale percussivo emesso sul levare e sul battere di b. 9; la presentazione del gruppo degli archi dura quattro battute (bb. 13-16), mentre la terza fermata si consuma in due battute con il levare (bb. 18 con il levare -19) precedute dal segnale percussivo dato sul battere di b. 17; il gruppo degli ottoni espande la sua presentazione a sei battute (bb. 20-25), mentre la fermata è contratta a livello zero: ora il segnale di fermata è emesso in contiguità con l'avvio dell'ultima presentazione. Consegnata agli strumenti a tastiera, l'ultima presentazione dura nove battute (bb. 26-34) e confluisce senza soluzione di continuità nella II sezione.

bb. 1-5:

presentazione del flauto (cellula germinale) – percussioni – fissazione. ⁴⁹

47. Zosi, *Ricerca e sintesi* cit., p. 125.

48. Lombardi (a cura di), *Conversazioni* cit., p. 165.

49. Nella sua analisi di *Estri*, Zosi chiama «fissazione» la fermata articolatoria della musica. Zosi, *Ricerca e sintesi* cit., pp. 149-152.

L'incipit del brano è affidato al flauto che presenta in *fff* sé stesso e la cellula germinale.⁵⁰ È un gesto improvviso, istantaneo, «un falso unisono *in nuce*»⁵¹ fungente liberamente da sigla o segnale, o fungente da principio costruttivo dell'unitarietà complessa del brano. Ritorna, per esempio, trattato per aumentazione e imitazione a più voci, per moto contrario e moto retrogrado, distribuito fra contrabbasso, clarinetto basso e trombone con sordina di cartone nel passo, da b. 177 a b. 187, che precede l'ultima cadenza del clavicembalo (b. 188); o trattato per imitazioni ritmiche, dirette e inverse, come quelle fra tromba, trombone e corno alla ripresa variata del tema dopo la grande cesura del punto coronato (bb. 98 -102).⁵² La cellula germinale si configura nella fusione della cellula ritmica, data da due biscrome, mi⁵ e sol⁵ bemolle, che si poggiano su una semicroma, fa⁵, suonate sul battere della prima battuta in 3 ottavi con indicazione metronomica di 132 alla croma, con una struttura intervallare di seconda che passa attraverso una terza diminuita: mi - sol bemolle - fa. L'emissione è rapida: un'istantanea in *fff* che squarcia il silenzio. Il gesto impulsivo del flauto è seguito da una pausa breve, poi dalla risposta della percussione secca in un *ff* di piatto piccolo, triangolo grande e tom tom grande con fermata per quattro battute.

bb. 6-12:

presentazione del gruppo dei legni – percussioni – fissazione.

Il gruppo strumentale dei legni (flauto, clarinetto in si bem. e clarinetto basso in si bem.) entra alla b. 6 con una linea rapida di suoni in *fff*, una discesa a precipizio segmentata sui timbri dei tre strumenti, che copre l'estensione dal la⁵ del flauto al mi¹ bemolle del clarinetto basso. A b. 8 il fluire motorio dei legni è interrotto dal suono secco dei 2 piatti in *ff* poi, immediatamente dopo, della cassa chiara con una fermata di tre battute con il levare.

bb. 13-19:

presentazione del gruppo degli archi – percussioni – fissazione.

Il gruppo di strumenti ad arco (viola, violoncello e contrabbasso) entra alla b. 13 e dura fino a b. 16; si presenta con un'esaltazione delle qualità timbriche dei suoni armonici fissi in *ppp* del contrabbasso, dei tremoli in *pp* con sordina per il violoncello e dei salti intervallari melodici in *mp* con sordina per la viola. La direzione è ascendente *senza crescendo*. L'impulso percussivo di crotali, piatto piccolo e sonagli in sovrapposizione dinamica di *fp mf* (b. 17) interrompe il fluire motorio degli archi con una fermata di due battute con il levare.

bb. 20-25 (con il battere di b. 26):

presentazione del gruppo degli ottoni – percussioni.

Il gruppo degli ottoni (corno in la, tromba in do e trombone tenore) entra alla battuta 20 e dura fino al battere di battuta 26; si presenta con un movimento ascendente con *crescendo* conclusivo, che propone al corno prima il virtuosismo esornativo della cellula intervallare di seconda (bb. 20-22) e poi una dilatazione intervallare e ritmica con intenzione di segnale melodico (bb. 23-25), mentre tromba e trombone dialogano tra di loro.

50. Zosi la chiama microcellula. Zosi, *Ricerca e sintesi* cit., p. 148.

51. Piero Santi, *Musica da camera II*, in Restagno, *Petrassi* cit., p. 215.

52. *Ibidem*.

