

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

Cinema, Musica e Teatro

Ciclo XXVII

Settore Concorsuale di afferenza: 10/C1

Settore Scientifico disciplinare: L-Art/05

“All’opera ha fatto seguito il ballo”: danza e stampa nell’Italia fascista

Presentata da: Giulia Taddeo

Coordinatore Dottorato

Prof. Guglielmo Pescatore

Relatore

Prof. Elena Cervellati

2015

INDICE

TOMO PRIMO

Premessa	4
 PARTE PRIMA	
1. <i>Alla ricerca di una professione fantasma</i>	
1.1 La critica di danza come oggetto di studio: considerazioni sullo stato dell'arte	8
1.2 Tornando a definire. Quale critica?	30
1.3 Questioni metodologiche	36
1.3.1 Il <i>corpus</i>	36
1.3.2 L'apertura alla semiotica della cultura	41
1.3.3 L'interpretazione	50
1.4 Caratteri della presenza della danza nella stampa italiana del Ventennio	59
1.4.1 Elzeviri e divagazioni	60
1.4.2 Cronaca e Critica	62
1.4.3 Considerazioni sulla stampa periodica	68
1.5 Divagazioni a margine: per un linguaggio metaforico	72
 PARTE SECONDA	
2. <i>Inevitabili frontiere: noi e gli altri</i>	
2.1 Disegnare confini	76
2.2 Ballo e balletto	103
2.2.1 Sguardi dall'Ottocento	103
2.2.2 Verso il Novecento	123
2.2.3 Alla ricerca di forme nuove: gli Anni Venti e il balletto italiano	138
2.2.4 Balli, balletti e passi d'addio: gli Anni Trenta	169
2.2.5 Il balletto italiano negli anni del conflitto	220
2.3 Russi e russismi	249
2.3.1 <i>Ballets Russes</i>	249
2.3.2 Balli russi, ma "italiani d'elezione": Ileana Leonidoff	283
2.3.3 Anna Pavlova	291
2.3.4 Ida Rubinstein	309
2.3.5 Attorno a Diaghilev	313
2.3.6 Una difficile eredità	321
2.4 Danze libere	330
2.4.1 Espressionismi	330
2.4.2 Danzare la musica	346
2.4.2.a Dalcroziani	346
2.4.2.b I Sakharoff	367
2.4.3 La danza come dogma: Jia Ruskaja	380
2.5 Appunti futuristi	409

PARTE TERZA

3. Primi piani

3.1 Il posto del corpo: Anton Giulio Bragaglia teorico di danza fra le due guerre	421
3.1.1 Fotodinamismi e teorie orchestriche	422
3.1.2 <i>Scultura vivente</i> e dintorni	429
3.1.3 La danza della rivoluzione	444
3.1.4 <i>Evoluzione del mimo</i> , o della teoria del gesto	451
3.1.5 Per una storia critica della danza: <i>La bella danzante</i>	456
3.2 Sulle orme di André Levinson: Paolo Fabbri e la danza classica italiana negli Anni Trenta	467
3.3 Divertimenti letterari: note su Marco Ramperti e la danza	493
Considerazioni conclusive	519

TOMO SECONDO

Antologia critica	p. 526
Emerografia	p. 832
Bibliografia	p. 900

TOMO PRIMO

Premessa

La rete di relazioni sottesa al binomio danza e stampa al centro della presente trattazione si configura come un denso intreccio di pratiche e teorie, in cui confluiscono, costantemente stratificandosi, tendenze collettive e gusti personali, usi condivisi e aspirazioni individuali, fenomeni sociali e talenti singoli, stilemi di scrittura consueti e ricerche linguistiche singolari.

Persino in un momento storico come il ventennio fascista, durante il quale, cioè, le pratiche coreiche si sviluppano secondo percorsi sconnessi e non di rado interrotti, il confronto con la carta stampata può comunque fornire spunti imprevisti, offrendo allo sguardo dello studioso, seppure su uno sfondo di costanti e dense problematicità, l'occasione di cogliere dinamiche culturali non soltanto di primario interesse, ma anche foriere di sollecitazioni per gli studi in danza generalmente intesi: dalle pagine di quotidiani e periodici, infatti, emerge un'interessante molteplicità di sguardi, approcci, preferenze ed emozioni verso la danza che se da un lato si aggruppano senz'altro attorno a tendenze e opinioni collettive, dall'altro mostrano anche le specificità dei singoli autori che, nell'atto stesso di guardare, pensare e *dire* la danza, sono chiamati di volta in volta a rimodulare i dati di contesto attraverso il filtro della loro personalità e, non secondariamente, mediante la concreta, imprescindibile esperienza (seppur solamente in veste di spettatori) della danza agita.

Il panorama dei discorsi giornalistici sulla danza prodotti nel corso del Ventennio, seppure con le reticenze, le grossolanità e le inconsapevolezze che vedremo, mette in campo, attraverso le parole dei propri autori, anche questioni di ordine più generale e, evidentemente, concernenti il rapporto che una data *cultura*, dentro e fuori il perimetro della stampa, intrattiene con le pratiche e le arti della danza: dalle questioni interne ai diversi generi coreici alla messa in discussione delle gerarchie estetiche, dalle classificazioni normative alle considerazioni circa una possibile *funzione* della danza, dal problema della prossimità fra maschile e femminile a quello del confronto con il corpo, la stampa intercetta, filtra e rielabora processi culturali complessi, la cui indagine costituisce il fine ultimo e profondo del presente studio.

Tuttavia, la poliedricità di influssi, meccanismi e punti vista testé appena suggeriti, ha messo chi scrive dinanzi alla necessità di compiere alcune scelte preliminari che, al di qua dell'elaborazione di una metodologia specifica e dell'edificazione di un adeguato *corpus* di fonti (entrambe questioni su cui si tornerà diffusamente), costituissero delle indicazioni di massima per orientarsi in un campo certo estremamente scivoloso e ingannevole: da un lato, allora, ci è parso opportuno circoscrivere il nostro raggio d'azione e, strozzando certamente

l'apertura dell'orizzonte complessivo, di confrontarci col discorso giornalistico sulla danza tenendo in particolare considerazione l'attività di alcune specifiche istituzioni teatrali e culturali; dall'altro lato, ci è sembrato essenziale attingere ampiamente alle fonti primarie riportandone stralci anche singolarmente sostanziosi, dacché questo, dalla nostra prospettiva, costituisce il primo passo per elaborare considerazioni non scontate su un tempo, quello del Fascismo, certo difficilmente indagabile sottraendosi al rischio di retoriche e giudizi di merito.

A proposito dei *luoghi* cui si rivolge prevalentemente la nostra attenzione, allora, diverrà subito evidente per il lettore come essi siano costituiti sostanzialmente dai due maggiori poli produttivi nell'ambito del ballo teatrale italiano primo-novecentesco, vale a dire il Teatro alla Scala di Milano e il Teatro Reale dell'Opera di Roma (secondo la denominazione assunta da quest'ultimo nel 1928), cui si aggiungono manifestazioni di particolare rilievo quali il Maggio Musicale Fiorentino o le rappresentazioni classiche presso il Teatro di Siracusa e, non da ultimo, esperienze certo uniche nel panorama artistico del tempo come quella del Teatro Sperimentale degli Indipendenti di Anton Giulio Bragaglia e del Teatro di Torino di Riccardo Gualino.

Una mappatura di questo tipo sacrifica certo l'indagine di numerosi altri contesti artistico-culturali, a cominciare da quello napoletano, ma, al contempo, consente di intercettare con una qualche chiarezza gli orientamenti di pubblico, critica e politica nei riguardi della danza, offrendo comunque all'analisi un campione piuttosto variegato di possibili realtà creative e produttive, dal grande ente lirico alla rassegna colta, dal festival internazionale al piccolo palcoscenico d'avanguardia.

La centralità degli ambiti milanese e romano, inoltre, dipende anche dalla qualità delle fonti alla base della nostra ricerca, dacché è attorno a queste due città che si concentrano le più vitali imprese giornalistiche del tempo, sia per quanto riguarda la stampa quotidiana – con il colosso meneghino del «Corriere della Sera» (attorno al quale orbitano antagonisti di non secondario rilievo) alle principali testate romane, da quelle attive già in età liberale (come «La Tribuna» o «Il Giornale d'Italia») a quelle nate all'indomani dell'affermarsi del Regime (si pensi a «Il Tevere» e a «Il Popolo di Roma») – sia rispetto a quella periodica, con gli esempi, giusto per citare due periodici di settore, dei milanesi «Comoedia» e «Scenario».

A proposito delle fonti primarie, pur rimandando a un secondo momento tutti i fondamentali aspetti di ordine metodologico, ci preme ora rimarcare come la loro massiccia presenza all'interno di questo lavoro si spieghi con l'intento, da parte nostra, non solo di valorizzare al massimo grado un *corpus* di testi quasi interamente inedito e largamente sconosciuto

nell'ambito degli studi di settore, ma anche di iniziare a ripensare alcuni dei discorsi che la ricerca specialistica ha finora dedicato alla danza italiana del Primo Novecento, sui quali grava l'ipoteca di non pochi giudizi di ordine estetico e politico che, proclamando spesso la quasi totale irrilevanza delle arti coreiche in questo particolare momento storico, hanno impedito di cogliere dinamiche culturali certo intricate, contraddittorie e spesso fragili, ma non per questo indegne di attenzione da parte degli studi, in particolar modo quelli di carattere storiografico.

Da un simile confronto con il dato testuale, infatti, prendono progressivamente corpo personaggi, eventi, scontri e dibattiti finora poco o nulla indagati e ai quali fa da contraltare, in qualche caso, un parziale reindirizzamento di prospettiva su questioni (come quella del rapporto fra i *Ballets Russes* e l'Italia) e percorsi (come nel caso della danza futurista) che, se osservati attraverso il riflesso offertone dalla carta stampata, mostrano caratteri forse relativamente diversi da quelli si potrebbe attribuirvi investigandoli solo dall'interno.

Accogliere senza indugio la ricchezza non inesauribile delle fonti, specie in relazione al momento storico che abbiamo scelto di avvicinare, ci appare come una via possibile, proprio perché provocatoriamente tradizionalista, di leggere i fenomeni attraverso il prisma della complessità e allenarsi, utopisticamente, a osservare il proprio oggetto di studio guardando sempre, magari solo con la coda dell'occhio, anche l'ombra onnipresente dei suoi contrari.

PARTE PRIMA

Alla ricerca di una professione fantasma

1.1. La critica di danza come oggetto di studio: considerazioni sullo stato dell'arte

Lanciarsi nello studio delle relazioni intercorse fra danza e stampa in una certa fase della vita di una società e, dunque, di una cultura, costituisce un'operazione destinata in partenza a rimanere incompleta: essa, infatti, difficilmente riuscirà a ispezionare tutti i luoghi (dal grande quotidiano fino al piccolo periodico di settore) in cui una simile relazione si è di volta in volta installata e, con difficoltà ancora maggiori, porterà opportunamente a termine l'opera di contestualizzazione dei contributi giornalistici oggetto del proprio interesse.

Ulteriori impedimenti si affacciano poi quando, come nel caso della presente trattazione, la cornice storico-culturale in cui si sceglie di collocarsi, quella dell'Italia del ventennio fascista, è stata a lungo vista dagli studi in danza come perimetro di un terreno arido di stimoli e di piste di ricerca.

Simili considerazioni rendono dunque l'impresa di indagare, per quanto parzialmente, la rete di relazioni che connette la danza alla stampa dell'Italia fascista particolarmente ardua e piuttosto pionieristica, dal momento che, a oggi, non esistono, né in Italia né all'estero, studi interamente consacrati all'argomento.

Ora, prima di entrare nel merito delle ragioni della nostra scelta e delle specificità connesse alla fase storica che abbiamo deciso di affrontare, vale senz'altro la pena di iniziare a osservare le modalità con cui, più in generale, la ricerca in danza ha affrontato il problema della *critica*.

Si sarà notato come, nell'introdurre fugacemente l'oggetto del nostro interesse, abbiamo parlato di *relazioni fra danza e stampa* piuttosto che di *critica di danza*. Si tratta di una scelta terminologica consapevole e derivante dal fatto che, nel contesto italiano degli anni '20-'40, non è possibile rintracciare l'esistenza di una vera e propria critica di danza riconosciuta e autodichiarantesi tale.

Torneremo diffusamente su questo punto. Per ora, al di là delle pur fondamentali specificazioni lessicali, cercheremo di operare una rapida ricognizione dello stato dell'arte al fine di cogliere alcuni aspetti dell'indagine scientifica sulla critica di danza che possano poi rivelarsi utili rispetto all'elaborazione del nostro discorso.

Pratica di scrittura e di pensiero, la critica di danza non ha finora goduto di particolare fortuna nell'ambito degli studi di settore, probabilmente in ragione della difficoltà di individuare i confini, stabilire le pertinenze e rintracciare le fonti di questo oggetto di ricerca che sembrerebbe irrimediabilmente *sui generis*.

Prescindendo dalla fascinazione che certamente scaturirebbe se riflettessimo sull'ampio spettro semantico etimologicamente connesso al termine "critica" (che, com'è noto, rimanda alternativamente alle idee di scelta, separazione e giudizio) e sorvolando interamente sulle innumerevoli implicazioni filosofiche della questione, rileveremo tuttavia come nell'ambito degli studi sulla danza si sia parlato di critica collocando il discorso sostanzialmente su due livelli¹: da un lato quello più squisitamente connesso al *mestiere* del critico, inteso dunque in termini di produzione di testi prevalentemente giornalistici (ma, spesso, anche di taglio saggistico) a vario titolo connessi all'evento coreico; dall'altro lato quello che ha inteso la critica come modalità di approccio allo studio della danza più o meno connotato dall'impiego di precisi grimaldelli metodologici.

Si comprende però come da una simile polarizzazione del problema, che sembra subdolamente ricalcare una sorta di demarcazione fra prassi e teoria, emerga con una certa chiarezza quello che non esiteremmo a definire come un vero e proprio giudizio di merito: se da una parte, infatti, l'idea di critica come *attitudine metodologica* è stata bypassata in favore di quelle che chiameremmo metodologie *forti* (la storiografia, l'antropologia, la filosofia, ecc.), dall'altra, ed è questo l'aspetto a cui prevalentemente guarderemo, l'enorme produzione testuale connessa all'attività giornalistica dei cosiddetti critici militanti è stata raramente oggetto di analisi approfondite e, soprattutto, tese a capitalizzarne l'enorme bagaglio di rimandi e riflessioni, quasi che, trattandosi di testi così palesemente intrisi del giudizio estetico di singoli individui, non fossero meritevoli di una trattazione scientifica solida e consapevole. Ecco dunque che si è assistito alla pubblicazione di ampie raccolte di recensioni che, pur costituendo una insostituibile base documentaria per qualsiasi ulteriore ricerca sull'argomento, non hanno tuttavia visto fiorire attorno a sé studi ampi e articolati, come se, da soli, questi testi potessero essere oggetto di una lettura piana e senza opacità, senza la necessità, cioè, dell'applicazione filtri analitici e categorie interpretative.

Quali le ragioni di una simile assenza? Cosa impedisce il prodursi di quello scarto teorico e analitico che, dalla collazione di testi, conduce all'elaborazione di un autentico discorso scientifico su di essi? Indipendentemente dal pregiudizio nei confronti di un mestiere che, come già accennato, è stato spesso visto solo come arbitraria espressione del gusto

¹ Simile biplanarità ci pare possa essere ravvisata anche nell'ambito degli studi teatrali che si sono a vario titolo occupati del problema della critica. In fondo, com'è stato peraltro rilevato anche in uno dei pochi volumi italiani dedicati alla critica teatrale (Cfr. Marino, Massimo, *Lo sguardo che racconta*, Roma, Carocci, 2004), già Silvio D'Amico, nel costruire la voce "critica" dell'*Enciclopedia dello Spettacolo*, ricorreva in realtà ad altri due lemmi, *Storiografia* e *Critica e cronaca dello spettacolo*, che rimandano esattamente alla dicotomia che abbiamo provato a mettere luce, incentrata, appunto, sull'individuazione di una specie di doppio atteggiamento, l'uno di carattere più strettamente *informativo-cronachistico*, l'altro tendente ad attribuire alla critica la capacità (e forse il dovere) di un'ampia storicizzazione degli eventi della scena.

individuale, riteniamo che le difficoltà principali nello studio di questa specifica forma di scrittura sulla danza risiedano nella mancanza, a oggi, di una metodologia capace di andare oltre la pur necessaria contestualizzazione dei contributi di volta in volta considerati, per lanciarsi con sicurezza verso lo studio di quel pensiero sulla danza che, nel tempo, ha trovato nella stampa uno dei propri luoghi di elaborazione.

Prima dunque di entrare nel merito della proposta metodologica che vorremmo avanzare in tal senso e prima di procedere nel campo di applicazione della medesima, vogliamo ora intraprendere quella già annunciata ricognizione all'interno degli studi che, su scala internazionale² e con tutte le specificità appena menzionate, si sono occupati di critica di danza, al fine di enucleare i principali nodi attorno ai quali la riflessione sull'argomento è venuta a intrecciarsi negli ultimi anni³.

Posta dunque la dicotomia – i cui contorni, come vedremo meglio, sono evidentemente non troppo definiti – tra *critica come mestiere* e *critica come attitudine metodologica*, vale la pena di sottolineare subito come questa veloce rassegna prenda in considerazione essenzialmente gli studi che hanno affrontato il problema della critica di danza privilegiando la prospettiva del mestiere giornalistico, di cui hanno cercato di definire natura, caratteri e funzioni, talvolta giungendo anche a individuare le possibili relazioni tra prassi di scrittura e ricerca scientifica in senso stretto.

I maggiori contributi per uno studio articolato e consapevole della critica di danza sono certamente di matrice americana. Come già accennato, comunque, se si eccettuano le numerose raccolte di articoli⁴ (interessanti anche nelle ricche introduzioni che spesso le accompagnano collocando la produzione del singolo critico all'interno di un più ampio

² Questo panorama si limita, in verità, agli studi di area francese e anglo-americana, essendo il francese e l'inglese le uniche lingue straniere conosciute da chi scrive. Risulta dunque evidente quanto simile ricognizione, irrimediabilmente parziale, non vada intesa come un'indagine esaustiva sull'argomento, ma rappresenti piuttosto l'occasione per iniziare a mettere in campo alcune questioni che, secondo percorsi anche molto lunghi e tortuosi, ritorneranno spesso anche in seguito.

³ Terremo sostanzialmente in considerazione gli studi pubblicati a partire dagli anni Ottanta, da quando cioè la ricerca scientifica sulla danza ha dimostrato di aver raggiunto, soprattutto fuori dall'Italia, consapevolezza e maturità metodologiche. Su questo punto si rimanda a Casini Ropa, Eugenia, *Note sulla nuova storiografia della danza*, «Culture teatrali», n.7/8, autunno 2002-primavera 2003, pp.97-105.

⁴ È certamente opportuno ricordare a tal proposito alcune delle raccolte relative all'attività dei maggiori critici americani di danza del Novecento come Edwin Denby, Arlene Croce, Deborah Jowitz, Marcia Siegel, Jill Johnstone e Ann Daly. Si vedano pertanto: Denby, Edwin, *Dance Writings & Poetry*, a cura di Robert Cornfield, New Haven, Yale University Press, 1998 (con preziosa introduzione); Croce, Arlene, *Afterimages*, London, Adam and Charles Black, 1978; Croce, Arlene, *Going to the dance*, New York, A.A.Knopf, 1982; Jowitz, Deborah, *The dance in mind: profiles and reviews 1976-83*, Boston, D.R.Godine, 1985; Siegel, Marcia B., *The tail of the dragon: new dance, 1976-1982*, Durham N.C.-London, Duke University Press, 1991; Johnstone, Jill, *Marmalade me*, Hanover-London, University Press of New England, 1998; Daly, Ann, *Critical Gestures. Writing on dance and cultures*, Middletown, Wesleyan University Press, 2002. A questi titoli si aggiunga almeno la celebre raccolta di saggi di André Levinson curata dalle americane Joan Acocella a Lynn Garafola e intitolata *André Levinson on dance: writings from Paris in the twenties*, Hanover N.H., Wesleyan University Press- University Press of New England, 1991.

panorama storico e scientifico di riferimento) e le dense riflessioni sull'argomento, sovente tese a motivare le proprie scelte teoriche e argomentative, di critici di professione⁵, non sono stati fino a oggi numerosi gli spazi in cui, diremmo *dall'esterno*, la critica sia stata indagata come prassi di scrittura connessa alla scena.

A tal proposito è interessante notare come, in una raccolta di propri articoli da lei stessa curata, Ann Daly, emblematica figura di studiosa e critico di danza americana, autrice, come vedremo, di uno dei non numerosi tentativi di sistematizzazione dell'argomento, lamentasse che:

Dance criticism in this country has rarely been considered a literary practice, so it's no surprise that the genre has barely established a literature of its own. We have a very modest library o anthologies by twentieth-century critics, ranging from pioneers such as H.T.Parker, Carl Van Vechten, and Licoln Kirstein (John Martin's reviews remain incollected) through to contemporaries such as Arlene Croce, Deborah Jowitt, and Marcia B. Siegel. But only Edwin Denby and Jill Johnston are generally acknowledged as serious writers, rather than just dance critics⁶.

Modalità di scrittura anfibia, quasi punto di intersezione fra la viva esperienza dello spettacolo e le convinzioni teorico-estetiche del critico, e irriducibilmente *altra* rispetto a quella che viene convenzionalmente designata in termini di vera e propria letteratura, la critica di danza, afferma Daly, si configura come un ambito di studio in cui non sembrano operare modalità di ricerca diverse rispetto a quella dell'antologizzazione⁷.

La tendenza alla costruzione di antologie più o meno corpose emerge anche nei casi in cui, come nella sezione *Dance Criticism* del volume *What is dance?* a cura di Roger Copeland e

⁵ Solo a titolo di esempio citiamo due brevi saggi che dimostrano come, talvolta, all'interno di pubblicazioni che affrontano il problema degli studi in danza nel loro complesso, trovino spazio anche testi in cui i critici espongono i propri intendimenti estetici e l'approccio che scelgono di adottare rispetto allo spettacolo. Si vedano pertanto: Siegel, Marcia B., *Bridging the critical distance*, in Carter, Alexandra, *The ROUTLEDGE dance studies reader*, London; New York: Routledge, 1998, pp. 91-97; Jowitt, Deborah, *Beyond description: Writing beneath the Surface* in Dils, Anne – Cooper Albright, Ann (a cura di), *Moving history, dancing cultures : a dance history reader*, Hanover, Wesleyan University Press, 2001, pp. 7-11.

⁶ Daly, Ann, *Diana Theodore's First We Take Manhattan, Jill Johnston's Marmalade Me, and Lynne's Corner Spreading The Gospel of the Modern Dance*, "The Journal of Performance Studies", 1999, ora in Daly, Ann, *Critical Gestures. Writing on dance and cultures*, pp.xxiii-xxviii. È significativo notare come queste considerazioni provengano da un articolo in cui Daly, recensendo alcuni volumi che, con modalità differenti, si occupano di critica, sottolinea l'eccezionalità di tali pubblicazioni rispetto a un panorama editoriale per il resto non particolarmente florido.

⁷ Vale forse la pena di sottolineare come, in una sorta di gioco delle scatole cinesi, l'antologizzazione costituisca una sorta di operazione metacritica, frutto dell'individuazione e della scelta di alcuni testi sulla base di criteri di pertinenza tuttavia non sempre dovutamente specificati.

Marshall Cohen⁸, il problema della critica di danza è fatto oggetto di uno sguardo ampio e trasversale, teso a indagare la questione sia in una prospettiva diacronica sia mediante una riflessione sulla natura, il funzionamento e le finalità dell'atto critico stesso.

Copeland e Cohen, infatti, pur costruendo sostanzialmente una sorta di agile centone dei testi di quelli che ritengono gli esponenti più rappresentativi della critica di danza tra Otto e Novecento (Théophile Gautier, Carl Van Vechten, Edwin Denby, Arlene Croce e Deborah Jowitz) e pur tentando di elaborare una sorta di possibile classificazione delle diverse attitudini critiche, mettono tuttavia in campo alcune questioni di carattere teorico che, seppur strettamente connesse, per intenti e riferimenti, al contesto americano da cui traggono origine, possono tuttavia fornire qualche spunto di riflessione di carattere più generale.

Sono sostanzialmente due gli aspetti che ci sembrano maggiormente significativi all'interno delle pur rapide considerazioni di Copeland e Cohen⁹: il primo, mutuato in realtà da teorizzazioni di ambito letterario, riguarda il rapporto fra due dimensioni (a nostro avviso del tutto ipotetiche e in realtà indiscernibili), l'una rappresentata dall'opera d'arte considerata in sé e l'altra costituita da tutto ciò che, in termini di informazioni e convenzioni, ruota attorno ad essa; il secondo, peraltro echeggiato anche da altri studiosi, pertiene invece le diverse operazioni che sembrano coagularsi attorno all'esercizio della critica.

I due autori, nel menzionare simile antinomia fra interno ed esterno (vale a dire fra l'opera e ciò che a vario titolo la circonda), sembrano dunque chiedersi prima di tutto cosa si debba tenere in considerazione quando ci si accinge a scrivere di uno spettacolo di danza, ponendo un'alternativa tra la *performance* coreica, intesa come oggetto d'arte di cui osservare le caratteristiche formali («formal properties»), e la presenza di un *esterno*, visto come spazio culturale orbitante attorno alla viva fragranza dello spettacolo e in cui si addensano le fonti di ispirazione, le convinzioni storico-artistiche e le intenzioni dell'autore.

Cosa osservare? È necessario essere in possesso di conoscenze per così dire *esterne* allo spettacolo al fine di interpretarlo e valutarlo (termini, questi ultimi, a dir poco problematici) correttamente? Come dicevamo, non ci pare possibile affrontare questi interrogativi fino in fondo. Essi indicano piuttosto una tendenza o, meglio, un possibile *posizionamento* dello

⁸ Cfr. Copeland, Roger – Cohen, Marshall, *Dance Criticism*, in Copeland, Roger – Cohen, Marshall, *What is dance?: readings in theory and criticism*, Oxford, Oxford University press, 1983, pp. 421-471.

⁹ Rimanda inoltre a quanto dicevamo in apertura l'idea, espressa dai due autori, che, nel proprio lavoro, il critico si serva di strumenti teorici, spesso elaborati in altri ambiti, al fine di valorizzare e indagare un'opera d'arte di cui si è fatta concretamente esperienza: “[...] Theoretical issues have immediate, practical consequences for the working critic. But the critic will raise these issues for the purpose of illuminating particular works of art, rather than as ends-in-themselves”. (Cfr. Copeland, Roger – Cohen, Marshall, *What is dance?: readings in theory and criticism*, cit., p.422).

sguardo del critico il quale, comunque, riesce difficilmente a prescindere da quella rete di relazioni che un'opera coreografica intrattiene con il contesto all'interno in cui si colloca e con il quale si relaziona dialetticamente.

Attività complessa e sfaccettata in cui si coagulano descrizione, interpretazione e giudizio di valore («description, interpretation and value judgment»¹⁰), la critica, declinandosi nei termini di critica di danza, assume, secondo la lettura di Copeland e Cohen, alcune specificità inestricabilmente connesse alla natura impermanente dell'oggetto da cui trae origine e che, in prima istanza, pongono il critico dinanzi all'ardua sfida di riuscire a produrre una “descrizione” del movimento danzato: «[...] for dance critic, “mere” description is not only the most difficult task; it is also one of the most valuable – in so far as the dance critic is helping to establish the physical reality of dance»¹¹.

Quello della *descrizione* del movimento rappresenta un vero e proprio *leitmotiv* della riflessione americana sulla critica di danza¹² che, probabilmente affondando le proprie radici nel formalismo degli anni '40 e '50, ha visto una decisiva e polemica affermazione nel “descrittivismo” degli anni '60 e '70 soprattutto grazie all'approccio elaborato da Deborah Jowitt.

Nonostante questo stretto legame con le vicende della danza di marca statunitense, non possiamo tuttavia non rilevare come il problema della *descrizione*, che gli studi d'oltreoceano affrontano forse con un eccessivo radicalismo, sollevi una questione assolutamente centrale negli studi in danza generalmente intesi, vale a dire quello del controverso rapporto fra movimento e parola. Vedremo diffusamente anche in seguito come la difficoltà di *dire* il corpo in movimento permei in profondità l'operato del critico di danza, divenendo di volta in volta puro espediente retorico, oggettivo inciampo comunicativo ma anche stimolo per la ricerca di soluzioni espressive più dense e innovative.

Ad ogni modo, per tornare alla riflessione di Copeland e Cohen, quello della descrizione rappresenta solo l'ultimo passaggio di un'attività ben più stratificata che, oltre all'urgenza di cogliere con la parola scritta la natura transeunte del movimento danzato, pone al critico anche altre sfide:

The challenge facing the dance critic is threefold: the enormously difficult task of *seeing* the movement clearly in the first place; then, the almost equally challenging task of

¹⁰ *Ivi*, p. 423.

¹¹ *Ivi*, pp. 424 – 425.

¹² Lo stesso Roger Copeland ritorna sulla questione, integrandola con un affondo sulle teorie decostruzioniste, in un interessante saggio pubblicato molti anni dopo rispetto a quello preso in esame: Copeland, Roger, *Between description and deconstruction*, in Carter, Alexandra, *The ROUTLEDGE dance studies reader*, London ; New York : Routledge, 1998, pp. 98 – 107.

remembering what he sees; and, finally, the nearly impossible task of describing what he has seen in a manner that will be comprehensible to the reader (especially the one who hasn't already experienced the work being discussed)¹³.

L'approccio metodologico che le considerazioni appena riportate sembrano supporre affronta le questioni connesse alla critica di danza a partire da una riflessione sui meccanismi cognitivi che si ritiene siano all'opera nel lavoro del critico professionista: questi ultimi, come si è visto, prendono corpo attraverso tre momenti («seeing the movement clearly», «remembering», «describing») ai quali però il contributo preso in esame accenna solo brevemente e che, com'è evidente, meriterebbero ognuno un trattamento specifico e possibilmente interdisciplinare.

A una simile visione *a monte* della critica intesa come mestiere e prassi di scrittura fanno da contraltare, *a valle*, quei tentativi di sistematizzazione che, senza soffermarsi sull'operato del singolo critico ma procedendo alla lettura comparata della produzione testuale di soggetti diversi, cercano di individuare teorie, stili e tendenze, il tutto con l'intento, da un lato, di collocare l'attività dei critici all'interno di un solido panorama storico-culturale di riferimento, e, dall'altro, di individuare degli strumenti di riflessione capaci di conferire consapevolezza metodologica a chi intenda, a più livelli, occuparsi di critica di danza.

Si veda a tal proposito quanto sostiene Sally Banes nel saggio intitolato *On Your Fingertips: Writing Dance Criticism*¹⁴, in cui l'autrice tenta di individuare, cercando costantemente l'opportuno riscontro nei testi, le «several different, often complex operations that a critic can perform»¹⁵ quando si trova a parlare di danza.

Fin dalle prime righe della propria trattazione, Banes espone chiaramente le possibili «operations» che a suo avviso, e sulla scia di alcune suggestive affermazioni del critico Edwin Denby, stanno alla base dell'attività dei critici di danza e, nella seconda parte del contributo, procede alla verifica di quanto asserito in apertura attraverso una considerevole mole di esempi.

Ecco dunque quali forme può assumere, secondo Banes, l'attività del critico di danza:

These are: description (what the dancer did – what does the work look and feel like?); interpretation (what they communicated – what does the dance mean?); and evaluation (how remarkable it was – is the work good?). [a ciò si aggiunga, n.d.A] contextual explanation

¹³ Copeland, Roger – Cohen, Marshall, *What is dance?: readings in theory and criticism*, cit., p.425.

¹⁴ Cfr. Banes, Sally, *On Your Fingertips: Writing Dance Criticism*, in Banes, Sally, *Writing dancing in the age of postmodernism*, Middletown, Wesleyan University Press, 1994, pp. 24-43.

¹⁵ *Ivi*, p. 25.

(where does the work come from aesthetically and/or historically?). For the critic's job is to complete the work in the reader's understanding, to unfold the work in extended time and space after the performance, and to enrich the experience of the work¹⁶.

Sebbene, ancora una volta, queste categorizzazioni sembrano essenzialmente ricalcate sulle principali tendenze che connotano (o hanno connotato in passato) la critica di danza statunitense (il che implica che trovino solo in parte un effettivo riscontro nella produzione critica di stampo europeo e, soprattutto, italiano), ci sembra però necessario soffermarci ancora una volta sul fatto la critica venga presentata come un'attività estremamente articolata, plurima e irriducibile all'uniformità.

È questa natura composita e per molti versi ineffabile che rende la critica un oggetto di studio particolarmente affascinante agli occhi di chi scrive. Riteniamo tuttavia che simile complessità, sebbene necessiti di una riflessione scientifica consapevole e capace di sottrarsi al pericolo di facili impressionismi, possa essere solo parzialmente letta, come nel caso di Banes, nei termini di poche operazioni o attitudini critiche fondamentali (l'autrice parla di «evaluation», «description», «contextualization» e «interpretation») nettamente rintracciabili e soprattutto combinabili fra loro, quasi si trattasse di una ricetta o di una formula magica, al fine di ritrarre debitamente l'atteggiamento dei critici di volta in volta presi in considerazione¹⁷.

Anche se proporremo solo in seguito una nostra ipotesi, assai meno prescrittiva di quelle presentate fin qui, circa la natura e le dinamiche connesse al funzionamento della critica di danza, vogliamo tuttavia soffermarci fin d'ora su uno degli aspetti indagati da Sally Banes e che, secondo le specifiche modalità che illustreremo più avanti, costituisce forse l'asse portante di tutto il nostro discorso: l'interpretazione.

Leggiamo dunque le parole di Banes in proposito:

Interpretation is often difficult in dance, since movements, unlike words, have few combinatory rules that guarantee a clear, unambiguous communication of ideas. Dance is unlike verbal language, for it usually creates meaning only vaguely. When it becomes more specific, it tends to move into the realm of pantomime or sign language. Therefore the hermeneutic task the critic fulfills is an important one¹⁸.

¹⁶ *Ivi*, p. 25.

¹⁷ L'autrice giunge a supporre l'esistenza di quindici combinazioni capaci di mettere in relazione, di volta in volta sanzionandone l'assenza o la presenza, le quattro operazioni di base, in un primo tempo presentate e analizzate separatamente l'una dall'altra. Cfr. *Ivi*, p.35.

¹⁸ *Ivi*, p.28.

Questo passaggio è particolarmente interessante ai fini del discorso che svilupperemo più avanti almeno per due ragioni: non soltanto, infatti, in esso si riconosce l'importanza della componente interpretativa anche rispetto a un fenomeno volatile e perituro come la danza, ma vi si introducono anche alcune questioni connesse al problema, capitale per il nostro discorso, della *semiosi*. È proprio il problema del *senso* o, meglio, dell'*attribuzione* di senso che entra in gioco nel momento in cui Banes parla di interpretazione, quasi che l'adozione da parte del critico di danza di un'attitudine interpretativa coincida automaticamente con la necessità di spiegare, brutalmente, *cosa significano* i movimenti danzati di cui si fa esperienza assistendo a uno spettacolo. Risulta evidente come un simile atteggiamento rispetto al problema dell'interpretazione faccia propria una logica di tipo essenzialmente linguistico: Banes sottolinea infatti chiaramente come, in danza, l'interpretazione si riveli particolarmente complessa dal momento che, a differenza delle parole, l'azione coreica non è sorretta da quella logica compositiva, per l'appunto di natura linguistica, che consentirebbe una «unambiguous communication of ideas», essenziale, secondo l'autrice, affinché l'interpretazione possa essere effettivamente portata a compimento.

Ora, indipendentemente dal fatto che quella sorta di disambiguazione delle idee cui si è appena accennato non ci sembra pienamente possibile nemmeno nel caso delle opere letterarie (e specialmente poetiche), l'importanza dell'interpretazione rispetto all'esercizio della critica non risiede certamente nel fatto che essa consentirebbe, seppur con difficoltà, di cogliere le "idee" che animano il fatto coreico con cui di volta in volta ci si confronta.

L'atto interpretativo, semmai, si radica all'interno di una complessa e sostanzialmente inestricabile rete di relazioni che, come vedremo, consente di avvicinare fra loro oggetti e logiche diverse, trasformandosi nel luogo in cui convergono esperienze, visioni, conoscenze e giudizi di cui può rimanere più o meno traccia nel discorso critico, questo sì di natura linguistica, che proprio dall'interpretazione prende le mosse.

Torneremo diffusamente su simili questioni; basti per ora tenere a mente i contributi scientifici appena passati in rassegna per rilevare come il legame indissolubile con la concreta esperienza dello spettacolo coreico, la pluralità di intenti e la complessa intersezione di operazioni cognitive (a cui vanno aggiunti tutti i condizionamenti, peraltro opportunamente sottolineati sia da Copeland/Cohen sia da Banes, legati alla dimensione concreta – committenze, spazi, pubblico di riferimento – della scrittura) costituiscano dei tratti che, ampiamente condivisi negli studi sulla critica di danza, forniscono certo un primo inquadramento della questione.

L'altro aspetto che avevamo posto in rilievo nell'introdurre questo veloce affondo negli studi americani riguardava i tentativi, purtroppo minoritari, di produrre una lettura del fenomeno della critica di danza in chiave storicistica, tesa cioè a mettere in luce le relazioni fra la produzione testuale dei critici e il contesto storico-culturale all'interno del quale si trovano concretamente a operare.

Se infatti Copeland e Cohen introducono la propria piccola antologia di saggi e recensioni offrendo un agile profilo biografico e un rapido accenno allo stile degli autori selezionati, Ann Daly, nel saggio *Dance Criticism*¹⁹, propone invece una classificazione di quattro diversi atteggiamenti critici – «ethnographic criticism», «canon criticism», «descriptive criticism» e «feminist criticism» – per ognuno dei quali l'autrice cerca di individuare caratteristiche analitiche e stilistiche, momento storico di affermazione ed esponenti maggiormente rappresentativi.

I motivi di interesse di un simile approccio non risiedono soltanto nel tentativo di sistematizzazione su larga scala che sembra esserne alla base, ma promanano anche da quella sorta di lettura demistificante del problema che Daly cerca di produrre dapprima collocandosi sostanzialmente nel solco della prospettiva etnografica e, successivamente, sviluppando la propria analisi proprio grazie ai rudimenti metodologici del cosiddetto «ethnographic criticism».

Pur senza entrare nel merito delle singole categorizzazioni, rileveremo però almeno gli elementi di interesse provenienti dall'approccio etnografico, in quanto ci sembra che possano nutrire trasversalmente la riflessione sulla critica di danza.

Sostenendo che «we lack a full understanding of dance history unless we understand how criticism has served and institutionalized dance»²⁰, Daly colloca sia la critica di danza che la danza effettivamente agita sulla scena su un medesimo livello, dal momento che entrambe possono essere considerate come comportamenti culturali, espressione non soltanto di una cultura dalle connotazioni ben definite, ma anche di una relazione, quella *danza-critico*, in cui i due termini in gioco si fanno portatori di valori, convinzioni e convenzioni. La critica, in questa prospettiva, viene a configurarsi come attività culturale consapevole e interessata, per indagare la quale è opportuno, secondo Daly, porsi degli interrogativi capaci di portare alla luce l'«ideologia», intesa o come sistema di valori e convinzioni, di cui ogni discorso critico è intriso a vari livelli:

1. What does the critic see as the purpose of the critical act?

¹⁹ Cfr. Daly, Ann, *Dance Criticism*, in Id., *Critical Gestures. Writing on dance and cultures*, cit., pp. xxix-xlii.

²⁰ *Ivi*, p. xxx.

2. Which mode(s) of perception is (are) emphasized: description, analysis, interpretation, judgment?
3. Does the critic see the critical act as inclusive or exclusive?
4. Does the critic see the critical act as objective or subjective?
5. How is the critic's aesthetic related to her/his cultural context?²¹

È opportuno porre in evidenza queste domande dal momento che esse offrono numerosi spunti a chi intenda affrontare lo studio della critica di danza: considerate nel loro complesso, infatti, le questioni poste da Daly si configurano come l'insieme delle operazioni *preliminari* che lo studioso dovrebbe compiere, ci pare, al fine di intraprendere una ricerca sulla critica di ambito coreico aliena da giudizi di merito infondati e sbrigativi.

Cercare cioè di *smascherare*, per dirla con Daly²², la «critic's ideology» non significa apprestarsi allo studio della critica di danza armati di incrollabile malafede, ma vuol dire considerare i discorsi critici come portatori di un punto di vista connotato culturalmente e, anche in ragione di un simile *posizionamento*, caratterizzato non solo da lungimiranza, accuratezza e solidità, ma anche da miopie, arbitrarietà e forzature.

Questa sorta di istanza demistificante che abbiamo rilevato nel caso di Daly e, più in generale, in quello degli studi etnografici, sembra dialogare proficuamente con un altro ambito di ricerca, vale a dire la semiotica della cultura, che, come vedremo, rappresenta lo sfondo metodologico sul quale si costruirà gran parte del nostro discorso.

La già lamentata assenza di un florido terreno di studi attorno al problema della critica di danza appare ancor più visibile nel caso della Francia, dove, oltre ai contributi di carattere squisitamente scientifico sull'argomento²³, sembrano mancare anche antologie e raccolte di articoli²⁴.

²¹ *Ivi*, p.xxxii.

²² Animato da un atteggiamento non troppo dissimile sembra essere anche un denso saggio di Mark Franko, dal titolo *History/Theory – Criticism/practice* (Cfr. Franko, Mark, *History/Theory – Criticism/practice*, in Foster, Susan Leigh (a cura di), *Corporealities : dancing knowledge, culture and power*, London ; New York : Routledge, 1996, pp. 25-52), che mette parzialmente in discussione le teorie del critico che più di tutti si è fatto interprete e difensore della *modern dance*: John Martin. In *History/Theory – Criticism/practice* Franko riesce infatti a portare alla luce, mediante un'intensa indagine intertestuale, gli elementi che, dal suo punto di vista, hanno impedito a Martin di cogliere dovutamente tutti gli aspetti del modernismo di Martha Graham.

²³ Costituisce senza dubbio un'eccezione il volume di Claudine Guerriere, *Presse écrite et danse contemporaine* (Paris, Chiron, 1997) che indaga le modalità con cui la critica, sostanzialmente a partire dagli anni Ottanta, ha seguito, commentato e stimolato l'affermazione di un linguaggio contemporaneo della danza che, evidentemente, poneva la necessità di elaborare strumenti linguistici e interpretativi profondamente rinnovati.

²⁴ Giova forse ricordare a tal proposito che i testi sulla danza di Théophile Gautier, vale a dire del più grande critico di danza dell'Ottocento, sono stati pubblicati solo nel 1995.

Nel saggio *Les maux pour le dire*²⁵, infatti, Philippe Verrière dichiara non solo che «Le discours français sur la danse ne prête donc qu'une attention restreinte à la critique de danse. On ne trouve ainsi éditée aucune antologie d'articles»²⁶ ma anche che «Ce manque d'intérêt pour la critique est cependant assez récent [...] existe un malentendu persistant et très français entre la danse contemporaine et sa critique»²⁷.

Com'è evidente, le considerazioni di Verrière si riferiscono essenzialmente a un passato piuttosto recente (indicativamente agli ultimi trent'anni) nel corso del quale, sostiene l'autore, le relazioni fra critica e danza contemporanea sono venute progressivamente a collocarsi nel solco di un'ostilità piuttosto manifesta, quasi che danzatori e coreografi tendessero a mettere in discussione la *legittimità* del giudizio del critico a causa dell'estraneità di quest'ultimo rispetto alla dimensione *pratica* della danza.

In tal senso infatti si possono leggere le affermazioni polemiche di Verrière

Il faut entendre ce que veut dire la fameuse question, posée au critique: «vous faites de la danse?». Il s'agit toujours de vérifier que la personne visée appartient au cercle des héros, qu'elle a la capacité à concevoir l'admiration pour la performance. Il s'agit bien évidemment d'une erreur de perspective puisque le sujet dont traitera le critique n'est pas la danse, mais l'oeuvre chorégraphique, ce qui n'est pas exactement la même chose.²⁸

Senza soffermarci sull'opposizione, proposta dall'autore, fra *danza* e *opera coreografica*, notiamo però come il rapporto poco pacifico tra critica e danza che qui sembra emergere, ricalcando peraltro l'antinomia fra teoria-pratica, venga in realtà quasi ad assumere i tratti di una dialettica fra differenti tipi di autorialità, quella del critico e quella dell'artista, al punto che, come fa Anne Décoret²⁹, si può pensare la scrittura critica anche in termini di *scrittura al quadrato*:

L'écriture de la danse est dans ce cas [quello della critica, *n.d.A*] singulière car elle ne cherche pas tant à traduire par le verbe le mouvement; elle a moins pour objet de décrire un contenu et les formes au travers desquelles il est exprimé que d'interroger une autre forme

²⁵ Verrière Philippe, *Les maux pour le dire*, in Gioffredi, Paule, *A la' rencontre de la danse contemporaine : porosités et résistances*, Paris, L'Harmattan, 2009, pp. 175 – 184.

²⁶ *Ivi*, p.182.

²⁷ *Ivi*, p.83.

²⁸ *Ivi*, pp.181 – 182.

²⁹ Décoret, Anne, *Écrire la danse au jour le jour. Enjeux et problématiques de la presse et de la critique de danse*, in Montandon, Alain (a cura di), *Écrire la danse*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 1999.

d'écriture, l'écriture coreographique [...] La critique de danse procède d'une écriture qui en a pour objet une autre, celle du mouvement.³⁰

Il confronto (oltre che lo scontro) fra due autorialità forti e capaci di interagire ognuna difendendo le peculiarità del proprio linguaggio è, forse, un tratto che connota particolarmente il contesto francese in cui, anche grazie alla militanza della critica³¹, la danza contemporanea ha ottenuto nel tempo un riconoscimento istituzionale che ha senza dubbio conferito solidità e consapevolezza ai percorsi di danzatori e coreografi.

Valeva comunque la pena di considerare brevemente questi aspetti che, a ben guardare, offrono lo spunto per riflessioni di carattere più ampio: da quanto appena rilevato, infatti, emerge come, nell'esercizio del proprio mestiere, il critico debba fare necessariamente i conti non solo con le specificità dei propri strumenti analitici ed espressivi, ma anche – ed è questo il tratto che vogliamo sottolineare – con le possibilità del linguaggio verbale che inevitabilmente si trova ad impiegare.

È fin troppo ovvio come le problematiche connesse alle potenzialità della parola (intesa chiaramente come strumento per *dire* il corpo danzante) occupino una posizione di assoluta centralità in qualsiasi discorso sulla critica di danza ma, come abbiamo visto negli studi presi in esame, esse possono assumere forme diverse a seconda del contesto socioculturale di riferimento e delle differenti posizioni di potere occupate dai soggetti che operano al suo interno: dall'idea di *scrittura al quadrato* appena presentata e, evidentemente, connessa anche al livello di riconoscimento istituzionale dei coreografi francesi, emerge senza dubbio una visione del mestiere del critico più *debole* di quella che avevamo rilevato negli studi di matrice americana che, dal canto loro, pur ridiscutendone spesso modalità e strumenti operativi, non mettevano mai realmente in dubbio la legittimità dell'operato del critico di danza.

Se gli aspetti che abbiamo fin qui rilevato a proposito della produzione scientifica francese riguardavano prevalentemente le relazioni fra critica e danza contemporanea, vale ora la pena di tornare rapidamente sul già citato saggio di Anne Décoret per mettere in luce come, secondo quanto avevamo notato anche nel caso di Ann Daly, la riflessione sulla critica di danza porti con sé anche questioni connesse ai rapporti fra critica e storia e, nello specifico,

³⁰ *Ivi*, p.170.

³¹ Vale la pena di sottolineare come, nel contributo citato, Anne Décoret metta anche in luce numerosi condizionamenti che, quasi paradossalmente, caratterizzerebbero l'operato della critica di danza francese: proprio in conseguenza del suo diretto coinvolgimento nel processo di riconoscimento istituzionale della danza contemporanea, la critica francese si sarebbe poi trovata nella condizione di non poter esprimere giudizi troppo severi sul lavoro di quegli stessi artisti che, spesso con tanta fatica, aveva contribuito a lanciare. Cfr. *ivi*, pp.178–182.

conduca spesso lo studioso a indagare le possibilità di storicizzazione e di valorizzazione della critica come fenomeno culturale e deposito di fonti preziose per la ricerca in danza complessivamente intesa.

Écho d'une actualité artistique, la critique de danse accompagne l'histoire de la danse et constitue de cette manière un matériau de toute première utilité dans la recherche historique en danse, même s'il faut l'appréhender avec circonspection. Relevant de ce que les historiens considèrent comme les sources premières, le corpus des critiques de danse, vaste et souvent mal archivé, offre matière à une redécouverte de figures evinces par la postérité mais ayant participé à diverses aventures artistico-chorégraphiques.³²

Veri e propri esempi di “fonti primarie”, i *corpora* di testi critici possono non soltanto arricchire e, aggiungeremmo, rifondare alcuni aspetti della ricerca in danza fornendo materiali, informazioni e approfondimenti su fasi o fenomeni storico-artistici magari non ancora sufficientemente indagati, ma, sottolinea opportunamente Décoret, consentono di portare alla luce l'operato di critici spesso dimenticati o comunque non tenuti nella giusta considerazione dagli studi in danza.

Rimangono tuttavia piuttosto aperti i problemi del reperimento e dell'archiviazione di simili fonti (che, sottolinea l'autrice, costituiscono un patrimonio «vaste et souvent mal archivé») e, su un altro livello, quello dell'approccio metodologico da adottare al fine di valorizzare al meglio possibilità di questi testi che, per quanto interessanti, devono comunque essere guardati, sempre per citare Décoret, «avec circonspection».

Pur proponendo quell'idea di critica come *scrittura al quadrato* che abbiamo già visto, l'autrice non esplora approfonditamente il problema della metodologia necessaria allo studio della critica di danza e delle sue possibili relazioni con la disciplina storiografica.

Le questioni sollevate da Décoret ci offrono tuttavia l'occasione, secondo quanto peraltro già accennato, di iniziare a porci alcuni interrogativi che attraverseranno in profondità il nostro discorso: quanto è importante, quando si parla di critica di danza, esplicitare i criteri di reperimento e selezione delle fonti (scelta delle testate, classificazione delle tipologie di articoli, valutazione del tipo di periodico di volta in volta considerato, ecc.)? Che influenza esercita la collocazione *fisica* di un testo giornalistico rispetto all'elaborazione di un certo tipo di discorso sulla danza? Come individuare le modalità con cui il critico rielabora e integra il linguaggio corrente (espressioni retoriche, modi di dire, ecc) al fine sviluppare una

³² *Ivi*, p.169.

propria visione della danza? Cosa rimane nella pagina della viva esperienza dello spettacolo?

L'elenco potrebbe evidentemente continuare ancora a lungo. Per ora esso consente di iniziare a pensare anche alla dimensione *concreta* della critica di danza, dacché se è indiscutibile che fare critica significa elaborare un pensiero e costruire un certo modo, più o meno complesso, di *vedere* e *volere* la danza, è anche vero che simili percorsi si compiono all'interno di un mondo, quello del giornalismo, caratterizzato da leggi proprie, spesso rigide e tali da plasmare in maniera anche molto coercitiva l'operato dei critici. Come ogni pratica, insomma, anche la critica vive in un rapporto dialettico rispetto alle proprie condizioni produttive.

Spostando ora il discorso sulla posizione della critica come oggetto di ricerca all'interno degli studi coreologici italiani, ci avviciniamo chiaramente al cuore del nostro lavoro che, come si è già detto, proprio all'Italia è interamente dedicato.

Per questa ragione, a differenza di quanto fatto sin qui, cercheremo innanzitutto di allargare il nostro angolo di visuale e di iniziare ad affrontare la questione riflettendo sul ruolo assunto dalla critica rispetto alla nascita, in Italia, di una cultura (e di un pensiero) della danza; simili considerazioni ci condurranno poi a scandagliare l'attuale situazione italiana degli studi in danza al fine di indagare le modalità con cui questi ultimi si sono fino a oggi occupati delle questioni connesse alla critica.

È dunque opportuno cominciare ricordando che, in ambito italiano³³, per lungo tempo la figura del critico di danza e quella dello storico (ma potremmo dire in generale dello studioso) si sono trovate a coincidere, quasi che l'esperienza maturata nella visione dello spettacolo coreico e nella sua trasposizione-trasfigurazione sulla carta rendesse i critici i soggetti più competenti, oltre che i più agguerritamente interessati, a costruire pratiche di riflessione, indagine e approfondimento attorno alla danza.

Luogo seminale di simile tendenza può forse essere considerata l'Enciclopedia dello Spettacolo (1954-1965): dapprima sotto l'egida di un critico musicale straordinariamente sensibile e attento al balletto come Fedele D'Amico (e con il significativo apporto di un coreografo di cultura poliedrica ed eccezionale come Aurel M. Milloss³⁴), lavorarono poi

³³ Pur con caratteristiche diverse questa tendenza ha riguardato nel corso della storia anche altri Paesi. Si pensi almeno al ruolo pionieristico svolto da André Levinson in Francia e, in epoca più recente, anche agli importanti contributi scientifici di critici come Ann Daly e Deborah Jowitz.

³⁴ Su questo punto si veda almeno D'Amico, Fedele, *Ciò che gli dobbiamo*, in Bucci, Moreno – D'Amico de Carvalho, Caterina, *Aurelio M. Milloss. 35 anni di balletto al Maggio Musicale Fiorentino*, Firenze, Teatro Comunale di Firenze, 1987, pp. 11-19.

ampiamente alla sezione danza sia Gino Tani (1901-1987), considerato il decano della critica di danza italiana, sia la giovane Vittoria Ottolenghi (1924-2012), che proprio in questo contesto acquisì i primi strumenti di quella che sarebbe stata una lunga e popolare carriera di critico.

Nel rammentare il suo approdo alla redazione dell'Enciclopedia dello Spettacolo, Vittoria Ottolenghi scrive

Questa sezione [quella sulla danza, *n.d.A.*], in precedenza, era stata diretta da Fedele D'Amico, il più autorevole critico e studioso di musica e di danza, un mostro sacro. Io, che non sapevo nulla, di danza, ero costernata. Eppure, piena di timori, mi misi a lavorare. Cercavo di capire, di leggere, di documentarmi. Avevo cento occhi e cento orecchie. Non mi fermavo mai. Lavoravo con frenesia. Insomma, non ho lasciato cadere questa opportunità, che si è rivelata una scelta decisiva nella mia vita³⁵.

Un simile esordio che, nelle parole della stessa Ottolenghi, appare quasi casuale, ci rimanda però a una fase storica in cui il critico di danza, fosse esso già affermato come Tani o ancora in formazione come Ottolenghi, sembra fare proprio anche il compito dello studio, della documentazione, della ricerca.

Quella che, infatti, viene riconosciuta generalmente come la prima generazione italiana di *critici di danza* – oltre al più anziano Tani e alla già citata Ottolenghi, anche Alberto Testa (1922), Luigi Rossi (1929-1999) e Mario Pasi (1927-2010) – si rivelò quanto mai attiva³⁶ e prolifica, pubblicando, oltre a numerosi contributi giornalistici, anche storie e dizionari della danza³⁷, il tutto instaurando una tendenza, consistente nella pubblicazione di saggi e monografie, che avrebbe connotato anche l'attività dei critici della generazione successiva³⁸.

³⁵ Ottolenghi, Vittoria, *La danza. Tersicore adorata*, a cura di Rita Tripodi, Milano Excelsior 1881, 2008, p. 17.

³⁶ Variiegata l'attività di questo gruppo di critici che, nel tempo, ha toccato la didattica, la collaborazione – talvolta anche sul piano organizzativo – con teatri e festival e, non da ultimo, la creazione di trasmissioni televisive dedicate alla danza (si ricordi la celebre *Maratona d'Estate* ideata da Vittoria Ottolenghi).

³⁷ Citiamo, giusto a titolo d'esempio, alcuni testi dei critici in questione. Per i volumi che hanno avuto più di un'edizione scegliamo di menzionare solo quella più recente. Per Gino Tani: *Storia della danza dalle origini ai giorni nostri*, Firenze, Olschki, 1983; *La danza e il balletto: compendio storico-estetico*, a cura di Eugenia Casini Ropa e Luana Bombardi, Parma, Pratiche, 1995; per Alberto Testa: *Storia della danza e del balletto*, Roma, Gremese, 2005; *100 grandi balletti: una scelta dal repertorio del miglior Teatro di Danza*, Roma, Gremese, 2007; Koegler, Horst, *Dizionario Gremese della danza e del balletto*, edizione italiana a cura di Alberto Testa, Roma, Gremese, 2011; *Sulla danza: memorie, riflessioni*, Bologna, Massimiliano Piretti editore, 2012; per Mario Pasi: *La danza e il balletto: guida storica dalle origini a Béjart*, Firenze, Giunti-Martello, 1983; per Luigi Rossi: *Storia del balletto*, Bologna, Cappelli, 1972. Vittoria Ottolenghi non ha lasciato vere e proprie storie della danza, segnaliamo tuttavia almeno: *Perché ancora Giselle? Dialogo sul balletto perfetto*, Bologna, Compositori, 2007; *Mi è caduta la danza nel piatto*, Roma, Libreria Croce, 2008.

³⁸ È significativo come anche i principali critici italiani di oggi, attivi almeno a partire dagli anni Ottanta e spesso coinvolti in progetti a vario titolo connessi alla divulgazione della danza (convegni, mostre, trasmissioni

Il critico di danza italiano ha dunque assunto nel tempo (e almeno fin dagli Anni Sessanta e Settanta) la doppia veste di *recensore* e *divulgatore*, convogliando il proprio operato lungo il doppio binario della cronaca e della storia e calibrando di volta in volta il proprio sguardo sul tempo breve della notizia o su quello lungo del discorso storiografico.

Si sarà certamente notato come, in particolar modo per quella che abbiamo definito come *prima generazione* della critica, ci siamo sostanzialmente riferiti alla pubblicazione di *storie della danza*: non solo, infatti, ci si imbatte difficilmente in contributi di taglio diverso rispetto a quello storiografico ma, nel tempo, la storia è venuta a configurarsi sia come terreno di studio *in sé*, da indagare con metodo e tenendo conto delle specificità di ogni epoca, sia come deposito di *exempla*, luogo a cui rifarsi per trovare gli strumenti utili a comprendere e valutare non solo il passato ma soprattutto il presente.

In un panorama storico culturale che, come quello italiano, è stato a lungo restio ad accogliere la danza nel novero delle arti e, conseguentemente, poco incline a riconoscere la necessità di una cultura della danza, il contributo dei critici alla storia della danza rappresenta certamente un'operazione pionieristica, sorretta, però, da una sorta *strategia nobilitante* non soltanto nei confronti della danza in quanto tale, di cui finalmente si ricostruiscono i natali e si ripercorrono gli sviluppi, ma anche rispetto al lavoro del critico stesso: mediante un discorso storico in cui vengono spesso riflesse convinzioni e battaglie personali, i critici dimostrano così di elaborare degli strumenti interpretativi che, conferendo

televisive, festival, ecc), siano anche autori di numerose monografie di argomento coreico. Riportiamo di seguito, per ognuno, nome e indicazioni bibliografiche relative ai contributi maggiori. Non si terranno in considerazione i pur numerosi contributi in miscellanee e atti di convegno e, come in precedenza, riportiamo solo l'ultima edizione dei volumi editi più volte. Leonetta Bentivoglio: *La danza moderna*, Milano, Longanesi, 1981; *La danza contemporanea*, Milano, Longanesi, 1985; *Il teatro di Pina Bausch*, Milano, Ubulibri, 1991; *Pina Bausch: vieni, balla con me*, Firenze, Barbès, 2008. Marinella Guatterini: Id.-Porzio, Michele, *Stravinsky, Apollo e Pulcinella: neoclassico, danza e musica negli anni Venti e oggi*, Milano, Mondadori, 1990; Id.-Porzio, Michele, *Nijinska, i Sei e Satie: neoclassico nella Francia degli anni Venti e oggi*, Milano, Mondadori, 1991; Id.-Porzio, Michele, *Milloss, Busoni e Scelsi: Neoclassico, danza e musica nell'Italia del Novecento*, Milano, Electa, 1992; Id. (a cura di), *Discorsi sulla danza: Bausch, Childs, Ek Gallotta, Martha Graham Dance company: cinque incontri*, Milano, Ubulibri, 1994; Id. (a cura di), *La parola alla danza: Culberg, Linke, Forsythe, Wilson*, Milano, Ubulibri, 1991; *L'abc della danza: la storia, le tecniche, i grandi coreografi della scena moderna e contemporanea*, Milano, Mondadori, 2008; *L'abc del balletto*, Milano, Mondadori, 2011. Francesca Pedroni: *Alwin Nikolais*, Palermo, L'epos, 2000. Silvia Poletti: *John Neumeier*, Palermo, L'epos, 2004. Sergio Trombetta: *Vaslav Nizinskij*, Palermo, L'epos, 2003; Gennady, Smakov, *I grandi danzatori russi*, edizione italiana a cura di Sergio Trombetta, Roma, Gremese, 2004. Elisa Guzzo Vaccarino: *Altre scene, altre danze: vent'anni di balletto contemporaneo*, Torino, Einaudi, 1991; Id.-Doglio, Vittoria, *L'Italia in ballo*, Roma, Di Giacomo, 1993; *La musa dallo schermo freddo: video danza, computer e robot*, Genova, Costa&Nolan, 1996; Id. (a cura di), *La danza moderna. I fondatori. Seminario 1*, Milano, Skira, 1998; Id. (a cura di), *Giannina Censi: danzare il futurismo*, Milano, Electa, 1998; Id. (a cura di), *Il corpo come arte e come lotta. Seminario 2*, Milano, Skira, 1999; Id. (a cura di), *Danze di luce. Seminario 3*, Milano, Skira, 2003; *Maurice Béjart: l'ossessione della danza*, Milano, Costa&Nolan, 2000; *Jiri Kylian*, Palermo, L'epos, 2001; Belli, Gabriella – Id., *La danza delle avanguardie: dipinti scene e costumi, da Degas a Picasso, da Matisse a Keith Haring*, Milano, Skira, 2005; *Danze plurali-l'altrove qui*, Macerata, Ephemeria, 2009; *Il Tango*, Palermo, L'epos, 2010.

sostanza metodologica al loro operato, consentono di relazionarsi non solo con i fenomeni del passato ma anche con le opere della contemporaneità.

Disegnare i lineamenti della storia della danza per trovare in essa i fondamenti teorico-analitici per la propria attività di critici militanti ma anche, per converso, fare tesoro delle visioni legate alla contemporaneità per guardare al passato con occhio sempre vivo, il tutto al fine di strutturare e rilanciare convinzioni e assunti di partenza, individuare canoni di riferimento, passaggi obbligati, artisti e opere da cui non sia più possibile prescindere.

Un atteggiamento di questo tipo, in fondo, anima ancora le parole di Alberto Testa quando, in un volume di recente pubblicazione, si propone di redigere una sorta di *guida al balletto* (appunto intitolata *Come si "legge" un balletto*) in cui, al di là del giudizio complessivamente negativo circa l'odierna condizione della danza, si cerca, poste alcune griglie interpretative individuate dallo stesso autore, di passare in rassegna i principali capolavori ballettistici di Otto e Novecento al fine di definire, per ognuno, «l'appartenenza a una specifica categoria» e «comprendere, valutare e approfondire quanto si sta svolgendo sotto i nostri occhi in una rappresentazione di balletto»³⁹.

Dopo più di mezzo secolo di lavoro in cui ha tentato di definire se stessa e le proprie modalità operative, la critica di danza italiana, quasi compiendo un passaggio ulteriore, sembra voler assumere spesso la funzione di guida e fornire al lettore, nel caso di Testa appena citato ma anche in altri, gli strumenti che gli consentano, anche grazie all'esempio del passato, di orientarsi nel frammentato panorama contemporaneo della danza.