Gli ottoni si fermano sul gesto impulsivo di tamburo piccolo e piatto grande in *f*. L'interruzione del fluire si consuma ora sul battere della b. 26, in sovrapposizione all'ingresso della celesta e in contiguità con clavicembalo e vibrafono.

bb. 26-34

presentazione del gruppo di strumenti a tastiera

L'ultimo gruppo di strumenti intonati a presentarsi è quello delle tastiere (celesta, clavicembalo e vibrafono) che entra immediatamente sul gesto delle percussioni. Dura da b. 26 a b. 34, una fascia sonora in *mp* (clavicembalo) e in *mf* (celesta e vibrafono) che avanza con un procedere ad andirivieni ascendente e discendente di linee rapide, su un vettore di energia pressoché continua fino all'inizio della II sezione (b. 35). Il clavicembalo si presenta con quella caratteristica di virtuosismo cadenzale che resterà prevalente per tutto il brano.

II sezione: bb. 35-59

La II sezione parte sul tappeto del gruppo clavicembalo, celesta e vibrafono, e si svolge con un procedere a macchie timbriche per aggiunta accumulativa fino al raggiungimento del climax. Ordinata per appartenenza e proposta con un gioco imitativo idealizzato, l'entrata di ogni strumento fissa il gesto della cellula germinale su un suono dal quale, poi, movenze arabescanti si dipartono in espansione, creando un effetto di aumento progressivo dell'energia nella dilatazione della spazialità sonora, nell'addensamento timbrico, ritmico e articolatorio. A b. 35 entra il flauto sul battere con il suono acuto del la^5 fissato in tremolo in *ppp* e in *cresc.*; a b. 38 entra il clarinetto sul suono del sol^4 allo stesso modo in *ppp* e in *cresc.*; a b. 41 entra il clarinetto basso con un la^2 bemolle completando la fascia timbrica dei legni. Sul tappeto ora composto dai due gruppi di tastiere e legni, entrano gli ottoni: prima il trombone a b. 44 con un do^2 in *pp* e *cresc.*, poi, allo stesso modo, la tromba sul terzo ottavo di b. 45 con un re^4 , infine il corno sul secondo ottavo di b. 47 con un do^3 diesis. Sulla fascia sonora dei tre gruppi sovrapposti, da b. 51 entra il gruppo degli archi. Le entrate si stringono: la viola entra sul battere di b. 51 con un tremolo in *pp* sul fa^4 diesis, il violoncello entra sul secondo ottavo di b. 52, allo stesso modo, con un mi^2 , il contrabbasso sul terzo ottavo di b. 52, con un fa^4 (armonico). Le quattro fasce ora sono complete; la direzione della musica è il climax. Esito del processo di aggiunta accumulativa, a b. 55, il climax giunge esplosivo dopo una brevissima fissazione sul tremolo in *pp* degli archi (sui primi due ottavi di b. 55); il climax è un effetto di eccitazione caotica improvvisa nel pieno timbrico di un *ff* ottenuto con la partecipazione dei cinque gruppi strumentali, che si staglia deciso e concitato e si ribadisce scorciato, dopo analogo fissazione su suono fermo degli archi in *ppp* sui primi due ottavi di b. 58, con aumento dell'energia sonora in *fff* a bb. 58-59.

III sezione: bb. 60-97

La tensione sprigionata nel climax si svuota in un'interruzione brusca che lascia spazio a un episodio di carattere contrastivo. La III sezione inizia a b. 60; ora, l'intensità motoria si distende nella dilatazione intervallare e ritmica e nell'alleggerimento sonoro del segnale melodico, derivato per affinità dalle bb. 23-25. Consegnato alla fascia degli archi in *mp*, allora, un nuovo 'estro' fa capolino, schiudendo la musica a una inusitata levità. Sulla concentrazione del segnale melodico, poi, in un effetto di tremolo in *ppp* (bb. 65-67), si innesta un gioco di percussioni contrappuntate. A seguire, originando per im-

mediata emanazione da quel precedente suono lungo in *ppp* della fascia degli archi, una fluorescenza di cromatismi si libera a b. 68: un *continuum* lineare, sinuoso e filiforme, un quasi *ad libitum* per attitudine cadenzale; ora la spazialità sonora si amplifica nell'intersecazione di più piani figurali. Sulla fluorescenza in *pp* degli archi, procede la fascia delle percussioni con il suo gioco di contrappunti, mentre da b. 74, iniziano a entrare i fiati uno per volta riproponendo il gesto della cellula germinale in modo segmentato. Ciascuno strumento, cioè, si puntella nello spazio sonoro con la sua particolare individualità timbrica, offrendo in forme dilatate l'elemento intervallare della cellula germinale.

La III sezione si completa in una chiusa che si estende da b. 88 fino al punto coronato di b. 97: un momento che, nella sua esplicitezza, contiene e veicola l'efficace significazione risolutiva di una cadenza conclusiva.

Opera e “contropera”

La relazione qui istituita tra l'opera petrassiana e la “contropera” millossiana è stata stabilita all'interno di quel territorio comune rappresentato da una concezione di movimento che pone le sue fondamenta innanzitutto sull'affermazione labaniana del 1927:⁵³ il mezzo di espressione coreutica è «l'irradiazione del movimento nella danza».⁵⁴ A seguire, Laban vi aveva posto in parallelo la musica. Per estensione pertinente, allora, si è assunto che il mezzo di espressione dell'arte dei suoni è l'irradiazione del movimento nella musica. L'applicazione, quindi, dei coefficienti del movimento (tempo, spazio, peso, flusso) come strumento analitico ha messo in luce le corrispondenze tra opera e “contropera”, in ciascun segmento preso in esame, a livello della combinazione dei fattori di movimento, ovvero delle motivazioni d'azione, e a livello dell'agire degli *efforts* nella formalizzazione.

Con un vocabolario che origina per diretta derivazione dalla danza classica, presente ma al contempo distante, Milloss ricrea nella sua coreografia la *cinesi*, l'irradiazione del movimento sottesa alla musica di Petrassi in tutta la sua complessità. Nell'analisi formale degli *Estri* petrassiani, Giuliano Zosi aveva già individuato nella cinesi il caratteristico principio costruttivo che sorregge la segmentazione formale del brano musicale.⁵⁵ Sempre riferendosi alla musica, lo studioso si soffermava sull'intensa motilità contenuta in ogni segmentazione e sul processo di determinazione formale insito nel dispiegamento di energia a blocchi lungo il costrutto tensionale dell'intero. Ciascuna segmentazione formale è data da strutture figurali di differente natura e di differente articolazione interna tendenti alla compenetrazione organica continua di tutti gli elementi costitutivi. E la figura, così tipica nella scrittura petrassiana, nasce dalla fusione delle cellule ritmiche con le strutture intervallari.⁵⁶ Ogni figura ha, per così dire, una sua identità e costituisce una microstruttura che ha una sua motivazione d'azione. Ciascuna microstruttura figurale,

53. Rudolf von Laban, *Daz tänzerische Kunstwerk oder: Wie es leiben und leben solte*, «Die Tat. Monatsschrift für die Zukunft deutscher Kultur», novembre 1927, pp. 588-591. Lo scritto è riportato in traduzione italiana a cura di Eugenia Casini Ropa, Rudolf von Laban, *L'opera d'arte di danza ovvero: Come dovrebbe concretamente vivere*, «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», anno IV, n. 3, (2012), pp. 253-258.

54. Ivi, p. 255.

55. Per cinetico, Zosi intende «il concetto di rilettura continua e periodica o di uno stesso spazio sonoro o della somma di varie cellule ritmiche, trasformandone a ogni nuova stesura temporale l'articolazione interna, tenendo però sempre presente l'esplicazione iniziale». Zosi, *Ricerca e sintesi* cit., p. 125.

56. Ivi, p. 124.

cioè, è originata da un impulso di energia dato dalla combinazione di fattori di movimento. L'impulso interiore, o energia, coinvolge l'elemento *tempo* e l'elemento *spazio* in una compenetrazione organica che è generativa, per sua funzione, della cinesi della composizione intesa come processo su cui cammina e si organizza la forma. Pur non riferendosi in alcun modo a Laban, la visione della combinazione organica dei parametri, dell'impulso di energia e della cinesi nell'interpretazione analitica di Zosi incorpora l'elemento flusso e l'elemento peso agli elementi tempo e spazio.⁵⁷ Su questi presupposti, pertanto, si è proceduto nell'analisi coreomusicologica, sia pur nella consapevolezza che i risultati descrittivi, nella loro sostanziale semplificazione, non possono che essere approssimativi e imprecisi. Come aveva scritto Laban, nella danza pura «è l'impulso interiore al movimento che crea i propri moduli di stile e di ricerca di valori intangibili e praticamente indescrivibili».⁵⁸

I sezione: bb. 1-34

bb. 1-5.

Fig.1 bb 1-5.

La scena di *Estri* si apre sull'immobilità tensiva dei tre corpi eretti dei danzatori allineati frontalmente lungo la larghezza del palcoscenico; Elisabetta Terabust è in posizione centrale; alle loro spalle e in prossimità del fondale scuro campeggia il reticolato metallico della struttura scenografica in forma di P greco di Corrado Cagli.