Sempre oscillante fra mestiere giornalistico, divulgazione e ricerca storiografica, l'attività della critica di danza (e in particolar modo quella della *prima generazione*) si è nel tempo articolata seguendo direzioni e percorsi differenti, spesso divenendo lo spazio in cui, senza possibilità di poterli distinguere, si trovano a confluire i poli di quell'antinomia che ponevamo in apertura fra *critica come mestiere* e *critica come attitudine metodologica*.

È evidente come qualsiasi percorso di ricerca sulla critica di danza italiana non possa non tenere conto di un simile stato di cose: sarebbe anzi quanto mai utile una seria rilettura comparata soprattutto delle prime *storie* della danza ma, parallelamente, una simile indagine dovrebbe forse procedere a una fondamentale, per quanto faticosa, opera di storicizzazione del fenomeno della critica di danza italiana, oggi ancora completamente assente.

Si tratta evidentemente di un'assenza ormai davvero difficilmente accettabile se, in un suo recente intervento, José Sasportes, non solo dichiara apertamente «vorrei esprimere il

³⁹ Testa, Alberto, *Sulla danza: memorie, riflessioni*, cit., p. 21 e 24.

desiderio di poter leggere in un futuro immediato un'analisi e una storia della critica di danza in Italia nel XX secolo»⁴⁰ ma, molto opportunamente, scrive

[...] lo storico che si è servito dei loro scritti [quelli dei critici del Novecento, n.d.A] per capire un preciso periodo della danza degli ultimi cent'anni ha dovuto fare i conti prima con il profilo del critico, in modo da filtrare i fatti e discernere le ragioni che lo hanno portato a presentare uno spettacolo sotto una certa angolazione e a emettere un determinato giudizio. Si direbbe un processo normale di critica delle fonti, ma tale pratica non è abituale nei nostri studi. La storia del critico non è irrilevante⁴¹.

Si insiste qui, come peraltro abbiamo cercato di fare anche in precedenza, sull'urgenza di servirsi coscientemente degli articoli giornalistici sulla danza come materiali per la ricerca storiografica, il tutto, evidentemente, a patto che tali fonti vengano preliminarmente sottoposte a una lettura analitica adeguata e, aggiungiamo noi, tale da tenere nella dovuta considerazione le specificità che connotano simili testi.

Sempre nel contributo appena citato, forse l'unico pubblicato in Italia sui rapporti fra critica e storia della danza, Sasportes si sofferma su alcune delle questioni che abbiamo sollevato fin qui:

Molti critici sono diventati storici della danza portando sotto questa veste le stesse preferenze e gli stessi pregiudizi della loro altra professione. Malgrado una tale posizione, non posso condividere le riserve di una certa storiografia contemporanea che tende a sottovalutare i contributi dei critici diventati storici. [...] Se tutta la narrazione storiografica è una finzione, il critico che la scrive parte da un'esperienza concreta che può offrire al discorso storico la coerenza del vissuto⁴².

Senza pregiudizi per quella che chiameremmo come confluenza (in verità sempre presente) fra *mestiere e attitudine metodologica*, Sasportes sembra invitare a un approccio avvertito e al contempo multilivellare rispetto alla produzione testuale dei critici: l'intento, in sostanza, è quello di ricorrere finalmente al *corpus* di fonti, primarie e secondarie, prodotto nel tempo dai critici di danza senza, da un lato, ritenere che articoli e recensioni non necessitino di un'opportuna opera di interpretazione e contestualizzazione, ed evitando, dall'altro, di

⁴⁰ Sasportes, José, *La critica. La storia*, in Falcone, Francesca (a cura di), *La danza tra il pubblico e il privato. Studi in memoria di Nadia Scafidi*, Roma, Aracne, 2013, p. 63.

⁴¹ *Ivi.*, p. 65.

⁴² *Ivi.*, pp. 65-66.

cadere in infondati preconcetti nei confronti della produzione di natura più strettamente storiografica.

Simili esortazioni si innestano tuttavia su un tessuto di studi che, come quello italiano, oltre a non aver mai intrapreso risolutamente la tanto auspicata opera di storicizzazione della critica di danza, ha quasi sempre fatto ricorso ad articoli e recensioni sulla danza con l'intento di mostrare, senza però soffermarsi a motivarla dovutamente, l'inadeguatezza dello sguardo critico dinanzi all'arrivo, in Italia, di alcuni dei grandi protagonisti della danza del passato, come, giusto per citare l'esempio forse più rappresentativo, nel caso dei *Ballets Russes*⁴³.

L'idea, in sostanza, è quella di ricorrere alla critica essenzialmente per testimoniare l'*accoglienza* che un certo artista ebbe in Italia in un determinato periodo, il che conduce a operazioni di scandaglio delle fonti approfondite e raffinate ma, spesso, sfociate in una collazione di giudizi che, a causa delle carenze menzionate più sopra, difficilmente riescono a comporsi in un organico quadro d'insieme realmente foriero di nuovi stimoli e punti di vista.

Sempre a proposito dell'assenza di ricerche organiche sull'argomento, si consideri anche che, piuttosto significativamente, le poche raccolte di articoli di critici italiani⁴⁴ oggi esistenti sono praticamente sprovviste (a differenza di quanto, ad esempio, rilevavamo nel caso di alcuni critici statunitensi) di qualunque apparato introduttivo tale da riflettere sulle qualità dei testi antologizzati e inquadrarli in un determinato contesto storico-culturale. Se si guardano le antologie dedicate a Vittoria Ottolenghi e Lorenzo Tozzi, ambedue evidentemente frutto di un'interazione *de visu* fra critico e curatore, ci si accorge come simili volumi organizzino sostanzialmente i contributi antologizzati individuando dei nuclei tematici che rispecchiano gli interessi e gli ambiti di riflessione privilegiati del critico in questione, il tutto senza condurre alcun discorso generale di carattere storico, estetico e stilistico⁴⁵.

⁴³ Su questo punto si veda *infra*, pp. 249 e sgg.

⁴⁴ Citiamo dunque a tal proposito le seguenti raccolte di articoli: Ottolenghi, Vittoria, *I casi della danza*, a cura di Paola Calvetti, Roma, Di Giacomo, 1981. Tozzi, Lorenzo, *Tempo di danza (1978-2003). 25 anni di danza in Italia tra cronaca e storia*, a cura di Maria Cristina Buttà, Roma, Gremese, 2004.

⁴⁵ Ciononostante, non si può non rilevare come, proprio a partire dalle parole degli stessi critici, si possano cogliere stimoli preziosi per riflettere sul *fare critica* e sulle sue implicazioni. Nell'introdurre la raccolta dei propri scritti, infatti, Lorenzo Tozzi, echeggiando peraltro alcuni dei discorsi fatti fin qui sulle *funzioni* della critica e, soprattutto, lasciando trapelare una propria personale visione della danza come spiritualizzazione della materia e materializzazione dello spirito (su cui ovviamente non ci possiamo ora soffermare), afferma: «"Spiegare" o comunque "raccontare" uno spettacolo muto significa infatti non solo attivare la parte razionale del proprio essere (l'analisi), ma prima ancora anche quella emotiva (la percezione). Come dire che le eventuali emozioni registrate in sala ed il conseguente giudizio estetico debbono poi trovare una esposizione razionale, lucida, comunicativa.[...] Ho sempre cercato così in tanti anni innanzitutto la immediatezza, la scorrevolezza, perché la scrittura non fosse mai di intralcio, ma invece un semplice invito a entrare nel magico mondo della

Tutto ciò sta probabilmente a testimoniare quella sorta di scollamento fra critica e studi di settore a cui in parte alludeva Sasportés nelle parole testé riportate, ma, contemporaneamente, rimanda alle numerose anomalie del sistema italiano in cui, a fronte di una critica di danza nata praticamente solo a partire dagli Anni Cinquanta e a lungo impegnata anche in ricerche di carattere storico, è forse mancata sino a oggi agli studiosi la possibilità (e, anche, la volontà) di maturare quella distanza storica che consenta un balzo in avanti anche rispetto ai problemi legati, a più livelli, alla critica di danza.

Sostanzialmente indifferenti nei confronti di un Primo Novecento italiano monoliticamente considerato come grigia e sterile fase di transizione e, al contempo, posti di fronte all'urgenza di definire un proprio spazio di manovra da sottrarre agli interessi e alle metodologie della critica militante di prima e seconda generazione, gli studi in danza hanno per lo più parlato di critica, come peraltro segnalavamo in precedenza, al fine di metterne in luce le mancanze e l'inadeguatezza, sia puntellando saggi e monografie di netti giudizi in proposito sia, ben più raramente, riservando alla questione uno spazio ben definito, come nel caso delle brevi e acuminate riflessioni di Alessandro Pontremoli dedicate alla *nuova critica*, quella che avrebbe dovuto seguire (ma, afferma Pontremoli, senza riuscirci) gli ultimi sviluppi della cosiddetta *danza d'autore* italiana.

La critica (ma esiste ancora una critica di danza?) non ha saputo adeguare i propri strumenti di lettura e il proprio sguardo alla trasformazione epocale del nuovo millennio: legata al teatro della delega e a parametri valutativi platonico-aristotelici, che coniugano il bello al buono e il brutto al cattivo, è rimasta aggrappata al mito di una qualità conseguente alla tecnica e alla preparazione [...] Con malcelati o inconsci riferimenti estetici datati e anacronistici assemblano centoni di capi d'opera mondiali di sapore desantisiano, utilizzando metafisiche logore, i cui parametri sono ancora la forma e il contenuto, per compilare canoni

danza. Certo, quello che raccontavo era in fondo anche il 'mio' mondo, il mio implicito desiderio di poesia, di sensazioni, di emozioni profonde, di leggerezza, di incorporeità, di uno spirito che si fa quotidianamente materia e viceversa» (Cfr. Tozzi, Lorenzo, *Tempo di danza*, cit., p. 14).

Ancor più interessanti sono poi le singolari considerazioni, datate 1977, di Vittoria Ottolenghi che, nell'interrogarsi sulle potenzialità stesse della critica di danza (e quasi richiamandosi, a proposito del problema della memoria, al concetto di "afterimages" elaborato dal critico americano Arlene Croce), denuncia anche le anomalie del contesto italiano: "Si può parlare di un quadro, di un libro, di un film, di una partitura musicale. Ma che senso ha parlare di un'arte che vive soltanto in uno spazio e in un tempo dato – in quello spazio e in quel tempo? – Che senso ha parlare del ricordo di un'emozione legata a un'immagine svanita, qualcosa che non c'era prima e che non c'è più dopo, e che è durata un istante? [...] Evidentemente, anche dietro il mio pessimismo endogeno sulla efficacia, sulle possibilità reali, sulla validità della critica di danza, sta – più che il muro del pianto – il contagioso male della nostra cultura italica, paludata e aristocratica, e di tutta la cultura giudaico-cristiana, secondo cui ciò che si fa anche col corpo è degno di sospetto, se non di disprezzo; e tutto ciò che in qualche modo non si scrive, o non si «nota», non esiste." (Cfr. Ottolenghi, Vittoria, *I casi della danza*, cit., pp. 28-29).

estetici della danza contemporanea occidentale, in corsa affannosa alla legittimazione disciplinare rispetto ai rassicuranti campi elisi degli altri ambienti di produzione artistica⁴⁶.

Senza entrare nel merito di questioni che, dalle parole appena riportate, emergono tuttavia con assoluta evidenza (*in primis* quella relativa alla tendenza, da parte dei critici, a costruire dei *canoni*, veri e propri gruppi di opere di riferimento per la storia della danza), ci limitiamo a rilevare come l'insofferenza verso la critica, seppur con ben altre coloriture, serpeggi anche nell'ultimo contributo a cui per ora vogliamo fare riferimento.

Incastonato alla fine del ricco e fondamentale volume *La generazione danzante: l'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*⁴⁷, il capitolo intitolato *Il dibattito su danza e balletto in Italia*, significativamente curato dal critico Elisa Guzzo Vaccarino e (caso raro) corredato di una piccola antologia, presenta più di un motivo di interesse. In esso, infatti, pur con tutti i limiti imposti dalla materia trattata e dalle posizioni di fondo dell'autrice (non certo persuasa dell'esistenza di un autentico dibattito di argomento coreico nell'Italia del primo Novecento), viene portato avanti il tentativo di rintracciare, bypassando dunque eventuali giudizi di valore, l'operato di quanti, nella dimensione della carta stampata, hanno cercato di accogliere e far prosperare anche in Italia una *nuova* danza, destinata però, dice Vaccarino, a rimanere "di passaggio". La figura di riferimento in tal senso è certamente rappresentata da Anton Giulio Bragaglia: a partire da esso, nonostante il carattere sintetico della trattazione, il discorso di Vaccarino tende a compiere un'opera di contestualizzazione e di inquadramento storiografico che costituisce, ai nostri occhi, un bell'invito a proseguire un percorso in tal senso, approfondendo però, come vedremo, gli aspetti metodologici connessi al trattamento dei testi giornalistici di argomento coreico.

Le rapide considerazioni fatte a proposito del contributo di Vaccarino ci conducono ormai direttamente verso l'oggetto specifico del nostro interesse. Dopo la breve ricognizione, sin qui condotta, attraverso alcuni studi (italiani e stranieri) più o meno direttamente dedicati alla critica di danza, e, soprattutto, dopo aver indagato i nodi concettuali sui quali simili studi sono stati costruiti, torneremo a muoverci attorno a una possibile definizione di ciò che, d'ora in poi, intenderemo come *critica* e, soprattutto, ci soffermeremo sulle ragioni che ci hanno indotto a scegliere di trattare un periodo così controverso e apparentemente arido per la storia della danza italiana come il ventennio fascista.

⁴⁶ Pontremoli, Alessandro, *La nuova critica*, in Acca, Fabio-Lanteri, Jacopo (a cura di), *Cantieri Extralarge. Quindici anni di danza d'autore in Italia 1995-2010*, Spoleto, Editoria&Spettacolo, 2011, pp. 129-130.

⁴⁷ Vaccarino, Elisa, *Il dibattito su danza e balletto in Italia*, in Carandini, Silvia-Vaccarino, Elisa (a cura di), *La generazione danzante: l'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, Roma, Di Giacomo, 1997, pp. 459-471.

1.2. Tornando a definire. Quale critica?

Se risulta ormai chiaro che, dal nostro punto di vista, la critica di danza possa (e debba) divenire oggetto studi solidi e strutturati, è opportuno però soffermarsi sulle modalità con cui concepiamo un simile ambito di indagine.

È infatti superfluo ricordare che ogni percorso di studio costituisce un'operazione complessa, mediante la quale non ci si limita a investigare l'oggetto del proprio interesse ma, al tempo stesso, lo si plasma, gli si attribuiscono forma e caratteri: in un certo senso, lo si *crea*. E un'istanza fortemente creativa non poteva non animare sin dal principio il nostro lavoro che, come si è visto, prende le mosse a partire da un panorama di studi piuttosto desolato.

Ad ogni modo, al fine di intraprendere un cammino di ricerca sulla critica di danza accorto e libero da pregiudizi, si è rivelato necessario il compimento di una prima mossa teorica, consistente nello sgomberare il campo da qualsiasi tendenza a emettere giudizi di merito. Studiare la critica, cioè, non poteva consistere (come invece ci pare sia molto spesso accaduto) solo nello stabilire se i critici, soprattutto nel passato, fossero stati capaci di individuare, interpretare e, eventualmente, incoraggiare i percorsi di danza più significativi del proprio tempo. Un simile atteggiamento non regge, ci pare, all'esame della storia, dal momento che esso, nel tentativo di ravvisare una sorta di *adeguatezza* della critica, non sembra rispettare, sia che si riferisca a un passato remoto che a tempi più recenti, il contesto storico-culturale con cui i contributi esaminati inevitabilmente interagiscono.

La critica, detto in altri termini, andava studiata come vero e proprio *oggetto culturale*, il che significava, come vedremo meglio in seguito, costruirne i lineamenti a partire da un adeguato *corpus* di fonti e trovare una metodologia tale da cogliere prima di tutto quella rete di relazioni che connette i materiali di partenza ai luoghi e ai tempi che li hanno visti nascere, diffondersi e, eventualmente, cadere nell'oblio.

È proprio un simile intrico di connessioni che, quasi paradossalmente, costituisce l'aspetto più affascinante e foriero di sviluppi per chi si avvicina allo studio della critica di danza, dal momento che esso consente di mettere il luce i legami fra i testi di partenza (cioè gli articoli sulla danza) e il loro pubblico di riferimento, le abitudini editoriali, la personalità dei singoli autori, le pratiche comportamentali e il sistema di valori complessivo della società.

A questo punto occorre però fornire un primo chiarimento di ordine tecnico, dacché si è fin qui parlato genericamente di *articoli giornalistici* e di *fonti* senza chiarire quali tipologie testuali si volesse includere in simili categorie.

D'ora innanzi, quando alluderemo alle fonti che ci sembra opportuno considerare per lo studio della critica di danza, intenderemo tutti quei testi giornalistici (recensioni, interviste, presentazioni, divagazioni letterarie, ecc) nei quali, seppur a livelli e con caratteri differenti, può prendere corpo un discorso sulla danza. Un simile approccio, evidentemente, non si limita a considerare solo le cronache di spettacolo, che pur costituiscono una parte fondamentale (in un certo senso la sostanza) del nostro discorso, ma vede nel giornalismo uno spazio da investigare in più direzioni, al fine di tratteggiare l'immagine *condivisa* che una certa cultura, proprio attraverso il discorso giornalistico, tende a costruire quando parla di danza. Ciò significa, evidentemente, pensare la critica come discorso trasversale e, in un certo senso, solo in parte connesso all'operato dei cosiddetti *critici di professione*: è evidente che, soprattutto laddove quella della critica costituisce una professione saldamente affermata, sia essenzialmente demandato ai professionisti il compito di scrivere di danza in maniera competente, ma può anche darsi il caso che scambi ed esternazioni interessanti provengano dai non specialisti.

Si tratta, cioè, di affrontare lo studio della critica cercando di fondere in maniera rinnovata le due accezioni del termine che abbiamo esposto in apertura: *critica come mestiere* e *critica come attitudine metodologica*.

È infatti evidente che, nel dichiarare il nostro interesse verso *tutti* i discorsi sulla danza (frutto del lavoro di professionisti o meno) prodotti in ambito giornalistico, ci chiediamo implicitamente in che misura il *professionismo* e, parallelamente, le condizioni produttive che ne sono alla base incidano sull'elaborazione di un pensiero sulla danza dotato di sostanza e caratteri propri.

Riflettere sugli aspetti concretamente connessi al professionismo rappresenta senza dubbio un'operazione irrinunciabile, capace di fornire non solo preziose informazioni di natura storica ma anche di mettere in luce alcune caratteristiche che connotano e modellano a più livelli il mestiere del critico.

Innanzitutto, infatti, è incontestabile che l'esistenza stessa, all'interno di un determinato panorama socio-culturale, di critici professionisti rimandi al riconoscimento, più o meno condiviso, della danza come argomento giornalmisticamente appetibile e, soprattutto, come vera e propria arte sulla quale è opportuno elaborare un discorso specifico e possibilmente competente: è proprio un simile riconoscimento, forse apparentemente ovvio, che costituisce il primo fondamentale spostamento di prospettiva al fine di iniziare a pensare, oltre che a praticare, la critica di danza come professione.

L'esercizio stabile della professione, inoltre, influenza anche la dimensione della *militanza*, dacché contribuisce inevitabilmente al rinsaldamento e alla progressiva definizione di quella che, stando alle parole di Ann Daly citate in precedenza, chiamavamo «critic's ideology»⁴⁸, vale a dire quell'insieme di idee e convinzioni sulla danza che non solo plasmano in profondità le visioni e i discorsi dei critici ma, in particolar modo, rendono l'operato del critico di danza inevitabilmente *interessato*, cioè tendente alla difesa di determinate posizioni politiche ed estetiche, di un certo modo, come dicevamo sopra, di *volere* la danza. Ora è chiaro che un simile atteggiamento, per quanto secondo noi inevitabile, possa assumere derive pericolose (e su questo piano si innestavano le polemiche affermazioni, precedentemente riportate, di Alessandro Pontremoli⁴⁹), ma in ogni caso uno studio della critica di danza deve cercare di analizzare simili aspetti considerandoli non solo come frutto delle inclinazioni, eventualmente contestabili, del critico, ma anche come il risultato di determinate condizioni lavorative.

A queste brevi considerazioni sul professionismo è però necessario aggiungerne delle altre al fine di iniziare a interrogarci, mutando lievemente prospettiva, sugli aspetti che, secondo noi, lo studioso di critica di danza dovrebbe intercettare per provare a spiegare, al di sotto delle diverse occorrenze storiche e alla base di qualunque contesto lavorativo, quale sia l'*attitudine* teorico-metodologica che, sempre rimanendo nell'ambito giornalistico, contraddistingue la critica di danza, determinandone le specificità e, eventualmente, stabilendo connessioni con la ricerca coreologica.

L'antinomia fra *critica come mestiere* e *critica come attitudine metodologica* viene dunque rimodulata nella misura in cui, da un lato, si ritiene che lo scarto teorico che conferisce senso e sostanza all'attività dei critici di danza sia sostanzialmente analogo a quello che sta al cuore degli studi coreologici e, dall'altro, si afferma che il contesto e le modalità operative che connotano l'esercizio del mestiere rendono quello della critica di danza un terreno da indagare in maniera specifica.

Torneremo diffusamente su questi ultimi aspetti che, in parte, erano già presenti nelle analisi di Copeland/Cohen e Banes⁵⁰; per ora vogliamo però soffermarci su quello scarto teorico che abbiamo appena menzionato e che, indipendentemente dal professionismo, ci pare plasmare in profondità lo sguardo di chi *fa* critica di danza.

⁴⁸ Cfr. *infra*, p. 17 e segg.

⁴⁹ Cfr. *infra*, p. 28.

⁵⁰ Cfr. *infra*, pp. 11 e sgg.

Può sembrare ingenuo ritenere (ma, come vedremo, ciò non è stato dato sempre per scontato) che si possa parlare di critica di danza nella misura in cui coloro che la praticano pensano alla danza *in quanto arte* e, soprattutto, in quanto *arte del corpo*.

Se guardiamo al caso dell'Italia del Primo Novecento che tra breve inizieremo a indagare nello specifico, una simile visione della danza è stata lungamente minoritaria, schiacciata da un atteggiamento che tendeva a ravvisare in essa un elemento fondamentalmente decorativo, un momento di godimento visivo in cui il corpo, che pure non poteva che essere il fulcro dell'attenzione (e forse proprio per questo), veniva percepito come elemento problematico, fondamentalmente indegno di diventare luogo di autentica manifestazione artistica e punto di partenza per l'elaborazione di un pensiero sulla danza.

È proprio una certa formulazione (o, sarebbe il caso di dire, ri-formulazione) dello statuto del corpo a rivelarsi nevralgica per il nostro discorso: quello scarto teorico ormai più volte citato consiste infatti, secondo noi, nell'intendere il corpo danzante come terreno della complessità, spazio in cui convergono, senza mai annullarsi l'un l'altra, *natura* e *cultura*.

Detto altrimenti, un corpo che danza necessita di essere colto sì nella sua dimensione biologica e, in un certo senso, *materica* ma, al tempo stesso, ha bisogno di venire inteso anche come opera d'arte, luogo in cui un percorso artistico trova la sua oggettivazione e si trasforma in presenza scenica viva e vibrante. Apprestarsi dunque all'esperienza di un corpo che danza consapevoli del cortocircuito che in esso inevitabilmente si produce e che fa deflagrare, nella suggestione della presenza, carnalità e trasfigurazione, appetito e contegno, impulso e strategia compositiva, peritura fragranza dell'esserci e solidità di acquisiti riferimenti culturali.

La visione del corpo appena evocata, che si edifica evidentemente sulla base di una sorta di *compatibilità* di fondo fra *natura* e *cultura*, costituisce uno dei possibili percorsi interpretativi tracciabili sul *piano* (termine su cui dovremo lungamente tornare) della *corporeità* e, come in parte già accennato, non è dunque scontato che i discorsi sulla danza siano attraversati da una simile idea di corpo.

Si tratta in sostanza di ritenere che, indipendentemente dall'esercizio del mestiere di critico, esista una modalità di approccio al corpo danzante che connota in profondità, quasi costituendone l'essenza, la *critica di danza*. Scrivere di danza, detto brutalmente, non significa necessariamente essere *critici di danza*, proprio in ragione della necessità di uno sguardo che parta dal corpo e in esso tenda a tornare, rispettandone la complessità e tentando di investigarne le possibilità.

Questi discorsi permettono alla nostra trattazione di compiere un passaggio ulteriore, dal momento che ci consentono di illustrare le ragioni alla base della scelta di indagare le relazioni fra danza e stampa nell'Italia fascista, vale a dire in un momento storico in cui, come si dirà ampiamente in seguito, è proprio il corpo l'aspetto che suscita maggiori problemi in chi, sulla stampa, scrive di danza.

Vale per ora la pena di affrontare però la questione a partire dalla seguente domanda: quando nasce la critica di danza in Italia?

È noto che, anche stando a quanto affermato in precedenza, si può rilevare la presenza di una critica di danza italiana, intesa innanzitutto come professione, solo a partire dagli Anni Cinquanta e, per questa ragione, accingersi a parlare di critica di danza a proposito della prima metà del secolo significherebbe forse interessarsi a un oggetto che, storicamente, *non esiste*. Vero. Solo che, se si sposta leggermente l'angolo di visuale, ci si accorge invece che una simile indagine non solo è possibile ma anche ricca di sviluppi e applicazioni ulteriori: se infatti si adotta, come abbiamo fatto, l'accortezza di parlare di *relazioni fra danza e stampa* (pensando innanzitutto ai possibili luoghi in cui, anche nel giornalismo italiano *pre-critica*, si è parlato a vario titolo di danza) e se, soprattutto, si accoglie quella formulazione dello statuto del corpo danzante cui abbiamo accennato poco fa, si prende consapevolezza del fatto che interessanti spunti di ricerca possono provenire anche da fasi della storia tendenzialmente passate sotto silenzio o comunque ritenute avide di spunti per lo studio della critica.

Abbiamo infatti ipotizzato che, indipendentemente dall'esercizio della professione, sia comunque possibile condurre discorsi che costituiscano intrinsecamente degli esempi di *critica di danza* proprio perché attraversati da quello sguardo sul corpo che abbiamo illustrato più sopra. È quindi oltremodo interessante andare a cercare questo *tipo di sguardo* anche nei contributi giornalistici italiani del Primo Novecento sia, da un lato, per valutarne l'eventuale eccezionalità rispetto al panorama complessivo, sia, dall'altro, per capire se sia possibile disegnare delle costellazioni di contributi critici esemplari e capaci di stagliarsi, facendo sistema, su uno sfondo di discorsi sulla danza sicuramente problematico, per molti versi arido, ma ciononostante degno di indagine.

Se, infatti, la nascita e l'affermazione della professione della critica di danza si sono manifestate solo in un certo momento della storia italiana, vale la pena di rivolgere lo sguardo al passato se non altro per comprendere le ragioni che *non* hanno permesso l'originarsi di un simile fenomeno culturale, evidentemente *nuovo* per l'Italia: se cioè, come crediamo, i processi culturali (e torneremo ampiamente, con i dovuti distinguo, su questo

punto) non procedono per strappi e rivoluzioni subitane e, pertanto, possono accogliere il nuovo solo come riconfigurazione (più o meno dirompente) di elementi in qualche misura preesistenti, è evidente che lo sguardo che adatteremo sarà inevitabilmente duplice e teso a investigare non solo la *critica* ma anche i *meccanismi culturali* che ne sono alla base.

Detto in altri termini, se per la prima metà del Novecento non si può parlare di una critica di danza professionista ma, al contempo, anche in questa fase storica è possibile rintracciare contributi giornalistici di argomento coreico fortemente eterogenei e in parte estremamente interessanti, non è forse compito dello studioso individuare le dinamiche culturali sottese a un simile stato di cose?

Specificato questo è però opportuno chiarire perché, secondo quanto dichiarato fin dal principio, ci occuperemo di un momento particolare del Primo Novecento italiano, vale a dire del ventennio fascista. Al di là della necessaria delimitazione di un orizzonte temporale tale da poter essere realisticamente attraversato all'interno di un singolo studio, ci pare che, per ciò che concerne il nostro discorso, nel periodo compreso fra gli Anni Venti e gli Anni Quaranta si compia un sottile, spesso discontinuo, ma non per questo meno interessante mutamento nei discorsi sulla danza prodotti in ambito giornalistico, il tutto in stretta connessione, evidentemente, con le vicende che in quella fase storica vedevano protagonista la danza praticata in scena e non solo.

Si è spesso insistito sul fatto che, nell'Italia fra le due guerre, la grande danza venne vista e vissuta solo di sfuggita, senza che le esperienze coreiche più rilevanti del tempo – dai *Ballets Russes* a Mary Wigman, passano per Laban e i *Ballets Suédois* – trovassero modo di radicarsi e germogliare su un terreno che, spentisi ormai gli ultimi fuochi della tradizione coreica dell'Ottocento, vedeva fiorire solo stanchi esempi di balletti datati e vuoti intermezzi d'opera.

A questo allude Elisa Vaccarino quando dichiara «E l'Italia? L'Italia fu luogo di passaggio, più che di radicamento di coreografi e compagnie di primo piano»⁵¹ e, a simili parole, fanno eco quelle di Silvia Poletti, quando afferma che “[...] il Novecento della danza italiana appare allo sguardo attuale costellato da una serie anodina di eventi, presenze, slanci creativi troppo spesso dispersivi e occasionali»⁵².

Se, com'è stato detto da più parti, l'arrivo in Italia (in contesti diversi, dal grande ente lirico al teatrino d'avanguardia) di illustri compagnie e artisti stranieri non riuscì certamente a

⁵¹ Vaccarino, Elisa, *In Italia: sentieri interrotti. Tra danzatrici moderne e Balli Russi*, in Carandini, Silvia - Vaccarino, Elisa (a cura di), *La generazione danzante: l'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, cit., p. 407.

⁵² Poletti, Silvia, *Il Novecento*, in Sasportes, José (a cura di), *Storia della danza italiana. Dalle origini ai giorni nostri*, Torino, EDT, 2011, pp. 251 – 306.

provocare né una rivoluzione nelle pratiche coreiche né tantomeno un ribaltamento del gusto, tuttavia esso si pose fin da subito come un'esperienza (che più avanti tenderemo a definire sempre più nei termini di *incontro col nuovo* o, meglio, con l'*Altro*) della quale quanti parlavano di danza sulla carta stampata non potevano non tenere conto; cercheremo infatti di dimostrare che, al di là di polemiche, miopie e cattiva informazione, l'incontro e l'assimilazione di una danza *altra* comportò, seppur lentamente, un cambiamento nelle esigenze e nelle competenze di quanti, in maniera più o meno raffinata, si occupavano di danza e balletto su quotidiani e periodici del tempo.

Sebbene rimanga il balletto (che, come vedremo, cercherà dapprima di produrre una sorta di *risposta italiana* ai *Ballets Russes* e poi vedrà una più decisa affermazione con Aurel M. Milloss) l'ambito a cui si farà più frequentemente e riccamente riferimento sui giornali, è anche il caso di ricordare che lo sdoganamento e, soprattutto negli Anni Trenta, il *culto* del corpo veicolato dall'ideologia fascista esercitarono un peso non irrilevante sia sulle pratiche coreiche (si pensi alla voga delle *danze classiche* che grande successo riscossero per tutto il Ventennio, Jia Ruskaja in testa), sia rispetto a una certa visione, nella stampa, della corporeità e, in particolare, delle *possibilità* del corpo: l'idea che la danza potesse esprimere dei contenuti interiori, sentimentali e (eventualmente) intellettuali, inizia in questo momento, complice anche l'arrivo di danzatrici e danzatori *liberi* e pur con tutte le reticenze del caso, a trovare un certo riscontro sui giornali, laddove in precedenza una simile eventualità sarebbe stata probabilmente bollata come il ridicolo tentativo di *discettare con i piedi*.

Muovendosi essenzialmente attorno a poche questioni – dalle caratteristiche che deve avere un balletto alle potenzialità del corpo danzante (specie se femminile), passando per i rapporti fra danza musica e scenografia – la stampa del ventennio fascista custodisce un arcipelago di discorsi sulla danza fortemente sconnesso e, al contempo, attraversato da profonde linee di forza che, in seguito, ci consentiranno di sviluppare una riflessione sull'argomento che si propone di essere il più possibile organica e coerente.

A questo punto, definito con chiarezza il nostro oggetto di ricerca, è opportuno affrontare nel dettaglio le questioni relative a quella metodologia che, menzionata in precedenza, ci pare possa rivelarsi particolarmente prolifica rispetto allo studio che intendiamo condurre, cominciando a parlare, ovviamente, del *corpus* di fonti su cui questo lavoro si costruisce.

1.3 Questioni metodologiche

1.3.1 Il corpus

Abbiamo già velocemente menzionato il tipo di fonti che proveremo a interpretare in questo lavoro e, soprattutto, abbiamo sottolineato, forse ambiziosamente, come ci sembri possibile individuare, nell'insieme dei discorsi sulla danza a cui ci riferiamo, dei nuclei essenziali, delle pertinenze di fondo, delle linee di forza che vale senza dubbio la pena di attraversare.

L'intento è, dunque, quello di partire dai *testi* che si è scelto di analizzare per giungere all'individuazione di alcuni aspetti fondamentali che connotino quella relazione fra danza e stampa ormai più volte evocata. Simili tratti caratterizzanti saranno irrimediabilmente parziali e relativi, nella misura in cui, ovviamente, costituiranno l'esito ultimo di un'analisi che, anticipiamo fin d'ora, si muoverà prevalentemente attorno ai seguenti interrogativi di base: quali sono le caratteristiche *formali* dei testi analizzati? Quale la loro funzione, il tipo di fruizione e di scelte contenutistiche che presuppongono? Come si declinano, al loro interno, i giudizi sulla danza? Con quale livello di indipendenza e, in un certo senso, di eversione rispetto a pratiche di scrittura e sistemi di valori condivisi?

Scegliere di affrontare un problema mediante l'individuazione di criteri e tratti caratterizzanti significa mirare, sulla scia dell'indiscutibile lezione di Michel Foucault, alla costruzione di uno sguardo costitutivamente *generale* e non *globale*:

il progetto di una storia globale è quello che cerca di ricostruire nel suo insieme la forma di una civiltà, il principio, materiale o spirituale, di una società, il significato comune a tutti i fenomeni di un periodo, la legge che spiega la loro coesione, ciò che si chiama metaforicamente il 'volto' di un'epoca. [...] Una descrizione globale racchiude tutti i fenomeni attorno ad un unico centro, principio, significato, spirito, visione del mondo, forma d'assieme; una storia generale dovrebbe invece mostrare tutto lo spazio di una dispersione.⁵³

Ben lungi dunque dal voler ricostruire il "volto" dell'Italia fascista per ciò che concerne, chiaramente, i discorsi giornalistici sulla danza, questo lavoro rinuncia fin da subito a qualunque ambizione totalizzante scegliendo, programmaticamente, di indagare le zone d'ombra e mettere in relazione percorsi, idee e punti di vista lungamente ignorati e certamente minoritari, il tutto nella convinzione, sempre citando Foucault, che

Il problema è quello di costruire delle serie: di definire per ciascuna i suoi elementi, di fissarne i limiti, di evidenziare il tipo di relazione che le è specifico, di formularne la legge,

⁵³ Foucault, Michel, *Archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli, pp. 14-15 [ed.or. *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969].

e, inoltre, di descrivere i rapporti tra serie diverse, per costruire in tal modo delle serie di serie, o dei “quadri”.⁵⁴

Il punto di partenza per la costruzione di simili “quadri” è evidentemente costituito dall’insieme delle fonti che si intende porre a fondamento della propria ricerca. Nel nostro caso, visto il già dichiarato intento di trattare la critica di danza come *oggetto culturale* e considerate tutte le anomalie che caratterizzano il panorama degli studi sull’argomento, emergeva con chiarezza la necessità di mettere insieme un *corpus* di testi che, già a partire dalla sua organizzazione interna, contribuisse a delimitare, conferendogli forma e carattere, l’oggetto del nostro interesse.

Ma come muoversi? Come estrapolare, a partire da un territorio sterminato e articolato come il giornalismo italiano del Ventennio, un insieme di testi che fosse, al contempo, rappresentativo, osservabile e costruito con parametri indipendenti dalle ipotesi di partenza? È dunque evidente che bisognava stabilire dei criteri di pertinenza capaci di mettere in connessione i nostri intenti di fondo con le specificità relative ai materiali del *corpus* medesimo. Abbiamo dunque operato una selezione di testate⁵⁵, quotidiane e periodiche, sulla base dei seguenti parametri:

a) *livello di pertinenza all’argomento trattato (soprattutto per i periodici di settore).*

Nonostante siano tenuti in considerazione anche periodici generalisti (ad esempio «L’illustrazione italiana» e «La Domenica del Corriere») si comprenderà come la nostra attenzione si sia diretta prevalentemente verso periodici musicali e teatrali, riservando uno spazio decisamente minore a testate di argomento culturale in senso lato.

b) *diffusione.* Il livello di penetrazione e di diffusione dei quotidiani e dei periodici considerati costituisce una norma di riferimento abbastanza significativa, in quanto ci ha permesso non soltanto di operare una selezione delle testate che ritenevamo più interessanti, ma ci ha anche spinto a riflettere (come vedremo meglio in seguito) sul loro grado di rappresentatività e, conseguentemente, sul prestigio dei collaboratori coinvolti e sullo spessore dei loro discorsi.

c) *grado di vicinanza al regime.* Sembrerebbe questo un principio poco rilevante o scarsamente applicabile. In verità è bene tenerne conto dal momento che, com’è noto, il regime fascista tentò, fin dagli Anni Venti, di catalizzare le migliori energie intellettuali e artistiche del proprio tempo, il che, per ciò che ci riguarda, implica spesso la presenza, ad

⁵⁴ *Ivi*, p. 11.

⁵⁵ Per l’elenco completo delle testate consultate si rimanda all’Emerografia conclusiva.

esempio su quotidiani come «Il Tevere» o «Il Popolo di Roma», di contributi frutto della penna di letterati, artisti e collaboratori di primo piano.

A partire dunque dallo spoglio continuativo delle testate selezionate, a cui va aggiunta la ricognizione dell'ampia e significativa rassegna stampa reperita presso il Fondo Aurel Milloss (Fondazione Giorgio Cini, Venezia)⁵⁶ e presso la Cia Fornaroli Collection (Dance Division – New York Public Library for the Performing Arts, New York)⁵⁷, si è venuto a creare un *corpus* di materiali fondamentalmente bipartito e costituito, da una parte, da cronache di spettacoli di danza e, dall'altra, da articoli che definiremmo genericamente *culturali* dedicati alla danza, dal pezzo di colore, all'intervista, alla digressione estetica.

Una volta individuati i lineamenti del *corpus*, ben altri fattori di problematicità iniziavano tuttavia a presentarsi. Com'è forse già noto, infatti, la maggior parte dei contributi giornalistici di argomento coreico comparsi sulla stampa italiana del Ventennio, soprattutto per quanto riguarda le cronache di spettacolo, non compiono il tentativo di *dire* la danza, ma si limitano sovente ad accennarvi, magari mediante il ricorso a un lessico convenzionale e di scarsa originalità. Molto di frequente, ad esempio, le cronache di spettacolo parlano del corpo che danza servendosi di pochi termini ricorrenti (si pensi, fra gli altri, all'impiego di sostantivi come “grazia”, “destrezza”, “agilità”, “nobiltà”, “foga”) che, oltre a diventare quasi dei generici (e, spesso, superficiali) criteri di lettura dello spettacolo, alludono solo vagamente al corpo danzante, lo descrivono quasi per abbozzo, impedendoci, in definitiva, di *visualizzare* o comunque di immaginare ciò che si era veduto in scena.

Questi testi sembrerebbero dunque non riuscire a vincere quella sfida che, secondo le argomentazioni di Copeland e Cohen riportate precedentemente, consiste nella capacità, da parte del critico di danza, di *descrivere* l'azione danzata («the nearly impossible task of describing what he has seen in a manner that will be comprehensible to the reader»⁵⁸) e, di conseguenza, il corpo che fa effettivamente vivere la danza («what the dancer did – what does the work look and feel like», scriveva Sally Banes⁵⁹).

A tutto ciò è senza dubbio necessario aggiungere almeno altri due nodi problematici: non solo, infatti, i testi presi in esame dimostrano una innegabile reticenza nel riconoscere alla

⁵⁶ Raffinato uomo di cultura e studioso delle arti, Aurel Milloss ha lasciato, oltre a una preziosa biblioteca, anche un'ampia raccolta di riviste e una variegata rassegna stampa che abbiamo avuto l'occasione di consultare e analizzare lungamente, in particolar modo quella relativa all'attività artistica del coreografo ungherese nei primi anni Quaranta.

⁵⁷ Sulla costituzione della Cia Fornaroli Collection si veda Veroli, Patrizia *Walter Toscanini, Bibliophile and Collector, and the Cia Fornaroli Collection of the New York Public Library*, «Dance Chronicle», vol. 28, n. 3, 2005, pp. 323-362.

⁵⁸ Cfr. *infra*, p. 14.

⁵⁹ Cfr. *Ibidem*.

danza lo statuto di arte, ma, posto anche che in alcuni casi si giunga a parlare di un'autentica *danza d'arte*, risulta anche quanto mai difficile rilevarne con chiarezza i connotati distintivi. Posti così i termini della questione, si potrebbe sospettare che le nostre fonti, soprattutto per quell'impossibilità diffusa di parlare del *corpo* di cui abbiamo detto, non siano il luogo in cui andare alla ricerca di quell'idea di corpo come *luogo delle complessità* che abbiamo già esposto e che ci sembrava costitutiva dello sguardo critico sulla danza.

Esiste però almeno un duplice ordine di motivi per ritenere che un simile sospetto sia solo parzialmente fondato.

Innanzitutto, sullo sfondo di un panorama giornalistico che potrebbe essere definito complessivamente (e superficialmente) *afasico*, si stagliano indubbiamente dei percorsi eterodossi (come quelli di Anton Giulio Bragaglia, di Marco Ramperti o di Paolo Fabbri, tanto per citare nomi illustri su cui dovremo ampiamente tornare) che invece dimostrano un interesse e una fascinazione autentici nei confronti del corpo, tanto da tentare l'individuazione di nuove strategie espressive (oltre che interpretative) per giungere a una complessa, articolata ed efficace verbalizzazione del fenomeno coreico.

Simili fattori di problematicità, inoltre, non possono essere collegati totalmente ed esclusivamente a un generico disinteresse e a una ingiustificata sottostima nei riguardi della danza, ma si inseriscono all'interno di un panorama culturale preciso e per molti versi problematico, caratterizzato dalla presenza di idee diffuse, conoscenze acquisite e modalità condivise di scrittura giornalistica che, oltre a plasmare in profondità anche i discorsi sulla danza, necessitano evidentemente di un'indagine approfondita e capace di mettere in relazione la complessiva e talvolta scoraggiante eterogeneità dei contributi con alcuni dei caratteri costitutivi del contesto di riferimento.

È proprio al crocevia fra pratica della danza, testi di diversa natura, luoghi comuni, prassi giornalistica e punti di vista individuali che si installa quell'urgenza, già espressa in precedenza, di individuare, unitamente ai fenomeni in sé, i meccanismi (diremmo le *logiche*) culturali ad essi sottesi.

Un simile progetto ha reso evidente come il nostro discorso, essenzialmente di carattere storico, potesse giovare, per poter essere portato a compimento in tutti i suoi aspetti, del salvifico apporto di una disciplina che, come vedremo, può intrattenere con la storiografia rapporti articolati e fruttuosi, vale a dire ma semiotica della cultura.

1.3.2 L'apertura alla semiotica della cultura

Le argomentazioni fin qui sviluppate ci conducono in maniera abbastanza agevole verso l'adozione di uno sguardo che, all'approccio storiografico, unisca quello semiotico culturale. Molti degli aspetti e degli obiettivi illustrati in precedenza – dall'attenzione ai testi come luogo di manifestazione (e di *esternalizzazione*) di un pensiero sulla danza all'attenzione per le reti di relazioni che legano testo e contesto, passando per l'interesse verso le logiche culturali sottese ai fenomeni indagati – risultano perfettamente in linea con il punto di vista culturale così come viene significativamente illustrato nelle parole della semiotica Anna Maria Lorusso:

Il modo in cui vorremmo intendere questa locuzione («semiotica della cultura») è un modo debole, esclusivamente *prospettico*, che aspira a definirsi non per una specificità di oggetto (come se la cultura fosse l'oggetto di quel particolare ramo della semiotica che è la semiotica della cultura) ma per una specificità di pertinenza: considerare *culturalmente* il senso [...] Non crediamo, infatti, che la cultura sia qualcosa che abbia una natura in qualche modo sostanziale, che sia l'insieme di alcuni saperi (usi, tradizioni, lingua, memoria) o che abbia dei tratti definitivi; crediamo semmai che sia più simile a un *effetto di senso*, a una *risultante* che appare a seguito di una serie di operazioni di osservazione o a un'*ipotesi regolativa* che ci è utile per parlare di noi, attribuirci delle identità, spiegarci il mondo.⁶⁰

In modo innegabilmente esaustivo e pregevolmente sintetico le considerazioni testé riportate sembrano inquadrare, superandoli, tutti i suggerimenti di metodo che abbiamo fornito sino a questo punto, a partire dalla fondamentale indicazione (che non avevamo ancora affrontato direttamente) circa il carattere *prospettico* dell'approccio semiotico-culturale e, parimenti, di quello di chi scrive.

Pur correndo forse il rischio di ripeterci, sottolineiamo ancora una volta come sia l'oggetto della nostra ricerca sia la metodologia che stiamo ora illustrando rappresentino il prodotto di *un certo tipo di sguardo* che è, anche, lo sguardo della semiotica della cultura e che, soprattutto, ci consente letteralmente di *costruire* l'oggetto (oltre che l'ambito) della nostra indagine.

Non si tratta dunque di condurre uno studio *di* semiotica della cultura che, seppure mediante tutte le possibili ibridazioni con l'approccio storiografico, si interessi alle relazioni fra danza e stampa nell'Italia fascista ma, al contrario, si tratta di rendere visibili tali relazioni

⁶⁰ Lorusso, Anna Maria, *Semiotica della cultura*, Roma-Bari, Laterza, 2010, p. 4.

attraverso un punto di vista che, intrecciando storia e semiotica, si tramuti in una luce capace di rendere visibili gli oggetti nel momento stesso in cui si posa su di essi.

Questa modalità di avvicinarsi allo studio degli oggetti culturali e, di conseguenza, alle fonti che ne permettono l'individuazione e l'indagine, colloca i testi al centro di quella rete di relazioni che si è già richiamata e che torna con chiarezza anche nelle parole di Lorusso:

[I testi, *n.d.A.*] parlano della cultura di cui sono parte, ne sono intrisi, la manifestano. Indipendentemente da quel che dichiarano, sottendono una visione del mondo che non è materia di discussione, che è ciò che si dà per scontato, l'insieme delle assunzioni che costituiscono il senso comune su cui ogni argomentazione successiva si staglia.⁶¹

Simili posizioni lasciano emergere la convinzione che i testi, persino attraverso i silenzi, le zone d'ombra, gli aspetti solo di rado affrontati, conservino comunque al loro interno le tracce della cultura in cui sono inseriti e di cui sono al contempo prodotto e organo attivo.

Alla base, evidentemente, c'è il principio che i testi possiedano una sorta di inestirpabile valore probante che spetta allo studioso interrogare attraverso l'individuazione degli opportuni strumenti analitici, il tutto senza dimenticare la centralità del legame testo-contesto, il quale, peraltro, si rivela fondamentale anche nel pensiero del vero e proprio padre della semiotica della cultura, Jurij Lotman:

Un testo estrapolato dal contesto si presenta come un oggetto esposto in un museo: è depositario di informazioni costanti. È sempre uguale a se stesso, e non è in grado di generare nuovi flussi di informazione. Il testo nel contesto è un meccanismo in funzione, che ricrea continuamente se stesso cambiando fisionomia e che genera nuove informazioni.⁶²

Ora, prese esplicitamente in carico alcune delle implicazioni connesse al punto di vista semiotico-culturale, vediamo di tornare su quei fattori di problematicità che, come si diceva, connotano le nostre fonti (difficoltà nel riconoscere alla danza lo statuto di arte; evasività nell'individuare i caratteri distintivi di una possibile *danza d'arte*; impossibilità diffusa di parlare del corpo), il tutto con l'intento di ripensare simili elementi e di capire che tipo di informazioni sia comunque possibile trarre da essi.

Per ora ci occuperemo soprattutto di uno di questi aspetti problematici, vale a dire quello connesso alla difficoltà di parlare del corpo che danza, dacché le questioni che ruotano

⁶¹ *Ivi*, p. 68.

⁶² Lotman, Jurij, *L'architettura nel contesto della cultura* in Lorusso, Anna Maria, cit., p. 77.

attorno a esso ricoprono forse un ruolo propedeutico rispetto agli sviluppi di questa trattazione.

Abbiamo dunque visto come molti dei testi giornalistici oggetto del nostro studio contengano dei discorsi sulla danza tendenzialmente *afasici*, connotati cioè dalla loro quasi paradossale incapacità di *dire* il corpo danzante.

Eppure, è proprio dall'*assenza del corpo* che vale la pena di ripartire. Rovesciando la prospettiva, infatti, si potrebbe pensare ad essa non tanto in termini di *assenza di presenza* ma, piuttosto, di *marcatatura di un'assenza*.

Per comprendere meglio cosa intendiamo con queste espressioni è opportuno, sempre rimanendo in ambito semiotico, rifarsi alle parole di Claudio Paolucci che, nell'introdurre la sua brillante teoria dell'enunciazione, si serve di una bizzarra storiella:

Una ragazza e un ragazzo si incontrano in una discoteca, in un pub o in un qualsiasi altro luogo, parlano un po', condividendo qualcosa delle loro vite: quando è il momento di andarsene, il ragazzo, interessato alla ragazza, le chiede il numero di telefono. La ragazza, forse non così interessata, glielo dà comunque, forse per gentilezza, forse per incertezza. L'indomani il ragazzo le manda un sms [...] La ragazza, semplicemente *non* risponde. Attraverso il suo non fare assolutamente nulla, lei marca il suo rifiuto, *marca il suo no*.⁶³

Senza per ora entrare nel merito dei discorsi relativi all'enunciazione, ci pare qui evidente come l'atto stesso di *non dire* indichi non solo, come nell'esempio appena riportato, la volontà di sottolineare *un no*, ma manifesti anche, per converso, il malcelato e del tutto ideologico intento di passare sotto silenzio alcuni aspetti che programmaticamente non si intende far esistere all'interno del proprio discorso.

Vista in questi termini l'assenza del corpo che danza diventa talmente vistosa da non poter non risultare sospetta, o quantomeno *parlante*, agli occhi dello studioso.

In altri termini, cosa rimane inesperto nei testi di cui ci occupiamo e, contestualmente, quali sono le ragioni alla base della scelta di quegli scarni – ma forse per questo ancora più preziosi – riferimenti al corpo che danza?

Per rispondere a questo interrogativo conviene forse avvicinarsi nuovamente al pensiero di Jurij Lotman, chiamando innanzitutto in causa il concetto di *autodescrizione*.

Scrive Lotman:

⁶³ Paolucci, Claudio, *Strutturalismo e interpretazione*, Milano, Bompiani, 2010, p. 434.

[...] in una determinata tappa del suo sviluppo arriva, per la cultura, il momento dell'autocoscienza: essa si crea il proprio modello, che ne definisce la fisionomia, artificialmente schematizzata, innalzata al livello di unità strutturale. Sovrapposta alla realtà di questa o quella cultura, tale fisionomia esercita su di essa una potente azione ordinatrice organizzandone integralmente la costruzione, portandovi armonia ed eliminando contraddizioni⁶⁴.

Prima o poi, afferma qui Lotman, ogni cultura giunge a elaborare un insieme di testi (verbali, visivi, cinematografici, ecc...) attraverso i quali tenta di tratteggiare una sorta di autoritratto in cui, ovviamente, alcuni aspetti saranno scelti, curati e messi in luce a discapito di altri.

Il risultato complessivo, dunque, è una descrizione tendente alla coerenza, attraversata, cioè, da solide linee di forza che, pur non riuscendo chiaramente a cancellare la presenza di eventuali (e necessarie) contraddizioni, tenderà però a stemperarle.

Come chiaramente sottolinea Anna Maria Lorusso, è proprio l'eterogeneità interna a ogni cultura che origina la necessità di una descrizione coerente:

Ogni cultura, infatti, parla di sé, definisce i suoi testi, li inquadra, dà loro un posto e un ruolo. Le culture [...] hanno bisogno – per contenere e tenere sotto controllo la propria eterogeneità interna – di crearsi un'immagine di sé unitaria, un'autodescrizione coerente. Tale bisogno di sintesi unificanti è ancora più urgente perché l'eterogeneità costituisce la legge di esistenza di una cultura da più punti di vista: ogni cultura ha uno *sfondo extraculturale* su cui si staglia, come tale eterogeneo; ma ogni cultura distingue anche *al suo interno* sfere particolari organizzate diversamente, eterogenee, isole inserite nella cultura ma dotate di un'organizzazione altra, aventi come fine quello di accrescere la varietà strutturale.⁶⁵

Mediante il ricorso all'autodescrizione, quindi, una cultura non solo riflette su di sé e, ogni volta con modalità differenti, si racconta, ma, in ultima analisi, mira all'elaborazione di un'immagine dotata anche di un forte potere normativo che, in virtù della propria ricercata coerenza, intende influire concretamente sulla sfera dei valori e dei comportamenti sociali.

Alla luce di queste rapide considerazioni (e senza entrare per ora nelle questioni relative ai sistemi culturali *organizzati diversamente*), cerchiamo adesso di tornare al nostro discorso e di chiederci quale sia, nella cultura italiana del ventennio fascista, il ruolo esercitato da quella speciale categoria di testi rappresentata da quotidiani e periodici.

⁶⁴ Lotman, Jurij – Uspenskij, Boris, *Tipologie della cultura*, Milano, Bompiani, 1975, p. 65.

⁶⁵ Lorusso, Anna Maria, *Semiotica della cultura*, cit., p. 63.

Se, come abbiamo detto, una cultura produce testi anche con l'intenzione di descrivere se stessa, in che modo i testi giornalistici contribuiscono a una simile descrizione? E quali sono, in tal senso, le specificità che connotano il periodo fascista?

Ci sembra che, nel periodo oggetto del nostro studio (come sostanzialmente per tutta la prima parte del secolo XX), la stampa, ormai anche risolutamente avviata verso una fase di modernizzazione tecnico-editoriale, rappresenti in Italia uno dei principali mezzi di informazione, luogo di costruzione e produzione delle notizie, veicolo di cultura, idee e valori.

A ciò è essenziale aggiungere la centralità della stampa rispetto al processo di mitopoiesi del Regime in tutti i suoi aspetti, tanto che, sostiene Paolo Murialdi

[...] tutti gli strumenti giornalistici – dal quotidiano fascista serio e di tinta ufficiosa a quello d'assalto, dal foglio specializzato a quelli nazionali, regionali e provinciale – devono servire il regime «illustrandone l'opera quotidiana, creando e mantenendo un ambiente di consenso intorno a quest'opera».⁶⁶

Senza approfondire una questione, quella dei rapporti fra stampa e regime fascista, notoriamente oggetto di un'ampia bibliografia, non si può però non rilevare che, in questa fase storica, la stampa rappresenta uno dei luoghi in cui, diremmo in maniera *ufficiale* e in larga parte ideologizzata, la cultura italiana, riprendendo Lotman, *si rappresenta*.

È però fondamentale chiarire fin d'ora che l'ufficialità e la rappresentatività appena citate interessano prevalentemente alcuni settori (come la politica, la cronaca e l'economia) considerati di importanza strategica da parte del Regime, mentre uno spazio di manovra maggiore era riservato ad altri ambiti, come quello relativo alle arti.

A proposito del discorso che, il 10 ottobre 1928, Mussolini rivolge ai direttori dei quotidiani convocati in adunata, Paolo Murialdi scrive:

Mussolini bolla malvezzi e degenerazioni tra i quali spiccano la cronaca nera, la «mancanza di dignità verso gli stranieri» e il «personalismo diffamatorio e cannibalesco nelle polemiche»; e poi afferma che, «tolte le questioni strettamente politiche e quelle che sono fondamentali nella rivoluzione, per tutte le altre questioni la critica può limitatamente esercitarsi». Tuttavia, di terreni per dibattiti ne restano ben pochi. E difatti i campi indicati

⁶⁶ Murialdi, Paolo, *Storia del giornalismo italiano*, Bologna, Il Mulino, 1996, p. 149.

da Mussolini, nei quali la tessera non deve costituire un privilegio, sono quelli dell'arte, della scienza e della filosofia.⁶⁷

Ne emerge un panorama complesso, in cui, teso fra imposizioni dall'alto, convinzioni profondamente sentite e libertà relative, il discorso giornalistico disegna nel suo complesso un ritratto (o *autodescrizione*) dell'Italia non facilmente indagabile e (soprattutto per quanto riguarda le arti) solo apparentemente monolitico, il quale, ancora una volta, può forse essere proficuamente attraversato grazie ad alcuni strumenti metodologici di matrice semiotica.

Anche in un periodo in cui, come quello fascista, l'elaborazione di discorsi giornalistici è in larga parte dominata da direttive che provengono direttamente dalla volontà del Duce, può comunque essere rintracciata, soprattutto in ambito artistico e culturale, una certa eterogeneità di intenti, contenuti e stili, dacché essa connota in profondità la dinamica sottesa alla produzione di testi giornalistici, intesi sia come singoli articoli che come intere testate dotate di una storia e di una identità precise.

Come vedremo meglio in seguito, ogni quotidiano o periodico ha una propria precisa "voce", uno stile, un carattere e un lettore tipo di riferimento, ma, per rimanere attorno ai problemi dell'*autodescrizione*, è bene ricordare che un giornale è prima di tutto un dispositivo che propone una visione selettiva e organizzata dei fatti, in virtù della quale le *cose* esistono solo nella misura in cui divengono oggetto di un'elaborazione discorsiva che conferisce loro una specifica forma.

Certamente non è più un'originale intuizione semiotica dire che le notizie sono innanzitutto delle costruzioni discorsive [...] Ciò che i quotidiani (e tutti gli altri media) ci offrono non è uno specchio della realtà, ma piuttosto (se non proprio una costruzione) il frutto di una serie di *decisioni* di natura semiotica. La realtà, in quanto tale, si presenta come *flusso* di realtà, di eventi, casi episodi. Si tratta ogni volta di segmentare questo *continuum* di fatti, selezionare *eventi* e trasformarli in *notizie*.⁶⁸

Ricapitolando, se consideriamo l'*autodescrizione* come un processo autoriflessivo e normativo complesso che trova nella stampa uno dei possibili luoghi in cui manifestarsi a partire da un processo di selezione-costruzione della notizia, è arrivato il momento di chiederci in che misura e con quali caratteristiche la danza, nei discorsi giornalistici che indaghiamo, si inserisca in un simile processo autodescrittivo.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Lorusso, Anna Maria – Violi, Patrizia, *Semiotica del testo giornalistico*, Roma-Bari, Laterza, 2004, p. XI.

Si può dire che la danza rappresenti in tal senso un aspetto *centrale*? Si tratta di un campo di indagine attraversato frequentemente? Quale tipo di valorizzazioni si tende a connettere alla danza? Qual è, in definitiva, il *posto* della danza rispetto a quella sorta di affresco che, come ogni cultura, la cultura italiana del Ventennio, anche per il tramite della stampa, ha teso a realizzare in parte rispecchiandosi al suo interno?

Dalle argomentazioni sviluppate nei paragrafi precedenti, a partire dal carattere fortemente frammentario dei discorsi in esame fino alle difficoltà connesse al tentativo di *dire* il corpo danzante, si capirà agevolmente come, nella stampa del ventennio fascista, l'*argomento danza* rappresenti un ambito ristretto e marginale, praticato di rado e con non poche difficoltà.

Sembrirebbe quasi che parlare di corpi che danzano non risulti *funzionale* rispetto all'edificazione di quell'immagine culturale totalizzante e tendente alla coerenza che caratterizzerebbe le cosiddette *autodescrizioni*: si ha cioè l'impressione che il corpo, persino quello che si muove in conformità ai codici condivisi della tecnica accademica, venga percepito come portatore di una sorta di incoercibilità inestirpabile, di *fattore di scandalo*, di *complessità* irriducibile (come si diceva) che ne impediscono una autentica funzionalizzazione.

Simili questioni si legano fortemente all'idea, in verità piuttosto diffusa anche al di fuori dei confini del giornalismo, secondo cui, all'origine dell'atto stesso del danzare, si collochi una sorta di bisogno primordiale, un'urgenza espressiva a metà fra il biologico e lo psicologico. Per comprendere meglio questo aspetto basta passare rapidamente in rassegna alcuni manuali di ballo del Primo Novecento, tra i pochi testi che, nei primi anni del secolo, si occupino esplicitamente di ballo (seppur con un'attenzione speciale, ovviamente, alle danze di società) cercando di fornire definizioni, ricostruire la storia e, soprattutto, rintracciare l'origine della pratica coreica.

Animato evidentemente da uno spirito positivista, che lo porta peraltro a citare ampiamente l'*Essais de morale de science et d'esthetique* di Herbert Spencer, già nel 1905 Pietro Gavina, dopo aver stabilito un parallelo fra alcune danze animali e quelle umane, scriveva:

Il ballo negli uomini è comunemente considerato come la più larga manifestazione dell'allegria. Questo è indubitabile, e reso palese dalla più elementare osservazione su noi stessi e gli altri.

Infatti è verissimo, che quando si è altamente compresi dal piacere, il nostro corpo si agita e cerca di manifestare la gioia con certe mosse, che, dapprima, disordinate, si piegano quindi

ad una cadenza, per una certa disposizione dei nostri organi di ripetere alcuni movimenti con un dato ritmo.

L'eccitazione prodotta dunque in noi dalla gioia tende a tradursi in movimenti, allo scopo di liberare da una tensione i nostri centri nervosi. È questa l'origine del ballo.⁶⁹

In un'edizione successiva del manuale simili argomentazioni vengono riprese ampiamente:

Certo è che la danza per essere precipuamente espressione di gioia, di forza fisica, di ebbrezza (*sic!*) sensoriale, di giovinezza, di estasi muscolare, è collegata strettamente con vari stati d'animo, ed è espressione di svariati momenti psichici, che un filo d'oro, fatto di emozioni e di sorrisi, di spasimi e di affetti, insieme riunisce in un tutto armonico, che è musica e ritmo.⁷⁰

Considerazioni non troppo dissimili, infine, sono quelle sviluppate nel manuale di Mario DÈ Fiori:

Come la voce umana, nelle sue varie note e modulazioni, di piacere e di dolore, di dolcezza e di collera, ha dato origine al canto, così i moti del corpo, regolati anch'essi dalle sensazioni dell'animo, furono la genesi del ballo.

Infatti, le membra sono quiete od agitate; le braccia si aprono o si chiudono, s'inalzano (*sic!*) al cielo o ricadono verso terra; i piedi procedono ora agitati, ora lenti; tutto il corpo insomma corrisponde con pose, con atti, con lanci, con fremiti alle sensazioni. Lo stesso passo è governato dall'anima: nella corsa è talora la paura, tal'altra la cupidigia della meta; nell'andatura lenta, la meditazione, il benessere, oppure la prostrazione; e così di seguito.