57. Cfr. *ivi*, pp. 148-153.

58. Laban, *L'arte del movimento* cit., p. 10.

L'emissione improvvisa della cellula germinale al flauto in *fff* squarcia il silenzio. Subito dopo, la tensione dell'immobilità dei danzatori emana la sua energia sul colpo delle percussioni in *ff*: i tre corpi all'unisono cambiano rapidamente posizione. Restando sul posto, il movimento energicamente deciso punta come un colpo lanciato verso l'alto. Sulla fermata della musica, i corpi ritornano all'immobilità tensiva. Ora il disegno plastico della posa evidenzia la verticalità ascendente. Nella schematizzazione analitica della prima segmentazione (bb. 1-5) della I sezione dell'opera e della "contropera", quindi, si evidenzia la seguente corrispondenza:

tempo: improvviso e rapido nella brevità

spazio: diretto e sull'estensione verticale dell'altezza

peso: forte e incisivo

flusso: controllato

fermata = immobilità

bb. 6-12:

All'ingresso del gruppo dei legni (b. 6), sul movimento della linea continua discendente, rapida, in *fff* e segmentata sui timbri dei tre strumenti, i danzatori abbandonano lo stato di immobilità tensiva. Il movimento dei tre corpi avviene con rapida decisione senza soluzione di continuità ma segmentato per sovrapposizione, come un fluttuare eccitato, fino a indietreggiare lungo la profondità del palcoscenico. Sul segmento gestuale della presentazione del gruppo dei legni (bb. 6-8), si evidenziano le seguenti corrispondenze:

tempo: rapido, in accelerando sullo stringimento dei valori ritmici

spazio: percorso segmentato e direzioni fluttuanti nell'estensione discendente della profondità

peso: spinta forte assecondante la direzione

flusso: continuo

Ai due colpi percussivi (bb. 8-9) in *ff*, vicini e contrapposti per qualità ritmica, che fermano la presentazione dei legni, i tre corpi all'unisono corrispondono con due movimenti allo stesso modo incisivi; il primo puntato verso l'alto, il secondo verso il basso. La seconda segmentazione (bb. 6-12) della I sezione della I parte giunge alla fissazione con un movimento di convergenza verso il basso, che la danza esprime, in ultimo, con il raggiungimento dell'immobilità su una posa dei corpi abbassata, accovacciata, chiusa, mani e teste rivolte verso il basso. Le corrispondenze sono:

tempo: improvviso e rapido

spazio: diretto e sull'estensione della verticalità

peso: forte e incisivo

flusso: controllato

fermata = immobilità

bb. 13-19:

Sulle sonorità in sordina e sul movimento lineare ascendente senza crescendo degli archi, che entrano a b. 13, Terabust, ora sola, abbandona lo stato di immobilità con unisciare lo spazio: prima solleva lentamente il busto in posizione eretta e poi avanza dal fondo verso il centro del palcoscenico con una camminata ad andatura moderata e accompagnata dall'elevazione in espansione delle braccia aperte lateralmente passando da una seconda posizione fino al punto massimo di un *allongé* alto. L'avanzamento e l'espansione nel movimento della Terabust si associano all'ampliamento dei salti intervallari della viola e all'incremento della direzione ascendente del violoncello. I due danzatori, Vantaggio e Rainò, restano nello stato di immobilità tensiva della posizione assunta nel precedente segmento. Nel segmento gestuale di presentazione del gruppo degli archi (bb. 13-16), quindi, si evidenziano le seguenti corrispondenze:

tempo: lento

spazio: diretto lineare nella direzione in alto, prima, e in avanti, dopo

flusso: continuo

peso: leggero

La linea ascendente degli archi in sordina confluisce, fermandosi, nell'impulso percussivo di crotali, piatto piccolo e sonagli in sovrapposizione dinamica di *fp mf* (b. 17). Qui, Terabust ferma il suo procedere in avanti e, giunte al termine dell'espansione in alto, le braccia lentamente decrescono fino alla posizione lungo il corpo, sul decadere della sonorità delle percussioni nella fissazione breve. Nel segmento gestuale delle percussioni (bb. 17-19) in opposizione alla presentazione degli archi, si evidenziano le seguenti corrispondenze:

tempo: molto rallentando

spazio: discendente

flusso: continuo

peso: leggero

fermata breve = immobilità breve

bb. 20-25:

L'ingresso del gruppo degli ottoni si esprime su due livelli di condotta: da una parte, tromba e trombone con movimento spezzato instaurano un gioco di contrappunti che si conclude sul *crescendo* del trombone (b. 25); dall'altra, il corno si propone in *mp*, prima nel virtuosismo esornativo della cellula intervallare di seconda (bb. 20-22) e poi nella dilatazione intervallare e ritmica con intenzione di segnale melodico (bb. 23-25). In questo segmento gestuale, anche la danza si svolge su due livelli di condotta: sul gioco di contrappunti di tromba e trombone, i due danzatori, abbandonato lo stato di immobilità, nella posizione inginocchiata su una gamba instaurano un dialogo in movimenti degli arti superiori sequenziati e ritmici alternati ad arresti brevi, che poi si trasforma, in coincidenza con lo scioglimento del gioco di punto contro punto nel *crescendo* conclusivo, nell'elevazione in piedi con avanzamento in traiettoria curva verso la danzatrice. Lo slan-

cio delle braccia di entrambi in apertura in seconda con la rotazione a specchio del capo verso il centro occupato dalla Terabust, infine, fissa il punto massimo del *crescendo*. La danzatrice è rimasta posizionata e ferma per tutta la durata del segmento gestuale (bb. 20-25), creando, rispetto al gruppo dei maschi, un contrasto analogo al contrasto che il fluire del corno crea in sovrapposizione al gruppo di tromba e trombone. Il colpo percussivo (b. 26), ora, ferma la presentazione del gruppo degli ottoni, ma al contempo segna l'avvio del nuovo segmento motorio. Le corrispondenze evidenziate, pertanto, riguardano il livello motorio dato dai due danzatori e dal gruppo tromba e trombone, e sono:

bb. 20-23

tempo: accentato e sostenuto

spazio: sequenziato

flusso: controllato e puntellato

peso: resistenza di grado medio

bb. 24-25

tempo: velocità in incremento sullo stringimento dei valori ritmici del trombone

spazio: diretto lineare nella direzione in alto e in avanti nella traiettoria curva

flusso: continuo

peso: in crescendo

bb. 26-34

In coincidenza del colpo percussivo di b. 26, il movimento di improvvisa rotazione a destra del capo della Terabust è una spinta che sprigiona l'energia per l'avvio della nuova segmentazione motoria. Su quell'avanzare della fascia sonora attraverso l'andirivieni delle linee interne degli strumenti a tastiera nelle direzioni ascendenti e discendenti, Terabust, come a seguito del colpo percussivo, inizia a girare su sé stessa procedendo linearmente con una serie di *tours chaînés* sulle punte, le braccia sono ferme e dritte lungo i fianchi; senza soluzione di continuità, la roteazione continua avvolgendosi su sé stessa in *pas de bourrée suivis en tournant*. Poi, sempre elevata in punta e in posizione classica di *attitude* indietro con la gamba a 90° e con le braccia allungate lateralmente alla seconda posizione, prosegue nel girare con i due danzatori. Con una camminata rapida secondo una traiettoria circolare simmetricamente l'uno all'altro, essi si sono ricongiunti alla Terabust e, posti ai due lati, la sospingono in una *promenade* in *attitude*, proseguendo da quell'inerzia rotazionale scaturita dai *tours chaînés*. Il fluire di energia è pressoché continuo, anche quando il gruppo si scioglie andando a formare una fila nella diagonale in prospettiva ascendente, nella direzione della profondità; Terabust si posiziona al centro dei due uomini. In combinazione plastica, i tre corpi in movimento sul posto assecondano ora con una diminuzione il confluire della fascia sonora nel nuovo segmento gestuale, preparandone l'avvio.

Sul colpo percussivo di b. 26, quindi, le corrispondenze sono:

tempo: subitaneo

spazio: diretto

flusso: controllato

peso: forte

Sul segmento gestuale della presentazione del gruppo degli strumenti a tastiera (bb. 26-34), le corrispondenze sono:

tempo: veloce

spazio: estensione lineare con traiettorie circolari

flusso: continuo libero

peso: leggero

II sezione: bb. 35-59

In coincidenza con la complicazione musicale di quel procedere a macchie timbriche per aggiunta accumulativa della II sezione (bb. 35-59), anche il movimento di danza si fa più complesso. Sull'emissione in *ppp* del la^5 in tremolo in *ppp* e in *crescendo* con cui entra il flauto (bb. 35-37) sul tappeto delle tastiere, il movimento combinato ma diversificato di ciascun danzatore esalta la fluidità morbida, protendendo verso l'alto: collocati sulla diagonale, il primo della fila (nella prospettiva dell'osservatore) si solleva in piedi dalla posizione accovacciata; Terabust al centro allunga il braccio destro verso l'alto con un piccolo piegamento delle ginocchia unite, talloni uniti, le punte dei piedi leggermente aperte; dietro, il terzo ben eretto allunga il braccio destro. Raggiunta l'evoluzione ascendente della diagonale senza espressione di resistenza, il gruppo plastico dei tre corpi si scompone per ricomporsi in una nuova forma. Ora il movimento dei corpi è unitariamente combinato.



Fig. 2 bb 38-39.