A cotesti movimenti naturali, l'esperienza soccorre con le discipline dell'arte, subordinandoli all'estetica e al ritmo della musica. E come l'uomo, avendo pure in sé nella voce tutti i suoni che occorrono per cantare, apprende a ben cantare per mezzo dell'arte; così, possedendo i passi e i gesti, cioè la facoltà di eseguirli, apprende dall'arte a danzare perfettamente e dilettevolmente.⁷¹

Costruendo diversi tipi di paragoni, talvolta legati al mondo animale tal'altra rivolti ad altre arti, questi testi sembrano proporre un'idea di danza come atto *naturale*, frutto del bisogno di rendere visibili i moti interiori: se, infatti, non tutti concordano sul tipo di stati d'animo

⁶⁹ Gavina, Pietro, *Il Ballo. Storia della danza, balli girati, contraddanze, cotillon, danze locali, feste di ballo, igiene del ballo*, Milano, Hoepli, 1905, p. 10.

⁷⁰ Gavina, P., *Il ballo. Balli di ieri*, Milano, Hoepli, 1914, p. 1.

⁷¹ De' Fiori, Mario, *Il ballo: manuale completo dei balli di etichetta e di famiglia*, Firenze, Salani, 1908, pp. 5-6 [ed.or.1895].

che la danza consente di manifestare (a una visione del danzare come espressione di gioia, soprattutto grazie alla tendenza a staccarsi dal suolo, fa da contrappunto quella che invece abbraccia un più ampio spettro di sensazioni e sentimenti), è tuttavia comune l'idea che, per danzare, il corpo debba subire una sorta di alterazione preliminare, provare dapprima una specie di ebbrezza irrazionale che solo in un secondo momento sarà disciplinata dalle regole dell'arte.

Si comprende come una simile concezione, proprio in ragione di questo legame inestirpabile con la sfera della sensazione incarnata e di un'irrazionalità capace di sconvolgere il comportamento ordinario, faccia in modo che la danza appaia, quasi suo malgrado, come l'arte non solo meno nobile ma anche, in assoluto, meno *prevedibile*.

La danza, anche laddove perfettamente disciplinata e socialmente accettata in tutti i suoi aspetti, sembra conservare un'essenza di imprevedibilità, un fondo irrazionale che la trasforma in un fenomeno percepito, a livello culturale, come irriducibilmente altro, misterioso e al contempo sospetto.

D'altronde, tornando a fare riferimento al pensiero di Jurij Lotman, rientrerebbe nella normalità, per una cultura, la tendenza a individuare delle dimensioni dell'esistenza costitutivamente altre e periferiche, dal momento che «ogni cultura crea il proprio sistema di «marginali», reietti, coloro che non si inscrivono al suo interno e che una descrizione rigorosa e sistematica esclude»⁷².

Sembra quasi essere un'urgenza relativa alla sopravvivenza di una cultura quella di stabilire delle *frontiere*, di operare, cioè, delle distinzioni fra fenomeni ed elementi del mondo al fine di stabilire non solo ciò che appartiene alla cultura in questione, ma anche di individuare, al suo interno, le aree meno stabili e, in un certo senso, periferiche.

Rispetto a ciò, dunque, la danza, pur appartenendo in sostanza a una sfera genericamente definibile come *culturale* sembrerebbe tuttavia animata da norme e logiche interne che la Cultura difficilmente riconosce come proprie, dacché, afferma ancora Lotman, «la Cultura si contrappone non solo alla Natura [...] ma anche alla non cultura, a quella sfera cioè che funzionalmente appartiene alla cultura ma non ne adempie le regole»⁷³.

Bastano dunque queste rapide considerazioni a giustificare in parte quell'idea, introdotta più sopra, del corpo danzante come elemento che, agendo essenzialmente secondo dinamiche proprie e costitutivamente *altre*, si presta con fatica a essere inglobato all'interno di discorsi sulle arti e sulla società che, come quelli giornalistici, tendono a produrre autodescrizioni unitarie e coerenti.

⁷² Lotman, Jurij, *Cercare la strada. Modelli della cultura*, Venezia, Marsilio, 1994, p. 31.

⁷³ Lotman, Jurij – Uspenskij, Boris, *Tipologie della cultura*, cit., p. 30.

Non bisogna poi mai dimenticare le specificità che connotano il momento storico che stiamo affrontando, soprattutto perché, come si dimostrerà nel corso di tutto questo lavoro, i discorsi di carattere estetico che animano l'Italia del Ventennio, fortemente intrisi di intuizionismo e basati su una solida gerarchizzazione delle arti, nutrono verso il corpo danzante un atteggiamento particolarmente ambivalente, oscillante fra rifiuto, reificazione (specie del corpo femminile), fascinazione (spesso venata di misticismo così come di erotismo) e trionfante esaltazione.

In definitiva, dietro alla presenza (e, per converso, all'assenza) di un determinato argomento all'interno di un ampio e articolato spazio discorsivo quale quello rappresentato dalla stampa esiste sempre un vero e proprio *lavorio* culturale, frutto ogni volta di motivazioni e ideologie precise che sta allo studioso tentare di cogliere e sviluppare.

Nel nostro caso, le anomalie che connotano i discorsi sulla danza vanno probabilmente interpretate proprio a partire dalle problematiche connesse alla dicibilità, culturale e non ontologica, del corpo danzante: quest'ultimo, che risulta essere, pur con le dovute differenze, il grande assente nei discorsi sulla danza della stampa italiana del Ventennio, può forse a questo punto essere inteso non come *elemento* di cui si parla più o meno casualmente, ma, piuttosto, come un fascio di possibili percorsi interpretativi instaurabili a partire dall'individuazione di un *piano*, quello della corporeità, che in questa fase storica, come abbiamo visto, viene praticato con fatica, rimanendo incerto e traballante.

Siamo a questo punto giunti dinanzi a una questione capitale, che costituisce un ultimo grande nodo concettuale rispetto a cui, ancora una volta, abbiamo bisogno di rifarci alla semiotica: l'interpretazione.

1.3.3 L'interpretazione

Abbiamo chiuso il paragrafo precedente accennando all'ipotesi che i testi giornalistici di cui ci occupiamo possano essere letti rintracciando un *piano*, definito come piano della corporeità, che spetterà a chi scrive cercare di indagare al fine di individuare i possibili percorsi che, dentro e fuori di esso, i testi oggetto della nostra analisi hanno nel tempo dimostrato di compiere.

Il concetto stesso di *piano*, però, necessita di un importante approfondimento, dal momento che esso ci consente di spostare nuovamente l'asse della trattazione, spingendoci a interrogarci circa la natura stessa del *fare critica* e sui meccanismi che ne determinano in qualche misura il funzionamento.

Parlare di piani, infatti, significa alludere al carattere interpretativo della critica, consistente, come vedremo, nello stare letteralmente *inter partes*, stabilendo una relazione fra elementi diversi e, talvolta, opposti.

Dal momento che, infatti, ci pare che sia proprio l'interpretazione l'attività intellettuale che anima in profondità il *fare critica*, vale la pena di soffermarsi un momento su questo concetto, che indaghiamo, ancora una volta, facendo appello a studi di carattere semiotico.

Partiamo dunque dalle considerazioni del già citato Claudio Paolucci che, nell'individuare i caratteri metodologici fondamentali della semiotica interpretativa, afferma:

Ecco quindi per noi la prima parte del metodo della semiotica interpretativa: partire da ciò che di fatto si manifesta nell'esperienza, al fine di tagliarlo in n dimensioni che non esistono che di diritto e che sono costituite da una serie di reticoli di relazioni che rendono possibile il fatto che si manifesta nell'esperienza.⁷⁴

Emerge qui l'idea, centrale per il nostro discorso, dell'esistenza di una rete di relazioni e del carattere prospettico di qualsiasi indagine che tenti di portarle alla luce, ma a ciò si aggiunge un altro aspetto fondamentale, secondo cui il *sensò* (che, se vogliamo, della semiotica costituisce l'"oggetto") si installa solo ed esclusivamente all'interno di siffatto reticolo relazionale.

Se nell'esperienza succedono cose, eventi, fatti che provocano sensazioni, emozioni, affezioni; se esperire è innanzitutto imbattersi in qualcosa lungo il percorso di una vita, il *sensò* di questo stesso imbattersi, il *sensò* di questi eventi, sensazioni, emozioni non è qualcosa che è necessariamente possibile ritrovare nell'esperienza, ma è qualcosa che, al contrario, la forma, la ordina, la struttura, definendone così le condizioni stesse di possibilità. Se nell'esperienza accadono *eventi*, la *logica* di questi eventi è allora qualcosa che pare trascenderli e sembra inevitabilmente risiedere altrove, *nei rapporti e nelle forme di relazione che è possibile individuare in ciò che struttura l'esperienza* e che, solo, ne costituisce la condizione di possibilità.⁷⁵

Tornano qui con assoluta evidenza tutti quegli intendimenti che abbracciavamo in apertura, quando, nel definire il nostro oggetto di studio, dichiaravamo che per poter parlare di *critica di danza* era necessario portare alla luce le dinamiche culturali che si collocano all'origine e che determinano lo sviluppo di un simile fenomeno, al punto che, come si è visto, siamo

⁷⁴ Paolucci, Claudio, *Strutturalismo e interpretazione*, cit., p. 117.

⁷⁵ *Ivi*, p. 127.

arrivati a parlare più propriamente di *relazioni fra danza e stampa* nell'Italia fascista. Su questo discorso è necessario a questo punto iniziare a costruirne un altro, perché l'urgenza di leggere gli eventi del mondo attribuendo loro un *posto* che ne definisca il senso e le condizioni di esistenza non permea, ovviamente, solo l'impianto complessivo di questo lavoro ma, dal nostro punto di vista, anima nel profondo l'esercizio di uno sguardo critico sulla danza e, conseguentemente, la scrittura giornalistica ad esso relativa.

Se, infatti, sempre citando Paolucci

[...] le “cose” non sono niente, quello che è sostanza può benissimo essere forma, quello che è espressione può benissimo essere contenuto e così via. Ciò che conta è esclusivamente *il piano in funzione del quale degli elementi si interdefiniscono ancorandosi relazionalmente gli uni in rapporto agli altri.*⁷⁶

ciò significa che, per comprendere i discorsi giornalistici di cui ci occupiamo e per rendere *parlanti* quelle pericolose tendenze all'afasia che abbiamo già visto, è necessario capire quali reti di relazioni vengano messe in campo nei testi oggetto della nostra analisi, dal momento che un simile percorso ci consente non solo di cogliere gli aspetti passati sotto silenzio, ma, questione non di secondaria importanza, di operare costantemente delle precisazioni terminologiche che ci permettano di stabilire *cosa vogliono dire* le parole che di volta in volta rintracciamo.

Si tratta, evidentemente, di fare appello alla semiotica al fine di leggere il nostro *corpus* di testi individuando le dinamiche specifiche del momento storico che investighiamo, il tutto partendo, come si diceva, da una certa concezione dell'interpretazione come atto fondativo dell'esercizio di uno sguardo critico sulle arti e, quindi, sulla danza.

Sulla base di quanto appena asserito, potremmo dire che la produzione di un discorso legato a un qualsiasi fenomeno del mondo – e nel nostro caso alla danza – rappresenta l'esito del tentativo di dire qualcosa su un determinato oggetto dell'esperienza illuminandolo da un certo punto di vista, “sotto un certo rispetto” avrebbe detto Charles Sanders Peirce, fondatore della semiotica interpretativa.

La semiotica peirciana, che costituisce evidentemente il riferimento primo di qualsiasi discorso che affronti semioticamente i problemi connessi all'interpretazione, è fatta oggetto di ampia trattazione anche nello studio di Paolucci fin qui citato, in cui, fra l'altro, si legge:

⁷⁶ *Ivi*, p. 144.

In Peirce un'interpretazione non è quindi semplicemente il passaggio da un punto a un altro, perché un passaggio di questo tipo potrebbe tranquillamente collegare due cose completamente slegate tra di loro. Un'interpretazione in Peirce è invece il passaggio da un punto a un altro *attraverso un terzo punto che li pone in rapporto*, mediando così costitutivamente la relazione che si instaura tra di essi. [...] L'interpretazione non permette cioè semplicemente di passare da un elemento a un altro, ma *dice che il secondo elemento dice in qualche modo la stessa cosa detta dal primo sotto un altro rispetto*: per questo svolge la funzione di interprete.⁷⁷

L'interpretazione, in ultima analisi, consentirebbe di produrre dei discorsi mediante i quali rendere letteralmente dicibile un determinato fenomeno del mondo, stabilendo dei *regimi di commensurabilità* fra domini anche estremamente lontani l'uno dall'altro. Nel nostro caso il problema di rendere commensurabile l'incommensurabile si declina in varie forme e a più livelli, insediandosi, a monte, nel problematico rapporto fra parola e corpo danzante, e, a valle, intridendo profondamente il terreno dei discorsi di volta in volta analizzati, che, con modalità differenti e spesso contraddittorie, affrontano i problemi connessi alla natura, alle possibilità e al ruolo sociale della danza, oltre che, conseguentemente, del corpo danzante. Ad ogni modo, se è vero che

[l'interpretazione, *n.d.A*] comporta un continuo concatenarsi di elementi appartenenti a sistemi anche molto eterogenei, tra cui si costruisce una commensurabilità locale che li rende traducibili l'uno con l'altro. È del resto questa l'essenza stessa dell'interpretazione peirciana, in cui una prima configurazione di rapporti ne innesca un'altra che si concatena con essa attraverso la mediazione di una Terzità – l'interpretante – che dice che ciò che essa dice è la stessa cosa detta da un altro elemento sotto un altro rispetto.⁷⁸

si comprenderà come il *piano della corporeità* di cui abbiamo finora parlato si presenti come il ricettacolo di tante possibili configurazioni interpretative che, del corpo che danza, porteranno in luce aspetti sempre diversi e inevitabilmente parziali, oscillando tra il rifiuto di dire corpo, il rapido e convenzionale accenno, il ricorso a quelle che chiameremo *strategie nobilitanti*, fino alla vera e propria riflessione *critica* tendente, come si diceva, al riconoscimento e all'indagine della complessità, irriducibile e affascinante, della presenza del corpo che danza.

⁷⁷ *Ivi*, pp. 149-150.

⁷⁸ *Ivi*, p. 161.

Ognuno di questi aspetti sarà ampiamente affrontato nei prossimi capitoli. Bisogna per ora rimanere qualche istante sul concetto di *piano*, al fine di individuare con maggiore precisione il modello teorico all'interno del quale un simile strumento concettuale si inserisce.

Si è visto finora come l'instaurarsi di piani costituisca l'operazione di partenza che ci consente di strutturare le nostre elaborazioni discorsive permettendoci di attribuire un senso agli elementi che, al loro interno, si posizionano secondo modalità stabilite e, in un certo senso, prescritte dal piano medesimo.

Ma da dove selezionare simili piani? Esiste forse uno sfondo a partire dal quale riuscire a individuarli? Quali le loro possibilità applicative?

È a questo punto che ci vengono in aiuto le teorizzazioni di un altro 'padrÈ della semiotica, Umberto Eco, soprattutto per quanto riguarda il modello teorico-analitico costituito dall'*Enciclopedia*, quella sorta di "libreria delle librerie" in cui tutto il sapere, tutti i possibili percorsi interpretativi, passati e a venire, trovano posto.

Riflettiamo prima di tutto sulla struttura dell'*Enciclopedia* che, come ribadito più volte dallo stesso Eco, è quella del rizoma.

In *Semiotica e filosofia del linguaggio* essa è descritta in questi termini:

Il modello dell'enciclopedia semiotica non è dunque l'albero ma il *rizoma*: ogni punto del rizoma può essere connesso e deve esserlo con qualsiasi altro punto, e in effetti nel rizoma non vi sono punti o posizioni ma solo linee di connessione; un rizoma può essere spezzato in un punto qualsiasi e riprendere seguendo la propria linea; è smontabile, rovesciabile; una rete di alberi che si aprano in ogni direzione può fare rizoma, il che equivale a dire che in ogni rizoma può essere ritagliata una serie di alberi parziali; una serie non ha centro.⁷⁹

Il rizoma enciclopedico, dunque, costituisce lo sfondo su cui diventa possibile ritagliare dei piani all'interno dei quali porzioni di contenuto possono venire a delinearli relazionandosi vicendevolmente:

Un piano è una *sezione enciclopedica parziale* in cui degli elementi del *contenuto* si *determinano reciprocamente* su base locale. Esso presiede alla stabilizzazione del senso in quanto i suoi elementi si determinano così reciprocamente in base a rapporti di regolarità.

⁷⁹ Eco, Umberto, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984, p. 112.

Formalmente, un piano è una cellula striata in uno spazio liscio rizomatico, il brandello locale di un *patchwork*.⁸⁰

Il piano, quindi, fornisce alla semiosi un orizzonte semantico definito su base locale e sostanzialmente instabile, sul quale però l'espressione e, di conseguenza, la produzione discorsiva riescono a edificarsi. Si tratta prima di tutto di operare alcuni tagli all'interno del *già detto* che diano senso al nostro dire mediante una lettura dell'esperienza che prende le mosse anche da quanto si conosce già e che risulta essere parzialmente condiviso a livello sociale.

Tendenzialmente infatti

un piano si ritaglia in base a *regole di genere, norme, stereotipi culturali, situazioni condivise, abiti interpretativi*. [...] Noi semantizziamo, o meglio, tendiamo a semantizzare immediatamente in base a piani stereotipici, a universi di discorso codificati o ipercodificati che sono propri della nostra enciclopedia.⁸¹

È anche a un simile meccanismo che alludevamo quando, in precedenza, dichiaravamo che la cultura non procede per strappi ed esplosioni subitanee ma, al contrario, tende a contemplare il nuovo come una possibile riconfigurazione dell'esistente che, in qualche maniera, entra progressivamente in connessione, assimilandoli, con elementi *altri*.

Vedremo meglio in seguito come, anche nei discorsi sulla danza, un simile meccanismo possa essere parzialmente individuabile, sia laddove ci si rivolga a manifestazioni coreiche fondamentalmente tradizionali – operando dunque all'interno di moduli interpretativi sostanzialmente già dati – sia, e quasi in misura maggiore, quando si è chiamati al confronto con esperienze di danza giudicate come nuove, altre, rivoluzionarie.

È però essenziale sottolineare che, per quanto il riferimento alla sfera di ciò che si considera condiviso sia un aspetto fondamentale, quando ci si trova, come nel caso dei testi che trattiamo, a parlare di manifestazioni artistiche, le cose divengono irrimediabilmente più complesse, dacché la riconfigurazione del già noto si rivela un'operazione non sufficiente al compimento di quel processo interpretativo che abbiamo visto essere così importante.

Il tipo di interpretazione che, infatti, si pone all'origine di qualsiasi discorso critico sulle arti (e quindi anche di quello sulla danza) consiste piuttosto in quello che Peirce definiva in termini di “pure play” (puro gioco) fra la tendenza, da una parte, a leggere i fenomeni del

⁸⁰ Paolucci, Claudio, *Strutturalismo e interpretazione*, cit., p. 358.

⁸¹ *Ivi*, p. 382.

mondo “portandoli sotto regole” (quindi connettendoli a categorie già note) e l’intento, dall’altro, di far avanzare la conoscenza stabilendo dei percorsi nuovi, creando delle connessioni inedite che finiscono con il complicare ulteriormente la struttura del rizoma.

Fare critica, allora, diventa un processo non semplicemente valutativo o descrittivo, ma sostanzialmente *euristico*, volto cioè, a fronte della concreta esperienza dell’arte, a far avanzare la conoscenza, ampliando, integrando e progressivamente modificando ciò che su di una simile esperienza si pensa già, il tutto mediante un’operazione di carattere abducente che Peirce, non pensando evidentemente in maniera esclusiva alla critica delle arti, definiva come *play of musement*.

Torniamo di nuovo, per comprendere meglio questi ultimi aspetti, alle considerazioni di Paolucci che a tal proposito scrive

Il *play of musement* consiste dunque nel connettere due differenti ambiti di esperienza senza che ci sia una *regola* su cui fondare questa connessione, per quanto non manchi invece una *regolarità* che è costitutiva della “legge delle libertà”. [...] il *play of musement* peirciano corrisponde a quel processo in cui si connettono tra di loro cose separate anche molto lontane, attraverso un libero gioco non riconducibile a regole, processo su cui Kan fondava il giudizio estetico.⁸²

È evidente come un simile discorso possa avere numerosi campi di applicazione, ma per ciò che ci riguarda esso ci spinge a pensare la critica come una sorta di costante rimodulazione del già dato – di ciò che, dunque, appartiene alla dimensione del “si dice, si pensa” – attraverso il proprio punto di vista personale, in una sorta di variazione su tema che, se da un lato non può prescindere dal prendere preliminarmente posizione all’interno dell’Enciclopedia, dall’altro può muoversi in essa creando dei percorsi inusitati.

C’è sempre insomma, nella critica, questo doppio movimento che contiene in sé un’istanza creativa, capace – ed è quel che più ci interessa – di tracciare piani enciclopedici per poi fuggirne, facendo germogliare su di essi percorsi discorsivi tali da avvicinare ciò che in precedenza non era mai stato messo insieme.

Rispetto alla nostra particolare indagine questo aspetto assume un’importanza capitale, perché ci mette nelle condizioni di riservare un’attenzione rinnovata al nostro *corpus* di testi, nei quali, ferme restando le specificità connesse alla fase storica presa in esame, si andrà proprio alla ricerca di quella costante modulazione fra punti di vista differenti (in sostanza fra individuale e collettivo) finora descritta: sarà in questo modo possibile collocare

⁸² *Ivi*, pp. 157-158.

l'insieme dei discorsi giornalistici sulla danza all'interno di un particolare orizzonte enciclopedico e, al contempo, si riuscirà a valutare il potere trasformativo e, in un certo senso, eversivo dei singoli testi rispetto a un panorama culturale più vasto.

Se quelli esposti fino a questo punto rappresentano i principali rudimenti teorici che formano l'ossatura metodologica del nostro lavoro, bisogna tener sempre presente che l'analisi che svilupperemo è saldamente incastonata all'interno della materia testuale da cui prende le mosse e di cui, soprattutto, cerca di rispettare le specificità. A tal proposito dobbiamo ora ritornare su un aspetto della teoria semiotica su cui in precedenza abbiamo sorvolato e che riprendiamo ora brevemente solo per chiarire ulteriormente il discorso finora condotto: l'enunciazione.

Partendo dal tradizionale insegnamento della semiotica, secondo cui l'enunciazione è, tra le altre cose, quell'istanza logicamente presupposta all'esistenza stessa di un *enunciato* (e quindi anche di un testo verbale) nel quale lascia delle tracce (o marche), vogliamo ora rifarci alla già menzionata teoria dell'enunciazione di Paolucci, dacché ci sembra foriera di particolari sviluppi rispetto al tipo di analisi che vorremmo condurre.

Rivolgere la propria attenzione al problema dell'enunciazione è di fondamentale importanza per comprendere la strategia (e l'ideologia) sottesa a ogni testo che si prende in esame, le cui caratteristiche – formali, stilistiche, contenutistiche, ecc. – rivelano, complessivamente considerate, il tipo di istanza enunciativa (che non corrisponde, ovviamente, all'autore empirico) che a quel testo è inevitabilmente sottesa.

Analizzare dunque il testo per cogliere i connotati di quella *presa di parola* che è all'origine di ogni atto discorsivo e che, costitutivamente producendosi all'interno del reticolo enciclopedico, plasma il particolare tipo di percorso interpretativo che di quel discorso costituisce la ragion d'essere:

[...] l'enunciato presenta dei simulacri e delle marche dell'enunciazione che sono effettivamente presenti, e attraverso questa presenza presente fica il soggetto dell'enunciazione, ma *lo presentifica in quanto assente*, dandogli una presenza all'interno dell'enunciato solamente nella forma dell'assenza presentificata.⁸³

Quell'idea di *marcatura di un'assenza* che avevamo preso in prestito in precedenza, quasi a mo' di metafora, per parlare del problema della dicibilità del corpo danzante nei discorsi giornalistici che analizziamo, diventa ora lo strumento per descrivere la condizione che

⁸³ *Ivi*, p. 458.

caratterizza il soggetto dell'enunciazione, rintracciando il quale, come dicevamo, è possibile cogliere l'istanza che, nel profondo, anima gli enunciati e, di conseguenza, i testi.

Ci distacciamo dal nostro enunciato [...], ma ce ne distacciamo come da un qualcosa da cui non ci possiamo distaccare, dal momento che questo "qualcosa" definisce totalmente l'identità del nostro dire e porta al suo interno le nostre tracce. Come il lampo si differenzia dal cielo nero portandoselo dietro, così l'enunciato si differenzia dall'enunciazione, ma portandosela dietro, nei termini e nella misura dell'assenza presentificata dalle tracce dell'enunciazione nell'enunciato.⁸⁴

Si tratta, ancora una volta, di andare alla ricerca di qualcosa che (tecnicamente) *non c'è* e di cui bisogna recuperare e leggere le tracce al fine di comprendere in che modo quell'idea di interpretazione che abbiamo affrontato viene di volta in volta declinandosi nei testi che, come dice suggestivamente Paolucci, non possono che essere il luogo della *presentificazione di un'assenza*.

Se l'enunciazione è l'istanza che converte il sistema (virtuale) in processo (discorso), per quanto ci riguarda, l'enunciazione vede definita la sua posizione in rapporto da un lato all'*enciclopedia* [...] e dall'altro dall'enunciato, che l'atto di enunciazione produce attraverso una prassi. Questa è la struttura relazionale che definisce l'enunciazione, e l'istanza dell'enunciazione sarà definita solo ed esclusivamente dalla configurazione di rapporti che la immerge nell'enciclopedia da un lato, e dalla configurazione di rapporti che definisce il modo in cui essa trasforma le virtualità enciclopediche in enunciati dall'altro.⁸⁵

Risulta a questo punto ben delineato il panorama metodologico complessivo su cui si costruisce tutta la nostra trattazione: partendo dall'ipotesi che la critica di danza costituisca un'operazione intellettuale di natura principalmente euristica (oltre che descrittiva, valutativa, ecc) basata su una particolare idea di interpretazione, intesa come costruzione di una mediazione fra elementi che si oppongono, bisognerà portare avanti una lettura analitica tesa a individuare, all'interno del nostro *corpus* di testi, le differenti strategie discorsive alla base delle visioni sulla danza che stiamo cercando di definire e articolare.

È ora finalmente possibile cominciare ad entrare nel merito del nostro discorso, partendo dalla disamina delle caratteristiche *formali* che connotano la presenza dell'*argomento danza* nella stampa italiana del periodo fascista.

⁸⁴ *Ivi*, p. 465.

⁸⁵ *Ivi*, p. 469.

1.4 Caratteri della presenza della danza nella stampa italiana del Ventennio

C'è un passo fondamentale che bisogna compiere per avvicinarsi ai testi giornalistici sulla danza di cui d'ora in poi parleremo: riflettere sulla struttura *fisica* del giornale e sulle sue caratteristiche di superficie, al fine di comprendere le modalità con cui, all'interno di un simile testo *sincretico*, le notizie assumono una particolare forma e, non da ultimo, occupano una specifica *posizione* le une rispetto alle altre.

Partendo dal fondamentale assunto, in parte già esposto, secondo cui

Ogni volta che un evento infrange (per eccezionalità, stranezza, imprevedibilità, novità, gravità) una regola, cioè l'equilibrio e la continuità di ciò che è prevedibile, si crea notiziabilità. [...] Viene cioè *reso* notiziabile dalla costruzione giornalistica come accadimento anomalo.⁸⁶

si comprende come la trasformazione in notizia costituisca l'operazione che rende un determinato argomento degno di essere trattato in sede giornalistica e, conseguentemente, sottoposto a quel processo di elaborazione discorsiva che, lo si è detto, gli conferisce una *forma* e una *verità*.

Affinché ciò avvenga è necessario però che, nel giornale, le notizie trovino una loro precisa organizzazione complessiva che, nel periodo di cui parliamo, risulta essere piuttosto rigida e tendente alla delimitazione di macroambiti attraverso i quali, in maniera sicuramente più generica rispetto a quanto accade oggi, riuscire a *catalogare* l'esistente, dacché «[...] fino a qualche anno fa la tradizionale categorizzazione del mondo (politica interna, politica estera, terza pagina, cronaca – che era prevalentemente cronaca nera) – sembrava riflettere l'*effettiva* struttura del mondo»⁸⁷.

Simile opera di classificazione totalizzante è possibile a partire da quella che, semioticamente, viene definita come *topicalizzazione*, vale a dire l'elaborazione di un'ipotesi interpretativa che tiene insieme una serie di notizie e che, concretamente, consiste nella «scelta di trattare in una stessa pagina un certo numero di notizie, come fossero legate da un filo conduttore»⁸⁸.

Si tratta, in sostanza, di costruire e rispettare una sorta di gerarchia fra gli argomenti trattati

⁸⁶ Lorusso, Anna Maria, *Semiotica del testo giornalistico*, cit., p. XII.

⁸⁷ *Ivi*, p. 27.

⁸⁸ *Ivi*, p. 30.

dinanzi alla quale, evidentemente, è opportuno chiedersi quale sia il posto riservato alla danza.

Potrebbe questo sembrare un interrogativo superfluo, in quanto è facile ipotizzare che la danza, come tutto ciò che in qualche maniera ha a che fare con le arti, trovi innanzitutto nella Terza pagina dei quotidiani il suo luogo d'elezione.

Ciò è senza dubbio vero, ma, all'interno della 'Terza', gli spazi che la danza si troverà a occupare nel corso del ventennio fascista saranno in realtà più d'uno e tutti abbastanza diversi gli uni dagli altri, oscillando tra elzeviri, cronache di spettacolo e, in misura molto minore, interviste e recensioni di libri.

È sicuramente opportuno soffermarsi sulle prime due tipologie testuali sopraelencate, non soltanto perché si tratta di quelle praticate più di frequente, ma anche perché rappresentano due modalità di scrivere di danza sostanzialmente antipodiche: se, infatti, l'elzeviro sembra dapprima prendere fuggacemente le mosse dalla realtà per poi fuggire nel regno della divagazione letteraria, la cronaca non può non mantenere il legame con lo spettacolo di cui parla e della cui esperienza rimane fortemente impregnata.

1.4.1 Elzeviri

Iniziamo dunque prendendo le mosse dalle dichiarazioni polemiche di Nello Ajello che, proprio a proposito degli elzeviri del Ventennio, scrive

[...] l'ingresso di uno scrittore nella terza pagina dei quotidiani rappresentò l'unico possibile debutto nella società letteraria: l'iscrizione a una corporazione, l'ammissione in un corto circuito di complicità culturali.

La tessera di appartenenza a quella corporazione fu l'elzeviro. Quell'articoletto d'evasione ospitato in terza pagina costituì, per i letterati che collaboravano ai giornali, un segno di riconoscimento, una misura di capacità professionale. Sembrò il frutto perfetto di un compromesso tra le ragioni tecniche del giornale e le esigenze creative dello scrittore.⁸⁹

E, soffermandosi sulle caratteristiche di questi «articoletti di evasione», rileva

[...] Neppure quando lo spunto di cronaca resisteva un po' più a lungo prima di perdersi negli orizzonti del puro stile, l'elzeviro riusciva ad offrire al lettore un servizio "giornalistico": era convenuto che, in queste "prosette d'arte", le cose, gli uomini, le situazioni metereologiche (c'erano elzeviristi specializzati in articoli sul "mutar delle

⁸⁹ Ajello, Nello, *Lo scrittore e il potere*, Roma-Bari, Laterza, 1974, pp. 3-4.

stagioni”) dovessero essere trattati uno per volta, senza collegamenti sol resto del mondo. La diversa bravura degli autori poteva incidere sulla qualità di ciascun pezzo, non sul tipo di tematica e sul suo uso costante e generalizzato.⁹⁰

Modalità di scrittura che consente a quanti la praticano di essere riconosciuti pubblicamente (e, soprattutto, su larga scala) come veri e propri scrittori, l’elzeviro sembra essere, nelle parole di Ajello, anche il luogo in cui ogni argomento può essere agilmente trattato, dal momento che la penna dell’autore giungerà comunque irrimediabilmente a snaturarlo, tirandone fuori un’ immagine artatamente erudita e fantasiosa.

Se dunque l’elzeviro rappresenta lo spazio della divagazione a tutti i costi, l’arcadia dello scrittore che, in esso, può dare sfogo ai propri virtuosismi stilistici, si comprende come, fra gli altri, anche la danza possa divenire l’oggetto di simili «prosette d’arte».

Ciononostante, tenuto conto del grado di erudizione e raffinatezza discorsiva che caratterizza anche gli elzeviri di argomento coreico, ci pare però, a differenza di quanto sostenuto da Ajello, che anche in questi testi sia possibile rintracciare i lineamenti di un certo modo di guardare l’oggetto a cui ci si riferisce e, di conseguenza, una qualche forma di legame, per quanto filtrata e vistosamente rielaborata, con la realtà.

Non si tratterà dunque di leggere gli elzeviri di questo periodo come la testimonianza, accorta e scrupolosa sul piano storico-scientifico, dell’affermarsi di un pensiero sulla danza denso e consapevole. Bisognerà, al contrario, seguire quel fluire di immagini, visioni e suggestioni che, in maniera piuttosto libera e disimpegnata, gli elzeviristi compongono *attorno* alla danza tentando di coglierne, di volta in volta, gli umori, le colorature, i rimandi a modi di vedere e di pensare socialmente diffusi e, contemporaneamente, di cogliere la sensibilità, la profondità e l’acume dei singoli contributi.

Misurare una temperatura, dunque, stabilendo una connessione fra discorsi fortemente frammentari ed eterogenei per intenti e contenuti, sempre tesi a spaziare dalle polemiche sui balli da sala alle digressioni di taglio biografico su “miti” della danza del passato e del presente (si pensi a Nijinsky o a Isadora Duncan), fino alla vera e propria divagazione letteraria, talvolta suggestivamente al confine tra prosa e poesia (come nel caso, giusto per fare un esempio, delle affascinanti prose di Bruno Barilli).

In linea generale, come vedremo, l’atteggiamento nei confronti della danza, indipendentemente dalle questioni di volta in volta affrontate, si muoverà attorno ai due poli opposti della fascinazione assoluta e del sarcasmo sdegnato. Vale la pena di notare fin d’ora,

⁹⁰ *Ivi*, p. 13.

però, come la tendenza prevalente negli scrittori che tangenzialmente si rivolgono anche alla danza sia quella di dimostrare una sorta di bonaria indulgenza verso questo aspetto dell'esistenza che, come abbiamo in parte già detto, si colloca al confine fra piacere, divertimento e pratica artistica.

È certamente il tipo di considerazione di cui la danza gode in Italia nel corso del Ventennio la causa di una simile attitudine, ma vale comunque la pena di citare ancora una volta le pungenti parole di Ajello, che, abbozzando un ritratto dell'elzevirista-tipo, afferma

[...] l'elzevirista, ancor prima di prendere in mano la penna, dà per scontato che i lettori del suo "*petit poème en prose*" saranno pochi e selezionati, rappresenteranno cioè una fetta molto sottile (e perciò tanto più squisita) di quello che oggi un analista di mercato chiamerebbe l'"universo di ascolto." [...] in una stagione che durò quindici anni, e che coincise col trionfo della terza pagina – le doti di sdegnosità, di chiusura sociale, di presunzione corporativa che avevano sempre distinto la società letteraria italiana assunsero l'aspetto di vera e propria malattia; con l'aggravante che il male risultava visibile a tutti tranne a coloro che ne erano affetti, i quali anzi ne andavano fieri. [...] Il vezzo della divagazione estemporanea, erudita, allegorica, auto-ironica diventò per un'intera congrega di scrittori una cifra distintiva, uno stemma.⁹¹

L'autoironia, il sussiego, la mancata volontà di parlare *a tutti* sembrerebbero delineare una certa diffusa modalità di rapportarsi, da parte degli scrittori, al proprio contesto storico-culturale. Non possiamo evidentemente entrare nel merito di simile questione, evidentemente enorme e complessa; vale però la pena di tenere a mente, quasi a mo' di suggestione, le parole appena riportate per chiederci se quella sorta di mancata *militanza*, anche nel caso dei discorsi sulla danza, e, in generale, quel sostanziale immobilismo (o forse sarebbe meglio parlare di *tradizionalismo*) fin qui richiamati non costituiscano un atteggiamento che connota, genericamente e trasversalmente, i discorsi giornalistici dell'Italia fascista e non solo, nello specifico, quelli di argomento coreico.

1.4.2 Cronaca e Critica

L'altro ambito a cui dobbiamo evidentemente guardare fin d'ora è rappresentato dalle cronache di spettacolo, che, come si diceva, costituiscono un'ampia parte del nostro *corpus* di fonti.

⁹¹ *Ivi*, pp. 9-11.

Urge prima tutto una precisazione di carattere terminologico, dacché, per tutto il periodo di cui ci occupiamo, si tenderà sostanzialmente a parlare di *cronache* e, quasi mai, di *recensioni*.

Si tratta di un aspetto di non secondaria importanza, da cui è possibile trarre numerose considerazioni circa la natura e la funzione di simili testi.

Se, come abbiamo detto, è senza dubbio vero che le cronache trovano spesso posto all'interno della Terza pagina, non mancano tuttavia casi in cui, soprattutto dinanzi a 'Terz' particolarmente ricche e articolate, le cronache di spettacolo si trovino a oscillare tra la seconda, la quarta o la quinta pagina (eccezion fatta, ovviamente, per le cronache che si riferiscono a debutti di spettacoli particolarmente rilevanti). Questo sta probabilmente a dimostrare che, in quella generale categorizzazione dei fatti e dei discorsi che determina l'organizzazione complessiva di un quotidiano, le cronache di spettacolo non rivestono lo stesso ruolo degli altri articoli di 'Terza': se, ad esempio, l'elzeviro costituisce lo spazio della divagazione culturale e, contemporaneamente, l'articolo di 'Terza' (generalmente di fondo e di 'secondo taglio') rappresenta invece il momento della riflessione e dell'approfondimento, la cronaca invece ha a che vedere con eventi transitori, spesso uguali a loro stessi, di cui si tende a fornire una testimonianza senza tentare l'elaborazione di un discorso dal respiro più ampio.

È in questo, ci pare, che risiede una delle differenze sostanziali fra l'atteggiamento nei confronti dello spettacolo coreico tenuto dai cronisti di questo periodo rispetto a quello che caratterizza i critici di anni più vicini a noi: non ha evidentemente troppo senso, nel periodo di cui ci occupiamo, riservare programmaticamente uno spazio alla *recensione*, dacché, evidentemente, l'attenzione di cronisti e lettori si concentra maggiormente sulla testimonianza di ciò che si è visto in scena e, soprattutto, sulle accoglienze che il pubblico ha voluto riservarvi.

Se, com'è noto, di cronaca si può parlare solo nella misura in cui esiste una *notizia* da riferire, ci pare che, nel nostro caso, essa sia rappresentata dalle reazioni degli spettatori dinanzi alle opere di volta in volta messe in scena.

Lo spettacolo ha avuto successo? Questa è la domanda che, dal nostro punto di vista, costituisce la ragion d'essere delle cronache di spettacolo che analizzeremo: un simile interrogativo, infatti, non solo plasma la struttura interna dell'articolo (che, ovviamente, a questo aspetto deve necessariamente e, talvolta, prevalentemente riferirsi) ma, in un certo senso, modella anche il tipo di sguardo del cronista stesso, che rimane spesso solo dalla parte del pubblico senza dimostrare di entrare nelle logiche interne allo spettacolo.

Si consideri dunque, a riprova di ciò, che le cronache si aprono spesso con un riferimento generale al tipo di accoglienza del pubblico, sovente descritta con espressioni standardizzate come “fredda”, “calda”, “cordiale”, “simpatica”, e, dopo una ricognizione dei principali aspetti dello spettacolo, si chiudono di frequente con espressioni come “la cronaca registra” seguite dal numero di ‘chiamatÈ ad autori e interpreti.

A ciò si aggiunga inoltre la tendenza, peraltro riscontrabile già nelle cronache di fine Ottocento, alla menzione dei momenti dello spettacolo che godevano di maggiore successo, spesso coincidenti con i *ballabili* più vivaci e virtuosistici. Questa modalità di guardare lo spettacolo coreografico, soprattutto se si tratta di balletto, enucleandone scrupolosamente i passaggi maggiormente acclamati doveva essere particolarmente diffusa se, ad esempio, ancora nel 1929 sul «Corriere della sera» si scrive:

Posta nelle mani di tanti artisti eminenti per il loro gusto e la loro perizia, è naturale che l’azione dell’Adami sia divenuta il *Casanova* di tanti altri, rappresentato ieri, e che, spogliato dei minori quadri richiesti dall’azione mimica svolgente la trama e dalla tecnica scenica, abbia raccolto il maggior interesse del pubblico intorno al terzo quadro: *La fantasia dell’oro*, al sesto: *La notte veneziana*, e all’ultimo: *Il Carnevale di Venezia*.⁹²

È proprio in una simile operazione di *registrazione* risiede la natura essenzialmente informativa delle cronache di spettacolo, le quali, fin dal titolo (quasi sempre caratterizzato dalla seguente struttura: Titolo dell’opera – Nome degli autori – Nome del teatro in cui lo spettacolo va in scena), denunciano il loro carattere fondamentale *funzionale*, lontano dunque (seppur con le dovute eccezioni) da qualsiasi ambizione letteraria e volontà di uscire dai limiti imposti dalla prassi di scrittura cronachistica.

Detto questo, è però evidente che, se la funzione di questi testi ne modella in profondità intendimenti e caratteri formali, essi tuttavia conservano sempre al loro interno degli spazi di manovra e di espressione individuali, riservando al cronista la possibilità di concentrarsi almeno su due aspetti che vale per ora la pena di nominare singolarmente: l’individuazione, nello spettacolo, di elementi di novità e, soprattutto, l’esercizio di quella che, per tutto il Ventennio, sarà definita come *critica*.

Se, come dicevamo, le cronache di spettacolo prendono le mosse dalla registrazione delle reazioni del pubblico (la *notizia*), esse prenderanno certamente più corpo e carattere se sarà

⁹² g.c. (ma Gaetano Cesari), *Il Tabarro e Casanova a Venezia alla Scala*, «Corriere della Sera», 20 gennaio 1929.

possibile, per il cronista, riferire più o meno fantasiosamente aspetti singolari e percepiti come nuovi.

Non ci interessano evidentemente i pur numerosi commenti di costume e gli aneddoti che a più riprese puntellano le cronache di danza (una tendenza, questa, deriva forse direttamente dai gazzettieri di fine Ottocento), ma intendiamo richiamare quei casi in cui i cronisti si soffermano con maggiore dovizia di particolari a descrivere le caratteristiche di coreografie e interpreti: si tratta, come dicevamo, di una tendenza minoritaria ma che, non casualmente, tende a manifestarsi in relazione ad artisti e compagnie di particolare rilievo e, soprattutto, percepiti come portatori di una proposta artistica diversa, eccentrica, talvolta rivoluzionaria. Cosa può voler dire questo? Possiamo forse rispondere rivolgendoci ancora una volta lo sguardo alla semiotica e riflettendo sul fatto che, come ogni testo, anche le cronache di spettacolo presuppongono l'esistenza di quello che Umberto Eco ha definito come Lettore Modello⁹³

Il Lettore Modello può essere definito soprattutto in relazione a due livelli semioticamente pertinenti: il livello cognitivo, o relativo al sapere, che presiede alle modalità interpretative e di attribuzione di senso al testo, e il livello passionale, relativo piuttosto al tipo di partecipazione con cui il testo suggerisce (o prescrive) di porsi di fronte a ciò che viene detto, proponendo posizioni di adesione, simpatia, o al contrario condanna, critica o indifferenza nei confronti di eventi e personaggi.⁹⁴

La cronaca di uno spettacolo di danza, cioè, si rivolge a un tipo di lettore di cui presuppone gusti e conoscenze, ed è sulla base di una simile ipotesi che tenderà a considerare *nuovi* o *interessanti* alcuni aspetti dell'azione scenica a discapito di altri.

Quest'ultima questione ci sembra di importanza capitale per tentare di ripensare, rinquadrando parzialmente, quel problema dell'*afasia* che abbiamo già visto connotare i testi giornalistici di questo periodo: si può infatti supporre che, talvolta, non ci si diffonda nella descrizione dell'azione danzata semplicemente perché si ritiene che essa non presenti elementi effettivamente originali e, di conseguenza, non ascrivibili nel novero delle conoscenze di cui si ritiene che i lettori, con ogni probabilità frequentatori di teatro, siano in possesso.

La storiografia della danza ha infatti più volte insistito, come si diceva, sul sostanziale immobilismo che connota, con non numerose eccezioni, la pratica coreica di tutta la prima

⁹³ Cfr. Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.

⁹⁴ Lorusso, Anna Maria, *Semiotica del testo giornalistico*, cit., pp. 69-70.

metà del Novecento: ora, posto che un simile giudizio necessita di essere stemperato alla luce di una più consapevole opera di contestualizzazione, si può forse dire che, se non molti accadimenti degni di nota popolavano le scene del tempo, è certo che essi non potevano divenire oggetto di una trattazione che, come la cronaca, mirava proprio all'intercettazione del diverso, del singolare, dell'accattivante.

Non è allora un caso che le descrizioni meno approfondite riguardino proprio le danze più tradizionali, quindi sostanzialmente il balletto, che, in questa fase storica, non vanno incontro a un effettivo e vistoso rinnovamento del linguaggio coreico, al punto che si può supporre che i cronisti ritenessero sufficienti solo pochi aggettivi per evocare, nella mente degli lettori, alcune modalità di gestione del corpo in scena che si credeva fossero già ampiamente note.

Il ricorso a un'aggettivazione sintetica e fortemente allusiva diviene poi una necessità anche per un'altra ragione, ancora una volta di carattere squisitamente tecnico, vale a dire l'ampiezza degli spazi riservati alla cronaca.

Bisogna infatti tenere conto che, per tutto il periodo compreso fra gli Anni Venti e gli Anni Quaranta, le cronache di spettacolo in cui si faceva menzione di opere coreografiche erano spesso resoconti di serate composite, costituite, com'è noto, dall'opera lirica e dal balletto. Non è difficile comprendere come, all'interno di questo tipo di articoli, lo spazio per il balletto fosse sovente ridotto, dacché l'attenzione dei cronisti, quasi sempre a vario titolo esperti di musica, ricadeva essenzialmente sullo spettacolo operistico.

A ciò si aggiunga che, com'è facile immaginare, le cronache interamente consacrate alla danza potevano occupare, eccezion fatta per i casi di artisti o compagnie particolarmente blasonati, solo pochi paragrafi.

Da una simile situazione, che – è bene ripetere – poteva essere scompagnata in casi eccezionali, si può arguire come, fatta salva la già citata funzione *informativa* delle cronache, la sinteticità e l'allusività nella descrizione dello spettacolo divenissero una sorta di necessità: se, infatti, una cronaca doveva rendere conto prima di tutto del successo dello spettacolo e fornire alcune essenziali notizie su autori e interpreti, si capisce come i cronisti avessero ben poco spazio per sviluppare un discorso sulla danza ricco e organico. Sarebbe forse stata necessaria un'opera di negoziazione di simili spazi (ma chi avrebbe potuto condurla, se non un vero e proprio *critico di danza*, figura al tempo non ancora presente in Italia?) e, soprattutto, un modo diverso di guardare lo spettacolo oltre che, conseguentemente, di concepire le funzioni della cronaca: niente di tutto ciò accadde, quanto meno non in maniera rapida e risoluta.

Il problema della limitatezza degli spazi per la danza investe, a più livelli, anche la componente più squisitamente *critica* che, al di là degli intenti meramente informativi, ogni cronaca porta necessariamente con sé.

Non costituisce certo una novità asserire che la scelta stessa di attribuire una certa funzione a un testo e di privilegiare il trattamento di alcune questioni a discapito di altre costituisca, di per sé, un vero e proprio atto *critico* e che, in ultima analisi, la dicotomia cronaca-critica ha forse poca ragione d'esistere, poiché essa mira a contrapporre due aspetti che in realtà tendono a compenetrarsi vicendevolmente.

Intendiamo però insistere ancora su simile contrapposizione perché essa torna con frequenza nelle parole delle cronache che analizzeremo: a più riprese, infatti, i cronisti tendono a separare, nelle loro argomentazioni, il momento della cronaca e quello della critica, dichiarando, con non pochi vezzi retorici, che quest'ultimo aspetto è non soltanto quello più difficile da affrontare ma anche quello che, dato il poco spazio a disposizione, si dovrà necessariamente trattare solo per accenni.

La *critica*, insomma, viene presentata come la componente problematica, ma necessaria, del testo cronachistico, sia, come si diceva, perché essa richiede ampi spazi in cui riuscire ad articolarsi con agio, sia soprattutto perché implica il possesso di competenze specifiche sulla danza rispetto a cui in realtà i cronisti, ancora una volta ricorrendo a un *escamotage* sostanzialmente retorico, dichiarano spesso di avere ben poca familiarità.

Si legga, a titolo d'esempio, l'incipit della cronaca a uno spettacolo dei coniugi Sakharoff comparsa su «Il Tevere» il 17 aprile 1929:

Arrivati troppo tardi alle danze e ammessi ai teatri d'eccezione quando la lunghezza dei calzoni era stata definitivamente fissata in quella del paio precedente, una crassa ignoranza ci invade in materia. [...] Una volta tanto, al posto di un vero giudizio il lettore verrà messo a parte della nostra povera sensibilità.⁹⁵

Per essere *giudicata* (ravvisando così nella *valutazione* il fine ultimo della critica), la danza avrebbe dunque bisogno di passare al vaglio di soggetti competenti in materia, tanto che, come nel caso appena riportato, il cronista, oltre a constatare la sua impreparazione, non può che abbandonarsi sovente all'impressione e alla sensazione.

La *critica di danza*, detto altrimenti, viene così configurandosi come un'operazione definita ripetutamente per via negativa, mediante la reiterata constatazione di ciò che *dovrebbe*

⁹⁵ Ludovico il Moro, *I Sakharoff al Valle*, «Il Tevere», 17 aprile 1929.

essere, vale a dire la produzione di un giudizio estetico frutto di preparazione e studio consapevoli, ma che, per mancanza di tempo e competenze, *non può essere*.

È tuttavia piuttosto evidente (e lo diverrà sempre più in seguito) che in verità, alla base di un simile atteggiamento, si collochi una specie di malcelata e spesso snobistica indifferenza da parte dei cronisti rispetto alla possibilità di acquisire quelle competenze che si considerano mancanti e di cimentarsi *de visu* con l'esperienza e l'interpretazione dello spettacolo coreico: come dimostrare pubblicamente, attraverso la scrittura, di voler condurre un discorso *serio* e consapevole su una pratica come la danza che faticava ancora nel vedersi riconosciuto il crisma dell'arte?

Si tratta, diremmo banalmente, proprio di un problema di tutela dell'immagine, a causa del quale i cronisti tendono generalmente a dichiarare la propria incompetenza in materia di danza al fine di sottolineare una sostanziale e voluta estraneità nei confronti di un ambito di cui, in ultima analisi, non valeva certo la pena di occuparsi.

Sembra dunque serpeggiare il timore che i pregiudizi legati alla danza possano proiettarsi di riflesso anche su quanti si trovano a occuparsi di essa in uno spazio pubblico e rappresentativo come quello della stampa: fortunatamente vedremo che un simile discorso presenta non poche eccezioni, ma vale la pena di tenerlo nella dovuta considerazione, dal momento che contribuisce a delineare quel complesso di condizioni produttive che abbiamo già visto essere centrale rispetto al nostro discorso.

1.4.3 Considerazioni sulla stampa periodica

Si sarà certamente notato come i discorsi condotti nei paragrafi precedenti riguardassero sostanzialmente la stampa quotidiana.

Ora, sebbene le considerazioni relative alle cronache di spettacolo possano essere considerate valide anche a proposito dei periodici, è indubbio che questo tipo di testata presenti delle caratteristiche sue proprie che vale la pena di affrontare rapidamente.

È innanzitutto necessario sottolineare la maggiore libertà nella scelta e nell'organizzazione dei contenuti che connota i periodici (soprattutto quelli generalisti) rispetto ai quotidiani, in modo particolare per ciò che concerne la possibilità di fare ricorso, spesso in maniera davvero massiccia, all'illustrazione e, molto più significativamente, alla fotografia.

Se è infatti noto come la stampa quotidiana del periodo fascista si serva ampiamente della componente iconografica, spesso chiaramente con fini propagandistici, per ciò che concerne la danza sono invece i periodici il luogo in cui si tende a sfruttare maggiormente la possibilità di ritrarre e offrire allo sguardo del lettore l'immagine di corpi in movimento:

come abbiamo già avuto modo di rilevare in altra sede a proposito del periodico «Comoedia»⁹⁶, per lungo tempo le fotografie di danzatori e danzatrici hanno avuto lo scopo di *mostrare* la danza sottolineandone soprattutto l'eventuale bizzarria ed eccezionalità, quasi fosse una curiosità a cui riservare il tempo di un'occhiata o, per converso, una fonte di suggestione alla quale rivolgere uno sguardo più affascinato che attento.

Simili immagini fotografiche appaiono spesso corredate di didascalie sintetiche, accattivanti e scherzose, quasi che l'ostensione stessa del corpo necessitasse di un commento che fosse non solo essenziale sul piano informativo, ma anche capace di giustificare, ricorrendo all'ironia, una presenza che, come quella del corpo, portava con sé un innegabile fattore di perturbante problematicità.

Se ci soffermiamo su alcuni esempi, vediamo che non di rado si riserva una certa attenzione all'attività delle ballerine in erba, allieve, ad esempio, delle scuole dei grandi teatri lirici, come nel caso della seguente didascalia, posta a corredo di una fotografia pubblicata su «La Domenica del Corriere» del 1 novembre 1931, in cui alcune piccole allieve dell'Opéra di Parigi sono ritratte nei banchi di scuola:

Non basta, nemmeno per fare la ballerina, aver buoni garretti e agili piedi: ci vuole anche per quelle preziose testoline un po' d'ortografia, un pizzico di grammatica e, perfino, qualche nozione d'aritmetica... Per questo le scuole di ballo annesse ai grandi teatri comprendono, insieme con i "passi" più vari, queste terribili scienze. I "topolini" dell'Opera di Parigi, ossia le ballerinette in erba, si applicano con grazia sorridente – almeno nella fotografia – ai loro esercizi: e, contrasto singolare, il malizioso gonnellino candido freme sui banchi severi...⁹⁷

Si tratta di un testo breve ma in realtà piuttosto complesso, in cui l'attenzione all'originalità si fonde con lo scetticismo, mascherato da toni paternalistici, verso l'effettiva utilità, per le future danzatrici, di acquisire anche un «pizzico» di istruzione: per simili fanciulle, sempre graziose e sorridenti (caratterizzate dunque da un'attitudine prettamente femminile, poco affine – sembrerebbe dirsi qui – alla serietà e all'impegno richiesti dallo studio), l'attività intellettuale non può che essere un'imposizione e un sacrificio, al punto che, in conformità con la già citata visione della danza come bisogno corporeo e *anti-culturale*, non ci si lascia sfuggire l'occasione di ricordare, fissando lo sguardo sulle gambe di queste fanciulle, come

⁹⁶ Ci permettiamo di citare a tal proposito: Taddeo, Giulia, *Prove di critica: la danza in "Comoedia" tra illustrazione e approfondimento*, «Studi Medievali e Moderni», anno XVII, n. 2, 2013, pp. 193-222.

⁹⁷ Anonimo, *Le gambette e le testoline* [didascalia], «La Domenica del Corriere», anno XXXIII, n. 44, 1 novembre 1931.

l'esercizio del pensiero non possa che essere precluso a chi, come gli artisti della danza, risponde solo alle *basse* logiche del proprio corpo.

Non sempre, tuttavia, le didascalie assumono toni di questo tipo: talvolta, infatti, esse assumono un'importanza significativa nel veicolare informazioni di cui i lettori erano con ogni probabilità sprovvisti.

Nel caso di «Comoedia», ad esempio, esse costituiscono spesso un'integrazione testuale importante, come accade nel caso delle parole che accompagnano il *collage* fotografico dal titolo «Clotilde e Alessandro Sakharoff a Bruxelles» (15 luglio 1923):

Sono due russi che l'America rimanda all'Europa accompagnati dalla fama di impareggiabili mimi. La fama dice che essi siano l'immagine stessa dell'armonia musicale nella sua più eletta espressione.

Dal giorno in cui Yvette Guilbert à scelto Bruxelles come sede del suo "Istituto di musica, di canto e di arte decorativa teatrale", la capitale del Belgio è diventata la meta di un pellegrinaggio artistico europeo. I Sakharoff vi sono giunti – buoni ultimi – dall'America. In questa orgiastica confusione di ritmicismo e di fox-trott, Alessandro e Clotilde Sakharoff si presentano per gusto e spirito come due artisti della danza veramente eccezionali. Essi verranno fra poco in Italia per studiare da vicino nei nostri musei l'arte del 400 e del 500 che vogliono far rivivere in una serie di danze classiche. Essi hanno già incaricato il M.o Tirabassi, Direttore dell'Istituto di Musicologia di Bruxelles, di preparare per loro motivi di danze dell'epoca.⁹⁸

L'intento, in questo caso, sembra essere interamente informativo, dacché anche mediante il ricorso a immagini sapientemente commentate si rivelava possibile, in quegli anni, contribuire alla sprovvincializzazione del gusto italiano che, in ambito coreico, risultava ancora profondamente arretrato.

Non ci dilunghiamo per il momento nella presentazione di altri esempi: è però importante, nell'ottica della metodologia che abbiamo fin qui proposto, rendersi conto del fatto che anche testi apparentemente marginali e poco significativi come le didascalie possono contribuire alla creazione di quel panorama di visioni, giudizi e modi di pensare che costituisce lo sfondo culturale di riferimento su cui si staglia qualsiasi discorso sull'arte della danza in senso stretto.

Tornando ora alla questione delle immagini di danza all'interno della stampa periodica, ci si accorge come, col tempo (e in modo particolare a partire dalla fine degli Anni Venti), la

⁹⁸ Anonimo, *Clotilde e Alessandro Sakharoff a Bruxelles* [didascalia], «Comoedia», anno V, n. 14, 15 luglio 1923.

qualità delle fotografie diventerà però davvero ragguardevole, tanto che l'immagine, in particolare attraverso la tecnica del *collage*, assumerà un peso sempre più rilevante nella stampa periodica, che, complice anche la progressiva affermazione del rotocalco, tenderà progressivamente a fornire dei veri e propri racconti visivi destinati a lettori-spettatori⁹⁹.

Trattare queste tematiche nello specifico ci condurrebbe fuori dai limiti di questo lavoro, ma è comunque importante notare che la sempre maggiore diffusione dell'immagine fotografica nella stampa periodica si sposa perfettamente non solo col desiderio, tanto problematico quanto in realtà profondamente sentito, di *vedere* il corpo danzante, ma anche con quella reticenza, già sottolineata in precedenza, nel *parlare* di danza: si ha cioè come l'impressione che i periodici tentino spesso di adempiere al proprio dovere informativo sostituendo, attraverso l'immagine, il discorso verbale sulla danza ed evitando in tal modo il confronto con le difficoltà e i pregiudizi connessi alle pratiche di scrittura di argomento coreico.

Al di là di questa indiscutibile capacità di ricorrere alla fotografia come strumento di informazione e al contempo di suggestione, non si può però non rilevare come la stampa periodica si riveli un ambito di sicuro interesse anche in ragione delle differenti modalità di pensare e di dire la danza che in essa sembrano a più riprese convergere.

La libertà nella selezione e nell'organizzazione dei contenuti si traduce dunque nella possibilità di accogliere, ad esempio in periodici di argomento teatrale come «Comoedia» e «Scenario», voci e discorsi sulla danza spesso letteralmente antipodici, che si differenziano non solo in termini di tipologie testuali impiegate (dal pezzo di colore, teso magari a fornire dettagli e indiscrezioni sul 'dietro le quinte' di un allestimento ballettistico particolarmente atteso, all'ampia e argomentata cronaca di spettacolo, fino alla dissertazione di carattere storico ed estetico) ma anche per visioni estetiche connesse alla danza, spesso radicalmente diverse fra loro eppure compresenti in una medesima testata.

Ancora una volta l'esempio di «Comoedia» (e più avanti di «Scenario», che seguirà una tendenza analoga) è emblematico, soprattutto per quanto riguarda i primi Anni Trenta, cioè, quando il periodico milanese diviene uno dei luoghi del confronto fra classicisti (come Paolo Fabbri) e modernisti (Anton Giulio Bragaglia e Marco Ramperti) della danza.

L'idea che, a differenza di quanto accade nel caso dei quotidiani, una testata periodica possa accogliere in maniera relativamente continuativa e articolata dei contributi di argomento coreico costituisce, ancora una volta in termini di condizioni produttive, un passaggio fondamentale in vista della costituzione di uno sguardo specialistico che possa trovare espressione in periodici interamente dedicati alla danza.

⁹⁹ Su questo punto si rimanda almeno De Berti, Raffaele – Piazzoni, Irene (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra: Milano, 2-3 ottobre 2008*, Milano, Cisalpino, 2009.

Si tratta ad ogni modo di un processo che necessita di tempi lunghi e di mutamenti su larga scala, capaci di penetrare non solo nell'ambito dell'editoria e del giornalismo in senso stretto, ma di coinvolgere anche la pratica di ideazione, produzione e fruizione della danza.

In seguito vedremo infatti approfonditamente il caso di alcuni periodici sulla danza usciti, come numeri unici, tra gli Anni Trenta e gli Anni Quaranta (come la rivista «La danza» ideata diretta da Paolo Fabbri Walter Toscanini rimasta al numero unico di saggio del 1932) che, seppur per ragioni e con modalità differenti, testimoniano dell'incapacità del tessuto culturale italiano, ancora a quell'altezza cronologica, di accogliere con solido ed effettivo interesse questo tipo di pubblicazioni.

1.5 Divagazioni a margine: per un linguaggio metaforico

Dopo questa veloce carrellata attraverso alcune delle caratteristiche formali che, soprattutto in termini di tipologie testuali, connotano la stampa italiana del periodo fascista, vogliamo ora tornare a riflettere, quasi a mo' di fugace divagazione, su una questione connessa al linguaggio impiegato per parlare di danza e di corpi danzanti: il ricorso alla metafora.

Si vedrà ripetutamente in seguito come, nei testi sulla danza di cui trattiamo, si presenti spesso la necessità di fare appello al linguaggio metaforico non solo per superare gli ostacoli legati alla *dicibilità* del corpo che danza, ma anche per magnificare le potenzialità euristiche dell'atto critico stesso.

Se fare critica significa anche pervenire a una sorta di aumento della conoscenza mediante l'instaurazione di inedite connessioni fra elementi considerati culturalmente distanti, ci pare che una simile operazione possa essere condotta anche attraverso specifiche scelte linguistiche e stilistiche che, nel caso della metafora, si rivelano particolarmente affini alla natura stessa dell'atto critico così come è stata appena formulata.

Il linguaggio metaforico, dunque, consentirebbe non solo di *dire* la danza ma, sempre nell'ottica del discorso critico, contribuirebbe anche *pensarla*, proprio in ragione di quelle capacità euristiche che entro certi termini accomunano critica e metafora.

A tal proposito non possiamo non rifarci ancora una volta agli studi di Umberto Eco che ha non soltanto affrontato il tema della metafora sotto molteplici angolature, ma si è anche lungamente soffermato sul problema delle relazioni fra metafora e conoscenza.

Stagliandosi su quello sfondo articolato e complesso costituito dall'Enciclopedia, infatti, la metafora, sostiene Eco, produce una sorta di smottamento linguistico e di riconfigurazione dell'universo semantico attraverso la connessione di elementi fra loro distanti e resi vicini mediante l'instaurazione di un parallelo, di una proporzione, di una commensurabilità.

Se, però, la metafora riesce a creare quella specie di “corto circuito” che, secondo Eco, avvicina in un sol colpo ciò che una certa cultura è abituata a pensare come distante, un simile processo è tuttavia possibile perché, proprio a livello culturale, esistono delle contiguità e delle connessioni (chiamate «catene metonimiche») che consentono di sorreggere e sostanziare l'apparente assurdità che ogni metafora porta costitutivamente con sé.

Questo significa che sotto all'apparente corto circuito metaforico (per cui la similarità tra due sensi pare scattare per la prima volta) sta un tessuto ininterrotto di contiguità culturalizzate [...]

Si può inventare una metafora perché il linguaggio, nel suo processo di semiosi illimitata, costituisce una rete polidimensionale di metonimie, ciascuna di queste spiegata da una convenzione culturale e non da una somiglianza nativa. [...]

L'immaginazione sarebbe incapace di inventare (o di riconoscere) una metafora, se la cultura [...] non le provvedesse la rete soggiacente delle contiguità arbitrariamente stipulate. L'immaginazione altro non è che un raziocinio che percorre in fretta i sentieri del labirinto semantico, e nella fretta perde il senso della loro struttura ferrea.¹⁰⁰

Totalmente incastonata all'interno di una determinata cultura, la metafora consente un avanzamento conoscitivo nella misura in cui, dice Eco, riesce a «far vedere» dei paralleli fra le cose e, progressivamente, diventa patrimonio comune al punto che, entrata a far parte dei modi di dire e di pensare, può perdere interamente il suo originario potere destabilizzante. È evidente che qui non si sta facendo riferimento esclusivamente a metafore poetiche o, in generale, «belle»: quello che è interessante è il processo di conoscenza che l'impiego di un linguaggio metaforico sembra sottendere indipendentemente dal grado di poeticità e di creatività di volta in volta raggiunto.

Non a caso dunque, nell'introdurre una raccolta di studi dedicata proprio al rapporto fra metafora e conoscenza Anna Maria Lorusso rileva:

Non si tratta dunque di avere inventiva (se non nel senso etimologico di “inventio”, come capacità di saper trovare) ma di saper vedere, in tutto quello che già c'è e che sappiamo di un termine (ovviamente nella conoscenza enciclopedica che abbiamo di quel termine), qual è il tratto giusto su cui – come un grimaldello – operare.¹⁰¹

¹⁰⁰ Eco, Umberto, *Le forme del contenuto*, Milano, Bompiani, 1971, pp. 107-108.

¹⁰¹ Lorusso, Anna Maria (a cura di), *Metafora e conoscenza*, Milano, Bompiani, 2005, p.11.

Indipendentemente dunque dal valore estetico della singola metafora, lo sguardo semiotico tende a intercettare i meccanismi culturali che ogni metafora manifesta, mirando semmai a stabilire il tipo di impatto che essa esercita sul tessuto culturale in cui si inserisce.

Si comprende dunque come simili posizioni consentano di leggere la metafora anche in termini di fenomeno storico e culturale («le metafore migliori sono quelle che mostrano la cultura in azione, i dinamismi stessi della semiosi»¹⁰²) e, in ultima analisi, spianino la strada rispetto alla possibilità di considerare il linguaggio metaforico come uno dei possibili luoghi in cui, a partire da un determinato panorama culturale, vengono a installarsi inediti punti di vista sul reale.

Sarà interessante, nel prosieguo di questo lavoro, soffermarci di volta in volta su quegli usi metaforici della lingua che, con l'intento di parlare del corpo danzante, talvolta forniranno visioni viete e stereotipate al limite del luogo comune (forse leggibili anche in termini di metafore ormai perfettamente metabolizzate dal contesto culturale), talaltra stabiliranno delle connessioni talmente sorprendenti da aprire prospettive inaspettate sull'esperienza della danza generalmente intesa.

Bisognerà poi cercare di seguire il cammino che, nel corso del tempo, le diverse espressioni metaforiche mostreranno di compiere, riuscendo magari a trovare tanta fortuna da imporsi e istituire un particolare modo di pensare, guardare e dire la danza o, al contrario, rimanendo dei casi isolati, magari estremamente affascinanti ma forse non adeguatamente assimilabili dal contesto di riferimento.

Quali caratteri, detto altrimenti, si cercherà di attribuire alla danza e al corpo danzante attraverso la metafora? Che tipo di riferimenti e di immagini verranno prevalentemente utilizzati e a quale tipo di mutamenti andranno incontro col passare del tempo? È possibile tentare una sorta di storicizzazione di simili visioni metaforiche? Si può forse arrivare a pensare che la metafora rappresenti un modo *privilegiato* di parlare di danza in sede critica? Si tratta evidentemente di questioni talmente ampie che meriterebbero una trattazione accurata e specifica; ad ogni modo, anche se non riusciremo forse ad approfondire appieno tutti questi aspetti, sarà per noi fondamentale, se è vero che dietro a ogni metafora si colloca una particolare configurazione enciclopedica, cercare di comprendere a quali dimensioni del sapere andranno ad attingere gli autori delle metafore che attraverseremo, al fine di contribuire a rintracciare i percorsi lungo i quali, nell'Italia fascista, un possibile pensiero sulla danza ha cercato di prendere forma.

¹⁰² Eco, Umberto, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, cit., p.165.

PARTE SECONDA

Inevitabili frontiere: noi e gli altri

2.1 Disegnare confini

Più volte, nel corso del capitolo precedente, abbiamo attinto a concetti e strumenti analitici desunti dalla semiotica della cultura per introdurre e motivare le scelte e le questioni che animano nel profondo questo lavoro.

Entrando ora nel merito delle visioni sulla danza prodotte dalla stampa italiana del ventennio fascista, vogliamo farvi di nuovo ricorso, dacché saranno ancora una volta alcune posizioni del semiotico Jurji Lotman a fornirci lo spunto per inquadrare il problema della presenza della danza nei discorsi giornalistici italiani tra gli Anni Venti e gli Anni Quaranta.

Cominceremo dunque ad attraversare la fitta, articolata e in molti punti sconnessa rete dei discorsi di argomento coreico oggetto della nostra analisi, chiedendoci innanzitutto quali fossero le etichette di *genere* che cronisti e commentatori erano soliti impiegare per pensare, leggere, descrivere e valutare le pratiche coreiche del proprio tempo: ci imatteremo in tal modo in classificazioni sovente frettolose, empiriche e irriducibilmente connesse alle contingenze e al gusto dei singoli autori ma, al contempo, foriere di così preziosi suggerimenti da spingerci, come si vedrà, a modellare la nostra trattazione proprio sulla scorta di alcuni contributi che, pubblicati in un lasso di tempo indicativamente compreso tra il 1920 e il 1945, tentano una lettura ampia e sistematica del panorama coreico coevo proprio mediante il ricorso alla categoria analitico-interpretativa del genere.

In merito alla centralità di un simile strumento ermeneutico sia nel contesto degli studi scientifici sia rispetto all'esperienza concreta dello spettatore, è d'uopo ricordare almeno le acquisizioni raggiunte, in ambito teatrologico, dalla semiotica del teatro elaborata da Marco De Marinis.

In *Semiotica del teatro*, infatti, De Marinis ricorda che

[...] provvedendo la competenza del ricevente di schemi intertestuali e di sistemi di attese, [il genere, *n.d.A*] svolge un ruolo cruciale nel processo di comprensione e di interpretazione di un testo. [...] Ogni occorrenza testuale, per (e nell') essere compresa e interpretata (correttamente) deve essere (e di fatto è) ricondotta a un genere, a un più ampio sfondo intertestuale, sulla base di segnali/indizi, cotestuali e contestuali, più o meno esplicitamente prodotti dall'occorrenza in questione.¹⁰³

L'individuazione del genere, dunque, costituisce un'operazione fondamentale e al contempo inevitabile (condotta letteralmente «di fatto»), capace non solo di plasmare nel profondo la

¹⁰³ De Marinis, Marco, *Semiotica del teatro*, Milano, Bompiani, 2002, p. 188. [ed or. 1982].

qualità della relazione teatrale, ma anche di contribuire alla delimitazione di un determinato orizzonte d'attesa nello spettatore, il quale, oltre a formulare ipotesi circa gli spettacoli con cui di volta in volta si confronta, giunge nel tempo ad acquisire anche una sempre maggiore familiarità con quelle classi di occorrenze spettacolari dotate di tratti comuni che, complessivamente considerate, gli consentono una visione più ampia e tendenzialmente *organizzata* del contesto teatrale che lo circonda.

Simili considerazioni si innestano facilmente sul terreno del nostro lavoro, dal momento che, come vedremo sempre più nel dettaglio, quella del riconoscimento di un genere costituisce la mossa teorica fondativa della quasi totalità dei discorsi sulla danza che proveremo a indagare: non solo, infatti, riscontreremo la costante tendenza (specie nell'ambito delle cronache) a collocare la viva molteplicità della scena coreica all'interno di più ampie categorie di riferimento (quali il *ballo italiano*, il *ballo russo*, le *danze classiche* o il *jazz*), ma ci accorgeremo anche di come una simile spinta alla categorizzazione permei diffusamente anche elzeviri e divagazioni letterarie non necessariamente connesse alla visione dal vivo dello spettacolo di danza.

L'individuazione di una precisa *tipologia* di danza cui fare riferimento, detto altrimenti, sembra costituire, per gli autori di cui ci occupiamo, il primo passo per l'elaborazione di qualsiasi discorso attorno all'arte di Tersicore, dacché, come si dirà, la selezione di un genere a discapito di un altro apre non solo la via, sul piano teorico-analitico, all'impiego di un apparato concettuale determinato e di chiari riferimenti storici, ma, in termini più squisitamente espressivi, consente anche di usufruire di un lessico ben preciso.

In maniera non dissimile da quanto asserito da De Marinis a proposito delle cosiddette «etichette di genere», considerate come «vere e proprie “istruzioni per l'uso” a beneficio dei riceventi»¹⁰⁴ e costituite da tutto l'insieme di indizi contestuali e metatestuali connessi allo spettacolo, ci pare che la delimitazione, a livello teorico e lessicale, di differenti generi coreici produca anche, in termini di morfologia del testo, il disseminarsi di numerosi riferimenti (dai titoli alla scelta della pagina, passando per la presenza di fotografie o di illustrazioni) che, oltre a facilitare il lettore nella comprensione del genere di volta in volta richiamato, consentono allo studioso di cogliere forse più pienamente il tipo di suggestioni, visioni e considerazioni originate dal *fenomeno* danza e successivamente plasmate nella pagina scritta.

È però opportuno rilevare come una simile tendenza alla classificazione non connoti certo solo l'ambito coreico, ma rimandi probabilmente a una ben più profonda e radicata dinamica

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 206.

culturale di cui ha diffusamente trattato Jurji Lotman, che citavamo in apertura, in particolar modo per ciò che concerne il problema della delimitazione delle cosiddette *frontiere* culturali.

Sebbene, infatti, come peraltro abbiamo già visto in precedenza¹⁰⁵, ogni cultura inizi a definire se stessa mediante la perimetrazione di uno spazio interno riconosciuto come *proprio* e tendenzialmente *ordinato*, tuttavia, anche all'interno di simili confini, continuano a operare senza posa spinte normative tendenti a indicare con sempre maggiore precisione sia ciò che appartiene a una data cultura sia la reciproca posizione dei suoi elementi costitutivi.

Bisogna quindi non solo ricordare, con Anna Maria Lorusso, che «non basta [...] solo opporre una sfera interna, ordinata, a una sfera esterna, caotica» e che «Gli universi culturali, grazie alla loro organizzazione interna, ammettono delle possibilità ed escludono altre combinazioni, e le possibilità incluse vengono successivamente ordinate, *organizzate*»¹⁰⁶, ma, facendo direttamente appello a Lotman, è essenziale tener presente quanto da lui asserito a proposito della *semiosfera*, vale a dire di quello “spazio semiotico” (peraltro immaginato in analogia con la *biosfera*, il tutto mediante il significativo e ampio ricorso a metafore di carattere organico) all'interno del quale si verificano i processi semiosi e la vita stessa della cultura:

[...] la semiosfera è circoscritta rispetto allo spazio che la circonda, che è extrasistemico e appartenente a un'altra sfera semiotica. Uno dei concetti fondamentali legati alla delimitazione semiotica è quello di confine. [...] Come in matematica, dove si chiama confine l'insieme dei punti che appartengono nello stesso tempo allo spazio interno e a quello esterno, il cui confine semiotico è la somma dei «filtri» linguistici di traduzione.¹⁰⁷

Ogni cultura, quindi, non solo delinea una sorta di proprio immaginario perimetro lungo il quale si collocano tutte le possibili istanze di traduzione e, più in generale, di relazione con l'esterno, ma, anche sul fronte *interno*, continua a manifestare un simile anelito alla definizione e, soprattutto, a nutrirsi della necessaria e inevitabile interazione fra quanto viene progressivamente diviso:

¹⁰⁵ Cfr. *infra*, p. 41 e sgg.

¹⁰⁶ Lorusso, Anna Maria, *Semiotica della cultura*, cit., p. 80.

¹⁰⁷ Lotman, Jurji, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio, 1985, pp. 58–59.

Il punto da cui passa il confine di una cultura dipende così dalla posizione dell'osservatore. Questo problema è complicato dalla presenza obbligata dell'irregolarità interna, che è una legge dell'organizzazione della semiosfera. Lo spazio semiotico è costituito da strutture cellulari (e più spesso da alcune di esse) con un'organizzazione evidente e da un mondo semiotico più amorfo che gravita verso la periferia, nel quale sono immerse le strutture cellulari. Se una di queste strutture non si limita a raggiungere una posizione dominante ma arriva allo stadio dell'autodescrizione e individua un sistema di metalinguaggi con l'aiuto dei quali descrive se stessa e lo spazio periferico della semiosfera, allora al di sopra dell'irregolarità della carta semiotica reale si eleva il livello della sua unità ideale¹⁰⁸.

Ben lungi dunque dal generare una statica situazione di ordine e omogeneità complessivi, l'instaurazione a più livelli di confini e frontiere rimanda piuttosto alla varietà delle dinamiche di interazione, contaminazione e scambio che animano internamente le culture e, al contempo, consentono loro di interfacciarsi con l'esterno.

Posto in questi termini, il problema delle *frontiere* diviene preziosa fonte di ispirazione per il nostro discorso, dacché esso ci fornisce degli utili grimaldelli interpretativi per interrogare non solo la questione del *genere* fin qui accennata, ma anche quella, connessa alla prima, del rapporto, chiaramente letto seguendo le modalità con cui esso emerge dalla stampa italiana del Ventennio, fra danza italiana e danze provenienti da altri Paesi.

L'ipotesi che vogliamo proporre in tal senso, infatti, consiste nel ritenere che, all'interno della produzione discorsiva testé evocata, vengano progressivamente configurandosi almeno tre fondamentali generi coreici, costituiti, da una parte, da quello che definiremo come *ballo italiano*, collocato in posizione dominante e presentato come stabile, tradizionale e comunemente riconosciuto, e, dall'altra seppur con caratteri differenti e per molti versi antitetici, il *ballo russo* e le cosiddette danze *libere* (o, come si vedrà, *classiche*).

Tutto il nostro discorso sulla presenza della danza nella stampa italiana tra gli Anni Venti e gli Anni Quaranta prende pertanto le mosse dall'individuazione – proveniente, si badi bene, direttamente dai testi, dei quali dunque adottiamo il punto di vista – di queste tre polarità (*ballo italiano, ballo russo, danze libere*), le quali, nel momento stesso in cui sembrano determinare confini precisi all'interno di un panorama irrimediabilmente variegato come quello delle pratiche coreiche, definiscono altresì le condizioni preliminari atte alla produzione di un discorso sulla danza tendente alla sistematicità e, soprattutto, capace di stabilire delle relazioni fra i *territori* di volta in volta delimitati.

¹⁰⁸ Lotman, Jurji, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, cit., p. 63.

Vale allora la pena di gettare rapidamente uno sguardo sulla complessiva configurazione di simili dinamiche relazionali (riservandoci ovviamente di approfondirle una a una nel prosieguo della trattazione), al fine di chiarire il quadro complessivo lungo il quale le considerazioni che svilupperemo d'ora in poi vanno a collocarsi.

La prima forma di relazione che, dunque, viene profilandosi nei discorsi giornalisti oggetto del nostro studio è quella che, coinvolgendo i primi due poli dei tre appena menzionati, mette in connessione *ballo italiano* e *ballo russo*.

Non si può più rimandare a questo punto una prima precisazione terminologica circa le due espressioni testé impiegate: posto che, come si è già detto, le scelte lessicali generalmente condotte nei testi che analizziamo denunciano chiaramente l'assenza di professionismo e specializzazione in fatto di danza che connota il giornalismo italiano primo novecentesco, possiamo tuttavia sostenere che se da un lato con l'espressione *ballo italiano* si tende essenzialmente a evocare, in maniera più volte olografica, un passato ottocentesco incarnato da figure, sovente citate e accostate in maniera casuale e imprecisa, quali quelle di Salvatore Viganò, Gaetano Goja, Luigi Manzotti, Maria Taglioni o Carlotta Grisi (giusto per citare i più noti), dall'altro lato parlando di *ballo russo* ci si riferisce, talvolta con una considerevole dose di ironie e scetticismi, a un universo composito e variegato, illuminato sì dalla stella dei *Ballets Russes* di Sergej Diaghilev, ma popolato anche di danzatori solisti e piccole compagnie che, cavalcando sostanzialmente l'onda di una moda fatta di esotici sperimentalismi, si rifanno all'esperienza diaghileviana con esiti spesso fragili e scarsamente innovatori.

Detto questo, è tuttavia evidente come nella prospettiva del discorso giornalistico queste due diverse tipologie di ballo, per quanto animate da intenti e specificità propri, presentino non poche assonanze: dalla comune matrice, pur con tutte le eccezioni ed eversioni del caso, nella tecnica classico-accademica all'impiego sapiente dei linguaggi della scena, passando per il riferimento a un soggetto spesso in forma narrativa e per una cura considerevole della dimensione visiva, *ballo italiano* e *ballo russo* finiscono infatti per essere percepiti e rielaborati discorsivamente come due differenti declinazioni, irriducibilmente antagoniste, di una medesima e quantomai fumosamente vagheggiata tradizione, vale a dire quella della danza teatrale (il cosiddetto "balletto") di derivazione ottocentesca.

Dinanzi a questa tradizione, come si dirà meglio più avanti, la posizione assunta da giornalisti e intellettuali consiste sovente nell'assegnare all'Italia una posizione di assoluta preminenza, riconoscendole senza indugi il merito incontestabile di aver impresso il proprio marchio, attraverso il fulgido esempio offerto da coreografi e interpreti di prim'ordine, al

processo di definitiva consacrazione della danza classico-accademica del secolo XIX: di questa *italianità* della danza dell'Ottocento, allora, il *ballo russo* viene ripetutamente presentato come una sorta di diretta filiazione, specie mediante i costanti riferimenti, come diremo, all'influenza della scuola italiana (rappresentata soprattutto da Enrico Cecchetti) sulla nascita del suo linguaggio coreico e sulla formazione dei suoi principali interpreti.

Emerge allora una sorta di revanchismo che, tanto annacquato quanto diffuso, impregna così profondamente i discorsi giornalistici sulla danza di epoca fascista da determinare sia l'inizialmente tiepida, quando non ostile, ricezione dei *Ballets Russes* (stemperatasi poi al punto di accogliere con entusiasmo molti degli epigoni e dei transfughi della compagine diaghileviana), sia quella strenua, retorica e (purtroppo) spesso posticcia difesa delle pratiche coreiche tradizionali che, pur fungendo da appello inesausto per il rinnovamento del *ballo italiano*, non di rado nasconde uno sguardo sulla danza sostanzialmente superficiale e *blasé*, trincerato dietro il blasone della tradizione perché incapace, o non desideroso, di relazionarsi al presente.

Entrambi questi atteggiamenti, peraltro ampiamente rilevati dalla letteratura scientifica sull'argomento, rappresentano però, dal punto di vista di chi scrive, solo l'aspetto più superficiale e vistoso di una produzione discorsiva che, come quella originata dal confronto fra *ballo italiano* e *ballo russo*, non solo mostra talvolta aperture inaspettate sollevando palesi istanze di mutamento nelle pratiche coreografiche tradizionali e producendo analisi lucidamente circostanziate sul presente, ma che, soprattutto, necessita di essere interrogata a partire dalla precisa individuazione degli elementi su cui, nella prospettiva delle fonti impiegate, si installa la differenza profonda fra queste due forme di spettacolo coreico.

Quali componenti coreiche, drammaturgiche e sceniche, detto altrimenti, vengono percepite da cronisti e commentatori come costitutive dell'identità del *ballo* di tradizione italiana e, in particolare, tali da differenziarlo rispetto alle variegata e fascinose manifestazioni del ben più recente *ballo russo*? Su quali ambiti si costruisce questa polarità discorsiva che, nel tempo, sembra diventare una specie di vera e propria opposizione concettuale (oltre che estetica)?

Per provare a rispondere a simili interrogativi ci sembra opportuno fare riferimento alle posizioni assunte da José Sasportes in un saggio ormai ben noto¹⁰⁹, nel quale, investigando le modalità con cui il ballo italiano di fine Ottocento, dopo il periodo romantico, riesce a reinventarsi e a concorrere con i fasti di uno spettacolo operistico sempre più imponente e

¹⁰⁹ Cfr. Sasportes, José, *Virtuosismo e spettacolarità. La risposta italiana alla decadenza del balletto romantico*, in Morelli, Giovanni (a cura di), *Tornando a "Stiffelio"*, Firenze, Leo S. Olschki, 1987, pp. 303-315.

drammaturgicamente solido, lo studioso portoghese fa sostanzialmente riferimento a due elementi: il *virtuosismo* dei danzatori e la *spettacolarità* della scena complessivamente intesa.

Virtuosismo e spettacolarità rappresentano, ancora nelle visioni del giornalismo italiano del Ventennio, due punti di riferimento imprescindibili, ai quali si guarda, oltre che per glorificare la danza del passato celebrando la perizia degli interpreti e l'eccezionale fasto degli allestimenti, anche per rimarcare costantemente i tratti costitutivi dello spettacolo coreografico italiano: vero e proprio basso continuo dell'intero sviluppo ottocentesco del ballo italiano, la centralità della dimensione virtuosistico-spettacolare è talmente salda da fornire, ancora in pieno Novecento, i parametri di base per interpretare e valutare sia il ballo teatrale *tout court* sia, pertanto, la proposta ballettistica russa.

Posto dunque in questi termini il problema del confronto col ballo russo, ci si accorge innanzitutto di come, sul piano della *performance* coreutica, siano soprattutto le capacità *espressive* degli interpreti russi a suggestionare i cronisti, i quali, in una evidente logica di contrapposizione rispetto al tradizionale virtuosismo dei ballerini italiani¹¹⁰, designano spesso questi danzatori con l'appellativo di *mimi*.

Torneremo a interrogarci ampiamente sulla natura profonda e sui connotati di una pratica corporea che, come la mimica, era stata a lungo presente anche nel ballo di tradizione italiana e che, già a cavallo fra Otto e Novecento, era forse maggiormente fiorita su terreni diversi rispetto a quello della danza, come, ad esempio, quello del cinema muto. Per ora è tuttavia sufficiente sottolineare come, nelle parole dei giornalisti italiani dei primi decenni del Novecento, l'identità del ballo russo venga edificandosi prima di tutto attorno al riconoscimento di una distanza rispetto al virtuosismo coreutico fine a se stesso¹¹¹, il quale,

¹¹⁰ Non mancano gli esempi di danzatori italiani d'eccezione, che, anche in tempo di entusiasmi per acrobazie e virtuosismi, seppero distinguersi anche per le proprie capacità attoriche. Si pensi, su tutti, al caso di Virginia Zucchi, a proposito della quale Edoardo Boutet scrisse: «Virginia Zucchi appartiene alla scena coreografica: ballerina e mima. Ma quando la danza, quando la mimica si elevano a così meravigliosa efficacia d'interpretazione drammatica, contenuto e forma, non è più il caso di parlare di ballerine primarie o di primarie mime. Si deve ricorrere alle tradizioni gloriose della scena di prosa italiana, mettere il nome di Virginia Zucchi a canto di quello di Adelaide Ristori, di Giacinta Pezzana, di Adelaide Tesser, di Clementina Cazzola, di Fanny Sadowsky, di Eleonora Duse...». Cfr. Boutet, Edoardo, *Le cronache drammatiche*, Milano, Caramba, 1899, p. 109. Su questi aspetti connessi alla figura della danzatrice Virginia Zucchi si rimanda ai contributi di Concetta Lo Iacono: *La carne, la vita e il diavolo: i libretti dei balli di Virginia Zucchi*, in «La danza italiana», n. 4, 1986, pp. 59-83; *Zuccheide. La technicienne Limido e la tragédienne Zucchi a confronto*, in Poesio, Giannandrea – Pontremoli, Alessandro (a cura di), *L'Italia e la danza. Storie e rappresentazioni, stili e tecniche fra teatro, tradizioni popolari e società*, Roma, Aracne, 2008, pp. 197-212.

¹¹¹ Già nel 1911 sul quotidiano «L'Avanti», nel presentare la Compagnia diretta da Diaghilev in vista del suo debutto sulle scene del Teatro Costanzi, si scriveva che «E' noto che l'arte scenica e musicale russa ha, per così dire, nobilitata la danza coreografica, rendendola elevata espressione di sentimenti ed di uno stile fatto di schiettezza nuova alla mimo-drammatica danzante». (Cfr. Anonimo, *La Compagnia dei Balli Russi al Costanzi*, 7 maggio 1911). Vale tuttavia la pena di precisare fin d'ora come la scelta dell'appellativo di *mimi* derivi anche dalla terminologia con cui gli stessi artisti russi tendevano a presentare le proprie opere: nel caso dei

pur con tutti gli slittamenti e le eccezioni che vedremo, non poteva certo rappresentare il linguaggio corporeo privilegiato in uno spettacolo coreografico come quello russo, sicuramente più vicino al *dramma* che non alla *danza* e alla *coreografia*¹¹² in senso stretto.

A tal proposito, e giusto a titolo di esempio, ci sembra interessante soffermarci su alcune considerazioni comparse già nel 1913 sulla rivista «Il Tirso» a proposito delle prime stagioni parigine dei *Ballets Russes*, le quali risultano perfettamente in linea rispetto alla riflessione fin qui condotta sulla contrapposizione, diremmo semplificando, tra virtuosismo (italiano) e mimica (russe):

Che cosa è il ballo russo che tanto successo ottiene a Parigi in questi giorni?

Un ritorno alle pure fonti della danza, di quella danza semplice, ingenua, pura, senza virtuosismi stupidi, senza acrobatismi e formole (*sic!*) di movimento rigorosamente fissate.

Una formula d'arte rivive dopo il passaggio nefasto del virtuosismo fine a se stesso e si rivela umanamente.

La danzatrice russa [Ida Rubinstein, *n.d.A*] sa vivere una vita e vuol dimostrare che i movimenti svolgentesi nel tempo possono essere sufficiente mezzo di espressione artistica, possono scalpellare degnamente un carattere, una passione, uno stato psicologico come qualunque altra arte, sia essa pittura, musica, poesia. L'eloquenza del gesto, dell'espressione umana e divina della carne in corrispondenza intima ed organica con l'azione del dramma

Ballets Russes è evidente come, dinanzi a manifestazioni spettacolari presentate (come nel caso di *Shéhérazade* e *Cleopâtre*) nei termini di *drammi coreografici*, i cronisti italiani tendano a impiegare un lessico – e, di conseguenza, delle categorie concettuali – diversi rispetto a quelli del ballo tradizionale.

¹¹² In larga parte della stampa italiana del Primo Novecento questi due termini vengono presentati in contrasto fra loro, intendendo per *danza* la capacità di eseguire sequenze di passi più o meno complessi e per *coreografia* la sapienza compositiva necessaria al coordinamento scenico delle grandi masse umane che, notoriamente, popolavano i balli italiani soprattutto a partire dalla fine dell'Ottocento. Tuttavia una simile contrapposizione si fa ancora più pregnante nel momento in cui iniziano ad affacciarsi anche in Italia esperienze di danza libera o, in generale, antiaccademica: in tal caso il termine *danza* viene impiegato per richiamare i percorsi artistici maggiormente innovativi, mentre la parola *coreografia* diventa sempre più sinonimo di una tradizione spesso volgarmente convenzionale. Per un primo riferimento circa quest'ultima accezione dei due termini si veda almeno Benco, Silvio, *La coreografia muore, la danza rinasce*, «Il Teatro illustrato», anno IV, n. 13, 15 luglio 1908. In particolare, in questo contributo, l'autore dichiara: «È logico e deve succedere: se l'una rinasce, l'altra conviene che muoia; giacché questa aveva tratto la sua vita soltanto dalla morte di quella. Più grandiosi e pomposi si venivano facendo gli spettacoli coreografici, più scemava nel pubblico la passione per l'arte della danza: gli orecchi assordati dal fragore della grancassa e dei bombardoni, gli occhi abbarbagliati fino all'ebetismo della vista, affaticati dai luminosi Niagara che la luce elettrica versava su le sfilate di egizi, di indiani e di zulu, di baiadere, di diavolesse e di telegrafiste, avevano perduto la fine sensibilità necessaria a gustare la grazia musicale di un corpo umano. Nel ballo dei coreografi non era più la bella statua che si muove e in ogni moto asseconda la propria segreta armonia; nel ballo erano soprattutto complicati meccanismi, evoluzioni strategiche di falangi e di legioni variopinte, mimiche di lottatrici schiaffeggianti l'aria con una risolutezza stupida per professare la filosofia del progresso, o quella dell'amore universale, o altre filosofie di moda alcuni anni or sono. [...] E v'hanno indizi che la danza sta per rinascere, se pure non è già rinata. Né di oggi né di ieri i primi indizi: fin da quando una ballerina americana, Loie Fuller, inventò la danza serpentina dopo aver fatto suo studio degli effetti caleidoscopici di una stoffa attorta intorno al corpo umano che gira sotto un fascio di luce, sopravvenne una forma di illusione più nobile, più personale, più misteriosa, a far parere insipidi i consueti atteggiamenti e la consueta scenografia del ballo».

mimico¹¹³.

Le parole testé riportate, per quanto connesse solo a un preciso momento della vita dei *Ballets Russes* e scritte in anni precedenti rispetto a quelli su cui si concentra il nostro discorso, contengono tuttavia i germi di una visione diffusa e generalizzata del *ballo russo* (inteso, ovviamente, come *genere* spettacolare) che nel tempo assumerà solidità e stabilità sempre maggiori: originata dal mito dei primi anni di vita della compagnia di Diaghilev, essa tenderà infatti a porre frequentemente l'accento sulla dimensione espressiva e antivirtuosistica della danza russa e a rintracciare un simile connotato in maniera del tutto indiscriminata, rinvenendolo anche in una pleora di proposte artistiche solo vagamente (e discutibilmente) *à la russe*.

Se allora, come dicevamo, le riflessioni sul virtuosismo costituiscono uno dei due principali terreni su cui si gioca il confronto fra ballo italiano e ballo russo, l'altro campo sul quale le parole della stampa finiscono sovente col muoversi è rappresentato dall'osservazione dei modi con cui la coreografia russa si lega agli altri linguaggi dello spettacolo, muovendo, ovviamente, da musica e scenografia.

Dinanzi a uno ballo italiano che ancora fino alla metà degli Anni Venti si presentava spesso, specie nei grandi allestimenti scaligeri, come il luogo di convergenza – ma non necessariamente di organica fusione – fra scenografie fastose, macchinari complessi, costumi fortemente colorati e musiche roboanti, il ballo russo mostrava al contrario un'unità di visione e una compattezza realizzativa tanto desiderata anche in ambito italiano quanto avversata da più parti, il tutto in ragione di quel subdolo e sostanziale pregiudizio secondo cui gli allestimenti coreografici potevano (e, in un certo senso, dovevano) mirare esclusivamente a produrre visioni meravigliose e sorprendenti – la cosiddetta *gioia degli occhi* – senza peritarsi di fare ricorso a musiche, scene e danze intimamente coerenti fra loro oltre che complessivamente significanti ed evocative.

Quello che viene a porsi è, in definitiva, un *problema di organicità*, dacché, grazie al confronto col ballo russo, ci si trova concretamente dinanzi a una concezione unitaria dello spettacolo di danza in cui, com'è noto, i diversi linguaggi scenici, fondendosi e integrandosi (più o meno) compiutamente, rendevano manifesta la peculiare visione estetica che era alla base di ogni lavoro.

Della questione dell'organicità e, soprattutto, della sua influenza in ambito italiano torneremo a parlare diffusamente, dal momento che, seppur con estrema lentezza, essa

¹¹³ Savarino, Santi, *I Balli Russi*, «Il Tirso», anno X, n. 31, 19 ottobre 1913.

riuscirà a modificare dall'interno alcune delle pratiche legate all'allestimento di spettacoli coreografici (specie quelli connessi all'attività dei grandi teatri), dando vita a esperienze spesso brevi, deboli e contraddittorie, ma che, se lette nell'ottica di scambio e assimilazione di modalità operative *altre*, possono tuttavia indicarci i binari lungo i quali le pratiche orbitanti attorno alla danza andavano sostanzialmente muovendosi nel periodo storico di cui trattiamo.

Per ora vogliamo solo riportare i giudizi espressi su «Il Giornale d'Italia» nel novembre del 1920 a proposito dei *Balli Leonidoff*¹¹⁴ che, proprio sulla scia dell'affermazione internazionale di *Ballets Russes*, proponevano spettacoli programmaticamente definiti come *russi* ma in larga parte frutto del concorso di collaboratori italiani:

Ileana Leonidoff, Aldo Molinari e Ottorino Respighi: ecco una triade che non si scinde dalla impresa d'arte iniziata iersera, al “Costanzi”, con la prima rappresentazione dei così detti *Balletti russi*.

Non si danza per danzare, non si canta per cantare [...] ma tutto splende e si armonizza come in un quadro, a cui i colori danno vivacità di aspetti e di movimenti e la musica rinnova il miracolo della vita. È un colpo di fulmine abbattutosi sul vecchio teatro del decaduto e agonizzante ballo, a base di quadri e di apoteosi di avvenimenti contemporanei, e con danzatrici senza educazione musicale né (*sic!*) muscolare e senza gusto, con mimi ottuagenari e con comparse tratte via dall'ozio del marciapiede per battere e avanzare il piè in fila indiana.¹¹⁵

Esito dell'operato congiunto di artisti russi (Leonidoff) e italiani (Molinari e Respighi), gli spettacoli di cui si parla qui vengono percepiti come lontani rispetto al «vecchio teatro del decaduto e agonizzante ballo» proprio per l'unità d'intenti e la coerenza realizzativa che sembrano esserne alla base e che producono un teatro di danza la cui novità (Incagliati¹¹⁶,

¹¹⁴ Sul variegato percorso artistico, oscillante fra teatro e cinema, della russa Ileana Leonidoff (1893-1965), peraltro anche autrice di un manifesto sulla *mimoplastica* pubblicato sul periodico milanese «Il Mondo» (n. 15, 1918), si rimanda alla relativa voce curata da Laura Piccolo in www.russinitalia.it (u.v.: 28/08/2014) e a Piccolo, Laura, *Ileana Leonidoff. Lo schermo e la danza*, Roma, Aracne, 2009.

¹¹⁵ Incagliati, Matteo, *I balli Leonidoff al Costanzi*, «Il Giornale d'Italia», 21 novembre 1920.

¹¹⁶ Così Matteo Incagliati viene bizzarramente descritto da Adriano Lualdi (Cfr. *infra*, p. 182) nel 1927, vale a dire in un momento in cui, evidentemente, aveva sospeso l'esercizio del mestiere del critico: «Pontefice in posizione ausiliaria. L'aver rinunciato, fino a nuovo avviso, al vizio (della critica) non gli ha fatto perdere il pelo, né la rotondità dell'addome. E' visibile ad occhio nudo (osservare la folta durezza della barba sempre apparentemente intonsa) verso mezzodì nel negozio Ricordi e qualche volta, nel pomeriggio, all'Aragno. Porta sempre sul naso gli occhiali e sotto il braccio destro un gran fascio di riviste e giornali. Fondatore del periodico *Orfeo*, e affondatore di alcune caravelle melodrammatiche». (Lualdi, Adriano, *Viaggio musicale in Italia*, Milano, Officina Grafica Cisalpina, 1927, p.227). Fra le pubblicazioni in volume di Incagliati ricordiamo, oltre alle note a *Iris* di Mascagni e a *Turandot* di Puccini, *Il Teatro Costanzi: 1880-1907. Note e appunti della vita teatrale a Roma*, Roma, Tipografia Editrice Roma, 1907.

autore del contributo, parla addirittura di «nuova Estetica») risiede proprio nell'affermarsi di un'istanza di complessiva armonizzazione dei linguaggi.

Senza entrare nel merito di una valutazione che, come quella di Incagliati, si dimostra forse eccessivamente entusiasta e legata a una probabilmente troppo ingenua ansia di rinnovamento, emerge tuttavia come l'individuazione, da parte di cronisti e commentatori, delle differenze che separano il ballo italiano da quello russo passi anche attraverso l'analisi, con intenti più o meno contestatori, di quella componente della *spettacolarità* che, elemento distintivo della grande tradizione coreografica italiana, trovava in molte esperienze di marca russa una nuova e talvolta sorprendente declinazione.

Rivolgendo ora l'attenzione all'ultimo fra i generi di danza evocati in apertura, ci accorgeremo innanzitutto che l'impiego dell'espressione *danze libere* e, sebbene in misura minore oltre che con un'accezione estetico-politica ben precisa, quella di *danze classiche* alludano in realtà (in maniera peraltro non dissimile rispetto a quanto rilevato a proposito del *ballo russo*) a un insieme di proposte coreiche quanto mai composito ed eterogeneo: sono infatti numerosi e fortemente differenziati fra loro i percorsi degli artisti che, nella prospettiva della stampa dell'Italia fascista, concorrono a creare il variegato panorama delle *danze libere*, da Isadora Duncan e Jaques Dalcroze fino all'espressionismo di Mary Wigman e dei danzatori e coreografi di area mitteleuropea, ai quali, ancora una volta, vanno aggiunte tutte quelle figure minori (quando non evidentemente epigonali) che, esibendosi in Italia spesso solo in sporadiche occasioni o per periodi limitati, contribuiscono comunque a creare un certo immaginario attorno a esperienze di danza fortemente lontane dalla tradizione e, in qualche misura, dal "sentire" italiani.

Indagheremo meglio più avanti la produzione discorsiva germogliata, tra gli Anni Venti e gli Anni Quaranta, attorno agli artisti testé menzionati, alcuni dei quali, tuttavia, iniziano a balzare agli onori della cronaca già nei decenni precedenti rispetto a quelli presi qui in esame.

Si veda ad esempio quanto si scrive a proposito di Isadora Duncan nel 1910 sulla rivista *Musica*:

Mentre l'Italia si compiace del malinconico primato di fornire a tutte le scene del mondo le così dette stelle della coreografia, è ad una giovane americana, miss Isadora Duncan, che dobbiamo la redenzione della danza dall'abiezione in cui era caduta.

Un abisso separa la nuova danzatrice dalle sue poco simili omonime. Non è più la figlia di un portiere o di un custode di teatro che, traendo partito dalla sua prestantza fisica, sale, mercé la trafila di una "scuola di ballo", agli inebbrianti (*sic!*) splendori della ribalta: è un

giovane spirito colto, che dallo studio della archeologia greca è stato spinto al sogno superbo di ricostruire l'apoteosi plastica del ritmo che irraggia di bellezza sublime i suoi monumenti ellenici. Non è un desiderio di volgari trionfi fisici quello che la spinge: è un sogno di bellezza pura e di arte severa.¹¹⁷

Pur senza cogliere dettagliatamente tutte le implicazioni contenute nel passo appena riportato, possiamo comunque accorgerci di come l'autore, nell'esaltare il percorso artistico di Duncan, ponga l'accento e sull'applicazione nello studio e sullo spessore culturale dell'artista, quasi che la tanto desiderata «redenzione della danza» non possa che passare attraverso il coinvolgimento intellettuale, oltre che meramente fisico, di danzatori e coreografi.

Ci interessa particolarmente rimarcare la questione dell'*intellettualismo* perché se è vero, come si diceva, che il mondo del ballo teatrale (italiano e russo) viene essenzialmente percepito dalla stampa italiana come votato all'intrattenimento più o meno colto e raffinato, nel caso delle *danze libere*, invece, l'eterogeneità delle ricerche estetiche e dei temperamenti artistici sembra essere trasversalmente animata da una sorta di fondamentale istanza spirituale (o, come è dato spesso di leggere, *filosofica*) nella misura in cui, lungi dall'essere mero espediente per il divertimento di un pubblico pagante desideroso di sorpresa e meraviglia, la danza diviene, in questo tipo di esperienze, pratica di vita totalizzante e, tratto non da poco, tendente alla conquista di un terreno anche prettamente intellettuale.

Vedremo in seguito come, in un contesto culturale fortemente gravato dalla dicotomia concettuale mente-corpo e da un più generale pregiudizio verso la *nobiltà* della danza come quello italiano, un simile investimento dell'intelletto risulti quanto mai stravagante, talvolta sospetto, spesso oggetto di sottili ironie, quando non di dichiarato scherno.

Attingendo ancora una volta alla stampa dei primi anni del Novecento, possiamo tuttavia cominciare a cogliere il senso di una simile estraneità leggendo come, sulle pagine del periodico «Il Teatro illustrato», ci si riferisca ancora una volta alle innovazioni introdotte da Isadora Duncan:

Isadora Duncan si improvvisava accademica di una nuova danza: una danza eminentemente umanistica, una danza di statue greche vestite del loro peplo e devolventi secondo i più nobili ritmi apparsi alla fantasia musicale dei classici [...] Nessuno, da duemila anni, aveva preso la danza tanto sul serio quanto cotesta Isadora: che per meglio danzare visitava le ruine di Atene e d'Olimpia, ascoltava le sinfonie di Beethoven, non mancava mai alla

¹¹⁷ Thovez, Enrico, *La danza moderna*, «Musica», anno IV, n. 17, 24 aprile 1910.

rappresentazione d'una tragedia di Sofocle o ad una conferenza d'archeologia: talchè avveniva, in pieno secol nostro, il fenomeno estemporaneo di un fluido di intelligenza che seguiva la strada inversa, ascendendo dalle gambe al cervello, e d'un bisogno di perfezione corporea che si risolveva in desiderio d'ogni bellezza dello spirito.¹¹⁸

Non solo danzatrice seria, colta e dedita allo studio (tutti caratteri evidentemente lontani dallo stereotipo, particolarmente diffuso in Italia, della ballerina ignorante, di bassa estrazione sociale e di facili costumi¹¹⁹), Isadora Duncan incarna anche una pratica della danza che sembra celebrare, rendendolo in qualche misura tangibile, un autentico capovolgimento del percorso dell'intelligenza, la quale, in una sorta di immaginaria *mappatura* delle facoltà umane culturalmente condivisa, era localizzata (ovviamente) nel cervello e, pertanto, *topologicamente*, oltre che eticamente, contrapposta ai piedi, da sempre percepiti¹²⁰ come il luogo della danza per eccellenza: l'arte di Isadora Duncan, detto in altri termini, era la causa di una frattura (e, conseguentemente, di una riconfigurazione valoriale) all'interno di quella fin troppo scontata contrapposizione tra *cervello-intelligenza-attività intellettuali* da una parte e *piedi-danza-attività anti-intellettuali* dall'altra che, in maniera spesso polemica e denigratoria, accompagnava in Italia il discorso giornalistico sulla danza almeno sin dalla fine dell'Ottocento.

Un simile cortocircuito, prodotto dunque dall'accostamento fra danza e pensiero, si insinua così di frequente all'interno della produzione giornalistica italiana relativa a quest'ambito coreico, da costituire, probabilmente, il vero minimo comun denominatore di cronache, commenti e rielaborazioni letterarie dedicati alla *danza libera*.

Al di là di ciò, tuttavia, ci sembra di poter rilevare la presenza di altre due fondamentali strategie interpretative sull'argomento, l'una tesa a indagare la natura di quello che definiremmo come *fronte straniero* della danza libera (occupandosi dunque essenzialmente di Duncan, Dalcroze, Laban, Wigman ed epigoni), l'altra intenta a esplorare, con finalità molto spesso celebrative nonché connesse alle politiche culturali del Regime, una sorta di *fronte interno* costituito sia dalle esperienze di danza nei teatri all'aperto (particolarmente rappresentativi di una certa visione della teatralità diffusa nel Ventennio), sia dal percorso creativo e dalle iniziative artistiche legati alla figura di Jia Ruskaja, danzatrice

¹¹⁸ Benco, Silvio, *La coreografia muore, la danza rinasce*, cit.

¹¹⁹ Cfr. Lo Iacono, Concetta, *Minima Choreutica. Fasti e dissesti del ballo italiano sul declino dell'Ottocento*, in Ziino, Agostino (a cura di), *Musica senza aggettivi. Studi per Fedele d'Amico*, Firenze, Olschki, 1991, pp. 391-421.

¹²⁰ È peraltro noto come la rivalutazione della parte superiore e, soprattutto, centrale del corpo a discapito di quella inferiore (che, secondo i dettami della tecnica accademica, costituiva il luogo in cui si sviluppavano i maggiori virtuosismi coreutici oltre che la tecnica delle punte) fosse uno dei punti forti attorno cui ruotavano le innovazioni introdotte dalla danza libera e, successivamente, moderna.

«avventurosa» e «priva di titoli accademici»¹²¹ al cui operato si legano molte vicende della danza italiana del periodo fascista.

Forse contaminati dalla costitutiva molteplicità delle danze libere, i discorsi giornalistici sull'argomento appaiono fortemente diversi fra loro e senz'altro meno compatti, contenutisticamente e interpretativamente, rispetto a quelli presi in considerazione a proposito del ballo teatrale, se non altro perché essi, oltre a basarsi su notizie non di rado inesatte o di seconda mano, lasciano sovente spazio a rilievi e giudizi gravati da un'insuperabile distanza (oltre che da una sostanziale incomprensione) rispetto al proprio oggetto.

Ciononostante, ci pare che sia proprio attraverso l'incerto e faticoso processo di *traduzione culturale* innescato, lotmanianamente, dal contatto con simili esperienze coreiche, che inizia ad affacciarsi, anche in Italia, la convinzione secondo cui la danza rappresenti un'arte *nobile* (nella duplice accezione di *elevata* e *destinata a pochi*) e fondata sulla corrispondenza fra corpo e spirito¹²².

Si tratta evidentemente di una questione centrale sulla quale torneremo e che non vogliamo tuttavia lasciare in sospenso senza prima fare rapidamente riferimento a un volume del 1944 che, pubblicato a Milano col suggestivo titolo *Spiritualità della musica e della danza*, sembra proprio muoversi attorno al problema delle facoltà umane coinvolte nell'esercizio della danza.

La danza è l'arte che risale ai più lontani tempi: è nata con l'uomo. Essa non è infatti che un ampliamento di intensità, durata e ampiezza dei movimenti muscolari; è una disciplinata esaltazione della mimica spontanea. [...] Educiamo tutti questi movimenti, discipliniamoli mediante uno studio ritmico, ed otterremo la danza, come un mezzo espressivo per eccellenza al di fuori della parola.¹²³

E ancora:

¹²¹ Cfr. Lo Iacono, Concetta, *Qui, oggi, ora. Il regista e le ballerine*, in Pontremoli, Alessandro – Veroli, Patrizia (a cura di), *Passi, tracce, percorsi. Scritti sulla danza in omaggio a José Sasportes*, Roma, Aracne, 2012, p.234.

¹²² Questione cardine rispetto all'elaborazione e all'affermazione della danza moderna, la concezione olistica dell'essere umano è stata oggetto di alcune fondamentali riflessioni da parte di Eugenia Casini Ropa. A tal proposito si vedano almeno: Casini Ropa, Eugenia, *La danza e l'agitprop. I teatri-non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1988; Id. (a cura di), *Alle origini della danza moderna*, Bologna, Il Mulino, 1990.

¹²³ Maraffi, Dario, *Spiritualità della musica e della danza*, Milano, F.lli Bocca, 1944, p. 16.

Nata da spontanei moti dell'anima, l'arte rigogliosamente sviluppatasi con la sagace opera della ragione, resasi moralmente matura mediante un sano equilibrio di questi due elementi, in relazione con la diversa civiltà dei popoli, continuerà nei secoli a sollecitare l'intelletto onde liberarsi sempre di più da ogni legame gretto e rigido e librarsi in una sfera soprasensibile ove lo spirito umano può trovare tregua alla sua perenne sete di verità.¹²⁴

Attraversato da suggestioni filosofiche di marca idealista e da costanti riferimenti a una dimensione quasi religiosa dell'arte, il testo (significativamente dedicato alla musica e alla danza che, in tal modo, risultano pariteticamente accostate nella trattazione) prende le mosse, come peraltro emerge da quanto appena riportato, da una concezione della danza fondata, al di là dell'attenzione (quasi un *topos*) riservata alla suo aspetto *naturale* e *primitivo*¹²⁵, sul coinvolgimento dell'essere umano olisticamente inteso e su un più ampio paradigma artistico in virtù del quale ragione e sentimento, corpo e anima si fondono una forma di equilibrio superiore.

Piuttosto a margine rispetto a questi meccanismi di elaborazione discorsiva e di confronto culturale si colloca, almeno per ciò che concerne l'ambito giornalistico, la danza futurista, certo uno degli argomenti più dibattuti nell'ambito della ricerca in danza e su cui, date le caratteristiche del nostro oggetto di studio, non intendiamo soffermarci ampiamente qui.

Come vedremo meglio in seguito, infatti, il futurismo coreico entra solo in maniera discontinua nelle pagine di quotidiani e periodici, dove sono spesso gli esponenti stessi del movimento – e non, dunque, cronisti e commentatori esterni ad esso – a prendere la parola in materia di danza: di volta in volta difesa da esegeti del calibro di Anton Giulio Bragaglia o Enrico Prampolini, infatti, la danza futurista non vede fiorire attorno a sé un vero e proprio dibattito giornalistico e, secondo quanto si cercherà di spiegare più avanti, le esperienze coreiche di marca futurista non riescono a entrare effettivamente nel novero delle classificazioni di genere che stiamo qui illustrando.

Resta poi marginale rispetto ai limiti della presente trattazione anche tutto il discorso, certo fortemente presente nei discorsi giornalistici italiani del Ventennio, relativo al brulicante mondo dei balli da sala, delle danze *jazz* e del teatro di varietà. Le nostre considerazioni, infatti, si orienteranno prevalentemente verso la danza teatrale (o, diremmo, *d'arte*), anche

¹²⁴ *Ivi*, p. 19.

¹²⁵ Ci siamo già soffermati in precedenza su questi aspetti (cfr. *infra*, p. 30 e sgg.), i quali tuttavia sembrano connotare anche discorsi sulla danza meno lontani nel tempo rispetto a quelli fin qui presi in esame. Si vedano ad esempio le parole che aprono la *Storia della danza e del balletto* di Luigi Rossi: «La danza è nata con l'umanità. È abbastanza comprensibile che l'uomo, prima ancora del canto, della musica, delle arti figurative e forse della parola medesima, si sia servito del suo stesso corpo per esprimersi». (Rossi, Luigi, *Storia della danza e del balletto*, cit., p. 7).

se, data la cospicua mole di contributi sull'argomento, cercheremo comunque rivolgere l'attenzione anche a quei discorsi che, dipanandosi attraverso espressioni anglofone come *jazz band*, *girls* e *music hall*, mettono in campo tematiche di primaria importanza: dalle possibilità di evasione (fisica e mentale) concesse dalla pratica sociale del ballo alle dissertazioni moraleggianti su di esso, dalla contrapposizione (quantomai ideologica e in larga parte slegata dal comune sentire) fra danze "classiche" (cioè d'ispirazione grecizzante e, quindi, genericamente sana e *mediterranea*) e danze *jazz*, fino alle facili ironie legate alle ambizioni delle aspiranti ballerine di rivista e varietà, desiderose sì di assurgere a ruoli di prime donne, ma più di frequente destinate a danzare in coreografie ripetitive, stereotipate e meccaniche.

Un ulteriore motivo interesse presentato delle danze di società e dal cosiddetto *spettacolo leggero*¹²⁶ rispetto alla nostra trattazione, consiste nella vicinanza (talvolta una vera e propria osmosi) fra questi ambiti e la danza d'arte propriamente detta: nelle pratiche coreiche così come all'interno dei discorsi giornalistici ad esse relativi, infatti, il successo del varietà e, soprattutto negli Anni Venti, l'*exploit* dei balli da sala, aprono a numerosi confronti sia con modalità di gestione del corpo – quelle del ballo sociale – costitutivamente ludiche e improduttive (oltre che tese a un incontro fra i sessi fortemente presente nell'immaginario primo-novecentesco sulla danza italiana), sia con una pluralità di soluzioni sceniche – quelle del varietà – incentrate su un utilizzo del corpo eccentrico, non di rado ironico e costantemente teso alla ricerca (spesso gratuita) del *diverso*.

A tal proposito vale la pena di uscire brevemente dall'ambito del giornalismo per volgere lo sguardo verso un singolare volume che, pubblicato a Milano nel 1935 in soli 500 esemplari, reca in sé le tracce, attraverso lo sguardo di un autore attento sia alla danza d'arte che a manifestazioni coreiche più popolari, di un interesse decisamente eclettico nei riguardi delle arti del movimento.

Si tratta della raccolta di disegni di Luigi Bompard intitolata *Danzatrici* e corredata dalla prefazione di Lucio D'Ambra, nella quale, a riprova di quanto appena detto, si legge:

Solo alla sua tavola, con sua moglie che pazientemente lo aspetta vigilando il suo lavoro, Bompard ha lo studio pieno di donne, di mime, di ballerine, di danzatrici, dalla Duncan a Jia Ruskaja, dalle danzatrici classiche dell'Opera a quelle romantiche delle taverne di

¹²⁶ Cfr. Pretini, Giancarlo, *Spettacolo leggero: dal music-hall, al varietà, alla rivista, al musical*, Udine, Trapezio libri, 1997.

Montmartre, a quelle ginnastiche dei drappelli militarizzati delle *girls* americane. Tutta l'arte della danza fremente e palpita nelle sue amoroze matite.¹²⁷

Sarebbe interessante soffermarsi sulle scelte terminologiche condotte nel brano appena riportato, in cui, evidentemente, distinguendo tra mime, ballerine e danzatrici si intende fare riferimento a diverse possibilità d'azione scenica del corpo danzante; per ora ci limitiamo tuttavia a constatare come, nelle parole di D'Ambra, si alluda a un universo coreico certamente composito e, tornando allo specifico del nostro discorso, talvolta indagato nella sua eterogeneità all'interno di contributi giornalistici che, per quanto sovente puntellati di imprecisioni e viziati dal gusto personale degli autori, tentano tuttavia di condurre un discorso di ampio respiro sulla danza, con l'intento palese di fare chiarezza e di *tracciare confini* nell'intrico di pratiche e esperienze spettacolari orbitanti attorno alle arti del movimento.

Di sicuro interesse è, da questo punto di vista, un articolo di Mario Labroca¹²⁸ che, seppur parzialmente, sembra proprio ricalcare le classificazioni che abbiamo cercato di portare alla luce fino a questo punto.

In questo contributo, infatti, dopo un *incipit* in cui, secondo una sorta di consuetudine retorica, dichiara la propria incompetenza in materia di danza¹²⁹, Labroca illustra quella che, «con grave scandalo dei competenti», definisce come una vera e propria «classificazione della nobile arte»:

La danza ci è apparsa divisa così in tre categorie molto vaste, e cioè la *danza* come parte di uno spettacolo, la danza diremmo così metafisica, che elimina tutti gli elementi accessori per vivere come arte pura, ed infine la danza che parte dalla musica per restare rigorosamente nel

¹²⁷ D'Ambra, Lucio, *Danzatrici*, Milano, Ceschina, 1935, s.p.

¹²⁸ Allievo di Ottorino Respighi e Gian Francesco Malipiero, Mario Labroca (1896-1973) intraprende l'attività giornalistica nel 1923 collaborando con testate come «L'Idea Nazionale», «Il Tevere», «Il Lavoro Fascista», «Scenario» e «La Rassegna musicale», ma rinuncia all'esercizio del mestiere giornalistico nel 1935. Autore prevalentemente di musica strumentale, sin da giovane affianca alla critica e alla composizione l'attività di organizzatore teatrale (collaborando da subito con Casella e Malipiero alla *Corporazione delle nuove musiche*) divenendo nel 1935 capodivisione dell'Ispettorato del Teatro. Organizza, in qualità di sovrintendente del Teatro Comunale di Firenze, le prestigiose stagioni del Maggio Musicale Fiorentino dal 1936 al 1944 cimentandosi anche in regie d'opera. Tra gli incarichi più significativi ricoperti nel Secondo Dopoguerra, oltre alla sovrintendenza alla Fenice e alla Scala, vi è quello di responsabile della sezione musica della Biennale di Venezia dal 1958 al 1972. (Cfr. Streicher, Johannes, *Labroca, Mario*, «Dizionario biografico degli italiani», vol. 63, 2004). L'articolo di Mario Labroca che analizziamo qui, dal titolo *La danza e le sorelle Braunn*, compare sul quotidiano romano «La Tribuna» il 28 aprile 1926.

¹²⁹ Cfr. *Ibidem*: «Non siamo tecnici della *Danza* [significativo, quasi una sorta di personificazione, il ricorso al maiuscolo, n.d.A]. La terminologia che ad essa si riferisce ci sfugge completamente e solo affiorano alla nostra memoria pochi vocaboli, ricordi di conversazioni o di letture fatte in tempi lontani».

campo musicale.¹³⁰

La tripartizione proposta da Labroca rimanda in realtà solo a due degli ambiti (o dei *generi*) che abbiamo provato a individuare più sopra, dal momento che, da un lato, l'espressione «danza come parte dello spettacolo» indica genericamente l'ambito del balletto (in particolar modo quello russo) e, dall'altro lato, le altre due categorie (*danza metafisica* e *danza musicale*) si collocano perfettamente all'interno del terreno della danza libera.

Iniziando dunque a individuare i tratti costitutivi di simili ambiti coreici, Labroca afferma

La prima [categoria, *n.d.A.*] è forse la più logica: non ha pretese eccezionali ed ama ricorrere al altre arti dalle quali attingere un completamento ed una ragione di essere e perciò ricorre alla scenografia ed alla musica che valgono ad arricchirla. È questa, per intenderci, l'arte del balletto russo che amiamo vivamente, danza rigorosamente professionale che richiede una seria preparazione ed una naturale disposizione. Qui il dilettantismo non esiste; ballerine e ballerini devono saper danzare sulle punte dei piedi, fare piroette vertiginose, salti acrobatici; apparire graziosi e violenti, energici e flemmatici, qualche volta addirittura cinematografici, e tutto questo entro la tirannica cornice di un ritmo musicale che marca non solo il passo ma segna anche il progressivo svolgersi della vicenda.¹³¹

La totale assenza di un rimando alla tradizione del ballo italiano è forse testimonianza di una visione *modernista* della danza di cui Labroca, come peraltro emerge dalla sua attività di organizzatore teatrale, sembra essere sicuro difensore. Simile prospettiva spinge l'autore, nel caso del balletto russo appena evocato, a ravvisare gli elementi di modernità caratteristici del genere sia nel ricorso a una ricercata e organica fusione fra le arti sia, soprattutto, nell'ostensione di un virtuosismo coreutico che, seppur fondamentale, non risulta essere fine a sé stesso, bensì teso a conferire un preciso carattere agli interpreti (di volta in volta «graziosi e violenti, energici e flemmatici») che agiscono in scena¹³².

¹³⁰ *Ibidem.*

¹³¹ *Ibidem.*

¹³² L'accento posto da Labroca sulla spettacolarità della tecnica come connotato fondamentale del balletto russo potrebbe sembrare in contraddizione con quanto asserito in precedenza a proposito delle capacità mimiche e interpretative dei russi: sottolineando infatti come, nei discorsi giornalistici italiani sull'argomento, l'attenzione vada prevalentemente a focalizzarsi sulla dimensione espressiva delle *performance* dei danzatori russi, non intendevamo certo sottovalutare l'eccezionalità – peraltro universalmente nota – dell'elemento virtuosistico; volevamo semplicemente porre in rilievo come, nella prospettiva italiana, le capacità quasi *attoriali* di questi interpreti balzassero subito in primo piano, marcando così la propria diversità rispetto a una prassi coreutica che, come quella connessa al ballo italiano, curava forse meno, all'inizio del secolo XX, gli aspetti relativi all'espressività del gesto danzato. Inoltre bisogna tener presente, ma su questo punto avremo modo di tornare, che i giudizi entusiastici circa le potenzialità mimico-interpretative dei russi sono innanzitutto il frutto delle reazioni alle prime apparizioni italiane della compagnia guidata da Diaghilev (a partire da quella romana del 1911) che, soprattutto in lavori *tipicamente russi* come le *Danses Polovtsiennes* tratte dal *Principe*

Per ciò che concerne invece le altre due distinzioni operate da Labroca nel contributo qui esaminato, esse ricalcano piuttosto chiaramente una sorta di *doppio binario* che, secondo quanto continueremo a dire anche più avanti, percorre lungamente l'insieme delle argomentazioni connesse a quello che definivamo come *fronte esterno* della danza libera, in sostanza dominato dalle figure di Isadora Duncan, Jaques Dalcroze, Rudolf von Laban e Mary Wigman.

È essenzialmente alle tendenze coreiche innescate da questi ultimi due artisti (e in particolare da Wigman) che si rifà esplicitamente Labroca quando afferma che

La danza metafisica viene naturalmente dalla Germania. È un'arte purissima che vive in sé e per sé. Niente scenografia e niente musica. Un titolo e dei movimenti. La danza è tutta lì. Misteriosi colpi di gong e rulli di tamburo marcano un ritmo elastico che somiglia all'accentuazione sempre varia di un discorso parlato; tanto che verrebbe voglia di definire questa tendenza *danza in prosa*. Il quadro scenico è inesistente: un fondo scuro e basta i costumi non hanno fisionomia ché amano non oltrepassare i limiti degli anonimi panneggiamenti e delle mutandine da bagno. I movimenti poi fanno pensare più che ad una danza ad un esercizio ginnastico o meglio ancora ad una danza militare. Qui trionfano il dilettantismo e la faciloneria; tutti possono diventare danzatori metafisici, un po' di buona memoria ed il quadro si anima con precisione matematica come se un invisibile capitano stesse dietro le quinte a marcare il passo ed a comandare i movimenti. Un esempio di questa forma di danza che vuole esprimere cose misteriose e profonde ce l'ha offerto lo scorso anno l'agguerrita e robusta *troupe* di Mary Wigmann (*sic!*).¹³³

Nell'impiegare l'espressione *danza metafisica*, che echeggia forse l'immagine delle *danzatrici mistiche* di cui in questi stessi anni parla appassionatamente Anton Giulio Bragaglia¹³⁴, Labroca dimostra di muoversi all'interno di quel cortocircuito fra danza e attività intellettuali che abbiamo già visto e che, in questo caso, produce nell'autore un atteggiamento non solo apertamente polemico verso le discutibili ambizioni filosofiche di una prassi coreica tutta tesa a «esprimere cose misteriose e profonde», ma anche assolutamente rappresentativo di quella sostanziale e diffusa incomprendenza che, come

Igor (cui va aggiunta, almeno, la scandalosa apparizione milanese di Ida Rubinstein, con Fokine, nel 1911), avevano senza dubbio colpito il pubblico italiano per i propri caratteri di sensualità violenta e barbarica, contribuendo pesantemente alla costruzione dell'ideale del «tipico russo»¹³² che avrebbe permeato tutta la storia dei rapporti fra i *Ballets Russes* e l'Italia. Ad ogni modo, tornando a Labroca, ci sembra che la chiave di volta del problema si possa invece rintracciare nell'impiego dell'aggettivo «cinematografico» che, non rifacendosi esclusivamente al pirotecnico dinamismo delle danze dei russi, ci pare possa richiamare anche un'espressività netta e incisiva, non troppo dissimile, forse, da quella del coevo cinema muto.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ Su questo punto si rimanda a *infra*, pp. 429–444.

accennavamo, connota le relazioni di larga parte della cultura italiana di epoca fascista con il fenomeno artistico rappresentato da Mary Wigman e, più in generale, dalla danza d'espressione.