Quando poi a b. 52, sul segmento del gioco imitativo delle entrate degli archi nel corpo sonoro completo di tastiere, legni e ottoni (Fig. 3. bb. 51-54), l'intensificazione sta per confluire sul climax, il gruppo plastico dei tre danzatori, in rallentando graduale verso la fissazione, assume una posizione combinata che sul gioco di contropunte verso il basso e verso l'alto si carica di tensione: la danzatrice è in *penché* in *croisé*, il busto spinge verso il basso sull'appoggio del corpo del partner, inclinato in basso e in avanti in una quarta posizione in *croisé*, mentre, allungati, dal *penché*, il braccio destro e la gamba destra (in *arabesque*) della danzatrice puntano in su spingendo verso l'alto; il secondo partner è dietro, eretto in piedi con il braccio sinistro allungato in avanti tiene la mano della Terabust a imprimere ulteriore forza alla spinta verso l'alto. Infine, per la durata breve di due ottavi, anche la musica si sospende nella fissazione tensiva del tremolo degli archi in *pp* (b. 55) per poi esplodere nel climax.

Sull'effetto di improvvisa eccitazione caotica in *ff* del climax (bb. 55-57), il gruppo plastico si scioglie repentinamente; ciascuno dei tre, sprigionando l'energia caricata, si spinge via da quell'immobilità tensiva come verso separate direzioni centrifughe. In coincidenza, poi, dello svuotamento del *ff* nella fissazione sul suono fermo degli archi in *ppp* dei primi due ottavi di b. 58, arriva subitaneo e inatteso l'arresto del movimento dei tre danzatori. È una fermata tanto impreveduta quanto rapida che termina sulla riattivazione del climax (bb. 58-59), ora scorciato ma con aumento dell'energia sonora in *fff*. Con spostamento concitato qui verso una convergenza, i tre corpi si ritrovano sul lato destro (per l'osservatore) in posizione anteriore del palcoscenico, per arrestarsi di nuovo nell'immobilità breve ma tensiva dell'interruzione brusca sul battere di b. 60.

bb. 35-37, b. 38

tempo: lento

spazio: lineare e verticale verso l'alto

peso: leggero

flusso: fluido e continuo

b. 39

tempo: rapido

spazio: lineare nella direzione discendente

peso: levità come senza resistenza

flusso: continuo

b. 40

tempo: veloce

spazio: lineare nella direzione ascendente sulla verticale

peso: spinta forte

flusso: fluido

bb. 41-54

intensificazione nell'opera

tempo: incremento di velocità articolatoria

spazio: aumentazione di espansione

peso: aumentazione di resistenza

flusso: aumentazione della fluidità

nella "contropera"

riduzione di velocità articolatoria

diminuzione di espansione

diminuzione di resistenza

diminuzione di grado

b. 55 (primi due ottavi)

fissazione tensiva = immobilità tensiva

bb. 55-57

tempo: rapido

spazio: lineare

peso: forte

flusso: continuo

b. 58 (i primi due ottavi)

fissazione = immobilità

bb. 58-59

tempo: rapido

spazio: lineare

peso: forte

flusso: continuo

b. 60 (primo ottavo)

fissazione = immobilità

III sezione: bb. 60-97

Sul vettore cinetico della musica, la coreografia prosegue la III sezione esaltandone i parametri in uno svolgimento di disegni plastici ed evoluzioni figurali nuovi. Nella distensione motoria che si avvia con il segnale melodico a b. 60, la coreografia alleggerisce in un fluire continuo i parametri di forza, peso e spazio. E quando la spazialità sonora si amplifica, da b. 65, su due piani figurali, con l'intersecazione del gioco contrappuntato delle percussioni sul tremolo in *ppp* degli archi, e poi, da b. 74, sull'espansione dei due gruppi dei fiati con la segmentazione puntellata del gesto germinale, la coreografia ne segue le sovrapposizioni ingaggiando un movimento polifonico. A b. 67, per esempio, sul tremolo in *ppp* degli archi, Terabust viene fatta roteare dal partner con una presa, mentre il secondo danzatore sul lato opposto del palcoscenico visualizza con movimento delle braccia i quattro colpi della linea delle percussioni I (una quintina di crome sincopate in crescendo dal *pp* al *mf*). A b. 71, invece, sulla fluorescenza di cromatismi in *pp* Terabust compie una *promenade* col partner, con andamento moderato, mentre il secondo danzatore, un poco distanziato, evidenzia con un gioco di braccia il gruppetto libero di quattro note rapide del contrabbasso. Alle bb. 85-87, è ancora la conclusione della fluorescenza del violoncello in rapida ascensione cromatica a essere esaltata dalle *pirouettes* che Terabust compie con il suo partner, mentre il secondo danzatore sul tremolo fisso delle percussioni II in *pp* si ferma, distanziato, e, sul *crescendo* verso il *mf*, con un *plié* si prepara a slanciarsi in un salto di *batterie* effettuato sul primo colpo percussivo di b. 86.