Ciò si rivela particolarmente evidente se ci si sofferma a considerare gli elementi su cui si focalizza l'attenzione di Labroca allorché si lancia nell'analisi di questa tipologia di danza, dal momento che, indipendentemente dallo scetticismo verso lo spessore teorico-speculativo delle pratiche coreiche *tout court*, l'autore tenta di cogliere i connotati essenziali della cosiddetta «danza metafisica» ricalcandoli però su quelli del balletto: dall'implicita affermazione della centralità della componente musicale (affidata a semplici gong o rulli di tamburo) alle criticità rilevate in termini di scene, costumi e abilità tecniche, Labroca compie qui una sorta di forzatura interpretativa (peraltro operata con estrema frequenza, come vedremo, anche da altri autori) consistente nel trasformare gli elementi costitutivi di una poetica specifica, quella del balletto, in strumenti teorici attraverso cui valutare una danza evidentemente aliena da qualsiasi lettura in chiave ballettistica, il tutto in ragione di una riflessione che, nel caso di Labroca così come in altri, denuncia un'immatunità palese proprio nell'incauto slittamento (e in parte nella confusione) fra poetiche e teorie reciprocamente incomparabili.

È però all'ultima categoria, quella della danza «che parte dalla musica per restare rigorosamente nel campo musicale», che Labroca, musicista, dimostra di riporre le sue più fervide speranze.

Si tratta [...] delle interpretazioni plastiche della musica stessa. È questo un genere pericolosissimo (*sic!*). La musica che nasce per la danza chiama naturalmente i movimenti e crea come logica necessità il quadro scenico; la musica nata come espressione pura non vuole contorni inutili e schiaccia con crudeltà inesorabile i profanatori più incauti. [...] Allorché tuttavia di questa forma di danza si ha un concetto sano, quando si ha coscienza di quello che può essere il rapporto tra movimento e suono allora ci sarà dato di assistere ad uno spettacolo d'arte tra i più graditi ed espressivi.¹³⁵

Se, nell'esaminare i caratteri di quella che aveva definito come danza metafisica, Labroca pensava prima di tutto alla rigorosa durezza degli spettacoli di Mary Wigman, in quest'ultimo caso il riferimento è costituito invece da Dalcroze e dai suoi allievi (come, per l'appunto, le sorelle Braunn, alle quali è in verità dedicato il contributo cui stiamo attingendo). Condividendo il giudizio di molti altri musicisti e critici musicali a lui contemporanei (cui, come abbiamo visto, era quasi sempre demandato il compito di

¹³⁵ *Ibidem.*

occuparsi anche di danza), Labroca accorda il suo plauso alle pratiche coreiche di ispirazione dalcroziana dacché queste ultime, nel loro proporsi come trasfigurazione plastica della musica, vengono percepite come implicitamente consapevoli del primato della componente musicale, nei confronti della quale sembravano operare in maniera rispettosa e, in parte, accessoria.

Torneremo diffusamente sul problema della relazione fra musica e danza, specie quando cercheremo di dimostrare come l'accento posto sulle capacità, da parte del movimento danzato, di conferire alla musica una veste plastica e dinamica rimandi sovente a una sorta di strategia (concettuale e retorica al contempo) di riabilitazione e nobilitazione del corpo danzante; per il momento è invece bene rimarcare che se da un lato nella danza d'espressione si tenderà a rintracciare, almeno fino agli Anni Quaranta, una sorta di difficilmente comprensibile quanto essenzialmente sospetta tendenza all'accostamento fra danza e filosofia, dall'altro lato saranno le pratiche coreiche di ispirazione dalcroziana, inscindibilmente legate alla musica e certo non tendenti all'autonomia della dimensione coreica, a trovare una maggiore affermazione nell'Italia del Ventennio, in particolar modo nell'ambito degli spettacoli (anche di massa) dei teatri all'aperto.

Appena due anni dopo rispetto all'uscita dell'articolo che abbiamo appena analizzato, in data 3 maggio 1928, compare sul quotidiano romano «Il Tevere» un denso contributo firmato da un nome forte del giornalismo culturale come Alberto Cecchi e dedicato alla danzatrice russa Anna Pavlova¹³⁶ che proprio in quei giorni era in scena, assieme alla sua compagnia, al Teatro Reale dell'Opera di Roma. Se anche questo testo, come quello di Labroca, appare animato da un'istanza – per la verità meno palese – di inquadramento estetico e concettuale, il fine ultimo che esso sembra perseguire è tuttavia costituito dall'affermazione del primato del genere ballettistico e della sua tradizione.

Il balletto, infatti, costituisce secondo Cecchi l'unica autentica e rispettabile forma di danza che sia dato di vedere a teatro, dal momento che sono da considerare inopportune e quantomai arbitrarie tutte quelle concezioni e pratiche artistiche che ravvisano nella danza una sorta di attività «filosofica» o, per impiegare un termine che abbiamo visto essere particolarmente in uso in questi anni, «metafisica»:

Ecco che, grazie a una creatura di talento, di gusto e di eleganza [Anna Pavlova, *n.d.A.*], l'arte della danza è tornata ad essere quel che deve: uno «spettacolo» e non una dimostrazione di ermetica filosofica, un commento, un accompagnamento, e non una interpretazione

¹³⁶ Cecchi, Alberto, *La danzatrice Anna Pavlova al Teatro Reale dell'Opera*, «Il Tevere», 3 maggio 1928.

maledettamente intellettuale, un fatto plastico e non metafisico [...] Al diavolo l'orchestica o come altro si chiamino le diaboliche teorie che alcuni vanno cercando di mettere di moda: teorie delle quali nessuno ha mai capito niente, niente essendoci da capire, ma che nondimeno, come imbarazzantissima conseguenza hanno provocato la presenza – sopra un palcoscenico «di eccezione» o in mezzo a una sala tanto decadente quanto aristocratica – di strani esseri viventi: i quali [...] al suono di uno sciagurato pianoforte risonante di apocalittica musica, si danno un daffare grandissimo per assumere pose grottesche, lacrimevoli e inesplicabili.¹³⁷

Tornano qui molti degli elementi che erano già balzati in rilievo dalla lettura del contributo di Mario Labroca, dal momento che, anche in questo caso, l'autore si schiera aspramente e ironicamente contro quegli artisti del corpo che, definiti anche come «sacerdoti di una crudele panzana», tentano di fondere, in maniera tanto incomprensibile quanto imbarazzante per lo spettatore, ciò che in realtà non può essere sottoposto a fusione: danza e pensiero, esteriorità e interiorità, spettacolarità e misticismo.

La spaccatura è netta e radicale, nutrita dalle immagini e dalle memorie di una secolare tradizione ballettistica che, ancora una volta, fornisce i parametri di riferimento per giudicare forme di danza non di certo derivanti dalla matrice classico-accademica: anche Cecchi, infatti, si rifà al criterio delle abilità tecnico-virtuosistiche per esprimere il proprio infastidito disprezzo nei confronti delle *danze libere*, sebbene poi si soffermi a denunciare anche carenze di altra natura, rilevando come, oltre alla mancanza di familiarità con una vera e propria tecnica coreutica, questa tipologia di interpreti tenda a perdersi nel pantano di una creatività tanto ludica quanto arbitraria.

Il meraviglioso si è che queste pose non presentano difficoltà veruna né di immaginazione né di esecuzione, un poppante essendo in grado di prenderle allo stesso modo: studio, intelligenza, sensibilità non hanno nulla a che spartire con passatempi tanto d'altronde appiccicosi, e scommetteremmo volentieri con chiunque che non c'è nessunissima ragione perché l'artista scelga un atteggiamento di quel tipo anziché un altro: vogliamo dire che l'aderenza del gesto alla musica, l'interpretazione, in una parola, è precisamente quello che fa difetto.¹³⁸

Il *mestiere*, aggiungerei citando e parafrasando Cecchi, è allora quello che fa davvero difetto, intendendo chiaramente con questa espressione un intrico di pratiche in verità

¹³⁷ *Ibidem.*

¹³⁸ *Ibidem.*

complesso, fatto non solo di tecniche del corpo, esperienza del palcoscenico e ricerca interdisciplinare (si veda il rimando alla musica), le quali, però, nella prospettiva dell'autore, non possono che avere come esito la nascita di un'opera concepita in termini squisitamente *spettacolari*.

Una gioia dei sensi, insomma, un'armonica orchestrazione delle parti in gioco condotta sostanzialmente nel solco di quella tradizione ballettistica in cui anche gli spettacoli della compagnia di Anna Pavlova, cui l'articolo è dedicato, dimostrano di inserirsi perfettamente:

Con Anna Pavlova [...] la danza, se Dio vuole, è tornata ad essere classica, come la intendevano i nostri vecchi e le adorabili ballerine che avevano nome Maria Taglioni: è tornata ad essere fatta di piroette, pizzicati, giravolte, elevazioni sulle punte dei piedi, voli, *ballons*, ricadute, abbandoni. Quel tanto di tecnica, finalmente, senza la quale non può esistere danza e per alla (*sic!*) quale arrivare occorrono quella pazienza, quell'ardore, quella volontà, quel sacrificio, quella monotonia dello studio, che le danzatrici metafisiche [nell'uso di questa espressione il riferimento potrebbe essere anche a Bragaglia, *n.d.A*] non si curano affatto di osservare.¹³⁹

La difesa della tradizione coreica italiana, evidente anche nel riferimento a un'icona del balletto come Maria Taglioni, caratterizza tuttavia un'ampia fetta di contributi giornalistici di epoca fascista, divenendo sempre più palese con il compiersi, in essi, di una sorta di processo di classificazione e, conseguentemente, di *archiviazione* del fenomeno del ballo russo: già a partire dalla metà degli Anni Venti, infatti, iniziano a sollevarsi da più parti voci di insoddisfazione verso un genere di danza sempre più percepito, anche per quanto riguarda la compagine diaghileviana, come stancamente ripetitivo, incapace di sorprendere e dinanzi alla cui obsolescenza, in sostanza, era opportuno guardare alla tradizione del ballo italiano con fiducia e interesse rinnovati; nel tempo addirittura, anche grazie all'influenza esercitata dalla figura di Aurel Milloss, l'idea di una conciliazione fra rinnovamento del ballo italiano e consapevolezza di un passato comunque solido e persistente diviene senza dubbio dominante, riuscendo a fare breccia nel gusto del pubblico e sopravvivendo, nelle pratiche di pensiero così come nelle politiche connesse alla danza, anche nel Secondo Dopoguerra.

Ad ogni modo, giusto per iniziare a cogliere i connotati di una simile transizione, ci pare opportuno riferirci alla cronaca comparsa sul «Corriere della Sera» l'11 maggio 1937 e dedicata a uno spettacolo della Compagnia dei Balli Russi De Basil, in quei giorni ospite del Maggio Musicale Fiorentino.

¹³⁹ *Ibidem*.

Nell'aprire infatti il suo breve contributo, il corrispondente assume uno sguardo retrospettivo asserendo che:

Come successe nella favola con le ultime file di quel tale esercito che aveva fatto dietro front, le compagnie dei balli russi continuano a chiamarsi avanguardie; non senza buona sopportazione del pubblico moderno, il quale, del resto, ha ancora una certa allegra paura di questi acrobati mimi usciti dall'inferno cubista.

Lo spettacolo a cui abbiamo assistito questa sera al Teatro Comunale di Firenze, in pieno Maggio Fiorentino, ci ha ricondotti in un certo senso al 1909 e al pirotecnico esordio di Diaghilef coreografo. 'Questi non sono più balli' si disse 'sono fuochi d'artificio'. Il corpi di ballo dei vecchi teatri europei corsero il rischio di non veder più piovere fiori, la garza del tutù s'immalinconì intorno alle belle gambe imperiose disegnate da Degas, nessun cronista osava più parlare di gaietti sciami. [...]

Il guaio è che i balli russi non rappresentano un punto di partenza, l'inizio del processo di evoluzione di un'arte nuova, ma un punto di arrivo, l'estremo, esasperato e sia pur splendido sviluppo della tecnica e dell'estetica di quel ballo ottocentesco che, dato come era dopo l'opera lirica, serviva così bene a ristorare le menti affaticate dalla musica seria e i cuori oppressi dalle sciagure della soprano.¹⁴⁰

La rottura provocata dal *ballo russo* appare ormai, alla fine degli Anni Trenta, legata a un passato recente e al contempo irrimediabilmente concluso, da ricordare semmai con un velo di malinconia ma sempre avvertendone la lontananza rispetto al momento attuale. Le parole di questo anonimo commentatore, nel denunciare il carattere ormai solo olograficamente avanguardista del ballo russo, disegnano allo stesso tempo la parabola discendente del 'ballo ottocentesco' generalmente inteso, di cui la declinazione russa rappresenterebbe l'ultimo sfolgorante esito.

Difficile arguire quale sia (ammesso che ce ne sia effettivamente uno) l'ideale di danza che si sta cercando di difendere in questa sorta di epicedio della tradizione ballettistica. Quello che invece si percepisce con chiarezza e che, come torneremo a vedere, riecheggia anche in altri contributi di questi stessi anni, è il senso di una discontinuità e la tendenza a delimitare i confini di una fase della storia del balletto che, inequivocabilmente plasmata e profondamente penetrata dalle variegata esperienze coreiche russe, risulta ormai conclusa e destinata a un avvenire differente.

Dopo le già citate denunce di obsolescenza del fenomeno *ballo russo*, infatti, è sul finire

¹⁴⁰ Anonimo, *I Balli Russi del gruppo De Basil*, «Corriere della sera», 11 maggio 1937.

degli Anni Trenta e, con sempre maggiore evidenza, all'inizio del decennio successivo che sulla stampa italiana si comincia ad avvertire il fremito di quella che viene annunciata a più voci come una vera e propria *rinascita* del balletto: assorbiti e metabolizzati i variegati apporti dei primi decenni del Novecento – dal ballo russo alle danze libere – il ballo teatrale, forte anche dell'essenziale contributo di Aurel Milloss, viene ora presentato come una realtà da riscoprire e osservare con rispettosa curiosità.

Un simile atteggiamento appartiene soprattutto alla stampa romana, direttamente esposta, com'è noto, all'influsso di Milloss, il quale – attivo ininterrottamente a Roma tra il 1938 e il 1945 – saprà imporsi all'attenzione cittadina non solo mediante i propri spettacoli ma anche grazie a una preziosa rete di relazioni sociali e culturali; ciononostante, quella di una “rinascita del balletto italiano” è un'idea di non trascurabile portata che, circolando – soprattutto nell'immediato dopoguerra – anche su scala nazionale, finirà per alimentare, con fortune alterne e cicliche inversioni di tendenza, anche il discorso critico sulla danza degli anni successivi.

Concentrando tuttavia la nostra attenzione sui primi Anni Quaranta, non possiamo non soffermarci su un contributo, frutto della prestigiosa penna del regista Vito Pandolfi, in cui, al fine di celebrare e contestualizzare opportunamente l'attività svolta da Milloss in veste di coreografo del Teatro Reale dell'Opera di Roma, viene non solo tratteggiata una lucida cronistoria della danza italiana primonovecentesca ma si fa anche ricorso ad alcune delle strategie retoriche che, come vedremo, animano molti dei discorsi giornalistici sulla danza di quegli stessi anni.

Quest'ultimo aspetto ci sembra emergere sin dalle prime righe, tutte consacrate a ricordare sia la natura nobile e quasi sacra della danza (intesa evidentemente come virtuoso e completo esercizio delle facoltà umane), sia l'origine specificamente italiana di quest'arte, dal momento che, come accade sovente anche in altri contributi del tempo, Pandolfi cerca di suffragare le proprie argomentazioni attingendo dapprima all'esempio illustre di poeti, artisti e letterati e, in seguito, introducendo una sorta di confronto fra gesto danzato, comportamenti del mondo animale¹⁴¹ e, in maniera significativamente attuale, pratiche sportive:

Ogni poeta, dalle tradizioni vediche agli hai-kai giapponesi, dall'Antologia Palatina e Gautier, Baudelaire, Mallarmé al nostro d'Annunzio (*sic!*) – i più grandi artisti – dagli anonimi degli altorilievi bramanici agli arcaici dell'Ellade, a Degas, ce ne ha rivelato

¹⁴¹ Abbiamo peraltro già accennato a questo aspetto nel capitolo precedente. Si veda dunque *infra*, pp. 47 e sgg.

l'essenza sacra, ne ha scoperto la primordiale significazione; ci ha insegnato come la danza sia il modo più felice e più completo di manifestare ed esprimere i propri sentimenti: il modo più completo di vivere.

(Pensate che perfino gli antropoidi, presi da grande terrore o da grande passione, tentano di dar sfogo ai propri sentimenti con una forma di movimento che prelude alla danza! E lo stesso sport, spoglio dell'agonismo professionistico, non tende a purificarsi e a risolversi nella ritmica, cioè nella danza?).¹⁴²

La questione dell'italianità della danza e, in particolare, di quella classico-accademica, si trova invece in *positio princeps*, occupando proprio le prime battute del testo:

Gli italiani non sanno ancora forse, che i più grandi ballerini dei secoli scorsi sono stati italiani e che la più grande danza del mondo occidentale – la danza classica – è nell'origine nel metodo e nello sviluppo, tutta dovuta ai maestri di ballo italiani; non solo, ma che a detta dei maggiori coreografi d'oggi, l'Italia ha sempre avuto ed ha ancora la migliore disponibilità di materiale umano educabile alla danza.¹⁴³

Una simile attestazione di stima nei riguardi della tradizione ballettistica fiorita nella «terra delle Taglioni e dei Viganò» va però a innestarsi, ampliando la propria portata, su quel lucido tentativo di analisi che abbiamo già menzionato e che, in maniera analoga rispetto ai contributi analizzati più sopra, conduce a una visione sistematizzante delle tendenze coreiche dei primi decenni del Novecento.

Scrivo a tal proposito Pandolfi, cogliendo perfettamente la diversità della cultura coreica italiana rispetto a un più generale contesto internazionale:

Le due forme di danza che hanno predominato in questi ultimi decenni, sono la danza classica e la danza libera. La danza classica è condotta sulle punte per le ballerine, sulla mezza punta per i ballerini; la sua forma coreografica segue un motivo pantomimo cui è adattata la musica e si chiama balletto. Lo stesso balletto russo – che appunto ebbe origine dalla scuola di danza classica dell'Opera di Pietroburgo – è un balletto classico leggermente più libero e, soprattutto, più geniale.

La danza libera – sulla palma del piede e a mezza punta – è stata diffusa in tutto il mondo da Isadora Duncan. Si ispira a sinfonie classiche o a grandi composizioni musicali dell'800, e non ha in genere un contenuto pantomimo. [...]

¹⁴² Pandolfi, Vito, *Invito alla danza*, «Film», 25 ottobre 1941.

¹⁴³ *Ibidem.*.

Di tutto questo in Italia, fino a qualche tempo da, non sembrava essere rimasto – se si eccettua la grande scuola di Jia Ruskaja – che qualche cosa di scialbo e invecchiato. Ma il fatto peggiore era la diseducazione sempre più profonda di gran parte del pubblico e delle persone colte. Gli italiani non sentivano più la grandezza e la bellezza della danza.¹⁴⁴

Colpisce qui innanzitutto il diretto focalizzarsi dell'attenzione sul corpo che danza, rappresentato – quasi per sineddoche – dalle diverse modalità di appoggio sul piede, il quale conduce, tuttavia, a un tipo di classificazione delle pratiche coreiche del tutto simile a quella riscontrata nei contributi che abbiamo precedentemente analizzato, con l'indicazione, da un lato, del polo del balletto (nella sua doppia articolazione russa e italiana) e, dall'altro, di quello della danza libera.

Spostando poi l'attenzione sull'Italia, l'articolo ravvisa proprio nel disinteresse e nella disaffezione di pubblico e intellettuali la conseguenza più nefasta della contraddittoria situazione della danza italiana dei decenni precedenti, il tutto con l'intento dichiarato di invitare il lettore a cambiare finalmente e decisamente rotta seguendo con interesse e attenzione rinnovati le stagioni del teatro dell'Opera di Roma, dove, sotto la guida artistica di Aurel Milloss e Tullio Serafin, il balletto italiano sembrava aver imboccato una sua strada autonoma e consapevole.

Un senso di cambiamento, di svolta e di rinascita attraversa dunque le parole di Pandolfi e di molti cronisti e intellettuali¹⁴⁵ che, all'inizio degli Anni Quaranta, ravvisano nell'attività svolta a Roma da Aurel Milloss un momento di rinata affermazione e consapevolezza per la danza italiana. Si tratta in effetti di un mutamento autentico e come vedremo piuttosto complesso, il cui raggio d'azione, interessando tuttavia prevalentemente la sfera del balletto, si proietterà ben oltre gli anni del Secondo Dopoguerra anche grazie alla complicità di una critica di danza che proprio a partire dagli anni Cinquanta iniziava ad operare con assiduità e autoconsapevolezza nel panorama culturale italiano.

Attraversati dunque, seppur a volo d'uccello, questi primi contributi che, come si è visto, tentano di tratteggiare dei confini nel contraddittorio panorama delle pratiche coreiche italiane degli anni Venti-Quaranta, possiamo ora iniziare ad affrontare uno alla volta gli ambiti enucleati a partire da siffatta perimetrazione, affinché, proprio nel rispetto delle

¹⁴⁴ *Ibidem.*

¹⁴⁵ Analoga è, ad esempio, la posizione assunta da Olga Signorelli sul periodico «Cosmopolita» del 26-28 giugno 1945, quando, in una recensione intitolata proprio *Rinascita del balletto in Italia*, scrive: «Si sa ormai che l'arte della danza celebra la sua rinascita non solo nei principali centri culturali dell'estero, ma anche – e finalmente – in Italia. Per darne un'idea basti ricordare uno degli ultimi spettacoli di balletti al Teatro Reale dell'Opera di Roma (il 26 maggio), il cui programma era composto delle più significative creazioni del vasto repertorio, che ne rivelavano la varietà, e davano un'idea dell'insieme e della complessa concezione del direttore coreografico Aurèl M. Milloss».

categorie di *ballo italiano*, *ballo russo* e *danze libere*, ci riesca di cogliere, oltre alle ragioni sottese a una simile tendenza classificatoria, i caratteri forti di quelli che anche noi possiamo pensare in termini di veri e propri generi.

2.2 Balli e balletti

Qualunque discorso che abbia per oggetto il ballo di tradizione classico-accademica presente sulle scene italiane del Primo Novecento non può esimersi dal tenere nella dovuta considerazione le vicende della danza teatrale italiana di tutta la seconda metà del secolo XIX, tanto solidi e radicati risultano essere i legami fra Otto e Novecento in termini di scelte estetiche, drammaturgiche, tecniche e coreografiche.

Un legame analogo può essere altresì rintracciato all'interno dei discorsi sul ballo italiano che affiorano dalla stampa del tempo, al punto che una simile continuità, inevitabile cristallizzazione verbale delle pratiche coreiche da cui prende le mosse, sembra non solo cementificare lo snodo fra i due secoli ma proiettarsi anche lungo tutto il Primo Novecento: nella seconda parte del XIX secolo, infatti, si affermano alcune modalità forti di pensiero e di scrittura attorno allo spettacolo coreografico che incideranno così lungamente e profondamente sul gusto e sulla percezione comuni da divenire quasi paradigmatiche per quanti, ancora negli Anni Venti e Trenta, si troveranno a parlare dell'argomento in ambito giornalistico.

Gettiamo dunque uno sguardo all'indietro e vediamo di cogliere, grazie al confronto con qualche esempio proveniente dal secondo Ottocento, alcune caratteristiche dei discorsi sulla danza che, nel tempo, si sono tramutate in veri e propri parametri e griglie interpretative difficilmente modificabili.

2.2.1 Sguardi dall'Ottocento

Lo scopo dichiarato di questo affondo sulla stampa di argomento coreico della seconda metà dell'Ottocento, è quello di procedere a una campionatura di esempi atti a fornire qualche indicazione di massima circa le modalità di fruizione, rielaborazione e concettualizzazione dello spettacolo di danza (e segnatamente del ballo di stampo classico-accademico) allora più diffusamente praticate. Per questa ragione rinunciamo sin da subito a qualsiasi tentativo di ricognizione sistematica delle fonti¹⁴⁶ e, parallelamente, ci limitiamo a ricordare, come si

¹⁴⁶ Le considerazioni contenute in questo paragrafo si basano essenzialmente sullo spoglio delle seguenti testate periodiche: *Gazzetta musicale di Milano* (1861-1903); *Il Piccolo Faust: notiziario teatrale illustrato* (1861-1900); *Il Teatro illustrato* (1881- 1892); *Il teatro italiano* (1875-1880); *Il Trovatore* (1869-1880 e 1891-

è già prontamente fatto altrove¹⁴⁷, che il confronto con cronache e commenti del secolo XIX, specie se legati a pubblicazioni periodiche di settore, non può prescindere dal considerare l'alto grado di parzialità (quando non di faziosità) di simili contributi, spesso connessi agli interessi di editori musicali e agenzie teatrali.

Quello che pertanto cercheremo di fare – fermo restando che un certo tasso di *faziosità* connota ogni testo giornalistico e che, pertanto, spetta allo studioso adottare un adeguato atteggiamento demistificante – sarà intrecciare visioni e parole provenienti da luoghi e testate differenti, al fine di individuare qualche punto in comune sul quale fondare le nostre considerazioni.

Dal momento che la maggior parte dei testi che stiamo per prendere in esame è costituito da cronache di spettacolo (essendo questa, soprattutto nei periodici di argomento teatrale e musicale, la tipologia discorsiva maggiormente frequentata per parlare di danza), ci sembra che la nostra analisi debba partire ricordando quello che, secondo quanto dicevamo anche nel capitolo precedente¹⁴⁸, ci sembra essere il fine ultimo del testo cronachistico, vale a dire la registrazione – possibilmente arricchita di opportune argomentazioni – del successo ottenuto dall'evento spettacolare di volta in volta preso in considerazione. È proprio enucleando e commentando le ragioni di successo (e, parallelamente, di insuccesso) dello spettacolo coreografico che i cronisti muovono per condurre le proprie analisi dell'azione scenica e, soprattutto, per esprimere dei veri e propri giudizi di merito su di essa, in tal modo fornendoci non soltanto un'idea più o meno dettagliata di quanto effettivamente accaduto in scena, ma anche assumendo una posizione rispetto al gusto e alle pratiche coreiche dominanti.

In linea di principio ci pare di poter dire che, almeno a partire dagli anni sessanta dell'Ottocento (e quindi in concomitanza con la quasi completa unificazione della penisola italiana), le cronache tendano progressivamente a suggerire quella che può essere considerata una sorta di *formula* di successo per lo spettacolo coreografico: per rispondere infatti alle esigenze di un pubblico sempre più smanioso di novità, i cronisti rilevano a più riprese come sia necessario per il coreografo dar prova di fervida inventiva, tentando non solo di ordire un'azione dalla trama semplice e facilmente comprensibile senza l'ausilio massiccio della mimica (in verità ritenuta per lo più una noiosa ginnastica «di pugni e di

1894); *L'arpa. Giornale letterario, artistico, teatrale* (1861–1868; 1870–1882; 1885–1891); *Teatri arti e letteratura* (1861–1863).

¹⁴⁷ Si veda Lo Iacono, Concetta, *Maria Giuri e il suo pubblico nell'età del Ballo Excelsior*, in Pappacena, Flavia (a cura di), *Recupero, ricostruzione, conservazione del patrimonio coreutico italiano del XIX secolo*, Roma, Chorégraphie, 2000, pp. 125–150.

¹⁴⁸ Cfr. *infra*, pp. 68–61.

ginocchi»¹⁴⁹), ma anche facendo ampio ricorso alla danza pura mediante l'inserimento di *ballabili* numerosi e sempre variati.

Il saper creare sequenze di danza capaci di mettere in risalto il valore del corpo di ballo grazie a figurazioni ed evoluzioni coreografiche complesse e, soprattutto, sempre diverse, è infatti ritenuto un elemento fondamentale non solo per riuscire ad apprezzare l'abilità, l'avvenenza e il fascino delle danzatrici (la cui fisicità doveva essere opportunamente messa in evidenza dai costumi, ai quali si richiede di mostrare il più possibile il corpo e al contempo di conservare un certo buon gusto), ma anche per potenziare ulteriormente la cornice scenografica dell'intera azione danzata, spesso peraltro impreziosita dalla presenza di effetti scenotecnici di vario tipo (dalle fontane zampillanti vera acqua ai crolli di strutture e praticabili, fino alle famigerate luci di *bengala*).

Apice della riuscita di uno spettacolo, quando non causa di vero e proprio fanatismo nel pubblico, è poi la *performance* della prima ballerina che, negli ultimi anni dell'Ottocento, si caratterizza sempre più per forza e vigoria fisica eccezionali, le quali però non debbono andare disgiunte, per far sì che si possa parlare di un'interprete d'eccezione (una *diva*), anche da indubbie capacità interpretative.

Vediamo dunque da vicino, anche per iniziare a coglierne il sapore, qualche esempio di cronaca che, in maniera come vedremo abbastanza insolita, sembra ravvisare nello spettacolo di cui parla gran parte degli elementi testé elencati.

Il 17 marzo 1866, ad esempio, sul periodico bolognese «L'Arpa: giornale letterario, artistico, teatrale» viene riportato (secondo l'allora diffusissima pratica delle cosiddette spigolature) qualche stralcio di una cronaca comparsa sulla ben più nota (e quindi più autorevole e accattivante) rivista «Omnibus» e relativa al ballo *Zoraide o la schiava circassa* andato in scena al Teatro San Carlo di Napoli con le coreografie di Lorenzo Viena.

In essa si rileva che:

Questo nuovo ballo ha fatto furore per due essenzialissime ragioni: per quanto è semplice l'argomento, tanto sono ricchi i ballabili [...] Nel primo atto, una "danza moresca", poi "un passo orientale", indi una "gitana", in seguito una "festa caratteristica dei pirati", poscia un "passo a due", infine una "danza delle odalische" nella stanza del bascià (*sic!*), e cala la tela, vedendosi due navi in combattimento, con la distruzione di una di esse [...] La graziosa ballerina [Caterina Beretta, *n.d.A*] ora imita un passeggio, ora batte le note coi piedi, ed ora voluttuosamente accenna ai palpiti di un cuore ardente. Non sembri strano, ma se una volta si

¹⁴⁹ Si vedano le considerazioni di Antonio Ghislanzoni sulla «Gazzetta musicale di Milano», anno XXI, n. 23, 7 ottobre 1866.

diceva in caricatura che “i piedi palpitano”, nella Beretta divenne una realtà [...] La “gitana” è un noto passo spagnuolo, ove tutte le ballerine si dimenano indecentemente. La Beretta non fa nulla di tutto ciò: il decoro è il suo primo scopo, e viene con esso a dimostrare che [...] ogni arte deve prendere il suo tipo dal bello, dall’ideale e dal vero [...] La “festa dei pirati” è un gran ballabile nuovo e originalissimo, che sarebbe bastato solo a creare un ballo. Fra le corifee, in quattro costumi diversi, tra i pirati armati di fucili, tra moretti e morettine graziosissime, irrompono sei furibondi beduini, che accennano ad assalire i fucilieri e a dar sopra alle donne, e poi vengono invece perseguiti e fuggiti dai pirati medesimi. I beduini coi loro movimenti inclinati e di fuga, suonando i loro barbari piattelli a tempo di musica, producono un effetto prodigioso.¹⁵⁰

Si vede chiaramente come in questo ricco commento, che ha peraltro il non comune merito di tentare di descrivere nel dettaglio la scena e l’azione dei corpi danzanti, compaiano praticamente tutti gli elementi che citavamo in precedenza, dalla centralità riservata ai momenti danza pura (peraltro minuziosamente elencati grazie alla menzione, del tutto simile a quella riportata nel libretto, dei ballabili dello spettacolo), al furore suscitato dall’interprete d’eccezione (capace non solo di fondere tecnica ed espressività ma anche, come molte altre dive dell’epoca¹⁵¹, di mostrarsi al contempo casta e ammaliatrice), il tutto passando per vivaci e pittoresche scene di gruppo in cui trovano posto anche effetti speciali come il combattimento delle navi con cui si chiude l’azione.

È poi interessante notare, insieme agli elementi che ottengono il plauso del cronista, come queste parole riflettano anche la qualità dell’attenzione che si riserva allo spettacolo: la menzione staccata e capillare dei ballabili, insieme all’impiego di un termine-chiave come *furore* e alla perizia nel descrivere i momenti maggiormente spettacolari (le esibizioni di Beretta e la scena dei pirati), ci fanno pensare a una fruizione dello spettacolo essenzialmente discontinua e altalenante, in cui l’interesse e il coinvolgimento sensoriale ed emotivo dello spettatore si concentrano attorno ai pezzi di bravura e ai passaggi più spettacolosi.

Viene emergendo, cioè, una modalità di relazione con lo spettacolo essenzialmente emotiva e basata su una stimolazione massiccia della dimensione sensoriale che, mediante un susseguirsi di colpi di scena ed effetti sorprendenti, mira a condurre chi guarda fino alla

¹⁵⁰ Anonimo, *Zoraide o la schiava circassa, ballo del coreografo Lorenzo Viena, con musica del maestro Giaquinto, rappresentato al Teatro S. Carlo di Napoli la sera dell’11 marzo*, «L’Arpa: giornale letterario, artistico, teatrale», anno XIII, n. 29, 17 marzo 1866.

¹⁵¹ Qualche anno prima, giusto per fare un esempio, a proposito di Olimpia Priora si parlava di «vereconda voluttà che è il sommo pregio della grazia». Cfr. Anonimo, *Olimpia Priora a Genova*, «Teatri, arti e letteratura», 13 maggio 1861.

perdita del controllo e al raggiungimento di quello che, con un impiego quasi etimologico del termine, viene definito come stato di *entusiasmo*.

È questa la modalità di fruizione che ci sembra evocata quando, ad esempio, si definisce lo spettacolo di danza come «un quadro che ti abbaglia, cala la tela e il sogno è finito»¹⁵² o, ancora, come un

insieme, una fantasmagoria di sete, di rasi, di ori, di luce elettrica e di bengala, di tripodi fumanti, di stendardi di bandiere, di fiamme e di bagliori, fra cui si vedono agitarsi piume, fiori, manti rabescati, veli, paggi, dame, cavalieri, garzoni armati e fanciulle inghirlandate, muse, geni, uomini cupi vestiti tutti di ferro e ragazze sorridenti vestite appena quel tanto che basta a mettere in rilievo che sono vestite di niente...¹⁵³

Indipendentemente dall'innegabile slittamento (e, secondo molti commentatori del tempo, l'*involverimento*) dei gusti di un pubblico sempre più avido di novità e di quello che – mutuando la nota formula di Sasportes che abbiamo già impiegato¹⁵⁴ – chiameremmo «virtuosismo e spettacolarità», sarebbe tuttavia ingenuo ritenere che il ballo teatrale di fine Ottocento non facesse fatica a soddisfare le esigenze delle platee, *in primis* quella del Teatro alla Scala, cui di volta in volta si presentava.

Da un esame delle cronache, infatti, non si può non rilevare come, in maniera quasi paradossale, siano proprio gli elementi di successo fin qui rintracciati a trasformarsi spesso nella causa della caduta rovinosa di parecchi lavori, soprattutto di quelli che non risultavano sostenuti da una sapiente orchestrazione delle varie componenti sceniche ma che, come sembrerebbe accadere di frequente, rivelavano piuttosto l'improvvido ricorso a moduli spettacolari il cui impiego, se da un lato richiedeva l'investimento di denari non sempre disponibili, dall'altro si traduceva sovente nella creazione di macchine sceniche dal funzionamento farraginoso e dallo sfarzo solo apparente, non di rado ai limiti del ridicolo.

Insieme ai quei lavori che sembrano «peccare di lungaggini insulse e di poca originalità nelle danze»¹⁵⁵, rivelandosi dunque lenti e noiosi, appaiono infatti di ben poco gradimento anche tutti quegli allestimenti che non riescono a trovare un'opportuna soluzione a quello abbiamo già definito come *problema dell'organicità*: a fronte di spettacoli coreografici

¹⁵² Anonimo, *Bollettino teatrale. Torino*, «Il Trovatore», anno XVII, n. 12, 24 marzo 1870. Il riferimento è a una messa in scena del ballo *La Devadacy* (cor. Ippolito Monplaisir) alla Scala.

¹⁵³ Pinella, [senza titolo], «Piccolo Faust», 30 gennaio 1881. Il riferimento è a una messa in scena del ballo *Armida* (cor. Ferdinando Pratesi) alla Canobbiana.

¹⁵⁴ Cfr. *infra*, p. 81 e sgg.

¹⁵⁵ Cfr. Anonimo, *Ultime notizie*, «Gazzetta Musicale di Milano», anno XXIV, 3 gennaio 1869. Il riferimento è al debutto scaligero del ballo *Semiramide del Nord* (cor. Ippolito Monplaisir).

programmaticamente concepiti come zona di convergenza fra pratiche, saperi e professionalità diversi, non sono numerosi i lavori in cui sia ravvisabile, pur nella costitutiva molteplicità, una visione relativamente unitaria e capace di tenere insieme, senza offesa per l'occhio e – si sottolinea spesso – per l'intelletto dello spettatore, mimi e ballerini, corpo di ballo e solisti, azione e soggetto, musica e scenografia.

All'origine della disorganica e inefficace realizzazione di molti balli è spesso da ravvisarsi, secondo i cronisti, la scelta di soggetti illogici, mal articolati, difficilmente comprensibili e non rispondenti, sebbene minutamente illustrati nel libretto (a proposito del quale si sottolinea spesso polemicamente il fatto che sia appannaggio solo di chi può permettersi di acquistarlo) a quanto accade effettivamente in scena, dove, di riflesso, l'azione complessiva si presenta sovente come un affastellarsi di «colori messi a casaccio, cambiamenti di scena senza motivo, effetti grossolani e plateali, luce elettrica a profusione... e punto senso comune»¹⁵⁶.

Quello della mancata corrispondenza fra scena e libretto, evidentemente corroborando il diffuso pregiudizio circa l'esteriorità e la vacuità dello spettacolo coreografico, costituisce un difetto comune a molti allestimenti di ballo già negli anni sessanta e settanta dell'Ottocento, quando, ben prima della definitiva affermazione (certo legata alla messa in scena di *Excelsior* del 1881) della proposta spettacolare di Luigi Manzotti (che, come vedremo, declina a suo modo simili questioni sagomandole su un modello di organizzazione drammaturgica in tutto simile a quello della *féerie*), il ballo italiano inizia a dare preoccupanti segni di stanchezza creativa e, non secondariamente, produttiva.

È allora interessante notare, ad esempio, come in uno stesso anno, il 1874, vadano in scena alla Scala due lavori che, per quanto legati ai nomi di coreografi differenti (Ferdinando Pratesi e Pasquale Borri), presentano comunque agli occhi dei commentatori caratteristiche analoghe in termini di fallace articolazione del soggetto e di gratuità delle soluzioni sceniche adottate.

Se allora, fedele al piglio caustico e irriverente che le è proprio, la rivista milanese «Il Trovatore» apre così l'articolo dedicato al ballo *L'Ostentazione*:

Chi ha veduto ed aperto il libretto del ballo *ragionevole* del coreografo Pratesi, avrà veduto che s'è una prefazione al *Cortese Spettatore*, nella quale questi è avvertito che «le perenne lotta del male e del bene, delle passioni e del dovere, dell'istinto di conservazione con quello distruttore, è l'inesauribile tema **donde** (*sic!*) il coreografo ha *attinto il soggetto*». (Il coreografo non ha veramente torto: il tema è tanto inesauribile, che lo si è già veduto

¹⁵⁶ Veronici, Veronico, *Note torinesi*, «Il Trovatore», anno XXIV, n. 11, marzo 1877.

centinaja di volte al Fossati, al Politeama, al Dal Verme ed ora al Teatro alla Scala) – Modestamente poi il suddetto coreografo dice che «*a linee affatto semplici e nitidamente sviluppate*» (vedrete che nitidezza) «*ha accoppiato talune delle risorse della moderna coreografia, quest'arte che, primeggiando su tutte le altre plastiche pel prestigio di cui può disporre, deve appunto per questo contenersi nei limiti della logica e della ragionevolezza (almeno relative), né degenerare in spettacoli senza criterio e senza scopo,*» In fatti (*sic!*) la logica, la ragionevolezza, il criterio, lo scopo di questo ballo sono veramente meravigliosi!¹⁵⁷

dal canto suo, invece, a proposito del ballo *Deyellah*, la «Gazzetta musicale di Milano» rileva che:

Il nuovo ballo *Deyellah* del coreografo Borri rappresentato alla Scala è un ballo come tanti altri, vale a dire un pretesto più o meno logico e grammaticale a far vestire dieci volte le ballerine, a far andare su e giù una dozzina di scene, a far sbracciare i mimi e le mime ed a far sgambettare quelle di rango francese e quelle al rango italiano o meneghino.¹⁵⁸

Serpeggia dunque nelle parole di molti cronisti una vera e propria insofferenza nei confronti di quei balli che, non poggiando su un tema coerentemente (e, di preferenza, sinteticamente) sviluppato ma puntando tutto su una smidollata e non di rado raffazzonata spettacolarità, sembrano così palesemente irridere al buon senso del pubblico (il quale tuttavia non pare sempre avvedersene) al punto da presentarsi come un puro *pretesto*, un mero espediente nelle mani dei quei coreografi che, ancora una volta dalle colonne della «Gazzetta musicale di Milano», Salvatore Farina definisce come «giganteschi nani della coreografia d'oggi, tutta fuochi di bengala e nudità infinitamente varie di ballerine»¹⁵⁹.

Nei confronti dello spettacolo coreografico emerge così un giudizio ambiguo e stratificato, che se da un lato si dimostra difficilmente incline ad accogliere apertamente – quantomeno all'interno delle cronache, vale a dire in uno spazio in cui ci si assume pubblicamente la responsabilità del proprio dire – il ricorso all'eccesso palese e immotivato, dall'altro continua comunque ad apprezzare quelle stesse componenti (scenografie sfarzose, ballabili variati, ballerine dai corpi in bella mostra, musica vivace e ritmata) che, qualora non sapientemente dosate e curate, potevano risultare fonte di biasimo, irritazione e, soprattutto, insuccesso.

¹⁵⁷ L'istoriografo, *L'Ostentazione – Azione molto mimica in sette scene...(troppo brutte) del coreografo Ferd. Pratesi, con musica del m° Marengo*, «Il Trovatore», anno XXI, n. 2, 12 gennaio 1874,

¹⁵⁸ Farina, Salvatore, *Rivista milanese*, «Gazzetta musicale di Milano», anno XXIV, n. 8, 22 febbraio 1874.

¹⁵⁹ Farina, Salvatore, *Rivista milanese*, «Gazzetta musicale di Milano», anno XXIV, n. 48, 29 novembre 1874.

Questa sorta di attitudine censoria, sempre pronta ad alzare la voce laddove le sembri infranto un quantomai difficilmente definibile limite di ragionevolezza e buon gusto, va forse a intrecciarsi, da un lato, con il problema delle effettive possibilità produttive – e, pertanto, realizzative – dei teatri italiani alla fine dell'Ottocento e, dall'altro, con quello del fascino *proibito* esercitato dallo spettacolo coreografico in un'Italia che ancora per molti decenni faticherà a riconoscere alla danza il crisma dell'arte e, in particolare, di arte *del corpo*.

I cronisti si dimostrano perfettamente consapevoli del fatto che la componente eminentemente spettacolare, senza dubbio capace di imprimere un indelebile marchio ai balli del tempo, si lega a filo doppio agli investimenti che le imprese teatrali sono disposte a compiere in termini di costumi, scenografie e macchinerie: in un sistema produttivo ancora fortemente impresariale e in cui il sostegno pubblico è, quando non del tutto inesistente, perennemente incerto, è evidente, per quanti sulla stampa si occupino di danza, che la qualità, il buon gusto e, in generale, la riuscita di un allestimento debbano essere valutati non soltanto in termini assoluti, ma anche in relazione ai denari che per esso sono stati spesi, affiancando così a valutazioni di carattere squisitamente estetico anche considerazioni di natura prettamente economica.

Ci si chiederà dunque di continuo, ricorrendo a un argomento che verrà peraltro adottato anche dai più acerrimi detrattori del balletto, se la qualità di scene, costumi e di quelle che sovente appaiono come «trovate spettacolose di un effetto meschino e talvolta burlevole»¹⁶⁰ corrispondano agli sforzi economici compiuti per la loro realizzazione, così come, altrettanto di frequente, si plauderà a quelle *fantasmagorie* che dimostrino, celebrandola, la «splendidezza dell'Impresa»¹⁶¹.

Non risulta allora difficile riconoscere che quella sorta di sfocato e al contempo rigido ideale di spettacolo coreografico che abbiamo evocato fin qui si nutre in realtà non solo delle considerazioni connesse alla natura e alle caratteristiche del ballo in quanto *forma d'arte*, ma è sostenuto anche da una visione dell'evento spettacolare come *prodotto* dotato di un livello qualitativo empiricamente definito e costantemente riparametrato.

È anche all'interno di questa sorta di logica produttiva che i cronisti, ben lunghi dal dilungarsi in raffinate discettazioni estetiche, giungono a enucleare gli elementi di riuscita dello spettacolo e a definirne gli *standard* qualitativi (come la varietà dei ballabili o la vivacità della musica, la raffinatezza cromatica dei costumi o il perfetto funzionamento della scenotecnica), il tutto nell'orbita di una relazione con la scena largamente consumistica e

¹⁶⁰ Cfr. Antonio Ghislanzoni in «Gazzetta musicale di Milano», anno XXI, n. 23, 7 ottobre 1866.

¹⁶¹ Così Antonio Ghislanzoni in «Gazzetta musicale di Milano», anno XXIII, n. 9, 1 marzo 1868.

disimpegnata che, nel conservare – quasi a mo' di basso continuo – una visione della danza *come prodotto*, prende implicitamente e strategicamente le distanze da una pratica, il ballo, che per quanto incardinata all'interno del sistema capitalistico dello spettacolo teatrale, resta comunque animata da una profonda e inestirpabile incoercibilità connessa alla viva presenza dei corpi danzanti.

Sebbene, infatti, le modalità di ideazione, messa in scena e fruizione del ballo teatrale risultino così profondamente permeate dalle dinamiche produttive vigenti da generare spesso lavori prevedibili e standardizzati, le cronache lasciano tuttavia trapelare il senso di una quantomai carnale *piacevolezza della visione* che, seppur immancabilmente diversa per ogni spettatore, ci sembra costituire non soltanto la ragione ultima della sostanziale persistenza del ballo italiano, nonostante l'evidente fase di declino che andava attraversando, per tutto l'Ottocento, ma ci pare essere anche all'origine di quell'urgenza di stabilire una soglia minima di compattezza tematica e coerenza realizzativa che abbiamo già visto.

Il fatto che, com'è fin troppo facile intuire, l'abbarbaglio delle fantasmagorie sceniche e, soprattutto, il potere di fascinazione e seduzione dei corpi danzanti vengano da più parti riconosciuti come la causa delle meraviglie maggiori («Questa fantasticheria», dice ad esempio Ghislanzoni a proposito del ballo *Ondina*, «prestò occasione all'immaginoso coreografo di aggruppare le nostre amabilissime silfidi nei quadri più seducenti, presentandole a noi sotto varie acconciature l'una dell'altra più provocanti. [...] Una pioggia ed una fonte di acqua naturale ottennero il miglior effetto. L'acqua dipinta, la grotta dei tritoni e delle najadi, i salotti fantastici piacquero alla vista»¹⁶²), è la prova di come lo spettacolo coreografico conservi al proprio interno qualcosa di irrimediabilmente proibito che, proprio mediante la stimolazione sensoriale dello spettatore, induce una modalità di relazione con la scena fortemente anti-intellettualistica, empatica, sensoriale e, soprattutto, carnale.

È dunque in rapporto a questo tipo di fruizione che i cronisti, quand'anche non si spingano verso posizioni apertamente moralistiche e spesso misogine¹⁶³, sentono l'urgenza di chiamare ripetutamente in causa il senso comune e una certa costumatezza: nella loro pubblica presa di parola attorno alla danza, infatti, essi sembrano voler dimostrare di saper distinguere, senza allinearsi ciecamente alle più volgari tendenze di gusto allora diffuse¹⁶⁴,

¹⁶² Ghislanzoni, Antonio, *Teatro alla Scala*, «Gazzetta musicale di Milano», anno XXIV, n. 16, 18 aprile 1869.

¹⁶³ Su questo punto si rimanda al denso capitolo *Angeli caduti. La ballerina italiana all'alba del Novecento* in Veroli, Patrizia, *Baccanti e dive dell'aria: donne, danza e società in Italia 1900-1945*, Perugia, Edimond, 2001, pp. 19-54.

¹⁶⁴ Sono sintomatiche in tal senso le considerazioni fatte a proposito del pubblico di un teatro popolare ma non di primissimo ordine come il Dal Verme: «L'impresa Dal Verme ci ha dato in buon'ora il ballo Brahama; se

tra autentiche prove di sapienza coreografica e figurazioni del corpo di ballo poco più che graziose, tra profonda intelligenza tecnico-interpretativa e dozzinali virtuosismi, tra raffinata cura dell'allestimento e approssimative trovate spettacolose, il tutto nell'ardua impresa di trovare un'equilibrata legittimazione per una tipologia di spettacolo tanto da più parti desiderata quanto sostanzialmente inaccettabile come il ballo.

In questa ambiguità di fondo, in cui è difficile distinguere fra l'autentico biasimo per il pressapochismo di allestimenti raffazzonati e volgari dalla strategica presa di distanza rispetto al potere di seduzione di un corpo iper-esposto (nella tecnica, nel costume e nell'organizzazione dello spazio scenico) allo sguardo altrui, si collocano anche i discorsi che, nell'ultimo ventennio dell'Ottocento, prendono corpo a partire dallo straordinario e dirompente successo dei balli manzottiani.

Si è parlato spesso dei balli di Luigi Manzotti – «i più accreditati interpreti dell'oleografia post-risorgimentale e umbertina»¹⁶⁵ e, in questo, esemplari di un gusto per i balli legati alla storia patria allora ampiamente diffuso – nei termini di autentici *kolossal*, sottolineando come il gusto per la spettacolarità vi raggiungesse livelli sbalorditivi grazie alla realizzazione di quadri scenici le cui componenti, dalle imponenti masse umane all'effettistica passando per la ricercatissima varietà dei costumi e per il sostenuto vigore della musica, sembravano gareggiare nella grandiosa celebrazione di quegli ideali patriottardi che costituivano lo sfondo tematico, oltre che il collante drammaturgico, di siffatte macchine spettacolari.

Pur con tutti le contraddizioni, le ambiguità e le vacuità retoriche che sono già state opportunamente messe in luce in altre sedi¹⁶⁶, vale comunque la pena di sottolineare come, nel porre entusiasticamente l'accento sugli ideali che balli quali *Excelsior* e *Amor* si proponevano di volgarizzare, molti cronisti individuino proprio nelle tematiche storico-allegoriche l'elemento maggiormente degno di rispetto, considerazione e, soprattutto, novità: la presa in carico delle istanze autocelebrative di simili spettacoli, tuttavia, non ci pare vada esclusivamente iscritta all'interno di quel comune terreno, impregnato di retorica e

durava ancora prometterlo senza darlo si moriva tutti di mal di cuore; era un'ansia, era uno spasimo. Ed ora che l'abbiamo è un delirio; il pubblico che aveva giurato di non lasciarsi tentare dai manifesti di quel teatro per correre invece al Circo, dove con pochi soldi si vedono molti cavalli e le gemelle siamesi, e si ode la musica dei clowns che suonano il violino, eccetera, il pubblico, dico si è ricordato che al Foro Bonaparte c'è un teatro, a cui non è sempre lecito andare perché si paga troppo caro, e ci va. Non ci va propriamente in folla, perché a scongiurare quel pericolo l'impresa dopo aver ridotto l'ingresso a due lire portò le sedie semplici a tre lire e le sedie a braccioli a 4 lire l'ingresso, ed aumentò i prezzi delle gallerie – ma insomma ci va *in persona* e prima non ci andava che in forma di *rappresentanza*...legale appena appena». (Farina, Salvatore, *Teatro Dal Verme*, «Gazzetta musicale di Milano», anno XXVIII, n. 23, 8 giugno 1873)

¹⁶⁵ Lo Iacono, Concetta, *Manzotti & Marengo. Il diritto di due autori*, in «Nuova Rivista musicale italiana», anno XXI, n. 3, 1987, pp. 421-446.

¹⁶⁶ Si veda almeno Pappacena, Flavia (a cura di), *Excelsior. Documenti e saggi*, Roma, Di Giacomo, 1998.

paternalismi, in cui sia i balli che i loro commentatori si trovavano radicati, ma, contemporaneamente, ci sembra debba essere posta in relazione, anche in un'ottica di sfruttamento *commerciale* di simili prodotti spettacolari, con quella ambigua modalità di relazione con lo spettacolo che abbiamo finora cercato di illustrare.

Nel celebrare cioè la caratura *morale* di opere in cui, come *Excelsior*, si conferisce pomposa veste scenica a una tematica allegorica – le ben nota lotta del Progresso contro l'Oscurantismo – tanto universalmente conosciuta quanto capace di intercettare le specifiche istanze socio-politiche del momento, i cronisti sembrano quasi trovare un'occasione di riscatto per l'esercizio di quella pratica discorsiva che li costringe ad occuparsi, descrivendola ed valutandola, della *bassa e anti-intellettualistica* arte della danza.

L'apparente e distorto effetto di elevazione della pratica coreica¹⁶⁷ prodottosi nei balli di Manzotti grazie allo sviluppo grandioso di un'idea di partenza tanto vaga quanto imponente, sembra dunque proiettarsi anche sul discorso cronachistico, i cui toni si caricano di una retorica dalle maglie in realtà molto larghe e inevitabilmente destinata a lasciar trapelare, accanto agli interessi di editori musicali e agenzie teatrali (quantomai in allerta dinanzi a quelli che erano – tra l'altro – eccezionali successi economici), anche quel gusto per una spettacolarità eccessiva che vira ormai quasi senza avvedersene in direzione della *féerie*: sembra affermarsi cioè una modalità di articolazione drammaturgica del ballo teatrale non solo difficilmente sostenibile e replicabile sul piano produttivo, ma anche volta a spostare i parametri di un genere spettacolare che, sempre più lontano dalla tradizione di inizio secolo e progressivamente orfano delle grandi dive della danza (con l'ultimo, sfolgorante esempio di Virginia Zucchi), tende a edificarsi su basi – quelle di una spettacolarità sbrigliata e, in un certo senso, *giustificata* dai nodi allegorici attorno ai quali è intessuta – eccessivamente fragili e destinate, di fronte alla gravissima crisi dei primi anni del Novecento, a divenire fattore non secondario di immobilismo delle pratiche e dei gusti.

Ecco allora che Salvatore Farina, nel commentare il debutto di *Excelsior* dalle colonne della «Gazzetta musicale di Milano» (com'è noto periodico dell'editore Ricordi il cui nome si lega alla pubblicazione delle musiche composte da Romualdo Marenco per lo spettacolo), sembra focalizzare la propria attenzione prima di tutto sulla portata etica e concettuale del

¹⁶⁷ Non si può non concordare con Concetta Lo Iacono quando, a proposito del linguaggio coreografico di Manzotti, afferma che: «Il suo vocabolario lessicale e sintattico, non era ricco ma estremamente chiaro: un manuale Hoepli della perfetta coreografia; la sua dinamica era piuttosto elementare, ma dagli effetti epidermici e corroboranti (quasi una sana aerobica *fin de siècle*). Il susseguirsi dei quadri provocava negli spettatori lo stesso entusiasmo che nella vita li guidava verso nuove scoperte. I passi imitativi, gli intermezzi didascalici, e la favola finale della Luce e dell'Oscurantismo erano offerti con l'enfasi pedagogica che animava maestri, educatori e politici incaricati di alfabetizzare più della metà della popolazione». Cfr. Lo Iacono, Concetta, *Manzotti & Marenco. Il diritto di due autori*, cit., p. 432.

ballo manzottiano, dedicando solo un secondo passaggio della trattazione alla straordinarietà delle soluzioni sceniche impiegate:

Finalmente abbiamo un'azione coreografica concepita dal senso comune e messa al mondo dall'*arte*. [...] Fare in una serie di quadri fantastici una rapida rassegna dei progressi dei tempi moderni, così nell'ordine morale, come nell'ordine scientifico, era un'idea che doveva presentarsi assai prima d'ora ai coreografi, se non fossero stati occupatissimi a mettere sottosopra l'Olimpo indiano, ed ad intendersela col vestiarista perché mettesse le forbici intorno ai gonnellini delle silfidi. [...] I trionfi dei secoli decimottavo e decimonono sono, si può dire, cosa nostra; perciò questo argomento è *umano*, ed attrae lo spettatore e ne incatena l'attenzione e lo fa prorompere in applausi entusiastici, più di qualsiasi dramma di sangue o di vitriolo. Bell'esempio di quel che possa in arte un' *idea* ben espressa.

Naturalmente questa trovata felice, anche in coreografia, è il meno; se non vi aggiungeva la buona disposizione dei quadri, la varietà, la grandiosità senza confusione, l'evidenza ottenuta con tanta sobrietà di mimica, anzi se alla mimica vera e propria non sostituiva il più spesso possibile, l'azione generale [...] anche il Manzotti avrebbe fallito.

[...] Che il Manzotti abbia buon gusto ed idee non lo verremo a insegnare a nessuno – che abbia coltura, non ne possiamo più dubitare dopo l'*Excelsior*.¹⁶⁸

Sintomaticamente più attratto dai fasti scenici appare invece il commentatore della forse meno interessata «L'illustrazione italiana» che, pur riconoscendo indubbiamente a Manzotti non poco genio compositivo tanto da considerarlo, come molti altri cronisti di quegli anni, erede diretto di Giuseppe Rota, rileva senza indugi che:

Non s'è mai visto fra noi un tal lusso di scene, di vestiarji, di meccanismi; un così bello e gaio e sapiente aggruppamento di colori, di masse e di prospettive. È un ballo progressista, sapete, un ballo filosofico questo del signor Manzotti. Rappresenta la lotta del progresso contro l'oscurantismo [...] tutto ciò ballando e suonando, ch'è una delizia per gli occhi e per gli orecchi. Ma questo non è un ballo, si dirà, è una *féerie*. Può darsi, e non ci vedo nulla di male.¹⁶⁹

L'eccezionale «delizia degli occhi» qui (come altrove) così caldamente menzionata (e che rappresenterà peraltro un autentico *topos* dei discorsi sul ballo in Italia ancora per buona parte del Primo Novecento) sembra dunque confermare quel sospetto secondo cui l'adozione

¹⁶⁸ Farina, Salvatore, *Excelsior alla Scala*, «Gazzetta musicale di Milano», anno XXVI, n. 3, 16 gennaio 1881.

¹⁶⁹ Cola, *A proposito dell'Excelsior*, «L'illustrazione italiana», anno VIII, n. 3, 16 gennaio 1881.

di tematiche *alte* da parte del ballo manzottiano, ben lungi dal procedere oltre la mera intercettazione e celebrazione di un comune sentire attraverso espedienti scenici e coreografici tanto semplificati quanto spettacolosi, finisce paradossalmente per ottenere un effetto di segno quasi opposto, da un lato parzialmente anestetizzando, proprio attraverso gli entusiasmi positivisti e patriottici, la coscienza critica del pubblico dinanzi a lavori che in realtà sono spesso solo il «semplice pretesto per le più incredibili apparizioni ‘fatatÈ»¹⁷⁰, dall’altro mettendo i cronisti, quand’anche non allineati agli interessi delle testate che ne ospitano la firma, nell’incerta posizione di chi, mentre riconosce l’avvento di un’innegabile novità spettacolare (oltre che di una *discontinuità* di pratiche e visioni), sembra al contempo abbassare la guardia rispetto all’analisi e alla valutazione della componente scenica e, soprattutto, coreografica.

È allora nell’ottica di una parziale negazione di simile rottura che va probabilmente letto l’ampio commento, ancora una volta collocato lungo l’asse della contrapposizione tra editori musicali, comparso, a firma del compositore Giulio Roberti, sul periodico «Il Teatro illustrato» (legato all’editore musicale Sonzogno), a proposito del ballo *Rodope* nel febbraio del 1885. Rimpiangendo infatti quella che, dal suo punto di vista, era la vera arte della danza, vale a dire quella ricalcata sull’esempio viganoviano degli inizi dell’Ottocento, Roberti rileva che, a partire dal 1850

[...] tutto l’edifizio (*sic!*) coreografico riposa sugli effetti delle masse sgambettanti, sulla originalità e varietà delle combinazioni e dei contrasti delle differenti quadriglie o drappelli, sul numero e sulle evoluzioni delle comparse ed infine sull’uso, o per meglio dire sull’abuso della luce elettrica che ora si può dire sia in permanenza dal principio alla fine dei balli. Non parlo delle scene né dei meccanismi perché, potrò sbagliarmi, ma non vedo che siensi fatti notevoli progressi da questo lato, parmi al contrario che in certi casi vi sia piuttosto regresso. In una parola lo spirito fu vinto dalla materia! – l’umanitarismo e la metafisica da strapazzo del sistema manzottiano non modifica punto la mia convinzione – ne venne per necessaria conseguenza che il pubblico potrà essere sbalordito da una messa in scena sfarzosa e originale, ma non si appassiona più.

Mi si dirà che almeno per le ballerine, come sempre vi fu, vi sarà ancora che si appassioni. Non lo nego. Ma anche la danza si è imbastardita, per non dire assai peggio. [...] oggi, generalmente parlando, ben inteso, questo [la sensualità, *n.d.A*] è quasi l’unico movente

¹⁷⁰ Lo Iacono, Concetta, *Manzotti & Marengo. Il diritto di due autori*, cit., p.433.

dell'entusiasmo malsano in una parte del pubblico, mentre l'altra parte rimane indifferente quando non sente disgusto e nausea.¹⁷¹

Scritte pochi anni dopo il debutto di *Excelsior*, vale a dire di quello che, secondo quanto opportunamente segnalato da Flavia Pappacena¹⁷², rappresenta non solo il più fortunato dei balli di Luigi Manzotti ma anche quello realizzato con il maggiore equilibrio drammaturgico e compositivo, queste parole sembrano ridimensionarne la portata rinnovatrice collocandolo all'interno di un filone coreografico al quale sono ascrivibili non solo i lavori *impegnati* di colui è considerato il maestro di Manzotti, Giuseppe Rota, ma anche quelli *irragionevoli* e certamente poco *engagé* di coreografi come Paul Taglioni o Ippolito Monplaisir.

Lo sguardo di Roberti procede qui per campiture più ampie rispetto a quello di altri cronisti, instillando il sospetto che quella contrapposizione tra coreografia manzottiana da un lato e «coreografia stravecchia»¹⁷³ dall'altro da più parti messa in campo (seppur con intenti e sfumature differenti) all'indomani del debutto di *Excelsior*, sia forse meno radicale di quanto potrebbe apparire a una prima lettura di molti commenti del tempo: sembrerebbe piuttosto che Manzotti, forte di una disponibilità finanziaria che solo la Scala poteva a quel tempo garantire (con tutte le conseguenze che ciò avrebbe comportato al momento della ripresa di simili allestimenti coreografici in teatri minori), fosse finalmente riuscito a porre la dovuta e tanto reclamata cura nella realizzazione scenica (coerenza di scene e costumi, abbondanza di effetti scenici, ferrea disciplina delle masse imponenti), il che – insieme alla presenza di un chiaro tema – rappresenta forse la formula, seppur produttivamente (oltre che esteticamente) precaria, per la tenuta di uno spettacolo coreografico così manifestamente ipertrofico.

E deve certamente essere venata di una qualche fondata incertezza circa l'effettiva riuscita del successivo esperimento manzottiano, il ballo *Amor* del 1886, quella massiccia campagna mediatica che si scatena attorno ad esso e nel corso della quale si pubblicano numerosi contributi giornalistici, oltre, com'è noto, a numeri speciali e supplementi di riviste, quali ad esempio quelli de «L'illustrazione italiana» e de «Il Teatro illustrato», che, con modalità fra loro non troppo dissimili, si concentrano sulla descrizione degli elementi costitutivi dello spettacolo e, soprattutto, del “dietro le quinte”¹⁷⁴.

¹⁷¹ Roberti, Giulio, *Note coreografiche a proposito del ballo Rodope dato al Teatro Regio di Torino*, «Il Teatro illustrato», anno V, n. 50, febbraio 1885.

¹⁷² Pappacena, Flavia, *Excelsior. Documenti e saggi*, cit., pp.

¹⁷³ Roberti, Giulio, *Note coreografiche a proposito del ballo Rodope dato al Teatro Regio di Torino*, cit.

¹⁷⁴ Dopo un'introduzione di carattere storico-critico, firmata da Ugo Pesci e intitolata *Un po' di storia*, e dopo aver descritto il soggetto scena per scena, il fascicolo de «L'illustrazione italiana» (anno XIV, n. 8, 20 febbraio 1886) procede soffermandosi sui seguenti argomenti: *Il palcoscenico e i suoi abitanti*, *Scena*, *scenografi e macchinisti*, *Le prime parti*, *Il corpo di ballo*, *Le piccole*, *Le masse*, *Le bestie*, *Una prova di giorno*, *Una prova di sera*, *La musica dei balli*, *I costumi e gli attrezzi*, *Le ultime prove*, *La prima rappresentazione*.

Più che da autentiche questioni estetiche circa la natura e le potenzialità di siffatta formula spettacolare, il dibattito che emerge da una simile proliferazione di contributi sembra piuttosto collocarsi nella logica dell'attenzione per il grande evento mondano, oltre che, ancora una volta, in quella della contrapposizione fra editori: entrambi questi elementi trapelano, infatti, dalle colonne de «Il Teatro illustrato», dove, se da un lato si afferma, non senza sarcasmo, che Manzotti detiene certamente il merito di aver creato una tipologia di spettacolo che, senza far «affaticare a pensare», veicola messaggi chiari e dotati di una loro nobiltà, dall'altro si fa esplicito riferimento a un'accoglienza che non doveva essere stata certamente scevra da contrasti variamente motivati:

Alla buon'ora! Gli spiriti si sono finalmente acquietati: si incomincia a ragionare con la dovuta calma e serenità; e adesso, volgendo uno sguardo retrospettivo a quanto si è detto e fatto per nuovo ballo del Manzotti, si è pienamente persuasi di aver dato troppa importanza a un avvenimento, che nell'ordine rigorosamente artistico non può che occupare che un posto secondario. I demolitori del ballo *Amor* hanno però dovuto riconoscere che i quadri principali sono quanto di più immaginoso, ricco e smagliante può chiedersi alla coreografia; e i fautori più infervorati oggi convengono che alla grandiosità materiale del lavoro non corrisponde il suo sviluppo ideale.¹⁷⁵

Si tratta per la verità di un giudizio complessivamente clemente ma che tuttavia echeggia sia il parziale sgretolamento di quella formula spettacolare che, al debutto di *Excelsior*, appariva più monoliticamente forte e incisiva, sia la presenza di due fazioni contrapposte di pubblico le quali, ancora una volta, danno prova di relazionarsi allo spettacolo in maniera estrema, fanatica, entusiastica.

E contro l'evidentemente non sparuto gruppo dei detrattori sente il bisogno di schierarsi in prima persona anche Giulio Ricordi che, in una lettera pubblicata in prima pagina sulla «Gazzetta musicale di Milano», riflette polemicamente, all'indomani del debutto, sulle sorti riservate ad *Amor*, sull'influenza esercitata in tal senso dall'imponente campagna pubblicitaria suscitata dallo spettacolo, e, più in generale, sul percorso artistico di Manzotti, al quale Ricordi, editore della musica e dei libretti, oltre che di *Amor*, anche di *Pietro Micca*, *Sieba* e *Excelsior*, era evidentemente legato:

¹⁷⁵ A. Galli, (ma Amintore Galli), *Teatri di Milano*, «Il Teatro illustrato», supplemento straordinario al numero 62, febbraio 1886.

è bene segnalare un fatto strano, ed è l'immensa, impreveduta *réclame* che ha preceduto l'andata in scena: *réclame* che poteva riuscire pericolosissima, ma che per miracolo questa volta non ha troppo nociuto [...] Il più curioso è che tanta e sì malsana *réclame* fu fatta dai giornali cittadini, non senza che mancassero nel tempo stesso di censurare e trovare inopportuno il tanto parlare che si faceva intorno ad *Amor* [...] Curiosa epoca la nostra! . Si crea un ambiente infocato, si fa crepare dalla sete, per poter poi gridare scandolezzati (*sic!*): perché bevete? ... Né basta: quasi, quasi si vorrebbe provare anche la voluttà di dire: la bevanda che vi ho ammanito (*sic!*) con tanta cura, con tanta pomposità, è cattiva! . [...] anche all'Excelsior non sono mancate le critiche; si osservò allora che, quantunque ispirato ad un concetto solo, non era un'azione coreografica propriamente detta, ma bensì uno svolgersi di quadri variati: precisamente questa critica la si ripete ora per l'Amor, soggiungendosi, ben inteso, che il concetto dell'Excelsior era ben diverso! . che là si trovava un legame, un concetto unico!! . E così succederà se il Manzotti creerà una terza grande azione coreografica; si dirà subito: nell'Amor c'era un concetto unico...i quadri si svolgevano con maggior nesso di azione ecc..ecc.[...] Non parlo poi degli scienziati che pullulano ad ogni piè sospinto! . essi hanno sotto mano e sott'occhi tutti i costumi esatti, fedeli, storici di tutte le epoche, di tutte le nazioni!! .Essi vi bombardano con cinque o sei franche asserzioni, tanto che rimanete a bocca aperta. [...]

[...] il ballo del Manzotti è addirittura meraviglioso: meraviglioso nella sua arditezza, nella sua varietà; meraviglioso per la fantasia somma di artista che vi ha profusa a piene mani il coraggioso coreografo, meraviglioso per una esecuzione così perfetta, che senza la volontà ferrea del Manzotti era difficile ottenere. Davvero ci compiacciamo di questo splendido spettacolo, che viene ancora a confermare la potenza del nostro massimo teatro; e questo compiacimento possiamo ben dichiararlo altamente, giacché per indole nostra e del nostro giornale, non siamo mai stati troppo teneri per la coreografia.¹⁷⁶

Nonostante i numerosi interessi personali spesso in gioco, è però vero che il periodico di Ricordi, anche per quella specie di volontà di non schierarsi mai troppo apertamente al fianco della coreografia che abbiamo già messo in luce, non riservi certo interesse e lodi particolari all'arte della danza; quello che vale però la pena di sottolineare è come il passo appena riportato confermi ancora una volta che la proposta spettacolare manzottiana, al di là degli spunti allegorici, consistesse essenzialmente in una sperimentazione (e, in un certo senso, in un'estenuazione) delle possibilità offerte dalla macchina della scena: lo stesso Ricordi, in fondo, rimanda implicitamente a questo aspetto quando polemizza con quanti

¹⁷⁶ Ricordi, Giulio, AMOR. *Poema coreografico di LUIGI MANZOTTI. Musicato da Romualdo Marenco. Prima rappresentazione al Teatro alla Scala, 17 febbraio 1886. Chiacchiere alla buona co' miei lettori, «Gazzetta musicale di Milano», anno XLI, n. 8, 21 febbraio 1886.*

accusavano i lavori di Manzotti di una spettacolarità eccessiva e precariamente organizzata al suo interno, il tutto anticipando quelle che saranno le ragioni del tiepido successo del terzo mastodontico allestimento manzottiano, e cioè il ballo *Sport* del 1897.

Indipendentemente da queste pur significative oscillazioni nella risposta ai balli manzottiani, peraltro all'ordine del giorno nella vita di un sistema teatrale che, come quello ottocentesco, era animato tanto da successi clamorosi quanto da rovinose cadute, rimane il fatto che, in misura sempre maggiore proprio a partire da quest'ultimo quarto di secolo, il gusto generale del pubblico dimostra di sintonizzarsi sull'onda di una proposta spettacolare che abdica parzialmente alle forme del ballo italiano ottocentesco rielaborandole e ibridandole all'interno di una formula scenica più grandiosa, variegata e disorganica al contempo, maggiormente vicina alla logica per numeri separati della *féerie* e, forse, alla rivista.

Per avere un'idea del carattere di un simile e non secondario slittamento, può forse essere utile gettare un veloce sguardo, tra le altre¹⁷⁷, alle numerose e ampie illustrazioni che costituiscono la principale ragione di successo del già citato periodico milanese «Il Teatro illustrato», soffermandoci soprattutto su quelle relative agli spettacoli coreografici di maggior successo in scena tra Italia e Francia sul finire del secolo.

Già a partire dagli anni ottanta dell'Ottocento, infatti, la rivista legata all'editore Edoardo Sonzogno inizia a seguire con particolare assiduità le stagioni del parigino Eden Théâtre, registrando gli straordinari successi lì ottenuti dai colossali allestimenti dei balli di Manzotti; parallelamente, però, cominciano a trovare posto anche descrizioni e commenti relativi alla messa in scena, a Parigi, di balli e azioni coreografiche di compositori e coreografi francesi, il tutto con l'intento palese da parte dell'editore di stimolare l'interesse italiano nei confronti di un genere, quello della *féerie*, che Sonzogno, peraltro promotore anche di numerosi operisti d'oltremania, sembrava volersi impegnare a diffondere. In ambedue i casi ci si trova di fronte a illustrazioni spesso organizzate come ampi collage di scene fra loro anche fortemente variegata, in cui, secondo una sorta di montaggio dal sapore cinematografico che sembra quasi echeggiare il ritmo sostenuto certamente caratteristico di simili allestimenti, maestose figurazioni di gruppo si alternano a primi piani raffiguranti le scene di maggior pathos o a medaglioni che ritraggono le interpreti principali. L'impressione complessiva è quella di spettacoli monumentali, in cui lo spazio scenico è dominato, da un lato, da apparati scenografici grandiosi e, dall'altro, dall'invasione di veri e propri plotoni di carnose

¹⁷⁷ Interessanti sono a questo proposito anche le illustrazioni, spesso sotto forma di caricatura, che corredano la rivista «Il Trovatore». Già ampiamente presenti negli anni settanta dell'Ottocento, le caricature aventi come protagoniste delle ballerine si fanno poi più frequenti sul finire del secolo, divenendo uno dei pochi spazi della rivista dedicati alla danza.

danzatrici, tutte sì vibranti di un movimento senza dubbio lontano da criteri di levità e compostezza accademica ma, al contempo, massificate nello sfoggio di costumi che lasciano ormai le gambe completamente scoperte (trattandosi, talvolta, di semplici *coulottes*) e strizzano il busto in rigidi corsetti spesso senza spalline o con profonde aperture sulla schiena.

Ora, per quanto nella quasi totalità dei casi simili illustrazioni facciano riferimento a spettacoli andati in scena su palcoscenici diversi da quelli italiani (dove forse si assisterà a esiti simili, come vedremo, in qualche esperienza dei primi decenni del secolo XX), è pur vero che la vicinanza – drammaturgica e stilistica – del ballo italiano tardo ottocentesco rispetto al genere spettacolare della *féerie* contribuisce sensibilmente a plasmare uno sguardo che, come quello dei cronisti di cui ci stiamo occupando, giunge alle soglie del Novecento collocandosi nel solco di una relazione con lo spettacolo coreografico essenzialmente sensoriale, retinica e, in un certo senso, *papillare* (si pensi all'insistito ricorso ad aggettivi come “gustoso”, “squisito”, “appetitoso”), che, nella costante ricerca, al di là dei più o meno meditati riferimenti tematici, dell'ormai più volte evocata e fantasmagorica *gioia degli occhi*, conduce irrimediabilmente a una precisa visione di quella che, in definitiva, si ritiene debba essere la funzione della danza stessa.

Muovendosi lungo un asse che tiene insieme, su un versante, il rifiuto radicale nei confronti del ballo e, sull'altro, la tanto bonaria quanto prudente accettazione di simile pratica artistica, la voce dei cronisti si leva a più riprese, sul finire dell'Ottocento, per porre in rilievo, seppur con sfumature ogni volta differenti, il carattere sostanzialmente esteriore, accessorio e pertanto teso esclusivamente a una disimpegnata forma di intrattenimento dello spettacolo coreografico.

Sono allora i critici musicali più colti e categoricamente chiusi rispetto alla danza a pronunciare le accuse più pesanti nei confronti di un genere che, come il ballo, se da una parte non smetteva a loro avviso di rivelarsi puntualmente *inutile* e foriero di involgarimento dei gusti e delle attitudini del pubblico, dall'altro sottraeva risorse fondamentali alle stagioni dei teatri, i quali avrebbero invece dovuto utilizzare diversamente i propri denari puntando tutto sull'opera lirica.

Non sorprende allora di leggere, nelle pagine dell'erudita e raffinata «Nuova Antologia», lo sfogo del compositore Giorgio Barini che nel 1873 si chiede:

Una domanda. Codesti grandi balli, tutti a scene, a cambiamenti di vestiario, a luce elettrica, a fontane, a macchine, ecc: che mandano così spesso le imprese teatrali a gambe levate, chi li vuole, in fin del conto? A chi e a quanti piacciono? La coreografia, lo sappiamo benissimo,

ha ancora i suoi paladini e le sue lance spezzate, che vorrebbero innalzarla a dignità di arte bella, e metterla a pari con la pittura, colla scultura, colla musica. E a questo intento escono in campo con le armi, che credono fatate e invincibili della storia. La danza, dicono, è nata col mondo ed è negli istinti umani. [...] Tutte queste cose bellissime e mirabili sono lì vive nella storia, non si può negarlo. Ma, qualunque sia il valore che si vuol loro accordare, questo è certo che il ballo e la pantomima sono ridotti oggi a cattivissimo partito; ed è anche certo che i “ballerini uomini” non sono più comportabili; ed è pur certo anche questo, che se la pantomima ebbe ragione di essere nÈ circhi aperti e vastissimi dÈ Romani dove la voce non si sarebbe potuta udire, non ha nÈ ragione, nÈ pretesto di essere nÈ nostri teatri augusti al confronto e chiusi. A quali fini s’attenga ora il ballo e quali siano le attrattive che seducono i suoi sostenitori, non ci attentiamo a dirlo; a ci togliamo d’impaccio, mettendo fine a queste nostre considerazioni in quel medesimo modo in cui le abbiamo incominciate, cioè, con una domanda: Crede il lettore che, se Cicerone rivivesse, tornerebbe a definire il ballo ‘l’arte dÈ movimenti decenti’?¹⁷⁸

Vale la pena di notare come il tono polemico di queste considerazioni ponga comunque in rilievo la presenza, se non di un dibattito¹⁷⁹, quantomeno di una spaccatura fra quanti, in nome delle origini ancestrali della danza, prendono le difese del ballo teatrale e quanti, come lo stesso Barini, non possono non constatarne il degrado, giungendo addirittura, proprio a partire dal confronto con la storia, a dichiararne la definitiva *débâcle*.

Quello del confronto con un passato percepito come spazio/tempo mitico in cui le pratiche coreiche si trasfigurano in chiave nobilitante e trovano una sorta di possibile legittimazione, costituisce un altro dei *topoi* che continueranno a connotare significativamente i discorsi giornalistici sulla danza ancora per tutta la prima metà del Novecento, laddove la Storia, come vedremo, diverrà alternativamente luogo remoto e ideale con il quale è ormai impossibile stabilire alcuna forma di contatto e, ben più significativamente, origine mitica da ricercare con perseveranza per recuperarne ideali e modalità di comportamento anche nel tempo presente.

Nelle parole di Barini appena riportate, peraltro, trovano posto entrambe le declinazioni del tema, sebbene l’autore scelga poi di schierarsi apertamente con quanti si rifanno alla storia per constatare con irritato disincanto la decadenza di un’arte che sembrerebbe ormai opportuno abbandonare senza indugi.

¹⁷⁸ Barini, Giorgio, *De’ grandi balli e delle coreografia*, «Nuova antologia», vol. 24, 1873, pp.933-934.

¹⁷⁹ Vale comunque la pena di segnalare come, nel 1883, Francesco D’Arcais faccia cenno, sempre scrivendo sulla «Nuova antologia», a una campagna dei cultori della musica contro la coreografia, segno che, probabilmente, dieci anni dopo rispetto all’articolo di Barini qui in esame l’astio verso i balli teatrali era andato acuendosi. (Cfr. D’Arcais, Francesco, *La musica e la coreografia – il ballo Excelsior a Parigi – I balli italiani e i balli francesi – L’arte della danza*, «Nuova antologia», 15 gennaio 1883).

Decisamente meno severa è invece la posizione di quei cronisti che, pur muovendo quasi sempre dall'assunto secondo cui «la coreografia né possa avere altro scopo fuor quello di divertire»¹⁸⁰, non giungono tuttavia a pronunciare una condanna senza appello nei riguardi del ballo teatrale, continuando a rilevare, accanto alla sostanziale secondarietà della coreografia come genere teatrale («Del resto molti sono del mio parere e non attribuiscono al ballo una grande importanza»¹⁸¹), anche la presenza, all'interno di simile formula spettacolare, di componenti capaci comunque di suscitare l'interesse e il favore del pubblico («il lavoro [*L'Astro di Afghan, n.d.A*] [...] è alquanto sbiadito, prolisso in scene mimiche e mancante di figurazioni nelle danze; alcuni dei suoi quadri non sono privi d'interesse, ma difettano di quei requisiti di cui al giorno d'oggi le azioni coreografiche devono essere fornite per essere certe d'incontrare l'aggradimento (*sic!*) del pubblico, cioè la rapidità dell'azione e l'incessante animazione delle masse»¹⁸²).

In linea di massima, tuttavia, è la voce di dissenso a farsi udire maggiormente sul finire del secolo, quando per il ballo teatrale si apre una stagione (che, con vicende alterne e progressive recrudescenze, giungerà fino alle soglie degli Anni Venti) di ristrettezze finanziarie e pesantissimo smarrimento creativo.

Di tutto questo si rintraccia forse un accenno nelle parole del corrispondente romano della «Gazzetta musicale di Milano» che, nel 1890, scrive:

Un particolare del cartellone (dell'Argentina) che voglio notare è la scarsa parte fatta alla coreografia: e confesso schiettamente che non so dolermene, perché ho sempre reputato uno sciupio assolutamente inopportuno l'allestimento di grandiosi spettacoli di ballo senza criterio e senso comune. Se dalla crisi che si sta svolgendo lo spettacolo d'opera potrà riaversi un giorno più o meno prossimo, non sarà altrimenti che essendo indipendente da questa appendice che così stranamente era arrivata ad usurpare il primo posto nell'attenzione e nell'aspettativa del pubblico. Un *divertimento* danzante è più che sufficiente nel mio concetto, come la farsa completa la serata di commedia: anche in questa materia si ritornerà all'antico, cioè al *balletto* dei nostri nonni. Ci guadagneranno tutti, ed anche i fanatici della coreografia, che se la pigliano sul serio come arte maggiore, possono benissimo trasportare le tende in altri ambienti dove nulla osta a che i devoti di Tersicore le offrano corone e quattrini.¹⁸³

¹⁸⁰ Anonimo, *Rassegna Teatrale*, «Nuova Antologia», anno XXI, n. 8, 20 maggio 1866.

¹⁸¹ A., *Corrispondenze da Roma*, «Gazzetta musicale di Milano», anno XLII, 15 gennaio 1888.

¹⁸² Minimus, *Corrispondenze da Genova*, «Gazzetta musicale di Milano», anno XLII, 15 gennaio 1888.

¹⁸³ Valletta, *Corrispondenze da Roma*, «Gazzetta musicale di Milano», anno XLV, 28 dicembre 1890.

Pratica spettacolare con la quale instaurare una relazione disimpegnata, sensoriale e costantemente tesa tra furore incontrollato e infastidito rifiuto, sul finire del secolo XIX il ballo teatrale ricopre frequentemente, nelle parole dei suoi commentatori, il ruolo dell'intruso, presenza scomoda che affascina e disturba al contempo, vuoi per un innegabile esaurimento delle forze creative e produttive interne agli stessi teatri, vuoi per una ormai decisa presa di posizione della cultura italiana – o quanto meno di quella che trovava nella stampa il proprio terreno di *esternalizzazione* – che avrebbe ancora per lungo tempo preso le distanze da qualsiasi forma di autentico riconoscimento verso quella bassa e *indicibile* (perché letteralmente im-pensabile e in-qualificabile) arte del corpo rappresentata dalla danza.

2.2.2 Verso il Novecento

La sostanziale continuità fra Otto e Novecento che, come dicevamo in precedenza, connota sia le pratiche connesse alla danza classico-accademica italiana sia i discorsi giornalistici ad essa dedicati, può forse essere dovutamente apprezzata puntando lo sguardo, come cercheremo di fare in questo paragrafo, sull'attività coreografica di quello che, sul piano della messa in scena di spettacoli di ballo, rappresenta almeno fino al Primo Conflitto Mondiale il principale teatro italiano: la Scala.

La produzione giornalistica cui ci rifaremo tra breve, rinunciando ancora una volta a qualunque pretesa di esaustività, ruota infatti sostanzialmente attorno ai balli allestiti sulle scene scaligere dal 1900 al 1916, anno in cui, con la sospensione dell'attività coreica per la stagione '16-'17 e l'immediatamente successiva chiusura della Scuola di Ballo, l'attività coreica del teatro milanese subisce una funesta battuta d'arresto.

L'intento di un simile attraversamento, pur nella sua parzialità, è quello di rintracciare le fila che mettono in connessione i discorsi di matrice tardo ottocentesca con quelli del ventennio fascista, il tutto muovendo dalla constatazione del quasi totale disinteresse che, allo stato attuale, la storiografia della danza ha rivolto ai primi anni del Novecento italiano. Dovendo quindi percorrere velocemente un terreno quasi del tutto inesplorato, ci è sembrato opportuno eleggere l'attività del Teatro alla Scala come principale punto di riferimento, non soltanto perché, negli anni di cui stiamo trattando, è da Milano che generalmente si diffondono i balli di maggior successo (quelli che, dunque, informano il gusto di pubblico e critica)¹⁸⁴, ma anche perché è attorno al capoluogo lombardo che si muovono, all'inizio del

¹⁸⁴ Sarebbe senza dubbio necessario, sebbene non ci sia possibile farlo qui, cercare di mettere opportunamente in luce le diversità che, all'inizio del Novecento, caratterizzavano certamente le varie realtà teatrali italiane. Dagli studi fino ad oggi condotti ci si rende ad esempio conto della vivacità che, proprio in una fase di

secolo XX, le più interessanti e industriose imprese giornalistiche del tempo, a partire ovviamente dal «Corriere della sera» fino ad arrivare alle testate periodiche generaliste e, soprattutto, di settore, spesso legate, come si è già visto, agli interessi di editori musicali che a Milano avevano la propria sede operativa.

Poste dunque queste riserve, non si può introdurre il discorso sull'attività coreica scaligera di inizio Novecento senza rintracciare l'ininterrotta ripresa, almeno fino al 1903, di titoli del repertorio manzottiano¹⁸⁵ (*Sieba*, 1900; *Amor*, 1902; *Rolla*, 1903), ai quali però, nello stesso arco temporale, si alternano riproduzioni di balli stranieri, sostanzialmente di area francese e tedesca, come *Le scarpette rosse* (1900), *Sole e terra* (1901), *La sorgente* (1901) e *Porcellana di Meissen* (1903).

Nonostante infatti, come testimoniato da Carlo Gatti, siano i grandiosi allestimenti manzottiani a foraggiare i bilanci di stagioni liriche ben lontane dall'incontrare il favore del pubblico¹⁸⁶, si va tuttavia diffondendo in questi stessi anni anche un certo snobismo, nel pubblico come nella critica, verso la spettacolarità colossale dei balli di Luigi Manzotti, il che, di lì a poco, avrebbe spinto alla ricerca di lavori stranieri meno fastosi ed eccessivi.

È questa peraltro l'opinione di un commentatore del periodico «Il Teatro illustrato» che, nel 1908, si esprime nei seguenti termini:

Ma venne il Manzotti, e per fantasia e per senso d'arte superò tutti i suoi predecessori: il *Rolla*, il *Pietro Micca*, il *Sieba* sono ancor nel nostro pubblico! e *l'Excelsior* rappresenta il punto culminante della bella parabola, il *non plus ultra* di quello che l'arte della danza e della mimica, e gli effetti d'è suoni, e le combinazioni delle luci possono esprimere. Fu un delirio, una apoteosi, cui portarono il loro validissimo contributo due eletti ingegni, l'Edel per i costumi, e il maestro Marengo per la musica.

Dopo vennero *Amor e Sport*; ma la fama del Manzotti non poteva salire più alto; anzi, era

indubbia difficoltà per la Scala, connotava invece l'attività del Teatro San Carlo di Napoli. Ben più di un accenno a questo, infatti, è dedicato da Patrizia Veroli nell'introduzione alle memorie, da lei curate, di Etorina Mazzucchelli, una delle poche grandi interpreti di questo inizio del secolo che proprio sulle scene napoletane ebbe modo di conoscere i principali successi e di sperimentare l'attaccamento del pubblico partenopeo nei riguardi degli spettacoli coreografici. Si veda quindi a tal proposito Veroli, Patrizia, *Etorina Mazzucchelli, "l'insuperabile diva della danza"*, in Sasportes, José – Veroli, Patrizia, *1900-1950: alla ricerca dell'Ottocento perduto*, «La Danza Italiana» (Quaderno 2), Roma, Bulzoni, 1999, pp. 49-83.

¹⁸⁵ Luigi Manzotti morirà nel 1905. Perpetrando una modalità di lavoro già ampiamente diffusa nel corso del secolo precedente, i suoi balli saranno iprodotti da coreografi che, nella quasi totalità dei casi, avevano preso parte alle edizioni originali in qualità di interpreti o che, comunque, erano stati collaboratori personali di Manzotti. Fino al 1905, tuttavia, le cronache segnalano che, accanto all'operato del riproduttore, di collocava quello di Manzotti, al quale evidentemente spettavano le decisioni in merito ai cambiamenti da apportare ai balli di volta in volta riproposti. Tra i riproduttori manzottiani di questi anni si ricordano Enrico Biancifiori (*Sieba*, 1900), Ettore Coppini (*Amor*, 1902; *Rolla*, 1903; *Sport*, 1906; *Rosa d'amore*, 1907) e Achille Coppini (*Excelsior*, 1910; *Pietro Micca*, 1911).

¹⁸⁶ Cfr. Gatti, Carlo, *Il Teatro alla Scala nella storia e nell'arte*, Milano, Ricordi, 1964, pp.

salita tant'alto, che si pensò se non era il caso di rovesciarla: e la critica, che aveva battuto le mani a queste due ultime creazioni, incominciò a dolersi di tanta luce, di tanto splendore, e si adattò all'infiltrazione straniera. Venne *Silvia*, venne *Coppelia*, venne *La fata delle bambole*, vennero le *Nozze Slave*, venne *La Stampa*; l'entusiasmo del pubblico si raffreddò sensibilmente; e il ballo perdette gran parte della sua importanza¹⁸⁷.

La cosiddetta «infiltrazione straniera» non finirà certo per imporsi sul palcoscenico scaligero ma, seguendo le cronache di questi primi anni del secolo, ci sembra di poter ipotizzare che essa contribuisca a modificare non soltanto le modalità di riproduzione di balli già noti (soprattutto ovviamente quelli manzottiani), ma anche le caratteristiche delle nuove produzioni coreografiche.

Per quanto infatti rimanga abbastanza immutato e trasversale l'ampio ricorso agli effetti scenici, rispetto ai quali appaiono laconiche e al contempo preziosissime le allusioni lasciate dai cronisti¹⁸⁸, e sebbene la varietà e la vivacità di scene, movimenti e colori continuino a essere i caratteri maggiormente apprezzati nelle cronache di inizio secolo, ci sembra però che sia i *balli grandi* di stampo tardo ottocentesco sia le nuove produzioni (spesso tuttavia legate ai nomi di coreografi che proprio nel contesto del *ballo grande* di fine Ottocento si erano formati) vengano sempre più concepiti dalla cronaca in termini di *féerie* e *divertissements* che, per quanto costantemente tesi alla ricerca dell'effetto sorprendente, declinano tuttavia in maniera parzialmente mutata la grandiosità (e, talvolta, l'eccesso) che, come abbiamo già visto, caratterizzano molte produzioni coreografiche della seconda metà del secolo XIX.

Ecco allora che le già menzionate riproposizioni dei balli di Manzotti (a cui bisogna aggiungere almeno la messa in scena di *Sport*, 1906; *Rosa d'amore*, 1908 e *Excelsior*, 1910¹⁸⁹) rivelano, nelle parole della cronaca, l'immagine di un *ballo grande* ormai privo di

¹⁸⁷ Manelli, F., *I balli alla Scala*, «Il Teatro illustrato», anno IV, n. 5, 15-25 marzo 1908.

¹⁸⁸ Si veda ad esempio la descrizione fornita dal cronista del «Corriere della sera» che, nel riferirsi ad alcuni passaggi del ballo *Le scarpette rosse*, dice: «La scena si allarga in tutta la sua ampiezza. Nel mezzo una fontana, sulle scalee del fondo numerose file di ballerine e corifée vestite di bianco: da una grotta escono a frotte le danzatrici. L'effetto conquista il pubblico che applaude ripetutamente. Un colpo di tam tam e d'improvviso siamo al buio; un altro colpo e il paesaggio torna alla luce tutto mutato. Neve e ghiaccio hanno sostituito i riflessi del caldo sole. Inutile dire che le danze riprendono e che sono nuovamente applaudite» (Cim., *La Scala*, «Corriere della sera», 9-10 marzo 1900). Alla rievocazione di fontane e subitanei abbassamenti delle luci sembra far eco, un anno dopo, la cronaca dedicata al ballo *Sole e terra*, in cui si allude alla presenza in scena di tanti alberi di Natale illuminati: «Si celebrano le feste dell'autunno, che un temporale interrompe, così che le ultime danze son fatte sotto gli ombrellini aperti. L'ultimo atto finalmente ci trasporta in una foresta incantata, della quale ogni pino si trasforma a un tratto in un albero di Natale inghirlandato, illuminato da mille fiammelle, carico di doni» (g. p., ma Giovanni Pozza, *Scala*, «Corriere della sera», 6-7 gennaio 1901).

¹⁸⁹ Sulle caratteristiche di quest'ultimo allestimento si veda Pappacena, Flavia (a cura di), *Excelsior. Documenti e saggi*, Roma, Di Giacomo, 1998, pp.

alcuni dei connotati che gli appartenevano alla fine del secolo precedente: presentati tutti in forma ridotta¹⁹⁰, infatti, gli allestimenti manzottiani devono ormai obbligatoriamente ovviare alla propria proverbiale lunghezza mediante la decisa soppressione dei quadri e degli episodi meno felici, il tutto per soddisfare le esigenze di un pubblico e di una critica che richiedono ormai velocità e scorrevolezza nell'azione e che, soprattutto, si mostrano sempre pronti a dichiarare la propria insoddisfazione non appena la macchina scenica mostrasse di rallentare il ritmo delle proprie fantasmagorie.

Ma cosa eliminare? Di quali aspetti le grandiose messe in scena manzottiane possono fare a meno? Non ci pare possibile, sulla base delle fonti attualmente in nostro possesso, rispondere con sicurezza a una simile questione, dacché nelle cronache finora reperite si fa solo un fugace accenno ai quadri e alle sequenze che di volta in volta si riteneva opportuno sopprimere. Tuttavia, stando anche alle informazioni relative ad altri spettacoli coreografici che tra breve incontreremo, possiamo ipotizzare che in generale, al di là delle peculiarità dei singoli allestimenti, sia la componente mimica quella destinata a subire le maggiori modifiche. In fondo, se si rammenta quanto sostenevamo anche nel paragrafo precedente a proposito della sostanziale insofferenza da parte di pubblico e cronisti nei confronti della mimica, e, soprattutto, se si considera il fatto che nelle cronache di inizio Novecento non si dedica alcun riferimento all'ormai peraltro ben noto nucleo narrativo dei balli di Manzotti (quello che, cioè, era proprio compito dei mimi illustrare al pubblico), si può forse non ritenere troppo peregrina l'ipotesi che in questi anni l'elemento mimico subisca una massiccia contrazione.

Ne deriverebbe, com'è facile immaginare, un progressivo oscuramento dei contenuti ideologizzanti (e ormai essenzialmente logori) che costituivano una delle cifre distintive dei balli manzottiani a tutto vantaggio di allestimenti che, ormai incapaci di trasformarsi come in passato in autentici eventi sociali e mediatici, tendono a essere sempre più palesemente disimpegnati, sbrigliati, veloci¹⁹¹ e tutti tesi all'esaltazione di una certa dimensione visiva che, come vedremo meglio fra breve, diviene sempre più centrale.

¹⁹⁰ A proposito della riproposizione di *Sieba* (1901) si legge sul «Corriere della sera»: «Il coreografo Manzotti ha modificato il suo lavoro in alcuni punti, riducendolo anche notevolmente nella durata – specie nelle ultime parti – e rimodernandone molti dettagli» (Anonimo, *Scala*, «Corriere della sera», 5-6 gennaio 1900). Analogamente su «Il Secolo», nel commentare la messa in scena di *Amor* (1902), si dice: «Abbiamo notato alcuni cambiamenti fatti al ballo; ad esempio il quadro in Grecia (le Arti Belle) venne accorciato di molto» (a. g., *La Linda e l'Amor*, «Il Secolo», 3-5 gennaio 1902).

¹⁹¹ «Cominciato alle 23.35 il ballo *Amor* finì alle ore 1.35; e durò adunque due ore precise; cioè, un po' troppo; e ciò non solo in causa della lunghezza intrinseca del ballo, ma anche in causa d'una certa lentezza, che speriamo veder sparire alle prossime rappresentazioni. Allora questa enorme coreografia moderna, potrà non solo apparire meno prolissa, ma ben anche a risparmiare al pubblico quell'invincibile senso di stanchezza da cui fu ieri oppresso e affaticato» (Anonimo, *Scala*, «Corriere della sera», 3-4 gennaio 1902).

Il passato glorioso dei balli di Manzotti costituiva comunque un precedente che difficilmente i cronisti di inizio Novecento possono ignorare. L'articolo di presentazione del ballo *Amor* pubblicato sul «Corriere della sera» del 3 gennaio 1902, ad esempio, offre al cronista lo spunto per rievocare il debutto scaligero del ballo (risalente al 1886) e lo straordinario clima d'attesa che intorno ad esso si era venuto a creare:

Il ballo “Amor” ebbe la sua prima rappresentazione la sera del 17 febbraio 1886. Tutti ricordiamo la febbrile impazienza colla quale fu atteso. Il concorso del pubblico nel teatro fu enorme. Parecchi spettatori, schiacciati, soffocati, svennero. Non si lasciò finire la rappresentazione del “Roberto il Diavolo”, che doveva precedere quella del ballo. La soverchia lunghezza dello spettacolo stancò l'attenzione e l'ammirazione.

Alcuni quadri furono entusiasticamente applauditi; altri non corrisposero alla grande aspettazione. Tuttavia l'”Amor” parve – ed era veramente – un non mai visto spettacolo coreografico e per la novità di alcuni ballabili e per lo sfarzo dei costumi, per la varietà degli effetti, per la grandiosità dei quadri scenici.¹⁹²

Eppure il rimando al tempo passato serve spesso per marcare la differenza rispetto a un presente in cui, come si nota quasi unanimemente, sembra ormai essersi definitivamente spento l'entusiasmo delirante nei riguardi dei colossali spettacoli coreografici di Manzotti, dal momento che, secondo quanto dichiarato con estrema chiarezza da Giovanni Pozza a proposito della rappresentazione di *Sport* del 1906, «Ciò che piacque sette anni fa, oggi non piace più nello stesso modo»¹⁹³.

Per quanto ridotti nelle dimensioni e ripetutamente sottoposti ad ammodernamenti di varia natura (si pensi, tanto per fare un esempio, all'introduzione di un'automobile nell'edizione del 1906 del ballo *Sport*¹⁹⁴), i balli manzottiani hanno in definitiva perduto la capacità di indurre il pubblico al fanatismo¹⁹⁵ e, divenuti sempre più oggetto di un apprezzamento discontinuo e altalenante, rimettono in campo, spingendola alle estreme conseguenze, quella modalità di fruizione dello spettacolo intermittente e tutta basata sulla sollecitazione

¹⁹² Anonimo, *Scala*, «Corriere della sera», 2-3 gennaio 1902.

¹⁹³ g. p. (ma Giovanni Pozza), *Scala*, «Corriere della sera», 21 dicembre 1905.

¹⁹⁴ Cfr. Anonimo, *Nel regno delle danze – Il ballo "Sport" alla Scala*, «Il Teatro illustrato», n.5, gennaio 1906.

¹⁹⁵ Persino nei passaggi più riusciti, infatti, i cronisti sembrano rintracciare motivi di debolezza e, in genere, di decadenza rispetto al passato: «Ma dove ci sembra che la messa in iscena (*sic!*) di ieri superi per isfarzo (*sic!*) quella della prima volta è nel trionfo di Cesare. Meglio di cinquecento persone – taluni fanno salire il numero addirittura a seicentocinquanta – si muovono sulla scena in falangi che fanno risorgere agli occhi dello spettatore la grandezza di Roma. E' qualche cosa che non solo supera ciò che si può immaginare, ma finisce persino a stancare lo spirito. Staremmo per dire che è tutta una esagerazione di forme e proporzioni. Ma quando un artista non si sente più di poter dar vita al bello che innamora di sé chi ha buon gusto, allora crea il colossale che sbalordisce» (Cfr. a. g., *La Linda e l'Amor*, cit.)

percettiva che abbiamo già incontrato e che, accomunando pubblico e critica, informa non solo le coreografie dell'inizio del secolo ma anche le modalità di produzione discorsiva ad esse collegate.

Quella relazione di natura sensoriale, e in un certo senso retinica, con lo spettacolo coreografico di cui parlavamo già in precedenza – insieme a una specie di sguardo sulla scena sempre più *allargato* (quasi a tutto campo) e attento non tanto alle prodezze del singolo danzatore quanto al complesso degli effetti dinamici, scenotecnici, coloristici e sonori – anima infatti in profondità i discorsi giornalistici sulla danza di questi anni, riuscendo forse a manifestarsi meglio nel caso di quegli spettacoli, siano essi nuove produzioni o riproduzioni di opere già messe in scena all'estero, che vengono per la prima volta presentate al pubblico della Scala.

Se, come abbiamo sostenuto più volte, una cronaca di spettacolo fornisce delle indicazioni non solo sull'oggetto al quale si rivolge ma anche sul modo di percepirlo, di pensarlo e di volerlo, ci pare che, in questi primi anni del secolo XX, le cronache focalizzino il proprio interesse e, soprattutto, il proprio apprezzamento su quei balli capaci non tanto di mettere fastosamente in scena grandi contenuti ideologici per mezzo di allegorie largamente comprensibili, quanto di produrre visioni gradevoli all'occhio e figurazioni dinamiche sempre nuove, complesse e al tempo stesso precise, il tutto muovendo, però, da spunti tematici spesso esili e di carattere essenzialmente fantastico.

Perduto il loro esaltato riferimento al tempo presente (elemento questo che notoriamente caratterizzava opere-simbolo della fine dell'Ottocento come *Excelsior*) e rimasti orfani, come abbiamo già visto, della presenza di grandi *dive* della danza, i balli di inizio Novecento tendono vieppiù a configurarsi come pure fantasmagorie, caleidoscopi di forme e colori che, in perfetta analogia con lo strumento ottico al quale vengono sovente paragonati, trovano la ragione del proprio successo nella capacità di organizzare con inaspettata varietà e sfolgorante precisione geometrica i numerosi e variegati elementi della scena, prime fra tutti le masse danzanti.

Una sintesi pregevole di questa modalità di concepire lo spettacolo coreografico si trova forse nell'ampio commento relativo al debutto del ballo *Bacco e Gambrinus*¹⁹⁶ comparso sul

¹⁹⁶ «Ballo in sei quadri» su versi di Gustavo Macchi e musiche di Romualdo Marengo, *Bacco e Gambrinus* debutta alla Scala il 14 gennaio 1904. Le coreografie sono di Giovanni Pratesi e i costumi di Alfredo Edel. Il ballo – che fra incantevoli regge divine, birrerie brulicanti di chellerine e studenti e perfino esposizioni vinicole, narra della competizione tra il dio del vino (Bacco) e quello della birra (Gambrino) per ottenere i favori di Venere – vede Cecilia Cerri (Cupido) ricoprire il principale ruolo danzante. Il personaggio di Venere è invece interpretato da Anita Grassi, mentre Bacco e Gambrino sono i mimi Antonio Monti ed Egidio Rossi.

periodico milanese «Musica e musicisti», continuazione della già citata «Gazzetta musicale di Milano» legata ancora una volta alla figura dell'editore Giulio Ricordi.

Nonostante la palese parzialità (peraltro le musiche del ballo, composte da Romualdo Marenco, sono pubblicate proprio da Casa Ricordi) e i fin troppo manifesti toni entusiastici, infatti, l'articolo, nell'atto stesso di esaltare forzosamente l'ultimo allestimento scaligero (il quale, tuttavia, doveva aver incontrato un effettivo favore nel pubblico se, oltre alle 30 repliche del 1904, sarebbe poi stato ripreso nel 1912, l'anno successivo, cioè, al passaggio di Michail Fokine e Ida Rubinstein a Milano), lascia trapelare quelli che dovevano essere, in quegli anni, i caratteri distintivi di uno spettacolo coreografico destinato al successo:

Giovedì, 14 gennaio, sull'inesauribile fonte d'ogni sortilegio ottico, sull'incomparabile piattaforma d'ogni rievocazione scenografica che è il palcoscenico della Scala, quei due allegrissimi numi compari che sono Bacco e Gambrinus ne fecero una delle loro, ne fecero questa volta una delle loro più grosse, più tipiche, più marchiane: attraverso l'ebbrezza della birra e del vino suscitarono un caleidoscopio di figurazioni, una visione a trasformazioni incessanti, un diorama d'atteggiamenti e di pose, una fantasmagoria di linee e di colori, una febbre di assidui movimenti che investiva persone e masse, scene e attrezzi, praticabili e macchine, trabiccoli, botole, culmini e baratri, e tutto questo con una rapidità, una varietà, una correttezza, una vivacità, una precisione nella mimica, nella danza, nei costumi, negli effetti di sfondo, di luce, di contrasto, che nelle fantasie degli spettatori finirono per comunicare la istessa (*sic!*) ebbrezza che costituisce l'essenza dei due protagonisti, Bacco e Gambrinus¹⁹⁷.

Dall'idea del «sortilegio ottico» a quella della «fantasmagoria di linee e di colori», passando per il rimando a un «caleidoscopio di figurazioni» e a un «diorama d'atteggiamenti e di pose», il brano tratteggia non solo l'immagine di uno spettacolo tutto incentrato sulla incessante manipolazione dello sguardo, ma fa emergere anche un approccio alla scena che vede il cronista andare alla costante ricerca di quella che già precedentemente definivamo come *gioia degli occhi*, attraverso visioni sempre sorprendenti, inaspettate, nuove.

Una vera e propria ansia di *novità*, che tuttavia non è tanto desiderio profondo di mutamento quanto febbre di diversivi, sorprese e varietà, permea larga parte delle cronache di spettacolo di questo periodo, ricordandoci come una simile frenesia per la meraviglia costituisca in verità il contraltare di una relazione teatrale in cui, come si riconosce da più parti, il ballo non riesce a ottenere che successi placidi e bonari, al massimo caldi ma mai entusiastici.

¹⁹⁷ Anonimo, *Bacco e Gambrinus*, «Musica e musicisti», anno 59, n. 2, febbraio 1904.

È a un simile stato di cose che allude per esempio Giovanni Pozza quando, nel commentare il debutto del ballo *Sole e terra*¹⁹⁸ (riprodotto per la prima volta in Italia da Achille Coppini nel 1901), nota che:

[...] Il ballo “Sole e Terra” non era, a dire il vero, aspettato con grande curiosità. Son passati, a quanto pare, quegli anni in cui un ballo nuovo era per pubblico della Scala il più importante avvenimento artistico della stagione. Chi non ricorda l’impazienza febbrile colla quale fu atteso l’ “Amor” di Manzotti, e i tumulti, la ressa, la solennità della prima rappresentazione?

Il ballo trovò ieri sera il pubblico calmo e ben disposto. Un pubblico più esigente non gli avrebbe fatto buon viso¹⁹⁹.

Sempre più «calmo e ben disposto», dunque, il pubblico (e, sulla sua scia, i cronisti) ripone nel ballo sempre minori aspettative, accontentandosi di un piacere visivo quanto mai labile e precario, sempre sull’orlo di stancare e di rivelarsi eccessivo.

Ad ogni modo, ritornando su quel processo di manipolazione dello sguardo che abbiamo appena menzionato, ci sembra che esso sia particolarmente significativo – sul piano delle pratiche sceniche così come su quello delle cronache – nel ballo *Luce*²⁰⁰ del 1905, coreografato da Giovanni Pratesi per le scene scaligere su musiche di Romualdo Marengo e libretto in versi di Gustavo Macchi²⁰¹.

¹⁹⁸ «Ballo in un prologo e in un atto» su musiche di Josef Bayer e coreografie (riprodotte da Felice Benincasa) di Franz Gaul e Josef Hassreiter, *Sole e Terra* va in scena alla Scala il 5 gennaio 1901 con Laura Cerri come protagonista. L’azione, volta a illustrare fantasiosamente le quattro stagioni dell’anno e culminante nella spettacolare scena dell’«albero di Natale» (che, secondo il libretto, compariva dopo una «trasformazione»), accoglieva momenti di danza pura in tutti e quattro gli atti e prevedeva la presenza, accanto a figure caratteristiche (come bagnanti, marinai, cavalieri e vignaiuoli), di personaggi allegorici quali, tra gli altri, lo Spirito del Mondo e le Quattro Stagioni.

¹⁹⁹ g. p. (ma Giovanni Pozza), *Scala*, «Corriere della sera», cit.

²⁰⁰ Ballo in un prologo e sei quadri su versi di Gustavo Macchi e musiche di Romualdo Marengo, *Luce* debutta alla Scala il 25 febbraio 1905. Le coreografie sono di Giovanni Pratesi e i costumi di Caramba. Prima ballerina è Maria Bordin. Il libretto presenta una dedica «Al Lettore» in cui si esplicitano chiaramente le finalità e i caratteri del lavoro: «Non di storici eventi il grandioso | Avvicinarsi intorno all’are e ai troni;| Non dell’umano cor le passioni| Lepida farsa o dramma doloroso;| Non del genio il pensier profondo, ascoso| In figurante oscure incarnazioni | Noi vogliam darvi: *sol di forme e suoni | Ai sensi ora diletto, ed or riposo,| Per gli occhi or pura gioia dentro ai cuori* | Risvegliare, or del suon con la magia ! Paurosi evocare odii terrori. E mostrar come in ogni tempo sia – Pel simbolo gentile dei colori – | La Vita dei contrasti l’Armonia». [corsivi nostri].

²⁰¹ Singolare questa presenza di Gustavo Macchi, peraltro anche autore del libretto del ballo *La canzone del filo*, andato in scena alla Scala nel 1904 senza particolare successo. Una simile collaborazione testimonierebbe il tentativo, da parte della Scala, di conferire un certo spessore letterario ai libretti delle nuove produzioni coreografiche. Si veda su questo punto quanto si dice nell’articolo di presentazione allo spettacolo *Luce* comparso sul «Corriere della Sera» il 25 febbraio 1905: «Nel libretto tanto il prologo che i diversi quadri furono da Gustavo Macchi illustrati con sette sonetti che chiudono in versi cesellati il concetto poetico e il simbolo del ballo, così che il vecchio e lepido libretto ha ora acquistato un vero valore letterario».

L'intera azione coreografica, infatti, concepita come un'autentica festa del colore, si articola, secondo la cronaca del «Corriere della sera», in quadri appositamente pensati per esaltare di volta in volta differenti gamme cromatiche:

Il pubblico – che gremiva la Scala in guisa che quello di iersera fu uno dei più bei teatri della stagione – si lasciò conquistare subito dalla gentilezza del tenue soggetto, luci e colori, e cominciò a batter le mani fin dal primo quadro all'apparizione ad alle danze dei sette colori dell'iride. Nel quadro secondo – il paesaggio invernale – gli applausi divennero anche più caldi e generali. E in realtà un quadro bellissimo, tutto niveo, tutto vaporoso, il ballabile della neve, suscitò entusiasmo, ed il coreografo ed il musicista comparvero due volte a ringraziare. Applaudita fu pure una vaga fuggevole apparizione di ninfe freddolose in fine della scena. Applausi più contenuti si ebbero dopo il quadro della battaglia sotto una luce sanguigna, quantunque di effetto impressionante, ed in aperto contrasto con la fresca e deliziosa scena successiva: un bosco tutto verde in mezzo al quale dame e cavalieri in costume del settecento ballano una languida gavotta. [...] L'ultima scena, una fantastica reggia della Luce, continuò il successo per la fantasmagoria dei colori e la eleganza delle danze.²⁰²

Dalla danza dei colori dell'iride fino all'apoteosi cromatico-luministica del finale, il ballo avvince il pubblico per la propria velocità e sbrigliatezza, riuscendo altresì a convincere il cronista che, apprezzandone il carattere apertamente disimpegnato, rileva: «Niente lungaggini di scene mimiche, niente misteriose e incomprensibili commedie a gesti, ma quadri brevi, vivaci, pieni di luce: danze eleganti, scenari bellissimi e costumi deliziosi»²⁰³. Nonostante i successi che i singoli allestimenti possono di volta in volta riscuotere, è tuttavia ben presente nei cronisti la consapevolezza di trovarsi in una fase ibrida e in gran parte epigonale della storia della danza italiana, dacché il ballo grande di matrice ottocentesca si è ormai trasformato essenzialmente in un prodotto commerciale che rimescola continuamente le proprie carte per evitare il fallimento dinanzi al pubblico. Si veda a tal proposito quanto dichiara, sempre all'indomani del debutto del ballo *Luce*, il cronista del quotidiano milanese «Il Secolo»:

Giovanni Pratesi, autore della coreografia, ha nuovamente mostrato con questo ballo di conoscere i segreti dell'arte sua e se ne vale da maestro. La coreografia è arte convenzionale e perciò Pratesi che non può inventare, imita. Non mancano in *Luce* idee buone e graziose.

²⁰² Anonimo, *Il nuovo ballo Luce*, «Corriere della sera», 26 febbraio 1905.

²⁰³ *Ibidem*.

Citiamo i ballabili del secondo quadro (che ricorda alquanto qualche scena del ballo *La Maledetta*), le scene campestri, le danze *serpentine* e il ballabile finale dei colori.

Romualdo Marengo poi ha accompagnato questa *azione coreografica* con una musica informata a intendimenti d'arte migliori. Egli, che ha il merito di mai ripetersi, questa volta si è ispirato a buone fonti per la sua condotta del pezzo e per la strumentazione non tanto fragorosa, anzi qualche volta delicata.²⁰⁴

In questa sorta di costante dialettica fra ricerca inesausta del diverso e consapevolezza del sostanziale convenzionalismo caratteristico della coreografia italiana di inizio Novecento, la cronaca, nel riferirsi a quello che è ormai sempre più un puro *divertissement* tutto teso alla creazione di figurazioni abbaglianti e vivaci, concentra il proprio interesse solo su alcuni degli elementi dello spettacolo, primo fra tutti il costume.

Sebbene sia evidente, data la centralità della componente visiva ormai più volte sottolineata, che il costume rappresenti certamente un elemento di primo piano nei balli di inizio secolo, tuttavia vale la pena soffermarsi meglio su di esso in ragione del fatto che è proprio attraverso una particolare foggia dell'abito che il corpo danzante si mostra sulla scena e dà vita alle tanto apprezzate e ricercate figurazioni coreografiche.

Fino a questo punto, infatti, il corpo che danza è venuto alla luce, nelle parole dei cronisti su cui ci siamo soffermati, prevalentemente attraverso il rimando ad ardite figurazioni di gruppo che, coinvolgendo ampie masse umane, tendevano a distogliere l'attenzione dal movimento del singolo allargando l'angolo di visuale alla totalità dello spazio scenico occupato. In tutto questo, il costume, sia mediante le fogge sia, soprattutto, grazie a un sapiente impiego dei colori, assume un ruolo centrale: rivestendo i corpi che, muovendosi, creano dinamiche fantasmagorie di forme, esso conferisce sostanza cromatica all'intera scena, trasformando il singolo danzatore in macchia di colore che, muovendosi di concerto con il gruppo, deve (almeno secondo quanto richiesto da pubblico e cronisti) dare vita ad armoniche e gradevoli combinazioni coloristiche.

Il costume, ad esempio, si dimostra fondamentale per la riuscita del ballo *Nel Giappone*²⁰⁵ creato dal coreografo Carlo Coppi per le scene della Scala nel 1903: in esso, secondo quanto

²⁰⁴ r. d. p., *Il ballo Luce alla Scala*, «Il Secolo», 25-26 febbraio 1905.

²⁰⁵ Atto unico imperniato su una tenue vicenda amorosa d'ambientazione orientale ispirata alla novella *Dédé* di S.L.Bensusan, *Nel Giappone* va in scena alla Scala il 1 marzo 1903 con le coreografie originali di Carlo Coppi, la musica di Louis Ganne e i figurini di Attilio Comelli. Con ben dieci momenti di danza pura, compreso il consueto galop finale, e decine di presenze mimiche e danzanti in scena (in particolare: 70 ballerine; 50 ballerini; 30 tramagnini; 50 corifée; 80 ragazzine e 60 comparse. Si noti che si trattava degli stessi numeri del ballo *Porcellana di Meissen* allestito nella medesima stagione), il ballo affidava i principali ruoli femminili rispettivamente a una mima (Rachele Fabris, prima mima assoluta) e a una ballerina (Giuseppina Gandini,

si dice su «Musica e musicisti», la messa in scena «si compendia nel vestiario»²⁰⁶, dal momento che costumi e accessori non contribuiscono soltanto alla creazione di speciali danze, come quella dei ventagli, delle maschere e delle spade, ma si rivelano essenziali nel conferire allo spettacolo la necessaria nota di esotismo²⁰⁷.

È però *Les porte-bonheur*²⁰⁸ (1908) il ballo che, in questo primo decennio del secolo, fornisce l'occasione migliore per portare in scena vere e proprie sfilate e intrecci di corpi in movimento variamente abbigliati. Sebbene infatti si tratti dell'ennesimo tiepido successo di pubblico, il ballo trova proprio nel costume uno dei principali motivi di interesse, dacché è soprattutto grazie ad esso (quasi ancor più che per merito di una coreografia non particolarmente originale²⁰⁹) che prendono corpo sulla scena personificazioni fantastiche, come quelle dei giochi da tavolo e di bizzarri amuleti:

Il merito degli applausi che ieri sera ci furono ripetutamente durante il ballo e alla fine, va a Caramba, che ha ideato dei bellissimi costumi, con una ricchezza fresca e geniale di invenzione. Forse l'arte sua è stata più raffinata nella personificazione dei giuochi: pure qui l'effetto fu minore che nell'apoteosi, più facile ma più evidente, degli amuleti. Nel simboleggiare i giuochi Caramba aveva da trovare il nuovo nel decrepito. Vi riuscì abilmente: ma la sua fu una lotta di finezze; e le finezze si perdono nel vasto palcoscenico della Scala: resta quel polverio di tinte, quell'aliare di sete che fanno un piacere complesso, ma che non parvero caratterizzate da nessuna trovata; mentre a guardar bene le trovate c'erano, e molte. Invece nel vestire il corpo di ballo da amuleti Caramba aveva un territorio non battuto e il pubblico apprezzò quelle combinazioni inusitate, nelle quali i gobbini di metallo erano una felicissima nota allegra.²¹⁰

O ancora, stando al cronista de «Il Secolo»:

prima ballerina assoluta). Carlo Coppi si era inoltre valso dell'aiuto del coreografo Ettore Coppini, indicato nel libretto come «coreografo in aiuto dell'autore».

²⁰⁶ Cfr. Anonimo, *In platea*, «Musica e musicisti», anno 58. n. 3, marzo 1903.

²⁰⁷ Cfr: «La gran marcia della “Festa dei fiori” procurò due chiamate al coreografo Coppi e al signor Comelli, disegnatore dei figurini: i quali figurini – tranne certi marinai giapponesi foggianti un po' troppo a ginnastici europei – furono quali meglio non si sarebbe potuto desiderare per eleganza, varietà e ricchezza» (Anonimo, «*Nel Giappone*», «Corriere della sera», 2-3 marzo 1903).

²⁰⁸ Secondo «Il Secolo» questo ballo in tre quadri su musiche di Drigo illustrava le avventure «del cantastorie girovago Périchet, che dalla miseria della sua soffitta passa con la famiglia agli splendori di un palazzo ricchissimo per l'intervento di un ragno e di una fata contro i malefici di “messer tredici”». (Cfr. Anonimo, *Il ballo “Les porte-bonheur” alla Scala*, «Il Secolo», 4 marzo 1908). Stando alle cronache, inoltre, la coreografia era di Giovanni Pratesi e i costumi di Caramba. Prima ballerina: Enrica Varasi.

²⁰⁹ «Si tratta nel complesso di un balletto veramente balletto: vi si menano le gambe dal principio alla fine; quelle scene mimate abitualmente sciocche, sono abolite. Le danze imperano, e questo è stato un buon accorgimento. Ma il ballo non è neanche per ciò estremamente divertente. La coreografia vi è un po' monotona e poco originale, tranne nell'ultimo quadro, dove il Pratesi ha inventato combinazioni dilettevoli agli occhi, ingegnose e gaie» (Anonimo, *Il ballo Les porte-bonheur*, «Corriere della sera», 4 marzo 1903).

²¹⁰ *Ibidem*.

Piacquero tuttavia il secondo e il terzo quadro – salone fastoso nel palazzo Périchet e giardino dei Porta-fortuna – per la eccezionale ricchezza dei costumi che Caramba disegnò e la sartoria Chiappa eseguì con gusto finissimo. In quei costumi erano le più variate combinazioni d’ogni gioco, carte, tarocchi, domino, scacchi, e d’ogni porta-fortuna, quadrifoglio, ragni, corni, gobbi e...porcellini.²¹¹

Per quanto sempre più presentato come variata e vivace successione di quadri dinamici, sfilate danzanti e attrazioni (quali, ad esempio, la presenza di bambini²¹², la danza serpentina del ballo *Luce* o la partecipazione di una danzatrice *esotica* come Mata Hari²¹³ nella versione del 1912 di *Bacco Gambrinus*), intorno agli Anni Dieci il ballo diviene in realtà, nei resoconti delle cronache, un oggetto paradossalmente prevedibile o comunque incapace di sorprendere realmente chi lo guarda: i cronisti, detto altrimenti, proprio in ragione di quella sostanziale indifferenza nei riguardi del ballo che abbiamo già rimarcato e che impedisce loro di scendere realmente in campo – al di là di qualche retorico rimpianto del passato – in difesa di una forma d’arte che proprio in questi anni viveva forse l’eclissi più funesta, seguono stancamente gusti e tendenze di un pubblico sempre più volubile e non dimostrano mai apertamente di voler elaborare e difendere una propria posizione – indipendentemente dal sarcasmo di alcuni commenti più dichiaratamente lucidi sulla situazione del tempo – nei riguardi della danza.

È un’attitudine di questo tipo a essere quasi ridestata dall’arrivo sulle scene del Teatro alla Scala, nel 1911, dei Balletti Russi di Ida Rubinstein e Michail Fokine. Vedremo meglio in un paragrafo successivo fino a che punto il confronto con quello che genericamente veniva percepito e pensato come “ballo russo” avrebbe effettivamente inciso sui discorsi dedicati alla danza nella stampa italiana primo novecentesca.

Quello che tuttavia fin d’ora si può rilevare, proprio continuando a concentrare l’attenzione sulla produzione coreica scaligera degli Anni Dieci, è il fatto che, all’indomani delle sue

²¹¹ Anonimo, *Il ballo “Les porte-bonheur” alla Scala*, «Il Secolo», cit.

²¹² Quella dei bambini era una presenza piuttosto ricorrente negli allestimenti coreografici di questi anni. Su «Musica e musicisti», a proposito di una giovanissima coppia danzante esibitasi nel ballo *Luce*, si scriveva: «Ma due altri bottoncini di rosa diedero simpatico risalto al ballo *Luce*: due giovanissime, minuscole danzatrici, le bambine Pierina Slanza e Rosa Galli che presentiamo in costume [l’articolo era corredato della fotografia delle fanciulle, *n.d.A.*]. Queste ragazzine possiedono già una naturale e maliziosetta mimica quale non hanno che le artiste provette; ballano con tutta disinvoltura e suprema grazia avviluppate ne’ loro ricchi ed eleganti costumi» (Anonimo, *Nel regno di Tersicore*, «Musica e musicisti», anno 59, n. 2, febbraio 1904).

²¹³ «[...] la Mata Hari ci diede una Venere bruna e forse un po’ troppo dedita alle pose ieratiche, e in generale il suo giuoco mimico fu molto lontano così dalla *maniera* solita, con cui si vede rappresentare sulle nostre scene il personaggio della più frivola fra le Dee, come in genere dalla tradizione coreografica nostrana. Tuttavia esso interessò assai per quanto contiene di esotico e di elegantemente plastico» (Anonimo, *Scala*, «Corriere della sera», 5 gennaio 1912).

prime apparizioni italiane (in particolare quella scaligera, già citata, nell'11 e poi le diverse tournée dei *Ballets Russes* di Diaghilev), il “ballo russo” diventi rapidamente un soggetto forte e in qualche misura onnipresente nelle parole di chi si trova a parlare di danza sulla stampa italiana: detto in altri termini, chiunque venga chiamato a commentare uno spettacolo coreografico o, più in generale, a occuparsi di danza sui giornali italiani del tempo non può non fare i conti con una presenza che, come quella del ballo russo (indipendentemente dalle singole opinioni che su di esso potevano essere espresse) stava riconfigurando l'intero panorama delle pratiche coreiche allora in uso.

È forse la consapevolezza di una simile messa in discussione di prassi e valori estetici a guidare, nel 1913, la penna di Giovanni Pozza, che, a proposito del debutto del ballo *Siana*²¹⁴ con le coreografie dell'italiano (ma attivo essenzialmente a Budapest) Nicola Guerra²¹⁵, dichiara insoddisfatto:

Questo ballo – di cui fu già narrata l'azione – ebbe a Budapest un pieno successo. Ieri sera lo ebbe invece assai freddo. Non è né un gran ballo al modo nostro, né un piccolo al modo russo, volendo essere un po' l'uno e un po' l'altro. Ciò che gli manca specialmente è l'originalità del movimento, delle figurazioni, degli effetti. Nelle sue danze, n'è suoi ballabili, abbondano i particolari graziosi, le piccole trovate – il Guerra è certamente un coreografo di buon gusto – ma son pregi minuti che non si fondono mai in un effetto complessivo.²¹⁶

Seppure sentito come irrimediabilmente diverso (in quanto contrapposto al cosiddetto «gran ballo a modo nostro»), il ballo russo rappresenta ormai una realtà di riferimento nella scena coreografica internazionale, la cui influenza, come emerge dalle parole appena riportate, si avverte persino dinanzi a un ballo in realtà sostanzialmente convenzionale come *Siana* (di ambientazione favolistica e dall'allestimento sfarzoso), al punto che, a proposito di esso, «Il

²¹⁴ «Azione fantastica coreografica in due parti e quattro quadri», *Siana* va in scena alla Scala il 2 marzo 1913 con le coreografie di Nicola Guerra, le musiche di Ivan Hüvös, i figurini di Alfredo Edel e le scene di Alfredo Parravicini. Protagonista di questo ballo d'ambientazione birmana in cui una «piccola siamese» sposa il suo principe dopo avergli coraggiosamente salvato la vita, era, insieme al primo mimo Egidio Rossi, la giovanissima prima ballerina Etorina Mazzucchelli. L'azione, che prevedeva – fra gli altri – almeno due grandi ballabili di Muzzucchelli insieme a tutto il corpo di ballo, offriva lo spunto per scene fantasiose (quindi presumibilmente ricche sul piano scenografico e costumistico) ed evocanti palazzi d'oro, fontane zampillanti, alberi di frutta, geni, fate e cortigiani scintillanti di pietre preziose.