Quando poi, alle bb. 94-97, sull'effetto conclusivo per estinzione delle fasce sonore e per riduzione dinamica fino al *ppp*, la musica cede fino al silenzio della grande cesura del punto coronato, la coreografia asseconda per diminuzione corrispondente i parametri del movimento fino a raggiungere l'immobilità. Sulla fermata motoria di b. 97, quindi, si conclude la I parte di *Estri*.

Conclusioni aperte su un successo dimenticato

Al suo debutto spoletino, *Estri* di Milloss e Petrassi fu considerato un successo conclamato. Un gran numero di testate giornalistiche intervenne per l'occasione, e a registrare l'evento furono le firme di Franco Abbiati, Duilio Courir, Fedele D'Amico, Piero Dallamano, R. De Sio, Gianfilippo De' Rossi, Gino Tani, Giancarlo De Re, Aldo Giovannetti, Massimo Mila, Leonardo Pinzauti, Erasmo Valente.⁵⁹ Se si eccettua il caso di Giovannetti, che ritenne *Estri* «una semplice quanto inespressiva coreografia», la critica si espresse con esplicito favore. In particolare, ciò che emerge dalla rassegna stampa della prima spoletina è il successo riscontrato nelle reazioni del pubblico, presenza sia pur non priva di detrattori, ma nella maggioranza espressione di vivissimo entusiasmo; sui tre ballerini, Terabust, Rainò e Vantaggio, si rileva unanimemente la qualità tecnica e artistica, così come l'efficacia scenografica sulla coppia di filiformi strutture metalliche di Cagli. Alla resa coreografica, poi, i più riservano interpretazioni acute, sottolineando il particolare rapporto che la danza stabilisce con la musica, pur leggendone in modo diversificato il registro espressivo. Courir, per esempio, negli *Estri* millossiani ravvede un «contrappunto visivo perfetto» che soltanto una lettura intima della partitura può consentire, la creazione di un'area magica di suggerimenti arcani, di trasparenze immaginative, di gesti estatici, di un'incantevole meditativa felicità umana. Anche D'Amico considera che la coreografia è in primo luogo «lettura di una partitura, nel senso strettamente musicale del termine» attraverso cui Milloss, additandone le linee-forza, insinua la sua versione interpretativa, ne sottolinea la componente angosciosa, drammaticamente, e «non tanto con inflessioni mimiche (che pure non mancano) quanto con l'impostazione generale del discorso compositivo: che è asciutto, duro, violento». Dallamano, invece, attinge agli scrittori contemporanei, in particolare a Eliot e a Palazzeschi, per definire il balletto una sorta di «correlativo oggettivo» della musica in termini di danza, capace di «“trar giù”, come si dice, la musica scintillante di *Estri*, rivelando nella preziosa filigrana della musica un pizzico di fatuità, un “lasciatemi divertire” senza la disperazione palazzeschiana nello sfondo». Per De' Rossi, la coreografia di Milloss ha avuto «il merito di spiegare la musica» nel segno, però, «dell'impegnato umanesimo petrassiano», e non in quello di un astratto divertissement con la danza. Mila ne riconosce «la perfezione di ciò che è naturalmente classico». Un balletto, semplicemente, che si avvale però di una partitura ammirevole:

59. Franco Abbiati, *Un Trittico moderno al Festival dei Due Mondi*, «Corriere della Sera», 12 luglio 1968, p. 13. Duilio Courir, *Il Festival dei Due Mondi. Tre opere contemporanee. «Estri» di Goffredo Petrassi, «Laborintus II» di Luciano Berio e «Repons» di Henri Pousseur*, «Il Resto del Carlino», 12 luglio 1968, p. 9. Fedele D'Amico, *Balletti a Spoleto. I traumi dell'infanzia*, «L'Espresso», 28 luglio 1968, p. 22. Piero Dallamano, *Uno spettacolo musicale di grande interesse. «Il Trittico» conquista Spoleto*, «Paese Sera», 12 luglio 1968, p. 13. R. De Sio, *Gli spettacoli del Festival di Spoleto. Trittico con Pousseur, Petrassi e Berio. Nuova esibizione dell'«Harkness Ballet»*, «L'Avvenire d'Italia», 13 luglio 1968, p. 5. Gianfilippo De' Rossi, *Un «trittico» d'avanguardia*, «Momento sera», 12-13 luglio 1968, p. 13. Gino Tani, *Il «Trittico» al Festival dei Due Mondi. Per la prima volta un balletto interamente «italiano»*, «Il Messaggero», 12 luglio 1968, p. 10. Gino Tani, *Il secondo spettacolo dell'«Harkness Ballet»*, «Il Messaggero», 18 luglio 1968, p. 10. Giancarlo Del Re, *Il Festival verso la conclusione. Domani concerto in piazza*, «Il Messaggero», 18 luglio 1968, p. 10. Aldo Giovannetti, *Nel «Trittico» a Spoleto teatro, musica e balletto*, «Il Tempo», 12 luglio 1968, p. 9. Massimo Mila, *Tre opere contemporanee in scena a Spoleto. La musica di avanguardia al Festival dei Due Mondi*, «La Stampa», 12 luglio 1968, p. 7. Massimo Mila, *Un inatteso capolavoro a Spoleto nello spettacolo dello Harkness Ballet*, «La Stampa», 13 luglio 1968, p. 7. Leonardo Pinzauti, *Musica d'avanguardia al «Melisso»*. Pousseur, Petrassi e Berio ascoltati ieri a Spoleto, «La Nazione», 12 luglio 1968, p. 6. Erasmo Valente, *Nel «Trittico» un'ansia moderata di aggiornamento*, «L'Unità», 12 luglio 1968, p. 9.