²¹⁵ Sulla figura di Nicola Guerra rimandiamo almeno ai seguenti articoli di Francesca Falcone: *Dalla notazione alla scena. Edelweiss di Nicola Guerra. Analisi e ricostruzione*, in Celi, Claudia – Falcone, Francesca – Pappacena, Flavia, *Recupero, ricostruzione, conservazione del patrimonio coreutico italiano del XIX secolo*, cit., pp. 203-236; *Nicola Guerra (1865-1942): a forgotten Italian master*, sito internet, 2011, www.augustevestris.fr/article277.html, (u.v.24/08/2014).

²¹⁶ g. p. (ma Giovanni Pozza), *La “Cavalleria rusticana” e il ballo “Siana” alla Scala*, «Corriere della sera», 3 marzo 1913.

Secolo» parla di «ritorno alle vecchie tradizioni coreografiche della Scala» purtuttavia rilevandone al contempo una tanto inusitata quanto ben accetta brevità.

L'identità del ballo italiano, già lungamente logorato da un decennio di stanchi allestimenti che ne hanno fatto un ibrido e spesso eccessivo *divertissement*, riceve un'ulteriore sferzata dall'esempio russo, il cui impatto, come vedremo meglio più avanti, giunge lentamente a modificare, seppur in maniera non sempre agevolmente percepibile, non solo le pratiche connesse alla creazione coreografica, ma anche quelle legate al pensare e al dire la danza.

Un simile stato di cose sembra trasudare anche dai commenti a *Il Salice d'oro*, ultima novità ballettistica (con le coreografie del viennese Joseph Hassreiter e le musiche di un compositore certo non di second'ordine come Riccardo Pick-Mangiagalli) a essere allestita alla Scala prima dell'entrata in guerra dell'Italia e della chiusura della Scuola di Ballo milanese, entrambi eventi che, per ragioni ovviamente diverse, segnano una durissima battuta d'arresto nella produzione coreografica italiana e riconfigurano su scala nazionale la situazione produttiva della danza.

Vale dunque la pena di riportare diffusamente le considerazioni comparse sul «Corriere della sera» all'indomani del debutto de *Il Salice d'oro*, dacché ci sembra esplicitino con non trascurabile chiarezza i discorsi che abbiamo sin qui condotto circa i mutamenti prodottisi, anche sotto la spinta del ballo russo, all'interno del panorama ballettistico italiano degli Anni Dieci:

Il nuovo ballo che si è dato iersera per la prima volta alla Scala è una cosina tenue e delicata. L'autore e il coreografo non si sono certamente affaticati in eccessivi sforzi di fantasia, ma hanno badato a fare un lavoro non volgare.

Pochissimi artisti si dedicano oramai a questo genere di teatro: e coloro che ancora lo tentano vanno cercando qualche cosa di nuovo da contrapporre alla macchinosa e abbagliante complessità delle coreografie del Manzotti. I russi han trovato quei loro balletti drammatici e violenti che a volte son pieni di un curioso e acerbo e attraente senso d'arte e di una straripante esuberanza di colori: ne abbiamo avuto alla Scala un pregevole esempio con la *Cleopatra* del Fokine. Qualche altro invece tenta nuove strade, ma le nuove strade somigliano beffardamente alle antiche. La sola differenza che vi si trova, o quasi, è costituita da ciò che non vi si trova più: la travolgente fantasia di prima.²¹⁷

Di fronte a un ballo di stampo tradizionale che, come quello manzottiano, non può più essere praticato con autentico successo sulle scene italiane, la cronaca chiama in causa le uniche

²¹⁷ Anonimo, *Il "Salice d'oro" alla Scala*, «Corriere della sera», 28 gennaio 1914.

due alternative possibili, costituite, da un lato, dal ballo «drammatico» russo e, dall'altro, da esperimenti coreografici che, come *Il Salice d'oro*, pur senza piegarsi alla violenza delle tematiche allora privilegiate dai russi (ma conservando un'atmosfera spesso fantastica, in questo caso caratterizzata dalla presenza di fate, gnomi, orchi e folletti) e senza rinunciare alla presenza di grandi masse umane sulla scena (in alcuni momenti de *Il Salice d'oro* il palcoscenico è occupato da circa duecento persone), cercano di conferire una maggiore coerenza all'azione complessiva mediante il ricorso a un soggetto e a una musica semplici ed essenziali, oltre che – elemento di non secondaria rilevanza – alla riduzione dei cambi di scena (nel caso del *Salice d'oro*, come si legge peraltro nel libretto, l'intera azione si svolge in una medesima cornice scenografica).

Si colloca dunque in questo torno d'anni la radice di quel *problema dell'organicità* che abbiamo già messo in campo accennando alla dialettica che, nella stampa del periodo fascista, contrappone ballo italiano e ballo russo ridiscutendo continuamente i tratti costitutivi dell'uno e dell'altro: negli Anni Dieci, quasi in risposta alla proposta coreica avanzata dai russi, comincia infatti a farsi strada – nella pratica della coreografia così come nei discorsi su di essa – l'idea che possano innanzitutto essere la musica e il libretto le due componenti su cui intervenire per conferire una nuova sostanza drammaturgica e, parallelamente, una rinnovata dignità allo spettacolo coreografico italiano.

A tutto ciò, comunque, non sembrano aggiungersi mutamenti significativi in termini di soluzioni sceniche e, soprattutto, di tecnica coreica: nel caso de *Il Salice d'oro*, ad esempio, il ruolo della protagonista è saldamente – e del tutto comprensibilmente – nelle mani di Etorina Mazzucchelli, vale a dire di una delle ultime grandi rappresentanti della scuola tradizionale italiana: la presenza di una simile interprete, unitamente all'alto numero di corpi danzanti in scena, ai grandiosi effetti di luce e alla ricchezza dei costumi, lascia pensare a una formula spettacolare ancora ibrida, in cui i mutamenti relativi a musica e libretto non riescono a innestarsi compiutamente su un tessuto spettacolare non solo largamente convenzionale ma, in definitiva, sentito anche dalla cronaca come relativamente impoverito dalle scelte condotte rispetto al nucleo tematico e musicale.

«Cosina tenue e delicata», questo ballo, come diversi altri dell'immediato dopoguerra, rappresenta una delle prime *risposte* italiane alle possibilità aperte dal ballo russo, sebbene, come si dirà meglio in seguito, molti anni occorreranno ancora prima di poter ravvisare realmente una meglio definita, ma quanto mai incerta, *via italiana* al balletto novecentesco.

I discorsi giornalistici relativi al ballo italiano, dal canto loro, conservano, almeno fino al Primo Conflitto Mondiale, quell'attitudine non particolarmente attenta, lucida e propositiva

che abbiamo sin qui rintracciato, anche se, più o meno direttamente, le loro argomentazioni fanno trapelare la consapevolezza di una fase della storia della danza che sta ormai volgendo al termine e che, nel Primo Dopoguerra, lascia posto a istanze nuove e ben più complesse.

2.2.3 Alla ricerca di forme nuove: gli Anni Venti e il balletto italiano

Gli anni successivi alla fine della Prima Guerra Mondiale vedono, in Italia, una lieve e stentata ripresa, quantomeno all'interno dei principali enti lirici della penisola come Il Teatro alla Scala di Milano e il Teatro Costanzi di Roma, delle attività produttive connesse allo spettacolo coreografico²¹⁸: da un lato irreparabilmente scosso dal *fenomeno russo* e, dall'altro, non ancora entrato significativamente in contatto con alcuni degli esponenti della cosiddetta *danza libera*, il ballo teatrale italiano dei primi Anni Venti tenta di percorrere nuove strade che, seppur timidamente e senza risultati effettivamente duraturi, mirano all'individuazione di rinnovate formule spettacolari da contrapporre alle numerose influenze straniere che, come si rilevava da più parti, avevano massicciamente minato le ormai indebolite basi dell'attività ballettistica italiana.

Parallelamente a una simile condizione, il panorama della stampa italiana – che, come si è già detto, proprio in questi anni attraversa un autentico processo di modernizzazione – accoglie non solo, come vedremo, elzeviri e articoli culturali genericamente dedicati alla danza (per quanto, in verità, prevalentemente legati a tendenze coreiche di stampo modernista, di certo ritenute più singolari e accattivanti agli occhi del lettore), ma mostra altresì delle cronache di spettacolo ormai quasi sempre affidate a veri e propri critici musicali e caratterizzate, rispetto all'esegesi della partitura, dalla ricerca di una sempre maggiore densità contenutistica e argomentativa.

Si spiegherebbe anche così l'attenzione massiccia riservata dalle cronache di questo periodo alle musiche degli spettacoli di ballo, le quali, infatti, divengono oggetto di una trattazione ampia e dettagliata, sovente sostenuta, come emerge da alcune recensioni in esame, dalla preventiva lettura dello spartito: i cronisti di questo periodo, quasi sempre vantando un passato da musicisti e non di rado coinvolti in incarichi ufficiali connessi al mondo della musica, sembrano voler fare sfoggio delle proprie competenze in materia firmando dei contributi in cui le argomentazioni relative alla partitura musicale occupano quasi l'intero spazio a disposizione, riservando così solo poche righe alle considerazioni sull'allestimento e, soprattutto, sulla danza.

²¹⁸ La danza era tuttavia sempre presente sotto forma di intermezzo nelle opere liriche, per le quali, almeno nei teatri principali, si scritturavano i danzatori di cui c'era effettivo bisogno anche se non si era in possesso di un vero e proprio corpo di ballo.

Esistono però, indipendentemente dal peso esercitato dal profilo biografico dei cronisti, almeno altri due ordini di motivi alla base della soverchia attenzione riservata alla musica nelle cronache dei balli teatrali di questi anni, il primo connesso alle modalità di esercizio del mestiere giornalistico, il secondo legato invece a quell'ormai più volte menzionato pregiudizio nei confronti dell'arte della danza che, in questo genere di discorsi, conduce a una vera e propria gerarchizzazione delle componenti della scena e, conseguentemente, dello sguardo che a esse si rivolge.

Al livello delle pratiche legate al mestiere del cronista, infatti, è noto come in questo periodo (e in verità ancora per parecchi anni) le cronache di spettacolo, musicali come teatrali, vengano pubblicate il giorno immediatamente successivo alla "prima", il che lascerebbe presupporre, specie nei casi in cui la stampa non era ammessa alla prova generale, che il cronista dovesse studiare preventivamente la partitura dello spettacolo affinché, una volta terminata la rappresentazione, potesse rapidamente redigere un articolo su di essa. Si può allora pensare, secondo quanto è stato peraltro rilevato anche a proposito della critica teatrale primonovecentesca, che nelle cronache di ballo i paragrafi relativi alla musica (i quali, non a caso, occupano spesso la prima parte del pezzo) venissero in realtà stesi prima della visione dello spettacolo, in seguito alla quale non restava al cronista che inserire poche note relative all'allestimento, all'esecuzione (termine-chiave, sul quale torneremo) e alle accoglienze del pubblico (aspetto quest'ultimo che, come abbiamo visto, costituisce il cuore della cronaca stessa).

In termini di scelte concettuali e, soprattutto, di modalità di esercizio dello sguardo, l'attenzione massiccia riservata alla componente musicale anche dinanzi alla messa in scena di opere coreografiche (che dunque nell'azione danzata, per quanto spesso inscindibile dalla musica, trovano la propria ragion d'essere oltre che il principale motivo di fascinazione), sembra sottintendere un modo di concepire il ballo teatrale non tanto un *organismo* in cui diverse componenti (musicali, coreografiche, scenografiche, ecc.) collaborano alla creazione di un tutto coerentemente articolato, quanto come *esteriorizzazione, visualizzazione* e, non da ultimo, *esecuzione* di una partitura musicale che coinvolge non solo il piano della *performance* orchestrale ma anche quello della danza, della scenografia, del costume.

Ne deriva non solo una sorta di attitudine gerarchizzante che tende a cogliere e a trattare approfonditamente solo le componenti spettacolari considerate più nobili ed esteticamente rilevanti, ma ne discende anche una specie di sbriciolamento dell'identità stessa dello spettacolo di ballo: se nelle cronache è la musica a essere posta in primo piano a tutto svantaggio della componente coreica, qual è il concetto di "opera" che da questo tipo di

argomentazioni finisce per emergere? Dove è possibile rintracciare, detto altrimenti, l'“opera” coreografica, nella musica o nella sua esecuzione? Da questa specie di spaccatura fra musica ed esecuzione della stessa, trapela chiaramente un pregiudizio nei riguardi della danza in virtù del quale, ancora una volta in stretta analogia con quanto negli stessi accade in ambito teatrale, è ciò che di uno spettacolo coreografico rimane (la partitura) a essere fregiato del crisma dell'arte e a divenire oggetto di una trattazione seria, consapevole e, spesso, collocata in una prospettiva tendente alla comparazione e alla storicizzazione delle differenti occorrenze spettacolari nel tempo incontrate.

Dal complesso di tali atteggiamenti prende corpo una sorta di “cronaca-tipo” che, spesso accomunando testate fra loro anche molto diverse, mostra una struttura sostanzialmente ricorrente, in cui, all'ampia disamina della componente musicale, si aggiungono sia le indicazioni relative alle reazioni del pubblico (poste di solito in apertura o, come dicevamo, in chiusura del pezzo) sia, ma quasi sempre in ultima battuta, i commenti sull'aspetto coreografico e scenografico.

Ciò che vale tuttavia la pena di rilevare immediatamente è che una simile organizzazione contenutistica, dotata peraltro del non trascurabile merito di conferire anche una sorta di (evidentemente discutibile) identità tematico-stilistica alla cronaca di spettacolo, non costituisce comunque uno schema rigidamente immutabile: slittamenti e rimodulazioni, come vedremo, sono infatti piuttosto frequenti, per quanto ci pare si leghino quasi sempre iniziative individuali e non a una tendenza solidamente diffusa.

Se, in linea generale, possiamo infatti dire che nel corso del decennio sono spesso le testate romane a offrire i contributi più eccentrici soprattutto rispetto a quelle di area milanese, ci sembra che l'adozione di una maggiore libertà in rapporto al prototipo di cronaca che abbiamo appena visto discenda per lo più dall'intraprendenza dei singoli cronisti che, talvolta con coraggio, tentano di ridiscutere modalità e formati diffusi per condurre un discorso sulla danza personale e, a volte, teso a gettare uno sguardo problematizzante sul presente.

Un chiaro esempio di simile attitudine si ha nella ricca cronaca che, sul quotidiano romano «La Tribuna»²¹⁹, Alberto Gasco, senza dubbio la figura più interessante di questo decennio,

²¹⁹ Di origine napoletana, Alberto Gasco (1879-1939), critico del quotidiano romano «La Tribuna» a partire dal 1911, è stato anche autore di musica teatrale, sinfonica e da camera. Molti dei suoi interessanti e competenti contributi sono stati riediti in *Da Cimarosa a Stravinsky. Celebrazioni. Critica spicciola. Interviste*. (Roma, De Santis, 1939). Così lo descrive Adriano Lualdi in *Viaggio musicale in Italia* (cit., p. 227): «Un ritratto di Filippo IV, del Velasquez (non quello in abito da cacciatore, con l'archibugio in mano e il cane accanto, che sarebbe così perfetto di attributi, per un critico; ma quello a mezzo busto, dove la testa balza dal vassoio candido e rigido della baverina inamidata) potrebbe essere, fatta eccezione per la bazza, la sua caricatura. Giudica e manda – dalla tribuna della *Tribuna* – con tanta autorità e buona grazia che anche quando (ma è caso

dedica alla «commedia mimo-sinfonica» *Il carillon magico*²²⁰, andata in scena al Teatro Costanzi di Roma (dopo il debutto scaligero dell'anno precedente) nel marzo 1919. Nell'ampia introduzione che apre l'articolo, infatti, Gasco, invece di diffondersi subito, com'era consuetudine, in erudite considerazioni sulla musica appositamente creata da Riccardo Pick Mangiagalli, tende invece a compiere una panoramica generale dello stato dell'arte coreografica, il tutto muovendo da una decisa presa di posizione in favore di quella *modernizzazione* del ballo teatrale che, sulla scia del ballo russo, gli sembra ravvisabile anche ne *Il carillon magico*:

Le nostre simpatie per le forme moderne dell'arte coreografico-musicale non datano da ieri. Ci trovammo fra i primi a segnalare l'importanza delle innovazioni arrecate dal Bakst e dal Fokine alla scenografia delle azioni mimico-danzate. E assai ci rallegrammo quando due anni or sono, la "Compagnia dei Balli Russi", tornata al "Costanzi" dopo un primo semi-insuccesso, ebbe quella strepitosa e definitiva vittoria che tutti sanno. Il pubblico che già era rimasto indifferente e quasi inebetito vedendo *Shéhérazade* e *Cléopatra (sic!)*, parve godere intensamente assistendo allo spettacolo semi-futurista del *Soleil de nuit*. I tempi erano ormai maturi e agli autori del *Brahama* e del *Sieba* si preparava una cremazione ingloriosa. Mancava tuttavia in Italia chi avesse il coraggio di mettere la fiaccola sotto al rogo già pronto. D'un tratto, dalla schiera dei giovani discreti e seriamente operosi è uscito Riccardo Pick Mangiagalli, agitando la fiaccola ardente. E la combustione dei vecchi idoli della coreografia macchinosa è incominciata. Il *Carillon magico* dà suoni vellutati che – pare

raro) scortica qualcheduno, mette la vittima nella tentazione di mandargli, con un brandello di pelle, un biglietto p.r. Della originaria Spagna conserva, oltre all'acconciatura del capo seicentesca, uno spirito di cavaliere del buon tempo antico che lo rende caro agli amici e amabile anche agli avversari; della nativa Napoli un fervore d'ingegno che lo tiene sempre lontano dalla pedanteria; della Roma patria d'elezione, ha l'ottimismo accomodante. Vecchie leggende, quadri famosi, paesaggi di poesia gli ispirarono opere teatrali, e musiche sinfoniche e da camera. Carpaccio con *La visione di S. Orsola*, il Clitumno con le sue fonti cono stati, a questo assetato di romantici sogni e di poesia, buoni sorsi e dolci riposi».

²²⁰ Tenue e graziosa vicenda di maschere che, dipanandosi sapientemente attorno a svariate sequenze di pura danza, narra di una burla maliziosamente ordita da Colombina e Arlecchino ai danni di Pierrot e incentrata su un orologio a carillon spacciato come magico, questa «commedia mimo-sinfonica in un preambolo e in un atto» su musiche di Riccardo Pick-Mangiagalli va in scena per la prima volta al Teatro alla Scala il 19 settembre 1918 con Etorina Mazzucchelli nei panni di Colombina e Cia Fornaroli in quelli di Pierrot. Il libretto della prima edizione di questo ballo conservato presso la Fornaroli Collection (Dance Division, New York Public Library for the Performing Arts, d'ora in poi DD-NYPLPA) riporta una dedica del compositore a Cia Fornaroli, interprete evidentemente sensibile e (stando anche alla documentazione fotografica custodita presso la biblioteca newyorkese) sicuramente intensa del malinconico personaggio di Pierrot. Scrive dunque Pick Mangiagalli: «A Colei che per prima animò il mio Pierrot di tutti i suoi sogni; alla buona e paziente Cia delle prove e alla squisitamente geniale Fornaroli della scena, come testimonianza d'affetto, di riconoscenza e d'ammirazione! Riccardo Pick-Mangiagalli, settembre 1918» [sottolineature nel testo]. Dopo il debutto, il fortunato ballo viene poi riprodotto in numerosi teatri italiani e stranieri. Oltre all'edizione romana del 1919 (con le coreografie di Raffaele Grassi e con Cia Fornaroli, Ileana Leonidoff ed Erminia Vignati rispettivamente nei panni di Colombina, Pierrot e Arlecchino), il ballo avrà un nuovo allestimento alla Scala nel 1925 (con le coreografie di Teresa Battaggi e, come protagoniste, Cia Fornaroli, Asa Pelasko e Placida Battaggi) e nel 1934 (sempre con le coreografie di Teresa Battaggi e con Attilia Radice, Nives Poli e Regina Colombo nei ruoli principali).

impossibile! – valgono come una squilla funerea per coloro che hanno lungamente tenuto le platee sotto il giogo di un'arte falsa e di gusto perverso. La cartapesta dorata non ingombrerà più d'ora innanzi i nostri palcoscenici: nè vedremo più il “primo ballerino” eseguire il famigerato “passo a due” con l'*étoile*, piroettando su di se stesso come una trottola insensata. Le evoluzioni della danza saranno rette da criteri di estetica pura e la mimica perderà quel carattere marionettistico che l'ha resa sino a ieri assolutamente ridicola. Inoltre, gli elementi pittorici e plastici nuovissimi daranno prestigio alla visione del poeta e la musica avrà nobiltà d'ideazione e ricchezza di svolgimento, come nei migliori poemi sinfonici d'oggi. Ci rifiutiamo di credere che l'esempio del *Carillon magico* possa rimanere isolato. Una rondine non fa primavera: ben lo sappiamo. Però la vista di una rondine ci persuade a sperare nell'avvento della felice stagione. E appunto con questa speranza salutiamo gaiamente il maestro Pick Mangiagalli, che ha ricondotto a noi Colombina, Arlecchino e Pierrot su musiche fresche e snelle.²²¹

Le parole di Gasco possono tuttavia agevolmente applicarsi anche ad altri balli dei primi Anni Venti che, debuttando sovente sulle scene scaligere per poi raggiungere quelle del Costanzi e di altri teatri lirici, sembrano costituire (non troppo differentemente da quanto rilevato a proposito del balletto *Il Salice d'oro* del 1914) una risposta italiana all'esempio del ballo russo, il quale, come si diceva, aveva reso manifesta l'urgenza, in Italia, di superare il mastodontico modello coreografico tardo ottocentesco per puntare risolutamente verso una formula spettacolare caratterizzata da un intreccio semplice (quando non infantile e favolistico) e coerente, da una musica delicata, leggera e meno roboante rispetto alle marce tutte colpi di grancassa del passato e, non da ultimo, da una danza meno insensatamente tecnica e capace di sussumere anche istanze di rappresentazione drammatica.

Ecco allora che, spinto dall'urgenza di mettere in luce la propria posizione all'interno di quella che percepisce come un'autentica contrapposizione fra «vecchia» e «nuova» coreografia, Gasco giunge a ridiscutere i moduli caratteristici della scrittura cronachistica, sebbene, come emerge dalla fine dell'articolo, non indugi certo né in ampie descrizioni della scena (se si eccettua il bel riferimento a una «luna ramata, paradossale, enorme, sospesa nel cielo tra le file degli alberelli civettuoli [che] costituisce un elemento decorativo di prim'ordine»²²²) né tantomeno dell'azione danzata, a proposito della quale si limita a sottolineare che

²²¹ Gasco, Alberto, “*Il carillon magico*”, «La Tribuna», 13 aprile 1919.

²²² *Ibidem*.

Le masse hanno cercato di obliare i tradizionali atteggiamenti e di aristocratizzare il gesto e lo sgambetto. Cia Fornaroli, dolce sorridente figura femminile, danzatrice flessuosa, agilissima, ha composto la figura di “Colombina” con un’arte delicata. Assai eloquente nel suo mutismo la Leonidoff, da “Pierrot ” veramente innamorato e veramente infelice. La Vignati, sotto la maschera di “Arlecchino”, non avrebbe potuto essere più graziosa e birichina.²²³

Ciò che dunque maggiormente interessa in questo contributo è il rimando a una sorta di transizione, nelle pratiche del ballo teatrale italiano così come in quelle della cronaca, da un approccio di stampo tradizionale – teso, come abbiamo visto, alla ricerca dell’effetto visivo e della *gioia degli occhi* – a uno che, prendendo in carico l’ormai non più trascurabile lezione offerta dal ballo russo, va alla ricerca di una formula spettacolare *organica*, le cui componenti, cioè, non si giustappongono reciprocamente in modo arbitrario ma trovano, prima di tutto muovendo da musica e libretto, una propria coerenza interna. Anche sul piano specifico del movimento danzato, stando almeno alle allusioni contenute nelle cronache, si va incontro, in alcuni balli italiani dei primi Anni Venti, a qualche timido e forse non troppo consapevole cambiamento: sebbene la portata di simili mutamenti risulti difficilmente caratterizzabile e quantificabile con chiarezza, possiamo tuttavia ipotizzare che, per ciò che concerne il lavoro delle masse danzanti, si tenda a un alleggerimento dell’organico e a una semplificazione delle figurazioni, mentre, per quanto riguarda le prime parti (l’edizione romana de *Il carillon magico* mette significativamente a confronto, come già accennato, un’interprete di formazione scaligera come Cia Fornaroli²²⁴ e un’artista di certo meno forte sul piano della tecnica accademica come Ileana Leonidoff), ci sembra invece di poter porre l’accento sulla caratterizzazione espressiva dei personaggi principali.

Simili considerazioni debbono poi essere messe in relazione con il ben più complicato discorso, evidentemente non esauribile in questa sede, circa il livello tecnico dei corpi di ballo italiani in un momento storico che, come gli Anni Venti, mostra la quasi totale assenza di enti di formazione coreutica effettivamente all’altezza sia della grande tradizione italiana, sia, soprattutto, degli standard qualitativi che, anche sul versante tecnico, potevano invece essere rintracciati all’estero: come abbiamo già visto, infatti, nel 1917 chiude i battenti anche la Scuola di ballo del Teatro alla Scala (da sempre vivaio d’eccellenza nella

²²³ *Ibidem.*

²²⁴ Sulla danzatrice (peraltro allieva di Enrico Cecchetti), coreografa e didatta Lucia (detta Cia) Fornaroli (1888-1955), di cui peraltro torneremo diffusamente a occuparci in queste pagine, si veda almeno il denso capitolo di Patrizia Veroli *Cia Fornaroli e l'impossibile modernità del balletto italiano* in Veroli, Patrizia, *Baccanti e dive dell'aria. Donne, danza e società in Italia 1900-1945*, Perugia, Edimond, 2001, pp. 243-68.

formazione dei danzatori italiani) e non pochi anni trascorreranno, dopo la riapertura del 1921, prima che essa torni nuovamente a detenere la propria posizione di prestigio; valutazioni ancora diverse, poi, andrebbero condotte a proposito della Scuola del Teatro dell'Opera di Roma, che, attiva solo dal novembre del 1927 e caratterizzata – almeno per i primi dieci anni di attività – dal frequente avvicendamento di diversi maestri²²⁵, diverrà più volte oggetto di biasimo da parte dei cronisti che ne metteranno polemicamente in risalto le carenze tecniche.

Si comprende allora come la tendenza alla semplificazione delle figurazioni coreografiche cui accennano fugacemente le cronache, non rappresenti soltanto l'esito di un mutamento intervenuto nel gusto e nelle concezioni estetiche del tempo, ma costituisca anche una scelta parzialmente obbligata e dettata proprio dalla debolezza, sul piano tecnico, delle masse danzanti: alla luce di ciò, appare evidente come al ripensamento delle formule drammaturgico-musicali che caratterizza opere quali *Il carillon magico* non possa corrispondere quel raffinemento e, in generale, quell'avanzamento nel linguaggio e nella tecnica coreutica che, soli, avrebbero forse assicurato ad alcuni balli della prima metà degli Anni Venti un successo solido e sicuro cui in realtà, al di là delle buone accoglienze di volta in volta registrate, non riescono ad assurgere.

Un esito tiepido è, ad esempio, quello incontrato nel 1923 da *Mahit*²²⁶, andato in scena al Teatro alla Scala sempre con le musiche di Riccardo Pick-Mangiagalli. Ancora una volta, come nel caso de *Il carillon magico*, i cronisti sentono l'esigenza, nell'introdurre lo spettacolo, di stabilire dei rimandi al panorama coreico internazionale (partendo, ovviamente, dal riferimento al ballo russo)²²⁷ al fine di cogliere i tratti essenziali di una

²²⁵ Cfr. *infra* pp. 172–173.

²²⁶ «Novella mimo-sinfonica in due quadri», *Mahit* debutta al Teatro alla Scala il 20 marzo 1922 con le coreografie di Cia Fornaroli e, nei ruoli principali, la stessa Fornaroli (Mahit, giovane e avvenente danzatrice), Carlo Farinetti (Sciarkin, anziano magistrato e marito di Mahit), Placida Battaggi (il principe Alisciar, amante di Mahit), Vincenzo Celli (la scimmia) ed Ettore Caorsi (il mulatto). La vivace vicenda di ambientazione orientaleggiante, con tanto di compravendita di gemme e stoffe preziose nel primo quadro e con la scena raffigurante una pittoresca piazza di mercato nel secondo, si sviluppa attorno a un intrigo ordito dalla giovane coppia Mahit-Alisciar ai danni del vecchio e brontolone Sciarkin al fine di farlo credere pazzo e di poter vivere indisturbati il proprio amore. Accogliendo molti moduli e stilemi del genere comico (l'«Ambrosiano» parlerà a tal proposito di «spirito più boccacevole che orientale»; cfr. G. C. Paribeni (ma Giulio Cesare Paribeni), *Mahit*, 21 marzo 1923), dalla burla attorno a cui ruota l'azione fino ai lazzi di interpreti mascherati da scimmie danzanti e a ridicoli scambi di persona, il lavoro – stando chiaramente alle indicazioni di libretto e cronache – sembra voler fondere la componente più smaccatamente grottesca con la fascinosa eleganza delle danze d'ispirazione orientale eseguite (senza – si noti – l'impiego delle scarpette da punta) dalla protagonista e dal corpo di ballo.

²²⁷ Particolarmente entusiasta nei riguardi delle nuove forme sperimentate in ambito coreico è «La Sera»: «Tramontata definitivamente, e senza alcun serio rimpiante, la tradizione dei grandi balli simmetrici e monodinamici [...] è sorta da alcuni anni la scuola del mimodramma e della commedia mimata, nella quale una vicenda qualunque trova la sua realizzazione attraverso la musica come mezzo e il gesto – mimico o danzato – come genere. È superfluo ricordare le compagnie che si sono formate a quest'unico fine e fra questa la grande compagnia dei Balli Russi [...] Ad ogni modo questa scuola sorta per l'entusiasmo di alcuni esteti e

forma spettacolare che, come questa «novella mimo-sinfonica in due quadri», presentava senza dubbio degli elementi di novità rispetto al ballo teatrale convenzionale²²⁸. Dalle colonne del «Corriere della sera», ad esempio, Gaetano Cèsari²²⁹, pur non lanciandosi in particolari apprezzamenti nei riguardi dello spettacolo, non può non rilevarne l'intrinseca diversità:

In sostanza *Mahit*, se non rinuncia alla danza vera e propria insinuando qua e là quadri composti di puri movimenti danzati appena la vicenda scenica ne offra un pretesto, s'avvicina al balletto di tipo russo in quanto vi si cerca una forma organica fra le suggestioni dell'ottica, gli sviluppi d'una azione mimica campata nel regno del fantastico e le aderenze che l'onda musicale può trovare stendendosi su quelle suggestioni visive con i suoi mezzi coloristici, caratterizzando questi sviluppi con l'assumere essa stessa atteggiamenti coloristici.²³⁰

È quanto mai significativo, oltre all'esplicito paragone con il «balletto di tipo russo», anche il riferimento a un «forma organica» capace di fondere coerentemente componente visiva, coreica e musicale, dacché esso sembra confermare ancora una volta l'ipotesi secondo cui, nei discorsi giornalistici sul ballo italiano degli Anni Venti, si stia facendo strada la consapevolezza di un passaggio, certamente poco risoluto, verso una declinazione in chiave

per il virtuosismo mimico di una schiera di mirabili esecutori, vien coltivando una forma di rappresentazione così varia e complessa che il suo sviluppo non può essere effimero: anzi, perché i suoi campi d'azione sono infiniti, e perché fa ricorso a tutte le arti rappresentative, se la guidi un talento geniale è destinata ad un grande avvenire». (Cfr. g. m. c., «*Mahit*», di R. Pick-Mangiagalli, «La sera», 21 marzo 1923).

²²⁸ Secondo «Il Sole» la partitura di *Mahit* si differenziava dalle precedenti musiche per ballo di Riccardo Pick-Mangiagalli in ragione di un maggior impiego delle masse danzanti. Un simile mutamento, che ci sembra peraltro verosimile anche sulla base della lettura del libretto, potrebbe essere stato suggerito al compositore anche dal fatto che, dopo la riapertura della Scuola di Ballo nel 1921, la Scala aveva forse a disposizione un corpo di ballo più solido rispetto, ad esempio, al 1918, quando, come si diceva, va in scena *Il carillon magico*. (Cfr. a. l., [ma Adriano Lualdi], *Mahit*, di Pick-Mangiagalli alla Scala, «Il Sole», 21 marzo 1923). Non doveva tuttavia trattarsi di un gruppo ancora all'altezza dei propri compiti se l'«Ambrosiano», nel comparare l'attenta e raffinata esecuzione dei solisti con quella approssimativa del corpo di ballo, scrive: «Ma ai meriti personali di questi e degli altri interpreti non corrisposero altrettanti pregi nell'insieme della esecuzione scenica. Notammo infatti qua e là scarso brio nell'azione e mancanza di armonia nei movimenti collettivi (quasi frutto di improvvisazione)». (Cfr. G. C. Paribeni, ma Giulio Cesare Paribeni, *Mahit*, cit.). Un simile riferimento all'improvvisazione ci pare però alludere alla qualità di movimento evidentemente ricercata da Fornaroli in questo lavoro, in cui sembra tentarsi un avvicinamento a forme coreiche corrispondenti all'ambientazione orientale della vicenda e, pertanto, più libere rispetto alla danza classico-accademica. Il corpo di ballo scaligero, tuttavia, se in quegli anni non poteva certo vantare una perfetta padronanza del linguaggio coreutico tradizionale, ancor meno doveva essere in grado di districarsi in quello della «moda esotica della euritmia plastica». (Vedi R. B., [ma Renzo Bianchi], «*Mahit*», novella mimo-sinfonica di Pick-Mangiagalli alla Scala, «La Giustizia», 21 marzo 1923).

²²⁹ Musicologo e critico musicale, Gaetano Cesari (1870-1938) diviene collaboratore del «Corriere della Sera» a partire dal 1915. La sua lunga attività giornalistica si accompagna a un lungo e indefesso studio delle opere di Monteverdi. A tal proposito si veda anche il catalogo del fondo Cesari custodito presso la Libreria Civica di Cremona: Bricchi Piccioni, Emilia (a cura di), *Catalogo dei manoscritti di Gaetano Cesari nella Libreria civica di Cremona* Cremona, Turris, 1993.

²³⁰ g. c. (ma Gaetano Cèsari), «*Mahit*» alla Scala, «Corriere della sera», 21 marzo 1923.

moderna o, sarebbe meglio dire, *novecentesca* del ballo teatrale di stampo classico-accademico che, proprio muovendo da quella ricerca di organicità più sopra rilevata, mira anche a una maggiore espressività degli interpreti, tanto che sia la sensuale Cia Fornaroli sia lo spiritoso Vincenzo Celli²³¹ incontrano il plauso di Cèsari esattamente in ragione delle proprie doti attoriali.

Sebbene maggiormente tradizionalista in fatto di danza e per quanto decisamente più scettico nei confronti di *Mahit*, del quale non apprezza quello che gli sembra prima di tutto un tradimento del genere sinfonico miseramente piegato alle esigenze della coreografia²³², anche Carlo Gatti²³³, critico musicale de «L'illustrazione italiana», non rinuncia, nell'introdurre la cronaca dello spettacolo, a un'ampia ricognizione dedicata, stavolta, alle vicende del ballo scaligero a partire dalla fine dell'Ottocento:

Non c'è bisogno di risalire troppo il passato per ricordarsi gli entusiasmi suscitati dai balli mastodontici o di carattere semplice. Il binomio Manzotti-Marenco, l'uno coreografo l'altro musicista, rimase a lungo – sul finire del secolo scorso – ad esprimere il piacere sottile facile penetrante dato ai sensi dal vario impetuoso incalzare dei ritmi, delle luci, dei suoni, e dal rapido formarsi e sciogliersi delle figurazioni umane raggruppate in linee viventi vibranti. Ma prima ancora altri coreografi s'eran veduti portare a cielo dalle moltitudini inebbriate (*sic!*) (i compositori di musica nel ballo contavano poco; dovevano obbedire strettamente alle imposizioni del loro “principale” che stabiliva i “passi”, ordinava le danze e decideva la lunghezza dei pezzi musicali, che gli dovevan servire, fin nella quantità precisa delle battute): dieci, dodici, quindici, diciotto balli si giungeva a rappresentare alla Scala, quando essa restava aperta tutto l'anno.

In tempi più vicini a noi il cartellone della stagione scaligera non ne annunciava più tanti; ma la sua importanza veniva stimata, o meno, a seconda del valore dei melodrammi e dei balli

²³¹ Tra Cia Fornaroli e Vincenzo Celli, provenienti entrambi dall'ambiente della Scala si stabilirà peraltro un legame professionale destinato a durare, come vedremo meglio in seguito, almeno per un intero decennio.

²³² «Il maestro Pick ha creduto forse di instaurare un nuovo genere di sinfonia corredandola di un vivente commento; oppure ha inteso di riformare il balletto togliendo preponderanza all'elemento di danza per avvantaggiarne l'azione mimata... Ma allora quest'azione perchè l'ha lasciata languire, perdere così?... Ah, difficilissima, l'Arte! Altro è immaginare, altro conseguire. A me, intanto, il ballo piace ancora *vederlo*. La sinfonia ch'io vi cerco e che mi rallietta (*sic!*) infinitamente è quella dei colori, delle luci, dei movimenti, delle linee, dei quadri insomma: è la sinfonia pittorica, è la soddisfazione dell'occhio.» (Gatti, Carlo, “*Mahit*” di Riccardo Pick Mangiagalli e “*Lucia di Lammermoor*”, «L'illustrazione italiana», anno L, n. 14, 8 aprile 1923).

²³³ Carlo Gatti (1876-1965), oltre che critico musicale, è stato compositore, musicologo e docente di armonia e contrappunto presso il Conservatorio di Milano. Fondatore della sezione musicale del Teatro del Popolo di Milano, tra 1942 e il 1945 diviene sovrintendente della Scala. Fra i suoi studi si segnalano, oltre al già citato *Il Teatro alla Scala nella storia e nell'arte*, quelli dedicati a Giuseppe Verdi (*Verdi*, Milano, Alpes, 1931) ad Alfredo Catalani (*Catalani. La vita e le opere*, Milano, Garzanti, 1953) e, ancora, all'attività del teatro scaligero (*Cronache del Teatro alla Scala*, a cura di Giacomo A. Caula, Milano, Ricordi, 1964. Il volume costituisce sostanzialmente la ripubblicazione dei contributi pubblicati da Gatti sulle pagine de «L'illustrazione italiana»).

promessi, in perfetta eguaglianza di considerazione fra loro. Tale importanza andò a mano a mano scemando, finchè (*sic!*) cadde intieramente (*sic!*) e da ultimo non si lamentò la mancanza assoluta del ballo nell'abituale stagione d'opera.

Se n'è stancato, il pubblico? O s'è fatto più austero? No. Chi frequenta i nostri teatri può vedere come siano affollati specialmente quelli in cui s'annunci uno spettacolo di ballo, consista esso di "balletti" moderni russi o svedesi o giapponesi, ecc., con grandi pretese d'arte e piuttosto scarsi meriti artistici; oppure consista del vecchio abusato ballo che segue nelle stagioni popolari d'opera un logoro spartito di repertorio; o, infine, partecipi dell'operetta in cui l'azione è tutta svolta, cantata in punta di piedi.

Siamone certi: piacere non ismette (*sic!*) di procurarne il ballo. E allora è bene che anche la Scala riprenda la consuetudine di porne in iscena (*sic!*) qualcuno; la Scala che possiede come nessun'altro teatro mezzi cospicui per restituire dignità ed autorità a questo ramo collaterale –se si vuole- dell'arte pura o semipura, ma pur sempre verde e valido.²³⁴

Indipendentemente dal sarcastico scetticismo che connota il riferimento ai «'balletti' moderni russi o svedesi o giapponesi, ecc.» (alla base del quale vi è chiaramente un malcelato snobismo da parte dell'autore nei riguardi del «ramo collaterale» della danza generalmente intesa) e al di là della dichiarata urgenza di restituire dignità a un genere spettacolare che (per quanto evidentemente considerato da Gatti – almeno a quest'altezza cronologica – ancora quasi esclusivamente nei termini dell'ormai molte volte menzionata *gioia degli occhi*) necessitava di tornare a mietere i successi di un tempo sulle scene scaligere, emerge dalla ricca citazione appena riportata anche una nota di evidente nazionalismo, il che chiama nuovamente in causa, aggiungendovi anzi un non trascurabile tassello, il già menzionato problema della *risposta* italiana al ballo russo e, più generale, della riformulazione in chiave novecentesca dell'ormai obsoleto ballo italiano tradizionale. Molti cronisti, ravvisando nell'operato di Pick-Mangiagalli il primo coraggioso tentativo di creazione di un *mimodramma italiano*, arrivano addirittura a rimproverare il pubblico per quella mancanza di sentimento nazionale e di sensibilità artistica che gli impedisce di valutare gli effettivi meriti di operazioni come *Mahit*:

In una parte del pubblico [...] fu facile scorgere un'ostilità preconcepita contro il lavoro; ostilità che fu alimentata dal poco favore che la ricerca del grottesco, sostituito al vero spirito comico, parve raccogliere e dalla mancanza di effetti vistosi nei due finali. Tutto ciò raffreddò alquanto il successo, che si espresse in due o tre chiamate ad ogni fine di quadro. Ma qui mi sia lecita una domanda: il pubblico, che fa buon viso a tutte le tendenze e a tutti

²³⁴ Gatti, Carlo, "*Mahit*" di Riccardo Pick Mangiagalli e "*Lucia di Lammermoor*", cit..

gli aspetti d'arte, quando rechino un'etichetta in *off* o in *insky*, perché si mette in toga quando gli stessi aspetti e le stesse tendenze ritrova nell'opera di un italiano?²³⁵

L'occasione forse più propizia alla messa in campo di posizioni nazionaliste si mostra però alla cronaca, sempre nel 1923, con la tournée dei *Nuovi Balli Italiani* del coreografo Nicola Guerra²³⁶, la cui compagnia, praticamente tutta italiana e d'impianto fortemente classico-accademico, si misurava al contempo con la realizzazione di allestimenti caratterizzati da un'attenta, raffinata e sapiente opera di selezione e armonizzazione delle varie componenti dello spettacolo: proprio in ragione di simili caratteri distintivi, allora, il progetto artistico di Guerra non poteva che apparire, agli occhi dei cronisti, come alternativo a quello diaghileviano, dinanzi al quale sembrava innanzitutto porsi rivendicando l'italianità di coreografo e interpreti.

È dalle pagine de «Il Giornale d'Italia» che, con Matteo Incagliati, sembrano provenire le argomentazioni più decise in favore di una via tutta italiana alla rinascita del ballo teatrale, tanto che – ancora una volta – il cronista mette in chiaro la propria posizione grazie a un ricco e accalorato preambolo posto in apertura dell'articolo dedicato al debutto della compagnia di Nicola Guerra sulle scene del Teatro Costanzi.

C'era una volta il *Sieba*, il *Pietro Micca*, l'*Excelsior*, vere e tipiche grandi manovre a tempo di musica, alle quali partecipava tutto un esercito coreografico: danzatrici belle e brutte, stecchite o grassocce (*sic!*), senza pregiudizio dell'atto di nascita; mimi di tutte le stature, tramagnini d'ogni foggia... corporale, col peso massimo del quintale, tribù su tribù di comparse, la terza categoria di questo esercito improvvisato e...gaio.

E il pubblico per questi balli pletorici, mastodontici, colossali, iperbolici, andava in visibilio; una vera e singolare caratteristica della vita teatrale del secolo XIX. Più che una passione parve una frenesia. Per il ballo *Prometeo* di Salvatore Viganò, eseguito alla Scala nel 1813, il Porta scrisse appositamente dei versi dialettali: «Con la Taglioni – asserì il Mery – la danza

²³⁵ Cfr. G. C. Paribeni, *Mahit*, cit. Si veda poi come un acceso nazionalismo conduca invece «Il Popolo d'Italia» a negare qualsiasi possibilità di integrazione fra ballo italiano e mimodramma di ascendenza russa: «Il nostro popolo, paganeggiante, non ha della danza che il senso plastico: la nostra chiara visione artistica non si capacita di nebulosità simboliche. Atteggiamenti e ritmi plastici interessano e piacciono in sé e per sé. [...] Le ragioni dell'arte rappresentativa, fra noi, risiedono altrove che nella mimica più o meno espressiva di esperti e raffinati danzatori. Non si possono snaturare le tendenze di un popolo, e le nostre che sono essenzialmente canoniche non hanno sopportato a lungo le teorie asiatiche». (Cfr.a.t., ma Alceo Toni, «*Mahit*» alla Scala, «Il Popolo d'Italia», 21 marzo 1923).

²³⁶ Stando alle cronache, il programma delle due serate di ballo (rispettivamente il 22 e il 24 ottobre 1923) era costituito dalle seguenti composizioni coreografiche: *Cupido si diverte* (musiche di Mozart), *La tragedia di Salomé* (musiche di Florand Schmitt), *Nei Campi Elisi* (musiche di Rameau), *Danze diverse* (su musiche di autori vari e chiuse da *Il bel Danubio blu* di Strauss) per la prima e *Giuditta* (musiche di Arrigo Pedrollo) ed *Ellade* (vari brani di Beethoven) per la seconda. Gli interpreti principali erano: Annita Bronzi, Rosa Mascagno, Ditty Tarling ed Ettore Caorsi.

si era innalzata alla santità di un'arte: il mestiere e la *routine* sparvero (*sic!*) dinanzi a tanta ispirazione (*sic!*), a siffatta grazia naturale e inattesa; fu una rivoluzione completa intorno alla grande artista". [...] Di Fanny Cerrito si disse dai contemporanei che "non danzava, volava"; a Fanny Essler "l'ente gentile, la portentosa delle danze reina", Giovanni Prati dedicò, in celebrazione, tutto un carne; e non meno esaltate furono la Salvioni, la Taglioni, la Coralli, la Pallerini, la Zucchi, la Rosati, la Cucchi, la Ferrero, la Cerri.

Ma un bel giorno Tersicore, annoiata forse di tanta folla che si lusingava di celebrarne i fasti sulla scena, mise in congedo danzatrici e compositori. La storia del ballo subisce di colpo un arresto. Ed ecco – una pausa – prendere voga danza strane e volgari tratte in prestito agli "apaches" di Belleville, ai "fazenderos" della Pampa, ai negri che tambureggiano ritmicamente nei "Music-Halls" di New York o di San Francisco. Il "fox-trott" tentò di spadroneggiare...E con esso il "tango", l'"one step", e altri selvaggi e grotteschi balletti.

Ma la bella danza – quella intesa nel senso più alto della parola [...] non tardò a rinascere, e a produrre, esteticamente, gioia e diletto.

Mentre la ginnastica ritmica di Jacques Dalcroze si diffonde sempre più nelle palestre femminili, i cultori della danza plastica fanno assurgere ad inopinati splendori quest'arte suggestiva. Non più l'ibrida forma del ballo teatrale con...l'esercito mobilitato di molte centinaia di piè veloci e agili, ma la danza che giustifica e suffraga tutta la verità dell'aforisma wagneriano: "Il gesto umano sembra essere per la musica ciò che sono i corpi per la luce, che se non fosse intercettata da questi non rischiarebbe".

E di giorno in giorno, come una tacita ma efficace protesta, sorgono manifestazioni di danza rievocanti quelle classiche in grazia dei russi di ieri e di oggi e a cui si aggiungono quella degli svedesi e questa recente della Compagnia di nuovi balli italiani, diretta dal maestro Nicola Guerra e che ha esordito l'altra sera al "Costanzi".

È una ribellione, un'insurrezione contro...l'"jazz-band"! Si ritorna, dunque, al balletto d'arte quale il Lulli lo ideò.²³⁷

Come abbiamo visto anche in esempi precedenti, quello dell'*excursus* storico diviene qui l'espedito argomentativo atto a suffragare la fondatezza delle proprie posizioni, sebbene, nel caso in questione, non solo la porzione di storia cui si sceglie di guardare – vale a dire l'Ottocento coreico italiano – sembri in realtà più il frutto del rimescolamento, da parte dell'autore, di reali visioni (appena nel 1919 Incagliati aveva peraltro assistito a una riedizione del ballo *Excelsior* al Teatro Costanzi di Roma²³⁸), accostamenti improbabili (come quello che, ad esempio, sembra avvicinare gli spettacoli manzottiani al *Prometeo* di

²³⁷ M. Incagliati, (ma Matteo Incagliati), *I Nuovi Balli Italiani al Teatro Costanzi*, «Il Giornale d'Italia», 23 ottobre 1923.

²³⁸ Cfr. Incagliati, Matteo, *L' "Excelsior" al Costanzi*, «Il Giornale d'Italia», 27 ottobre 1919.

Salvatore Viganò), citazioni a effetto e autentici *topoi*, ma – quel che più conta – l’aggancio al passato offre anche il destro allo scrivente per rivolgere la propria attenzione alla danza del tempo presente: in maniera piuttosto singolare, però, l’analisi di Incagliati, evidentemente condotta in chiave nazionalista, individua il proprio obiettivo polemico non nel ballo russo, che, come si è detto, viene generalmente considerato un’alternativa a quello italiano di stampo tradizionale, ma nelle danze di società di provenienza afro-americana, definite, in chiusura dell’articolo, come *jazz-band*.

Torneremo in seguito a occuparci di danze jazz ma, per il momento, è interessante notare come le conoscenze e le consapevolezze storico-critiche di argomento coreico siano così fumose e, probabilmente, tenute in così scarsa considerazione, da lasciare ai cronisti, come nel caso di Incagliati, tutta la libertà di ripensare e ridefinire *ad hoc* l’intrinseco valore estetico e le dinamiche di relazione fra pratiche e generi di danza diversi, affermando in tal modo punti di vista spesso carichi di implicazioni che vanno ben oltre l’ambito coreico in senso stretto: nel caso in questione, ad esempio, l’intento sembra quello di difendere, più che una vera e propria italianità della danza, una sorta di *classicismo* coreico che, se in quegli anni viene gloriosamente riportato in auge, oltre che dagli italiani, da russi e svedesi²³⁹, risulta però quantomai lontano dalle «danze strane e volgari tratte in prestito agli “apaches” di Belleville, ai “fazenderos” della Pampa, ai negri che tambureggiano ritmicamente nei “Music-Halls” di New York o di San Francisco».

Vale la pena di soffermarsi ancora un istante sull’idea di *classicismo* che sembra configurarsi nelle parole appena riportate: sebbene, infatti, a quest’altezza cronologica una simile espressione rimandi ai valori di una tradizione coreica che è *classica* nella misura in cui prende le mosse dal ricorso alla tecnica classico-accademica (non casuale, pertanto, il riferimento, oltre che alle grandi dive dell’Ottocento, a Giovanbattista Lulli), essa sembra tuttavia contenere in sé i germi di quella peculiare visione del *classico* che costituirà un caposaldo della retorica fascista anche in fatto di danza. La frontale opposizione ai «negri» e, contestualmente, il riferimento alla ginnastica ritmica di Dalcroze (ampiamente apprezzata in Italia e spesso presente negli allestimenti delle tragedie antiche all’aperto degli Anni Venti e Trenta), ritorneranno infatti ampiamente anche nei discorsi relativi a quel complesso di danze *classiche* che, di lì a poco, conosceranno in Italia una stagione decisamente fortunata e che, attingendo a un immaginario (in termini contenutistici, visivi e coreici) di

²³⁹ Nel 1923 si era peraltro svolta la *tournée* italiana dei *Ballets Suedois*. Su questo punto si veda Cafiero, Carla, *I Balletti Svedesi in Italia*, in Sasportes, José – Veroli, Patrizia, *Viaggio lungo cinque secoli*, «La Danza Italiana» (Quaderno 1), Roma, Bulzoni, 1998, pp. 85-105.

ispirazione greco-romana, diventeranno un simbolo della *latinità* tanto celebrata dal regime fascista come elemento costitutivo dell'identità italiana.

Al di là di simili suggestioni e, soprattutto, indipendentemente dal confuso rimando alla danza italiana dell'Ottocento, l'idea di ballo classico che Incagliati dimostra di voler difendere è in realtà sostanzialmente *novecentesca* e risolutamente tesa al superamento, sulla scia degli esempi russi e svedesi, del mastodontico (e ormai percepito come insensatamente volgare) ballo manzottiano. Non a caso, infatti, nella cronaca della seconda serata dei Balli Italiani di Nicola Guerra, che prevede la messa in scena del ballo *Giuditta* sulle musiche di Arrigo Pedrollo, Incagliati suggerisce una collaborazione fra lo stesso Guerra e l'impresario (nonché disegnatore, fotografo e giornalista) Aldo Molinari, il quale, come vedremo altrove, proprio in questi anni stava dando vita, insieme alla russa Ileana Leonidoff, a una compagnia di ballo che per quanto ispirata, nella denominazione (*Balli Russi Leonidoff*) come nelle pratiche, all'esempio diaghileviano, in realtà tendeva a tradurlo, a partire dalla scelta dei collaboratori, in termini sostanzialmente italiani:

Certo è che il maestro Nicola Guerra con la prova di ieri sera ha mostrato ancora di più come il suo sia un sogno d'arte aristocratico e come ad esso abbia, una volta per sempre, ad aderire la sensibilità estetica di questo nostro pubblico, cui la danza è stata offerta nel passato remoto e recente con tutte le brutture della... testa di Oloferne. Ma di questo sogno d'arte fu anche geniale assertore Aldo Molinari, di cui ricordiamo i prodigi compiuti con la sua compagnia [i Balli Leonidoff si erano esibiti a Roma nel 1920 e nel 1922, *n.d.A*], di cui era fulcro la Leonidoff. E quale bella impresa se il Molinari, che tanto spirituale ardore possiede accoppiato a un senso pittorico ed estetico ch'è il prodotto di una fantasia vivida e moderna, si potesse associare al Guerra – due tempere di artisti! E il ballo italiano potrebbe così abbattere con la fusione di questi due nobili spiriti, tutte le aberrazioni che il cattivo gusto della folla ancora detiene, retaggio di una tradizione, di un vangelo “secundum”... il ballo *Excelsior...*²⁴⁰

Deve dunque essere la sensazione di trovarsi dinanzi a un fenomeno coreico al contempo *moderno* e *italiano* a spingere i cronisti verso l'assunzione di una posizione stranamente partecipe (e, oseremmo dire, “militante”) nei riguardi della danza, il che lascia supporre non soltanto il riconoscimento di un fenomeno artistico effettivamente interessante come quello costituito dalla compagnia di Nicola Guerra, ma fa anche trapelare una sorta di non trascurabile insofferenza della cultura italiana – ben diversa dunque dalla totale miopia e dal

²⁴⁰ M. Incagliati, (ma Matteo Incagliati), “*Giuditta*” del m. Pedrollo al Costanzi, «Il Giornale d'Italia», 25 ottobre 1923.

puro snobismo fino a oggi eccessivamente rilevati dalla storiografia di settore – nei confronti di un genere che, come il ballo russo, aveva evidentemente inferto una spinta decisiva al crollo del colossale ballo italiano di matrice tardo-ottocentesca, e, soprattutto, aveva ormai posto anche in Italia l’urgenza di un necessario, seppur difficilmente praticabile, cambiamento nei modi e nelle forme del ballo teatrale.

Si inseriscono perfettamente in un simile discorso anche le parole che anche Alberto Gasco, all’indomani del debutto, dedica alla compagnia di Nicola Guerra, rilevandone sì gli elementi di debolezza ma al contempo incoraggiandone ulteriori sviluppi.

Dapprima, infatti, Gasco si lancia nella consueta ricognizione dello stato dell’arte che, secondo quanto abbiamo già notato a proposito di questo cronista, culmina nel riconoscimento del ruolo essenziale esercitato dai *Ballets Russes* di Diaghilev nell’ambito della storia del teatro generalmente intesa. In un secondo momento, però, il discorso si sposta su quelle esperienze che, secondo Gasco, tentavano di operare, in maniera più o meno originale, nel solco segnato dalla compagine diaghileviana:

L’influenza dei *Balli russi* è stata così grande, che la storia del teatro dovrà tenerne conto. Piuttosto è da notare con sorpresa come, per un decennio almeno, la compagnia di Sergio de Diaghilew non abbia trovato emuli. Si sarebbe potuto credere che dovessero sorgere subito organizzazioni affini. Imitare non è difficile e a conti fatti non soltanto i russi hanno buone gambe e pittori decoratori di scintillante ingegno. Forse la perfezione degli spettacoli offerti da Diaghilew dissuadeva i maestri di coreografia dal tentare un *quid*. A poco a poco, tuttavia, gli insegnamenti della Compagnia russa cominciarono a dare frutti. Sorsero: *Balletti svedesi* e i *Balletti Leonidoff*. Comunque, mancava ancora un’organizzazione vasta e, quanto alle silfidi italiane, sembrava che esse non ambissero ad altro che a furoreggiare, di tanto in tanto, in qualche ballo *Excelsior* e apparire come fiori di gran pezzo fra la stoppa e la cartapesta ammuffita. L’inattesa esibizione del *Carillon magico* di Riccardo Pick-Mangiagalli fu salutata da noi con inni di giubilo: ci parve di essere giunti all’alba di un nuovo giorno... Poi, la notte tornò densa e funerea. Avevamo perduto ogni speranza quando giunse a noi l’eco dei significativi successi conquistati in nuove piazze europee dai “Nuovi balli italiani” del maestro Nicola Guerra.²⁴¹

In maniera non troppo dissimile dall’esempio de *Il carillon magico*, con il quale, secondo Gasco, intrattiene un rapporto di sicura continuità, l’apparizione della compagnia di Nicola Guerra non si rivela certo all’altezza del modello insuperato dei *Ballets Russes*, ma

²⁴¹ Gasco, Alberto, *I “Nuovi balli italiani” al Costanzi*, «La Tribuna», 23 ottobre 1923.

ciononostante mostra di possedere alcuni elementi di pregio che lasciano al cronista non poche speranze per il futuro:

Se bene soddisfattissimi dell'esito di questi *Balli italiani*, non potremmo – senza malafede ridicola o intemperante *chauvinisme* nazionalistico – istituire paragoni tra la nostra Compagnia e quella che già rivelò a noi le magie della *Shéhérazade* e del *Petrouska*. La Compagnia russa, appena creata, trovò la via della perfezione e la percorse tutta d'un fiato, in un batter d'occhio: la Compagnia del Guerra ha ottimi elementi ed è animata da propositi egregi, ma deve ancora progredire per giungere a risultati di rilevanza artistica decisiva. Però l'impatto è sì robusto e la capacità di evoluzione sì chiara che possiamo attendere con fiducia le imprese di questo nuovo organismo. Intanto, plaudiamo vigorosamente all'iniziativa del maestro Guerra e diamo a [illeggibile] l'appoggio che egli si merita. Siamo troppo esperti di cose teatrali per non renderci conto esatto dell'entità degli sforzi del bravo artista che ha voluto creare in Italia spettacoli coreografici di lusso e buon gusto [...] per abbandonarci a critiche [...] maligne. Chi lavora e segue una propria estetica di molto riguardo ha il sacrosanto diritto al riconoscimento delle proprie benemerienze.²⁴²

Simile «diritto al riconoscimento delle proprie benemerienze», nel caso di Gasco come in quello di Incagliati, sembra però discendere prima di tutto da un'esigenza dei cronisti che, a fronte di una problematica e in gran parte letargica condizione del ballo teatrale italiano, attendono con ansia l'occasione di poter incoraggiare quelle esperienze che – come *Il carillon magico* del 1919 e, ora, i *Balli Italiani* – mostrino di rielaborare la lezione diaghileviana (e, più in generale, plasmata sull'esempio russo) conferendole però un carattere nazionale, soprattutto in ragione, come si diceva, del coinvolgimento di collaboratori italiani, nella musica così come nella coreografia.

Com'è noto, indipendentemente dagli entusiasmi emersi dalla stampa, l'esperienza dei *Balli Italiani* non avrà in realtà vita lunga²⁴³, ma ciononostante l'attenzione per quelle che abbiamo definito come *risposte* italiane al fenomeno del ballo russo non scomparirà dai discorsi dei cronisti degli Anni Venti, ridestandosi, seppur con accenti e sfumature diversi, ogniqualvolta se ne mostrerà l'occasione.

Queste ultime saranno tuttavia estremamente rare, soprattutto in ragione del fatto che, come abbiamo già accennato, una possibile via italiana al ballo teatrale del Novecento poteva in realtà essere percorsa solo muovendo dal lavoro sul corpo e sul linguaggio coreografico, il che, com'è facile immaginare, non doveva essere certo agevolmente praticabile in un

²⁴² *Ibidem.*

²⁴³ La compagnia si scioglie infatti già nel 1923.

contesto come quello italiano, praticamente privo, a metà degli Anni Venti, non solo di coreografi forti ma, soprattutto, di solide scuole di ballo capaci di formare danzatori ben preparati e pronti ad affrontare degnamente la prova della scena.

L'importanza della scuola emerge, per esempio, dai commenti relativi al debutto, nel 1925, de *Il convento veneziano*²⁴⁴, «commedia coreografica» – si noti, ancora una volta, la ricerca di una denominazione che definisca la specificità e, in parte, la novità dell'opera in questione – andata in scena al Teatro alla Scala di Milano con le musiche di un compositore di assoluto rilievo come Alfredo Casella. Sebbene infatti la componente musicale costituisca l'oggetto privilegiato dell'attenzione dei cronisti²⁴⁵, nella cronaca del «Corriere della sera» relativa alla seconda rappresentazione del lavoro si rileva che:

²⁴⁴ «Commedia coreografica in due atti e due quadri» su argomento di J. L. Vaudoyer, *Il convento veneziano*, ambientato – come recita il libretto – «a Venezia, sul principio del '700, nell'ultimo giorno di Carnevale», debutta alla Scala il 7 febbraio 1925 con le musiche di Alfredo Casella, le coreografie di Giovanni Pratesi e, nei ruoli principali, Egidio Rossi (Giratone, anziano maestro di ballo), Gina Torriani (Carlina, moglie di Giratone), Rosa Mascano (Mariola, nipote dei Giratone), Ettore Caorsi (Lelio, innamorato di Mariola) e Cia Fornaroli (Tersicore). Basato sul tipico modulo drammaturgico della contrapposizione fra due giovani innamorati e una coppia di anziani che tenta infelicitamente di contrastarne l'unione chiudendo la fanciulla in convento, il ballo – svolgentesi al primo atto nella vivace sala da ballo dei Giratone e, al secondo, durante un momento di festa nel convento in cui la protagonista viene condotta – accoglie altresì espedienti tematici, scenici e coreici fra loro anche fortemente eterogenei, dalla presenza di figure allegoriche (Tersicore e le ninfe), all'esecuzione di danze popolari (minuetto e furlana) fino all'immane presenza, data l'ambientazione veneziana, delle maschere (specie, ovviamente, quelle della “coppia danzante” Arlecchino e Colombina).