Milloss ha elaborato «una libera trama coreografica», seguendo plasticamente le avventure dei suoni con quella fedeltà e quell'intuizione consentitegli dalla lunga familiarità con Petrassi, ma «serbando una completa autonomia di linguaggio e di stile». Tani ritiene *Estri* probabilmente la migliore opera coreografica dell'anno, certamente «una delle più insigni apparse negli undici Festival»; chiama «rapporto concertante» il contrappunto che il movimento dei corpi instaura con la musica. Pinzauti evidenzia «la singolare vigoria poetica» del risultato millossiano: non un 'commento' coreutico alla musica, ma «un reciproco intensificarsi di emozioni», come se gli strumenti prendessero corpo e i corpi si liberassero in «arcanе emozioni musicali». Nel 1969, riproposto al teatro Olimpico di Roma,⁶⁰ *Estri* passò alla penna di Vittoria Ottolenghi, che scrisse di «un balletto astratto, di dimensioni, tono, stile ideali: un balletto italiano con interpreti italiani, che, una volta tanto, non sta a rimorchio, ma regge benissimo il confronto con i “titani stranieri”». ⁶¹ Assistente di Luciano Berio al debutto spoletino, direttore d'orchestra nell'edizione romana del 1969 e poi ancora in seguito con Milloss, Marcello Panni racconta, infine, che *Estri* piaceva moltissimo al pubblico: «era sempre un grande successo». ⁶²

In seguito, il balletto concertante di *Estri* fu replicato a Baalbeck, Royan, Roma, Venezia, Vienna, Milano, Firenze, e l'accoglienza continuò a essere pressoché unanimemente entusiastica. Eppure, in breve tempo, sulla fortuna scese l'oblio. ⁶³ Milloss moriva a Roma il 21 settembre 1988.

Sia pur in modi diversificati, le voci critiche espresse al debutto spoletino avevano già rilevato le particolari qualità artistiche che sorressero il lavoro millossiano. Alle messe a fuoco di Courir, D'Amico, Dallamano, Mila e Pinzauti, allora, si lega l'affondo coreo-musicologico qui condotto a evidenziare in modo puntuale come Milloss abbia istituito tra la sua coreografia e gli *Estri* petrassiani quel rapporto di cooperazione e complementarietà. Nella sua autonomia espressiva e linguistica, il movimento di danza di Milloss, come su indagato, rappresenta quindi un atto interpretativo della musica e, allo stesso tempo, attribuzione in forma manifesta di una possibilità di senso che completa la musica coinvolgendone tutti i parametri. E la teoria del movimento di Laban ha offerto, pertanto, una chiave per analizzare il rapporto della coreografia di *Estri* con la musica, ma, come visto, è risultata essere anche funzionale per addentrarsi nei significati di quelle affermazioni lasciate da studiosi come Mila, Zosi, Restagno, nelle fondamentali analisi della musica e del linguaggio petrassiano di *Estri*.

60. *Estri* di Milloss e Petrassi andò in scena l'11 e il 12 dicembre 1969, al Teatro Olimpico di Roma, nella stagione dell'Accademia Filarmonica Romana, interpretato sempre da Terabust, Rainò e Vantaggio; la Camerata Strumentale Romana era diretta da Marcello Panni.

61. Vittoria Ottolenghi, *Capolavori della danza al teatro "Olimpico"*, «Paese Sera», 13 dicembre 1969 (trafiletto ritagliato mancante di numero di pagina, conservato nel Fondo Milloss della Fondazione Cini di Venezia).

62. Conversazione telefonica con Marcello Panni, 7 maggio 2025.

63. Dopo la morte di Milloss, il balletto è stato rimontato in due occasioni: nel '91 al Teatro dell'Opera di Roma ripreso da Giancarlo Vantaggio e nel 2007 al Maggio Musicale Fiorentino realizzato da Alessandro Molin.



AIRDanza
Associazione Italiana per la Ricerca sulla Danza