²⁴⁵ Gli articoli pubblicati all'indomani del debutto dell'opera caselliana testimoniano di come il gusto di pubblico e cronisti stesse attraversando una fase di incerta transizione. Dinanzi a un lavoro che, infatti, viene da più parti ritenuto disorganico («La sera» del 9 febbraio 1925, fra gli altri, contrappone il successo *scenico* – cioè di scene e coreografie fra loro ben congegnate – all'insuccesso *musicale* riscosso dalla partitura di Casella) e basato sull'ormai vieto *topos* della Venezia del Settecento, molte cronache non mancano tuttavia di plaudere con soddisfazione ai «graziosi aggruppamenti» (formula questa estremamente ricorrente nel gergo giornalistico del tempo) delle coreografie ideate da Giovanni Pratesi e di manifestare la propria meraviglia nei confronti dello spettacolare allestimento di Caramba. Qualche voce di dissenso si leva però nei riguardi di quanti, nel pubblico come fra i commentatori, si aspettavano dal ballo teatrale nient'altro che l'abbarbaglio di quadri sfolgoranti e di intricate figurazioni danzanti. Si veda infatti come, dalle colonne di un periodico di settore quale «Musica d'oggi» (tra i pochi peraltro a difendere la musica di Casella), si parli di questa tipologia di pubblico come di quella che «non tralascia e non trascura occasione al mondo per documentare la sua congenita ignoranza, irreducibile, ribelle ad ogni tentativo di artistica educazione, e pe[r] la quale ‘ballo’ vuol dire ancora il magico quadro di cento gambe simultaneamente in aria e di duecento braccia smanianti nel gesto insensato, accompagnato dai ritmi cari al Marengo che ora (il vero merito viene sempre a galla) tornano in voga, sinistramente truccati dalle *jazz band*.[...] Una parte del pubblico, quando ha visto una magnifica scena, delle ballerine sfarzosamente abbigliate e una danzatrice deliziosa come Cia Fornaroli, ha forse pensato con nostalgia alle danze della *Gioconda*. Tutti i gusti son gusti». (Cesardi, T. O., *Il “Convento veneziano” di Casella alla Scala*, «Musica d'oggi», anno VII, n. 2, febbraio 1925). A questo tipo di ricezione, ma con significativamente minor acredine, allude poi il cronista de «Il Sole»: «Qualcuno, ieri sera, rivelava delle nostalgie – forse sacrileghe – per la paccottiglia coreografica, per il grandioso e gagliardo cattivo gusto, per la prepotente e abbagliante platealità dell' ‘Excelsior’». Noi non condividiamo simili rimpianti: ma riconosciamo come sia lecito confessare un'ombra di malinconia, specie quando si vedano accoppiate manifestazioni artistiche di crepuscolare e inerte decadenza a prodigi di messa in scena. Infatti, se il successo del balletto è stato scarso [...] l'allestimento è stato fervidissimamente ammirato». (Cfr. Anonimo, «*Hänsel e Gretel* di Humperdink e «*Il convento veneziano*» di Casella alla Scala, «Il Sole», 8 febbraio 1925). Al «Corriere della sera», infine, la coreografia di Pratesi fornisce l'occasione sia per sottolineare la banalità del soggetto scelto (e percepito quale frutto dell'influenza di quell'*ibrido* fra mimica e danza pura rappresentato dal ballo russo), sia per ricordare, secondo un'opinione in quegli anni particolarmente diffusa (specie fra i cronisti milanesi), che la

Senza ripeterci sul valore musicale di esso, del quale abbiamo già parlato, noteremo che il pubblico, pur mostrando di gradirne la parte coreografica e ammirarne il movimento delle masse così preciso, vario e pittoresco, nel quale la scuola di ballo della Scala ha fatto rifulgere per la prima volta la ricchezza e la profusione dei suoi componenti tutti, non ha creduto di concedere al componimento di Casella migliori suffragi di sabato scorso: ad ognuna delle due parti infatti non si ebbe che un applauso notevolmente contrastato.²⁴⁶

Al di là del contrastato successo del lavoro, il cronista segnala però un indubbio miglioramento del corpo di ballo scaligero che, evidentemente dopo la riapertura della Scuola di Ballo nel 1921, dà prova «per la prima volta» di precisione e valentia.

Quella della Scuola di ballo della Scala costituisce una presenza sempre meno secondaria nella stampa milanese, che non solo ne documenta l'attività commentando ogni anno esami e passi d'addio ma che, soprattutto, guarda ripetutamente a essa come a un autentico orgoglio cittadino, considerandola, ad esempio, parte integrante del successo straordinario riscosso, nel 1928, dal ballo *Vecchia Milano*²⁴⁷ anche in ragione, com'è noto, della presenza di Enrico Cecchetti in qualità di docente dei corsi superiori a partire dal 1925.

mimica rappresentava un mezzo di espressione costitutivamente limitato e incapace di cogliere tutte le sfumature dell'ordito musicale: «Il costume settecentesco, in questi balletti a base di mimica e coreografia, è divenuto, al tempo nostro di produzioni russe o pseudo-russe, un luogo comune. C'è poi, nel *Convento veneziano*, un elemento comico caricaturale che difficilmente riesce ad esprimersi nella azione mimica. Esso forma parte integrante di parecchi episodi lungo il primo atto. Dovrebbe essere lo spirito della commedia condensato nelle situazioni episodiche minori. Ma di questo spirito, pochi invero devono aver gioito, anche perché la mimica, sia pure grottescamente sottolineata dalla musica, non può che rendere la parte esteriore e necessariamente banale del tratto spiritoso». (g. c., ma Gaetano Cesari, "*Hänsel e Gretel*" di Humperdink e "*Il convento veneziano*" di Casella alla Scala, «Corriere della sera», 8 febbraio 1925).

²⁴⁶ Anonimo, *Corriere teatrale*, «Corriere della sera», 11 febbraio 1925.

²⁴⁷ «Azione coreografica in otto quadri» di Giuseppe Adami ambientata durante la Seconda Guerra d'Indipendenza, *Vecchia Milano* debutta alla Scala il 10 gennaio 1928. Le musiche sono di Franco Vittadini, le coreografie di Giovanni Pratesi, le scene di Antonio Rovescalli e i costumi di Caramba. Il ruolo del protagonista maschile (vale a dire quello del Conte Emilio d'Adda, immaginario autore del ballo irredentista *La bella giardiniera* attorno al quale si costruisce il soggetto) è affidato all'attore Alfredo Menichelli, mentre i personaggi principali sono interpretati da Cia Fornaroli (Fioretta, prima ballerina della Scala), Rosa Piovella Ansaldo (Fanny, ballerina della Scala), Placida Battaggi (Chiara Stella, patrizia votata alla causa della liberazione), Pina Bertolotti (Nicoletta, ballerina della Scala) e Vincenzo Celli (Paoletto). La vicenda, dipanandosi attorno ai luoghi-simbolo della città di Milano come il Caffè Martini, la Madonnina, la Pliniana e – soprattutto – il Teatro alla Scala, mostra le gesta del coraggioso Conte d'Adda che, dapprima come autore di un provocatorio spettacolo coreografico e in seguito come valoroso combattente a Magenta (battaglia dalla quale uscirà, garibaldianamente, ferito a una gamba), offre il proprio contributo alla liberazione della città dagli austriaci. Al centro dell'azione, sia sul piano tematico che su quello dell'allestimento, è proprio il momento del ballo, in cui, nella cornice di una strabiliante riproduzione del palcoscenico e della sala del Piermarini, si rielaborava in chiave allegorico-romanzesca il celebre episodio della *Norma* del 1859. Così, nel libretto, si descrivono i passaggi culminanti di questa scena di "teatro nel teatro": «Fin dall'inizio del quadro la favola coreografica è già a questo punto: *'Il grande valzer dei fiori si snoda vivo, fra luci e colori. La bella giardiniera è desolata perché la più appariscente delle sue rose (raffigurata da Fioretta e simboleggiante l'Italia) è insidiata da un calabrone (simboleggiante l'Austriaco). Ma la farfalla (raffigurata da Fanny e simboleggiante la libertà) in una ridda vertiginosa riesce ad allontanare il bruco dal fiore...'* Ora, tutti i fiori, chiamati a raccolta dalla Farfalla, in una marcia trionfale vengono a sollevare la rosa, loro regina, verso un più

Prima di entrare nel merito dei discorsi giornalistici fioriti attorno a questo ballo, vale la pena di gettare uno sguardo al ricco articolo, intitolato *Storia di un ballo scaligero*, che nel 1932 il commediografo Giuseppe Adami firma sulle pagine del periodico teatrale «Comoedia»: nel contributo, volto a celebrare le glorie del massimo teatro italiano che, proprio con *Vecchia Milano* (di cui peraltro Adami era il librettista), offriva una prova di forza produttiva ancor prima che artistica, l'autore effettua una sorta di panoramica delle vicende del ballo scaligero a partire dalla costituzione dell'Ente Autonomo fino al 1928, puntando l'accento, coerentemente con quanto appena rilevato, proprio sulla situazione della Scuola di Ballo²⁴⁸.

Pur mostrando un senza dubbio minore apprezzamento, soprattutto rispetto ai cronisti romani, nei riguardi di opere come l'ormai più volte citato *Il carillon magico* e indipendentemente dal tono anedddotico del pezzo (peraltro puntellato del rimando alle vivaci reazioni di un pubblico sostanzialmente tradizionalista, al fianco del quale – è bene notarlo – Adami si schiera apertamente), l'autore ripercorre con chiarezza alcuni passaggi che è opportuno riportare per intero:

Quando la Scala, con la costituzione dell'Ente Autonomo, risorse a splendida vita, c'era ben altro da pensare che a rimettere in attività una delle più caratteristiche e pittoresche tradizioni

libero cielo. Il ritmo della marcia s'allarga, si definisce. E in ampio volteggiare e snodarsi di movimenti, la schiera delle danzatrici si scompone e si ricompone fino a formare – come a prodigio – una vivente bandiera tricolore. Nel mezzo è la rosa bianchissima. Dai palchi di destra scoppia un delirio d'applausi. Nel palco di sinistra Giulay [generale austriaco, *n.d.A*] s'alza di scatto, inferocito, battendo vivamente contro il suolo la sciabola e imponendo di far calare in velario. Tutti gli ufficiali s'alzano con lui. Il generale abbandona il suo posto. [...] E lo seguono gli ufficiali tutti, I palchi di proscenio restano vuoti. Questo episodio corrisponde storicamente alla famosa rappresentazione della NORMA alla Scala, nella stessa epoca: «Al “guerra guerra” del coro risponde il guerra dei nostri, nella platea, nei palchi, alzando e agitando le braccia verso la loggia del proscenio dove sta seduto il generale austriaco Giulay. Il qual Giulay di scatto balza in piedi, e pestando la sciabola contro il pavimento urla anch'esso inferocito: guerra guerra! E tutti insieme scattano in piedi gli ufficiali austriaci dalle bianche tuniche...». Si noti inoltre come la struttura del libretto mostri una struttura essenzialmente ottocentesca, con la sottolineatura, ancor prima dell'illustrazione del soggetto dei momenti di danza pura: non solo, infatti, all'elenco dei personaggi fa seguito l'indicazione delle «figurazioni», vale a dire delle scene di carattere allegorico, ma, due pagine dopo, si riporta l'intera e dettagliata «distribuzione delle danze» divisa per quadri. Fra queste, oltre al consueto alternarsi di variazioni solistiche e danze di gruppo, si rileva la presenza di momenti di marcia, di una danza pirrica, dei tradizionali “Lancieri” e, soprattutto, dell’“Apoteosi” finale. *Vecchia Milano* sarà ripreso nel 1932 con le coreografie di Leonide Massine e Attilia Radice e Bianca Gallizia nei principali ruoli femminili, mentre una nuova edizione, per il Teatro Lirico di Milano, ne offrirà Cia Fornaroli nel 1934.

²⁴⁸ Sempre a proposito della Scuola di Ballo scaligera si vedano anche le considerazioni d'apertura della cronaca di *Vecchia Milano* pubblicata sul periodico «Il Piccolo Faust»: «Si diceva che il ballo come materia teatrale in grande stile doveva ritenersi sorpassato dai raffinati balletti russi o dalle nude esibizioni individuali. Eppure è bastato che una ripresa venisse annunciata per destare attesa, impazienza, speranze. Certo raggiungere lo scopo di far rivivere un genere che pareva morto non era impresa facile; ma alla Scala ogni miracolo è possibile. Del resto tutti gli elementi per il miracolo c'erano, a cominciare dal nuovo corpo di ballo che era venuto lentamente preparando la Scuola di Ballo che l'Ente Autonomo aveva voluto riorganizzata con moderni criteri e che ora ha dato i frutti che si speravano». (Cfr. Anonimo, “*Vecchia Milano*”, «Il Piccolo Faust», anno 54, n. 1, 28 gennaio 1928).

del grande teatro: il ballo. Anche perché la Scuola famosa dalla quale erano uscite tante acclamate danzatrici, aveva da quattro o cinque anni cessato di esistere.

E siccome le ballerine non si improvvisano, ma bisogna piantarle, crescerle, coltivarle, proprio come le rose, si cominciò allora a dissodare il terreno per renderlo pronto e propizio al nuovo seme. Era il 1921, e quel tanto che bastava per dare al teatro un corpo di ballo d'opera, si venne reclutando fra le licenziate della Scuola disciolta, giovanissime ancora e già esperte nell'arte. Si creò così il nucleo delle «scritturate» mentre si riaprivano le iscrizioni ed i corsi alle novissime adepti, bimbine dagli otto ai dieci anni tutt'al più. Fino a quando, dunque, la Scuola non avesse potuto riprendere la sua funzione di vivaio delle sacerdotesse di Tersicore, era impossibile allestire nuovi spettacoli coreografici di grande stile e di vaste proporzioni, anche perché, tramontata la formula manzottiana, nuovi balli italiani non se ne scrissero più, e l'orientamento moderno veniva dalla Russia.²⁴⁹

L'altro aspetto significativo del contributo sopracitato, dal quale possiamo peraltro trarre una preziosa chiave di lettura per le cronache che commentano il debutto di *Vecchia Milano*, riguarda la posizione che, secondo Adami, questo ballo assumeva sia in rapporto all'ormai «tramontata» formula manzottiana sia, soprattutto, rispetto al modello dei *Ballets Russes*, dal momento che – dopo il non troppo felice passaggio della compagine diaghileviana alla Scala nel 1927 – questo ballo si presentava come una vera e propria «reazione» alla cosiddetta «invasione» russa.

Ma di che tipo di reazione poteva trattarsi? Non ci pare di poter ritenere, come è stato tuttavia troppo superficialmente fatto fino a oggi, che *Vecchia Milano* costituisca una mera riproposizione di stanchi manzottismi di maniera²⁵⁰, intesi come la miope e bigotta alternativa offerta, in Italia, alla modernità del linguaggio scenico e coreico diaghileviano.

Per quanto sia senza dubbio vero che le parole di Adami appaiono profondamente animate da un desiderio di rivincita, di riscatto, di superamento dello stallo che coinvolgeva il ballo

²⁴⁹ Adami, Giuseppe, *Storia di un ballo scaligero*, «Comoedia», anno, n., 15 giugno – 15 luglio 1932.

²⁵⁰ A onor del vero va detto che questa è anche l'opinione di alcuni commentatori del tempo, secondo cui *Vecchia Milano*, specie – va rilevato – dal punto di vista musicale, costituiva un colossale anacronismo. La più alta voce di dissenso si leva da «Il Popolo d'Italia», dove Alceo Toni, prendendo in carico istanze di carattere prettamente politico, si chiede: «Perché dunque questo ritorno? A quale richiamo nostalgico, storico od artistico risponde? Domande oziose, ché molti – troppi, oramai – non sanno vedere nella bussola del loro ingegno artistico se non un orientamento verso lidi che non attendono più nessuno scopritore. S'è discorso qui, a varie riprese, di tutte le forme della pigrizia e dell'impotenza artistica – come esprimerci altrimenti? – che rifanno vie già battute, procedono a ritroso nell'imitare epoche e stili non sempre dei migliori. [...] Ma basta con la discorsa contro l'ottocento. Come evitarla però? In politica – e si parla di politica, ché il ballo di ieri sera ne offre l'addentellato – non c'è nessuno, della nostra generazione, acceso di garibaldinismo, e tutti siamo pieni, invece, e vivi del trionfante mussolinismo». (Cfr. a. t., ma Alceo Toni, «*Vecchia Milano*». *Azione coreografica di F. Vittadini e "Gianni Schicchi" alla Scala*, «Il Popolo d'Italia», 11 gennaio 1928). Ci pare tuttavia che questo commento, nel mettere in campo la contrapposizione garibaldinismo-mussolinismo, tenda a ravvisare forzatamente nel ballo teatrale un veicolo di messaggi politici dominanti, attribuendogli così un ruolo che, nelle dinamiche culturali dell'Italia fascista, di fatto non aveva.

italiano ormai da troppi anni, è altrettanto evidente, però, la consapevolezza, da parte dell'autore, dell'urgenza di ripensare le formule coreiche tradizionali sia alla luce della modernità della lezione russa sia, soprattutto, tenendo nella dovuta considerazione le esigenze e le prerogative del pubblico italiano e, in questo caso, scaligero. Dopo aver infatti apertamente parlato di *Vecchia Milano* come di ritorno «in altra forma» ai moduli della tradizione scaligera dello spettacolo coreografico, Adami dichiara:

Con questo, intendiamoci, non voglio sé svalutare né menomare l'influsso che ha portato sulla coreografia di tutto il mondo il balletto esotico. Il tentativo di Diaghilew, d'altronde, fu ammirato e seguito con caldo fervore dai pubblici internazionali, ed aveva ragione di vivere e prosperare. Ma un palcoscenico della Scala richiede sempre ampiezza di movimento e di masse, successione di quadri e sorprese, smaglianza di colori e di luci, più che la raffinata e raccolta interpretazione di piccole e delicate variazioni sinfoniche.

In base a tale concetto fondamentale fu creato il soggetto di *Vecchia Milano*, seguito di quadri che alternano un andamento evidente di commedia mimica al ballabile pieno, a giustificare il quale valse l'idea di far riapparire nel bel centro dell'azione e dall'azione giustificato, il ballo scaligero del passato: il ballo nel ballo.²⁵¹

Sono queste parole di importanza capitale almeno per un duplice ordine di ragioni: non solo, infatti, esse contengono tutta la sapienza dell'uomo di teatro capace di cogliere, al di là dei convincimenti personali, i connotati fondamentali del tipo di spettatore al quale si rivolge (rilevando quindi l'insensatezza di sperare nel successo pieno, presso il pubblico scaligero, della formula spettacolare diaghileviana), ma, soprattutto, simili argomentazioni fanno mostra di tornare ancora una volta – e in maniera quantomai evidente – su quel *problema dell'organicità* che fin dal principio abbiamo chiamato in causa per descrivere la natura della relazione che, nelle parole dei commentatori, sembra mettere in connessione ballo russo e ballo italiano nel corso di tutti gli Anni Venti.

Vecchia Milano, infatti, costituisce un chiaro esempio di quella ricerca di una maggiore coerenza drammaturgica che abbiamo già precedentemente incontrato e che in questo caso, dando per ora credito solo alle parole di Adami, sembra edificarsi proprio a partire dalla dimensione squisitamente danzata, dal momento che, nelle dichiarazioni appena citate, si rileva pienamente come il ballo, proprio facendo affidamento su una mimica e una tecnica coreica *svecchiate* e lontane da ogni ingiustificato convenzionalismo, recuperi quell'alternanza tra quadri mimici e quadri danzanti che costituiva sì un tratto forte del ballo

²⁵¹ *Ibidem.*

italiano ottocentesco, ma che ora deve essere sorretto da una più logicamente compiuta drammaturgia.

Simile attenzione nei riguardi di un'azione scenica aliena da ogni gratuità e insensatezza emerge anche in un successivo passaggio del contributo di Adami che stiamo analizzando, allorquando, cioè, l'autore descrive alcuni momenti delle prove con i danzatori, alle quali, piuttosto significativamente, sembra partecipare non solo il coreografo ma anche lo stesso librettista:

Per dare un preciso significato alla mimica e alla danza, a poco a poco si finì con l'appiccicare alla musica l'invenzione di parole che guidassero gli interpreti nell'esprimere con il viso, le gambe, le braccia, le mani, il sentimento della situazione.

- Lei, Piovella, nella danza con il Fratta, la spia che tenta di strapparle notizie sul ballo della Scala e vuol farla bere perché parli, deve dire:

Vuoi farla a me,

ma scemo sei

non bevo, berrai tu.

- Provi. Ecco. Brava. Ma le parole non le canti. Le pensi. Le pensi e le balli.²⁵²

La rievocazione di un simile lavoro, per quanto chiaramente infarcita di aneddotica e di un tono quasi favolistico, lascia trapelare anche l'immagine di un danzatore-interprete sempre più spinto a indagare le motivazioni del proprio agire sulla scena, il che, se non può chiaramente considerarsi nei termini di un autentico lavoro attoriale, appare tuttavia estremamente lontano da quell'idea di corpo danzate massificato che a più riprese emergeva dalle cronache di spettacolo di inizio Novecento e che sembrava spesso connotare anche i discorsi relativi agli interpreti principali.

Alla luce di queste considerazioni, assumono dunque un ben più denso significato le indicazioni contenute nelle cronache del debutto di *Vecchia Milano*, tutte accomunate – vale la pena di sottolinearlo fin da subito – dalla tendenza a porre l'accento proprio sulla concezione complessiva del lavoro, evidentemente percepito come un'operazione dotata di coerenza e cura maggiori sia rispetto al passato recente sia, soprattutto, in rapporto alla tradizione tardo-ottocentesca che appariva al contempo rievocata e ripensata.

Ecco allora che, sul «Corriere della sera», Gaetano Cesari, dopo la dovuta menzione delle tematiche risorgimentali e patriottiche attorno alle quali il lavoro prendeva forma, si diffonde in considerazioni di carattere generale che, dato anche il clima d'attesa creatosi

²⁵² *Ibidem.*

attorno a questo fastoso allestimento, tendevano a collocare *Vecchia Milano* all'interno di un orizzonte storico più ampio e animato – com'è ormai facile immaginare – dalla duplice presenza del ballo italiano ottocentesco e del ballo russo:

Ciò che l'Adami, ideatore dell'azione coreografica, e il maestro Vittadini, compositore della musica che l'accompagna e talvolta la descrive, ha cercato di fare, si deduce facilmente dalla struttura e dagli elementi usati nel loro ballo. Essi devono, come tanti, essersi sentiti sazi di esotismi coreografici. Il decadimento del balletto russo, in via di tornare alle forme coreografiche dei tempi del più bel romanticismo occidentale e di concedersi i più arbitrari accoppiamenti con musiche scelte d'occasione, non può essere passato inosservato innanzi a loro.

Perché allora non riconnettersi alle forme tradizionali della nostra arte coreografica, quali ebbero un giorno grande fortuna e numeroso seguito di artisti specializzati nel genere, appunto alla stessa Scala?

Per giungere alla soluzione di far comprendere nel nuovo l'antico, Adami e Vittadini non hanno soltanto evocato la vecchia Milano, ma un ballo della vecchia Scala, facendone il perno di un'azione tra realistica, storica, allegorica, e patriottica, del tempo in cui la città era prossima a far definitivamente repulisti dell'oppressore.²⁵³

Ancor più interessanti, tuttavia, ci paiono alcune fugaci indicazioni che Cesari dedica alla componente mimica, riconoscendovi, seppur con una non troppo accesa convinzione, un carattere meno convenzionale, esteriore e gratuito rispetto al passato:

Della trama dell'azione escogitata dall'Adami per tenere insieme le parti danzanti, dare loro un carattere e una ragion d'essere si può dire che, omogeneità e originalità della materia a parte, ha raggiunto lo scopo per cui è stata scelta e svolta. Nei balli, nuovi e antichi, la mimica c'è sempre entrata più per le necessità pratiche della scenografia che non per il suo contributo di logica agli svolgimenti rappresentativi. In questa *Vecchia Milano*, la mimica abbonda e si vale di elementi eterogenei per reggersi e fondersi con la danza; cerca però anche di essere logica ed evidente, fin dove le riesce.²⁵⁴

Maggiormente tesa a una piena celebrazione del passato è invece la cronaca del tradizionalista Carlo Gatti il quale, da sempre particolarmente rigido in fatto di ballo, non sembra pertanto troppo colpito dagli elementi di novità, o comunque di rielaborazione, che

²⁵³ g. c. (ma Gaetano Cesari), Gianni Schicchi e *Vecchia Milano*, «Corriere della sera», 11 gennaio 1928.

²⁵⁴ *Ibidem*.

abbiamo fin qui tentato di mettere in luce. Muovendo dal consueto e forse preventivamente redatto *excursus* storico²⁵⁵ (che si spinge addirittura sino alla fine del Settecento), il pezzo risulta essere tutto schiacciato sul versante del recupero e della celebrazione di quelle «cose vecchie» che l'autore menziona in apertura (alludendo sia al tipo di ballo messo in scena sia alle tematiche da esso affrontate) e che, nelle rinate possibilità tecniche e produttive del Teatro alla Scala, sembrano trovare una nuova e, se possibile, più smagliante esistenza.

Forse più attenta agli aspetti prettamente coreografici, è invece la cronaca comparsa, a riprova del richiamo suscitato in tutta Italia dal debutto di *Vecchia Milano*, sulle pagine del quotidiano romano «La Tribuna», nella quale, unitamente all'inevitabile affondo sull'ambientazione risorgimentale dell'opera, figurano alcune non trascurabili considerazioni circa la coreografia che, ancora una volta, risulta essere parte integrante della felice organizzazione drammaturgica complessiva.

Dopo aver infatti illustrato dettagliatamente il soggetto, la cronaca romana nota che

La coreografia ha in questo tentativo di rinascita del «ballo grande» una parte notevole. Giovanni Pratesi, che è il figlio del Pratesi emulo del Manzotti, conta altri balli al suo attivo, rappresentati in altri tempi alla Scala, tra cui il più recente *Bacco e Gambrinus*; ma in questo *Vecchia Milano* ha saputo fondere i movimenti di masse dello stile classico coll'azione mimica moderna; seguire il dettaglio dell'episodio e sintetizzare in un *valzer*, in un galoppo,

²⁵⁵ «Il ballo è stato sovente alla Scala una sorta di grandiosa effemeride (*sic!*) danzata (A proposito di cose vecchie: chi non ricorda la effemeride illustrata, piacevole curiosità dei vecchi giornali?). I nostri coreografi attingevano volentieri, per le loro trame sceniche, alla storia e alla mitologia. Dal ballo famoso detto “del Papa” (rimaniamo alla storia), in cui si potevano vedere generali, senatori, cardinali e perfino il Papa Pio VI danzare in berretto frigio (siamo nel 1797), all' *Excelsior* che glorifica le scoperte più recenti e benefiche, e le conquiste più ardite e utili del genio e del lavoro umano (siamo al 1881, l'anno della grande Esposizione di Milano, e l'industrie capitale lombarda rigurgita di gente accorsa da tutte le contrade del mondo per ammirare ciò che le facoltà intellettuali e fisiche degli italiani erano riuscite a compiere in bravi anni d'indipendenza politica), al ballo *Amor* e allo *Sport* (delizia dell'esposizione milanese del 1906), i fatti più salienti d'ogni epoca sono passati in rassegna e ordinati in vicende sceniche assai pittoresche. Con quale soddisfazione il pubblico non è facile dire: il ballo “del Papa”, pretesto di dimostrazioni patriottiche, trasse sì gran folla al teatro che, caso unico, si dovettero levare sedie e panche per lasciare spazio al pubblico. Dopo undici rappresentazioni venne proibito dal Comando francese, temendosi gravi disordini in teatro e fuori. L'*Excelsior* a sua volta destò così caldo entusiasmo che si dovette ripeterlo alla Scala in tre stagioni consecutive, nell'istesso (*sic!*) anno 1881; e cioè, nella stagione di carnevale e quaresima, in cui fu rappresentato per la prima volta; nella stagione di primavera, svoltasi durante l'Esposizione (vi si dette anche il *Mefistofile*, su consiglio di Verdi che indusse il Boito, dopo il trionfo del 1875 a smettere il broncio col teatro che gli aveva maltrattato spietatamente l'opera nel 1868); e, infine, nella stagione d'autunno, imbastita quasi apposta per eseguire il ballo. Ma la meraviglia delle meraviglie, se dobbiamo credere alle cronache, fu il *Prometeo*, gran ballo mitologico di Salvatore Viganò, ch'ebbe nel 1801 l'onore di essere messo in musica da Beethoven, e che alla Scala venne riprodotto, in una nuova edizione, nel 1813; fonte di guadagni favolosi per gl'impresari. (Un consiglio: perché alla Scala non si potrebbe rimettere in scena il *Prometeo*, “dietro il programma dell'immortale Viganò” come fece il coreografo Huss nel 1844? La musica di Beethoven è molto bella). La passione per i balli teatrali infiammò i nostri nonni. In una stagione di carnevale e quaresima di “montavano” quattro i cinque balli; in un anno, poiché la Scala rimaneva talvolta aperta tutti e dodici i mesi, senza interruzioni, dieci, dodici, quindici, fino diciotto balli» (Gatti, Carlo, “*Vecchia Milano*” di G. Adami e F. Vittadini, «L'illustrazione italiana», anno LV, n. 4, 22 gennaio 1928).

il movimento coreografico. Lo ha assecondato il corpo di ballo della «Scala» ancora ottimo, se non eccellente.²⁵⁶

Ad ogni modo, al di là dei più o meno significativi mutamenti introdotti in termini di scelte coreografiche, è indubbio che *Vecchia Milano* costituisca un evento simbolico di portata sociale ancor prima che teatrale, configurandosi come la prova del recupero, da parte della Scala, di quelle potenzialità produttive che, anche in fatto di ballo, ne avevano da sempre fatto un punto di riferimento non solo per la città di Milano ma, di riflesso, anche per il resto d'Italia: nella consapevolezza di una simile rinascita si erano dunque mossi gli ideatori di *Vecchia Milano*, dando vita a un ballo preventivamente e programmaticamente concepito come *evento storico* nel quale il capoluogo meneghino avrebbe dovuto rispecchiarsi con orgoglio e nutrire migliori speranze per il futuro.

Un altro momento di non secondario rilievo, sia sul piano artistico che su quello delle condizioni produttive, connota altresì il 1928, vale a dire la messa in scena, al Teatro Reale dell'Opera di Roma²⁵⁷, della «commedia coreografica» *La giara*²⁵⁸ su libretto di Luigi Pirandello e musiche di Alfredo Casella. Sebbene ideata per i *Ballets Suedois* di Rolf de Maré, *La giara* costituisce un lavoro che, per il tipo di ambientazione e soprattutto per la nazionalità degli autori di musica e libretto, viene apprezzato dalla cronaca proprio l'*italianità* che sembra contraddistinguerlo: senza dilungarci troppo su tali contributi, peraltro essenzialmente dedicati alla partitura caselliana, rileveremo però come i cronisti notino all'unanimità i progressi compiuti dal corpo di ballo del teatro che, dopo la fondazione dell'annessa scuola, sembra iniziare a offrire i suoi primi frutti. Se dunque su «La Tribuna» ci si limita a dire che il corpo di ballo si era «disimpegnato assai lodevolmente»²⁵⁹, «Il Giornale d'Italia» rileva come il «giovine gruppo» di ballerini da poco affidato alla guida, come si è già detto, di Ileana Leonidoff si mostri «già molto esperto»²⁶⁰.

Si comprende ancora una volta come quello di un rinnovato e solido percorso di formazione per i ballerini dei teatri d'opera (in questo caso il Teatro Reale dell'Opera di Roma e il Teatro alla Scala di Milano) sia non soltanto un aspetto di importanza capitale in vista del buon esito degli spettacoli di volta in volta messi in scena, ma costituisca soprattutto un

²⁵⁶ gi. bev., «*Vecchia Milano*» di Adami e Vittadini, «La Tribuna», 12 gennaio 1928.

²⁵⁷ Proprio nel 1928 il Teatro Costanzi, a seguito dell'acquisto da parte del Governatorato di Roma, viene trasformato in Teatro Reale dell'Opera di Roma.

²⁵⁸ La serata rappresentava il vero e proprio debutto del Corpo di ballo del Teatro Reale dell'Opera dopo la messa in scena, il 27 febbraio dello stesso anno, del *Nerone* di Boito in per la prima volta figuravano gli allievi della Scuola di ballo istituita solo da pochi mesi.

²⁵⁹ Gasco, Alberto, «*L'Usignolo*» di Stravinski e «*La giara*» di Casella, «La Tribuna», 10 aprile 1928.

²⁶⁰ De Rensis, Raffaello, *Le novità al Teatro Reale. «L'Usignolo» di Stravinski e «La giara» di Casella*, «Il Giornale d'Italia», 10 aprile 1928.

problema a cui la cronaca non può non dedicare il dovuto interesse, dacché seguire le attività delle scuole di ballo significa al tempo stesso, per i cronisti, monitorare – spesso, tuttavia, finendo col celebrarla – l’attività degli enti lirici in cui simili istituzioni si trovano a operare e, pertanto, riflettere sull’andamento complessivo di organismi che, oltre a rappresentare un motivo di orgoglio per le città che li ospitano, sono al contempo oggetto del riconoscimento statale mediante i contributi economici che, sotto forme diverse, vengono loro erogati.

È allora in quest’ottica che ci pare di dover leggere quelle cronache relative a esami e saggi finali delle scuole di ballo della Scala e dell’Opera di Roma che, proprio a partire dalla fine degli Anni Venti, sembrano divenire una sorta di appuntamento ricorrente nella stampa delle due città. Vale tuttavia la pena di rilevare come, soprattutto nel caso dei contributi dedicati alla scuola scaligera, il saggio annuale di ballo costituisca essenzialmente lo spunto per un pezzo di colore²⁶¹, molto spesso infarcito di toni bonari e carezzevoli nei riguardi delle fanciulle chiamate alla prova, oltre che, parallelamente, attraversato dal desiderio far trapelare un’atmosfera di familiarità (rinforzando un’immagine della Scala come *teatro dei milanesi* o, quantomeno, di una certa parte di essi) e, in un certo senso, di “dietro le quinte”.

Si veda a tal proposito l’articolo *Ballerinette all’esame* pubblicato sul quotidiano «Il Secolo. La Sera» il 5 luglio 1928²⁶², nel quale, al di là dei vezzosi accenni alla presenza di «un pubblico di famiglia» costituito da «parenti e amici delle giovani allieve che seguivano con trepidazione e con soddisfazione lo svolgersi del trattenimento», compare un ampio paragrafo introduttivo in cui si plaude a quella nobile tradizione classico-accademica (ben lontana, si precisa, dal qualsiasi forma di bieco tradizionalismo) che, dopo il luminoso passaggio di Anna Pavlova²⁶³ e quasi in opposizione al successo delle danze jazz, sembrava ora essere tornata in auge alla Scala sia sul piano della didattica sia su quello degli allestimenti coreografici:

²⁶¹ La tendenza a scrivere disimpegnati trafiletti sugli esami della scuola di ballo scaligera veniva peraltro rilevata Carlo Lari in un contributo, intitolato *Vivaio di prime ballerine*, comparso sulla rivista «Comoedia» nel 1930. Su questo punto si veda Taddeo, Giulia, *Prove di critica: la danza in “Comoedia” tra illustrazione e approfondimento*, cit.

²⁶² L’esame, coordinato dall’ottantenne «canuto e rubizzo» Enrico Cecchetti e dalla maestra Angelina Gini, si svolgeva in due parti: una prima, era dedicata all’esecuzione di esercizi dinanzi alla giuria che si trovava sul palcoscenico, mentre la seconda era costituita da un vero e proprio spettacolo. Vi assistevano: il podestà Belloni, alcuni rappresentanti dell’Ente Autonomo, i dirigenti del Teatro alla Scala, il presidente della Scuola Vittorio Ferrari e, non da ultimo, Arturo Toscanini. Cfr. Anonimo, *Ballerinette all’esame*, «Il Secolo. La Sera», 5 luglio 1928.

²⁶³ Com’è noto, la celebre danzatrice russa effettuò, proprio nel 1928, la sua unica tournée italiana. Su questo punto si veda Torrani, Paola, *La tournée italiana di Anna Pavlova: 30 marzo-9 maggio*, in Sasportes, José – Veroli, Patrizia, (a cura di), *Alla ricerca dell’Ottocento perduto*, «La Danza Italiana», Bulzoni, Roma, 1999, pp. 143-165.

Il pubblico è, in fondo, tradizionalista. Nel miglior senso di questa parola: non statico, né cristallizzato nei gusti, ma rispettoso di tutto quello che è sostanza, fondamento di un'arte vera. Nel buon gusto atavico trova sempre un correttivo a qualche folata di stramberia dalla quale per un momento può farsi travolgere. Ora si affeziona di nuovo alla vecchia, buona danza. Reazione al travolgente assalto dei ritmi sincopati del jazz? O non, piuttosto, graduale risveglio di una sensibilità artistica sopita, ma non distrutta? È un fatto innegabile. Qualche mese fa una ballerina russa di pura scuola classica, Anna Pavlova, ha rinnovato coi suoi spettacoli gli entusiasmi di un tempo. Il Teatro Lirico, affollato di un pubblico che era il fior fiore dell'intellettualità e dell'eleganza, risuonò di applausi che forse eguagliavano nell'ardore quelli rivolti alle Essler, alle Taglioni, alle Cerrito, che furono «deliranti» secondi ci riferiscono le cronache che davano notizie del «ballo grande» alla Scala e di quelle dive che ne erano l'attrattiva maggiore.

Furono, per la danza, quelli spettacoli della Pavlova, una parentesi respiro e di luce, indizio, forse, di una rinnovata tendenza. Speriamo.

Certo egli è che intorno alla Scuola di ballo della Scala, la quale rappresenta degnamente fra noi la tradizione dell'arte della danza, ed intorno alle giovani allieve, delle quale non ritesseremo ancora una volta l'elogio della loro passione, per il sacrificio di un lungo studio e di uno sfibrato lavoro, c'è un'atmosfera di viva simpatia.

Un simile elogio della tradizione definisce convenientemente la parabola che il ballo teatrale italiano descrive, almeno stando alle parole delle cronache, nel corso degli Anni Venti, i quali, con il debutto scaligero di *Casanova a Venezia*²⁶⁴ (peraltro rappresentato anche Roma nel 1930 nella riproduzione di Placida Battaggi)²⁶⁵, fanno mostra di chiudersi attestandosi su una formula spettacolare in parte già praticata con *Vecchia Milano* e evidentemente incentrata sulla ricerca di una maggiore coerenza fra le diverse componenti spettacolari.

²⁶⁴ «Azione coreografica in otto quadri» di Giuseppe Adami per le musiche di Riccardo Pick-Mangiagalli, *Casanova a Venezia* debutta alla Scala il 19 gennaio 1929. Le coreografie sono del tedesco Heinrich Krölller, le scene di Antonio Rovescalli, i costumi e l'allestimento scenico di Caramba. Come già in *Vecchia Milano*, il ruolo del protagonista maschile, Casanova, è affidato all'attore Alfredo Menichelli, mentre gli altri ruoli principali sono interpretati da: Cia Fornaroli (Lauretta), Rosa Piovella Ansaldo (Barberina), Placida Battaggi (Donna Lucrezia), Vincenzo Celli (Momoletto), Attilia Radice (il moretto di Casanova). Frutto della personale rielaborazione di Giuseppe Adami, la vicenda, più che narrare le avventure di Casanova – di cui fornisce una sorta di edulcorato ritratto a metà fra il Dongiovanni e il Cagliostro – rievoca invece luoghi, atmosfere e suggestioni lagunari, ben presenti, peraltro, nei titoli di alcune scene quali “Il ridotto”, “La cabala”, “La notte veneziana”, “Il carnevale di Venezia”.

²⁶⁵ Ecco la lista degli interpreti, con relativi commenti, riportata dalla positiva cronaca de «Il Messaggero» (Anonimo, *Tre prime rappresentazioni al Teatro Reale*, «Il Messaggero», 19 gennaio 1930): «Esecuzione ottima sotto ogni aspetto: Etorina Mazzucchelli, magnifica “Lauretta” come danzatrice ammirevole e mima plasticamente espressiva; Placida Battaggi, efficacissima “Donna Lucrezia”, e forte collaboratrice degli autori per la stupenda riproduzione coreografica dell'intera azione: sono state ammirate e applaudite con gran calore. Grandi applausi alla Leonidoff, spigliato “Momoletto”, a Dimitri Rostoff valentissimo “Casanova” e non debbono dimenticarsi Iolanda Bassi “Ninetta” e Giulia Guastoldi “Moretto”».

A questa sorta di continuità fa esplicito riferimento «Corriere della sera» quando, a proposito di *Casanova a Venezia*, dichiara:

Dopo la prova brillante data l'anno scorso dall'Adami con l'azione coreografica della *Vecchia Milano* e dopo i ripetuti e fortunati offerti da quel musicista modernamente equilibrato e sinfonicamente maturo che è Pick Mangiagalli, dall'unione delle loro forze non ci si poteva ripromettere che un lavoro interessante, nella forma che il balletto sembra assumere con stabile fortuna mercé la fusione dell'antica e tradizionale fastosa coreografia con i caratteri della commedia mimeggiata. A questo indirizzo coreografico è rimasto fedele l'autore di *Casanova a Venezia*, azione coreografica che ebbe ieri felicissimo successo.²⁶⁶

Sulla stessa linea, ma forse con uno spessore analitico maggiore, si collocano le riflessioni comparse su «Il Popolo d'Italia», specie laddove il cronista valuta la coerenza complessiva dell'opera esaminando sia le caratteristiche del libretto sia, soprattutto, l'articolazione dell'azione scenica:

[...] tutta l'azione, per quanto divisa in otto quadri di vita [...] ha una continuità logica di azione che non riesce mai a frammentarsi nel continuo gioco drammatico; si svolge esso nel ridotto fra le rivalità di Donna Lucrezia, Barberina e Lauretta, o attraverso la cabala di cui sono vittime il vecchio protettore del Casanova e i suoi amici.

Se questa la concezione e la sensibilità creativa del nuovo ballo apparso alla Scala, quale ne è il valore visivo e scenico? Anzitutto è da notare la armoniosità di vari quadri, che si succedono con equilibrio di tinte, di movenze e di ambienti. L'un quadro contrasta e nello stesso tempo sviluppa se non l'azione lo spirito di quello che precede, e se in nessuno è presentata una visione veramente nuova e se, non sempre in questo ballo si riesce a creare una situazione vivacissima di briosità scenica – briosità che è invece nello spunto comico e qua e là grottesco del lavoro – non vi manca mai il buon gusto, la spigliata fantasia e la piacevolezza.²⁶⁷

A fronte di un innegabile attaccamento da parte del pubblico italiano, ma in particolar modo scaligero, alle tradizioni coreografiche di marca tardo ottocentesca (come peraltro dimostra il maggiore successo tributato agli spettacolari quadri interamente danzati – quelli cosiddetti

²⁶⁶ g. c. (ma Gaetano Cesari), *Il Tabarro e Casanova a Venezia alla Scala*, «Corriere della sera», 20 gennaio 1929.

²⁶⁷ g. s., «*Il Tabarro*» ed il ballo «*Casanova a Venezia*» di G.Adami e R.Pick-Mangiagalli, «Il Popolo d'Italia», 20 gennaio 1929.

di «danza pura» – del *Casanova a Venezia*²⁶⁸), la via intrapresa dal ballo teatrale sul finire degli Anni Venti è dunque quella di una timida riforma delle pratiche connesse alla concezione e alla realizzazione scenica che, come riconosciuto favorevolmente dalla cronaca, passa non solo attraverso la ricerca di una maggiore coerenza drammaturgica complessiva (che rifugge dunque l'arbitrarietà caratteristica degli allestimenti dei primi anni del Novecento), ma anche mediante una più puntuale attenzione nei riguardi del livello qualitativo raggiunto dai singoli linguaggi della scena.

Vale allora la pena di chiudere questa panoramica sul ballo teatrale italiano degli Anni Venti riportando alcune considerazioni che, nel già citato articolo del «Corriere della sera», Gaetano Cesari riserva alla componente coreografica di *Casanova a Venezia*, dacché ci sembrano restituire perfettamente il senso di un cambiamento che, per quanto lento e stentato, iniziava ciononostante a manifestarsi.

Nel riflettere infatti sulla complessiva organizzazione delle masse che, in passato, rappresentavano la fortuna dei balli manzottiani proprio in virtù delle complesse forme geometriche che descrivevano sulla scena, Cesari afferma che

In questi quadri maggior ampiezza e complessità [quelli di “danza pura” maggiormente animati dalla presenza del corpo di ballo, *n.d.A.*], il *Casanova* si stacca dalle moderne forme di balletto, rese di moda dalla coreografia russa, e torna alle fonti tradizionali del grande ballo italiano, col quale ebbe, particolarmente alla Scala, un periodo di grande rinomanza la coreografia nostra.

Certo, in confronto di questa e specialmente della musica che l'accompagnava, il *Casanova* offre degli elementi di assai maggiore raffinatezza. All'infuori del quadro rappresentante *La fantasia dell'oro*, in cui un palco sopra il palcoscenico può dare l'idea – come l'anno scorso nella *Vecchia Milano* – di ricostruzione d'una scena d'altri tempi, o snodo delle danze e dei movimenti delle masse, pur essendo efficacemente armonico e prospetticamente

²⁶⁸ Assolutamente emblematica in tal senso è la descrizione della reazione del pubblico dinanzi al quadro *La fantasia dell'oro* offerta dal quotidiano «La sera», cui fa seguito, però, il puntuale rilievo del cronista secondo cui, nonostante lo sfarzo e la grandiosità di facile presa sugli spettatori, non era tanto in un simile quadro che andavano ricercati i veri meriti dell'opera, quanto nella sapienza della sua concezione: «Nella serata di sabato [...] c'è stato un momento nel quale il pubblico si è abbandonato ad una vera manifestazione di entusiasmo come, ad essere sinceri, è difficile sentirne alle prime rappresentazioni di opere nuove. È stato al finale del terzo quadro del ballo di Adami e Pick-Mangiagalli: il quadro ce si intitola *La fantasia dell'oro* e che, nella spettacolosa e abbacinante realizzazione scenica fa pieno onore al titolo, già così promettente. In una scena nella quale alberi, fiori e piante sono tutti screziati d'oro, e che ha per sfondo una cascata d'oro, il corpo di ballo danza, sgambetta, gestisce in un mare di luce dorata; e ogni testa, ogni torace, ogni braccio, ogni gamba, ogni... pregio, insomma, delle ballerine, sono tutti coperti da squame d'oro e d'argento lucidissime, che sotto il fuoco incrociato dei riflettori gettano lampi e faville, raggi e barbagli: una bellezza a vedere. [...] Non occorre dire che se questo è il quadro che più ha scosso e trascinato il pubblico, e se è il più spettacoloso del ballo, non è però il più bello». (a. l., ma Adriano Lualdi, *La prima di “Casanova a Venezia” di G. Adami e R. Pick Mangiagalli alla Scala*, «La sera», 21 gennaio 1929).

rappresentato, si differenzia dalle disposizioni simmetriche e quasi geometriche delle masse agenti negli antichi balli.²⁶⁹

Si tratta, in sostanza, di una metamorfosi non solo difficile da intercettare all'interno di discorsi spesso reticenti come quelli della cronaca, ma anche per sua natura estremamente contraddittoria: a questo punto del discorso, infatti, non si può non rilevare come la mente ispiratrice degli spettacoli scaligeri della fine del decennio, vale a dire quella di Giuseppe Adami, non appartenga al mondo della danza ma, diremmo generalizzando, a quello del teatro di parola. Nonostante la solida esperienza di palcoscenico e indipendentemente dal processo di nobilitazione *culturale* del ballo teatrale che il suo operato contribuiva significativamente ad attivare, cioè, Adami è e rimane sostanzialmente un drammaturgo, il cui sguardo, anche quando si confronta con lo spettacolo coreografico, rimane comunque inevitabilmente *esterno* alla danza e, pertanto, continua a rintracciare nella formula (testuale e scenica) della *commedia* il campo di sperimentazione a lui più affine e, in definitiva, degno di maggior interesse. Si spiegano così, in ultima analisi, le dichiarazioni dello stesso Adami rilasciate allo scrittore Augusto de Angelis in una singolare (e per la verità fantasiosamente rielaborata²⁷⁰) intervista del 1929 dove asserisce di pensare al ballo «come a una commedia», in cui, da un lato, conferire «spessore psicologico» ai personaggi (visti come «persone vive»), e, dall'altro, sfruttare al massimo grado le risorse spettacolari offerte dalla «messa in scena della Scala»: è nell'innesto delle logiche della commedia all'interno della grandiosa spettacolarità del «ballo grande», detto altrimenti, che consiste la proposta artistica di Adami, la quale, nel tentativo di mettere al riparo l'allestimento coreografico dal rischio di una esteriorità vacua e fine a se stessa, finisce però talvolta per tradursi in un

²⁶⁹ *Ibidem.*

²⁷⁰ Cfr. De Angelis, Augusto, *Torniamo al "ballo" con Giuseppe Adami*, «Il Giornale dell'arte», 11 febbraio 1929. È interessante rilevare come questo contributo prenda in carico, sul versante tematico come su quello più strettamente testuale, proprio quell'oscillazione fra spettacolarità sbalorditiva e coerenza drammatica di cui stiamo trattando qui, riconoscendo però una netta superiorità al primo dei due termini in gioco. Apertosi come un'intervista in cui Adami, oltre a ripercorrere le proprie vicende biografiche, espone anche le proprie idee in fatto di ballo, il testo si trasforma poi nel meravigliato e sapido resoconto dello stesso De Angelis in qualità di spettatore privilegiato, dacché posizionato dietro le quinte, del già citato ballo *Casanova a Venezia*. Lo sguardo dell'autore si concentra infatti, oltre che sugli artifici, le bizzarrie e le frenesie del "dietro le quinte", proprio sugli effetti scenici di maggiore impatto e sui virtuosismi delle danzatrici, non a caso compendiate nella rievocazione del già menzionato quadro *La fantasia dell'oro*: «Un barbaglio fantastico d'oro schietto. Si sono aperte le cateratte e l'oro scende a fiumi. Tutto l'oro di Mida s'è riversato su questo palcoscenico enorme. Caramba ha toccato ballerine e ballerini, tramagnini e comparse, bimbettini e bimbe sgambettanti, e sono tutti diventati d'oro. Lo spettacolo è di quelli che abbagliano. Visto di tra le scene, dà lo stordimento, Venti uomini fanno girare le ruote della cascata incandescente. Dal di dietro, l'oro mostra la tela e il legno ruvido, la corda tirata e la ruota cigolante. Corro verso il boccascena, per guardare il quadro, senza vederne il rovescio. *La fanciulla della voluttà* [il ruolo interpretato in questo quadro da Rosa Piovella, *n.d.A*] gira su se stessa, una gamba piegata, l'altra puntata a terra, proprio innanzi a me. E contra fra le labbruzze sorridenti. Fino a quanto conterà quei giri?».

ibrido poco felice e, soprattutto, incompatibile con le esigenze e le finalità dell'azione coreica. Nelle sue prove meno riuscite²⁷¹, infatti, Adami immagina delle vere e proprie *commedie mute* che, costringendo il ballo teatrale a soddisfare le necessità drammaturgiche ed espressive del genere comico, trasformano il corpo danzante in una sorta presenza scenica *mutata* in quanto irrimediabilmente sprovvista dell'unico mezzo che la renderebbe davvero efficace: la parola.

Muovendo da una sorta di inestirpabile sospetto verso qualunque tentativo di sperimentazione e *nobilizzazione* del ballo teatrale, le cronache, dal canto loro, rilevano prontamente una simile ambiguità d'impostazione denunciandone severamente ogni smarginamento, ogni eccesso, ogni sbavatura: si delinea così, nel dinamico avvicinarsi di timide aperture, nostalgie e netti rifiuti, l'esile e incerta trama di un racconto che, come quello del ballo italiano di questi anni, procede per spostamenti talvolta ambigui e spesso impercettibili, seguendo un tracciato che vale comunque la pena di continuare a percorrere.

²⁷¹ L'esempio più significativo in tal senso è costituito dalla «fiaba coreografica» del 1931 intitolata *Mille e una notte* e messa in scena alla Scala con le musiche di Victor De Sabata, le coreografie di Max Terpis e l'allestimento scenico di Caramba. Il lavoro, secondo quanto quasi unanimemente denunciato dalle cronache, tentava l'accostamento di tematiche e soluzioni scenico-drammaturgiche tra loro profondamente incompatibili: nel mettere in relazione l'esile nucleo drammatico (definito «di natura operettistica» da «Il Popolo d'Italia») del confronto fra la dinamica modernità della vita newyorkese e il lussuoso languore di una corte orientale, rappresentati rispettivamente da una energica fanciulla americana e dalla favorita dello Scià di Persia, con il necessario e, alla Scala, irrinunciabile fasto dell'allestimento coreografico, *Le mille e una notte* (articolata in sette quadri due soli dei quali, il terzo e l'ultimo, di carattere puramente danzato) si presentava come un'opera lenta, fortemente disorganica, puntellata di episodi noiosi (di cui alcuni ritenuti indegni del palcoscenico scaligero in quanto palesemente vicini al *valet*) e, in definitiva, incapace di fondere la dimensione del ballo con quella della commedia. Con mirabile sintesi, «Il Popolo d'Italia» rintraccia così il motivo ultimo dell'insuccesso dell'opera: «La fiaba coreografica pare quindi voglia opporre fra loro due mentalità femminili con la vittoria della ultra-moderna. Troppo, forse, come contenuto filosofico per un ballo; troppo poco – osservato da un punto soltanto coreografico – per scene da ballo». (Cfr. g. s., «*Cavalleria rusticana*» e le «*Mille e una notte*», «Il Popolo d'Italia», 21 gennaio 1931). Il ballo teatrale (e in special modo quello scaligero), si sta dicendo qui, possiede una natura sostanzialmente anti-filosofica (oltre che implicitamente esornativa) e rispondente piuttosto ad esigenze di dinamismo e spettacolarità che, al di là di tutti i tentativi di sperimentale rielaborazione del genere, non possono essere disattese. Sulla disorganicità dell'allestimento punta poi il dito «La sera», secondo cui lo spettacolo dimostrava una mancanza «di direttive e di criteri d'arte, o meglio di armonia e di rapporti fra le arti che costituiscono un'opera», mentre l'«Ambrosiano» si interroga sui limiti espressivi e narrativi dell'azione scenica: «La mimica degli attori, espressiva sin che si vuole, non può supplire alla parola per spiegare, ad esempio, come una potentissima favorita di uno Scià sia una povera madre, che teme per suo figlio le conseguenze e i capricci dell'amante regale. La coreografia e i mezzi scenici ordinari non arriveranno mai – altro esempio – a convincere il pubblico che l'inabissarsi di uno scenario panoramico possa dare l'illusione dell'alzarsi di un aeroplano che, non solo non si sposta di un millimetro, ma non si vede neppure». (Cfr. a. l., ma Adriano Lualdi, «*Mille e una notte*» di V. De Sabata e «*Cavalleria rusticana*» alla Scala, «La sera», 21 gennaio 1930; G.C. Paribeni, ma Giulio Cesare Paribeni, «*Mille e una notte*» di De Sabata e Adami, «Ambrosiano», 21 gennaio 1931). Si noti infine come il «Corriere della sera», quasi a conferma dell'ambiguo ruolo di Adami quale *mente coreografica* in verità esterna alle pratiche coreiche, rievochi il nome del coreografo Luigi Manzotti, compiendo così un accostamento che lo stesso Adami, nelle interviste e nei contributi giornalistici di questi anni, tendeva indirettamente a mettere in campo: «L'invenzione di questa fiaba è figlia delle invenzioni che contrassegnano il tempo nostro. Come Manzotti nell'*excelsior*, Adami ha fatto delle varie conquiste dell'elettricità e dell'aria altrettanti motivi scenici, e per la nuova rappresentazione ha scelto Nuova York, grande fucina delle nuovissime intraprese». (Cfr. g. c., ma Gaetano Cèsari, *La prima di «Cavalleria rusticana» e del ballo «Mille e una notte»*, «Corriere della sera», 21 gennaio 1931).

2.2.4 Balli, balletti e passi d'addio: gli Anni Trenta

Come già per i capitoli precedenti, l'approccio ai discorsi giornalistici sul ballo teatrale italiano degli Anni Trenta non può procedere senza riflettere parallelamente sull'attività di quelli che, ancora per tutto questo decennio, costituiscono i principali organismi produttivi in ambito coreico: il Teatro alla Scala di Milano e il Teatro Reale dell'Opera di Roma.

Sebbene sia facile rendersi conto di come in questo periodo il panorama del ballo italiano risulti relativamente più animato rispetto a quello degli Anni Venti (il tutto, evidentemente, anche in ragione delle maggiori possibilità finanziarie che entrambi i teatri si trovano ora a gestire), risulta tuttavia ben più complesso rintracciare delle chiare linee guida alla base delle scelte produttive di volta in volta condotte in campo ballettistico.

Laddove infatti la Scala, oscillando essenzialmente tra la riproposizione aggiornata di allestimenti di matrice ottocentesca, la timida ripresa di lavori del decennio precedente e la produzione di nuovi balli imponenti e spettacolosi, sembra spesso tornare a servirsi del ballo come pretesto per delle autentiche "prove di forza", il Teatro dell'Opera, dal canto suo, punta quasi integralmente su nuovi allestimenti che, oltre ad essere quanto mai eterogenei nella forma e nelle ambientazioni, prevedono sovente il coinvolgimento di musicisti italiani, il cui percorso – tendenzialmente estraneo da sperimentazioni ardite – si colloca spesso all'interno dell'operetta e del teatro comico.

Comparando l'attività dei due teatri nel corso degli Anni Trenta emerge però un triste dato comune, costituito dalla sostanziale assenza di coreografi italiani: a Roma come a Milano, infatti, le coreografie degli spettacoli di ballo e di opera sono quasi sempre affidate ad artisti stranieri, il cui apporto – persino nel caso di Boris Romanoff, vale a dire del coreografo che operò più a lungo sulle scene italiane del tempo²⁷² rimanendo al Teatro dell'Opera dal 1934 al 1937 – risulta essere scarsamente incisivo e certamente incapace di imprimere un marchio duraturo nelle vicende del ballo teatrale italiano. Si tratta, infatti, di collaboratori – spesso anche molto illustri, come nel caso di Leonide Massine (alla Scala per *Belkis regina di Saba* e *Il cappello a tre punte*, rispettivamente 1932 e del 1934) e Michail Fokine (autore, sempre alla Scala, delle coreografie de *L'amore delle tre melarance* del 1936) – scelti quasi sempre *ad hoc* ed effettivamente presenti per un numero limitato di prove (o, come nel caso di Romanoff, spesso assenti per via di numerosi ingaggi internazionali), il che, pur nella ricerca di una maggiore organicità complessiva che – come si diceva – ha ormai iniziato a connotare

²⁷² Cfr. Veroli, Patrizia, *Coreografare la patria perduta. Boris Romanoff in Italia*, in Pontremoli, Alessandro – Veroli, Patrizia, *Passi, tracce, percorsi. Scritti sulla danza italiana in omaggio a José Sasportes*, cit., pp. 205–218.

gli allestimenti coreografici italiani, non consente loro di stabilire solide e fruttuose relazioni con i danzatori, gli artisti e le maestranze di volta in volta coinvolte.

Dinanzi a un simile stato di cose, il discorso giornalistico sembra molto spesso reagire adattandovisi, mostrando sovente di tornare su ormai vietati stereotipi (dalla retorica celebrazione delle glorie coreiche ottocentesche alla bonaria esaltazione dell'ormai ben nota *gioia degli occhi*) e, soprattutto, dedicando alla componente coreografica solo vaghe e sbrigative considerazioni, le quali, se da un lato possono dimostrare un generico disinteresse da parte dei cronisti, dall'altro risultano come una diretta conseguenza della scarsa incisività che, secondo quanto abbiamo appena accennato, contraddistingue l'operato di quasi tutti i coreografi stranieri presenti in Italia negli Anni Trenta almeno, come vedremo, fino all'arrivo a Roma di Aurel M. Milloss sul finire del decennio.

I discorsi della stampa dedicati al ballo teatrale di questi anni, costantemente sul punto di scivolare nello stereotipo e ripetutamente attraversati dall'idea di un ballo concepito più nei termini di fantasioso *manufatto* che non di autentica opera d'arte, dimostra di incanalarsi, rinsaldandolo, all'interno dello schema di "cronaca-tipo" che abbiamo già incontrato e che, con sempre maggiore evidenza, colloca su due livelli diversi l'analisi critica della componente musicale e le considerazioni relative alla messa in scena e, dunque, alla danza. Una simile spaccatura sarà superata e, in un certo senso, ulteriormente rafforzata quando, nella seconda metà del decennio, molte cronache (come quelle del «Corriere della Sera» o de «Il Secolo. La Sera») si articoleranno in due sezioni distinte e affidate ad autori diversi, l'una relativa alla musica e l'altra all'allestimento: vale però la pena di notare, e non si tratta di un dato di secondaria importanza, come la seconda di queste due sezioni riservi la propria attenzione soprattutto alla componente scenografica e costumistica, relegando ancora una volta al margine del discorso gli aspetti connessi alla danza e alla coreografia.

Eppure, sul grigio sfondo di un panorama cronachistico sostanzialmente incerto e laconico, si staglia una figura di assoluto e indiscutibile rilievo per ciò che concerne la nascita di una vera e propria cultura della danza italiana, vale a dire quella del giornalista Paolo Fabbri²⁷³.

Sebbene torneremo in maniera più articolata su questo personaggio, è necessario chiarire fin d'ora come Fabbri rappresenti, almeno per ciò che riguarda il balletto²⁷⁴, il primo autentico

²⁷³ Critico di danza del quotidiano milanese «Il Secolo. La Sera» sicuramente attivo all'inizio degli Anni Trenta, il nome di Paolo Fabbri, sposato alla danzatrice Attilia Radice e paladino del balletto classico di tradizione italiana, si lega alla stesura di numerosi articoli (seppur tutti concentrati indicativamente tra il 1930 e il 1935) in cui la difesa del ballo di matrice ottocentesca si fonde con una considerevole consapevolezza storiografica e con una singolare capacità di analisi della tecnica accademica. Per approfondimenti su Paolo Fabbri si veda. *infra*, pp. 467–492.

²⁷⁴ Un discorso analogo, come si dirà, può essere condotto sul versante della danza *moderna* a proposito di Anton Giulio Bragaglia. Su Anton Giulio Bragaglia cfr. *infra*, pp. 421–464.

critico di danza italiano, propugnatore non solo di una solida conoscenza storica e di una personale visione dell'arte di Tersicore – incentrata sostanzialmente sul primato della tradizione coreica italiana che trova nella Scuola di Ballo della Scala il suo modello di riferimento -, ma anche capace di fornire analisi dettagliate e ricche descrizioni dei corpi danzanti che vede in scena, oltre che di valutare (non di rado in maniera apertamente polemica) il panorama coreico italiano del suo tempo con tanto di indicazioni e suggerimenti agli addetti ai lavori.

Concentrando ora più specificamente l'attenzione sulle cronache, e focalizzandoci dapprima sulla stampa romana, rileveremo come sia proprio lo sguardo dei cronisti della Capitale, che nel corso degli Anni Venti aveva dimostrato una certa vivacità, a farsi ora più spento e ad accogliere pianamente una programmazione ballettistica non solo sempre molto eterogenea (sebbene singolare e per molti versi interessante – specie durante le stagioni legate alla direzione artistica di Tullio Serafin – specie sul piano delle formule spettacolari spesso impiegate), ma anche non sufficientemente sostenuta dalla presenza di un corpo di ballo saldamente formato e, come si diceva, di coreografi capaci di dare una decisa impronta a un'istituzione palesemente bisognosa, perlomeno in ambito coreico, di trovare una propria identità.

Almeno nel corso dei primi Anni Trenta, infatti, la precaria condizione del corpo di ballo del Teatro Reale dell'Opera continua a costituire uno degli obiettivi polemici (o comunque un oggetto di interesse privilegiato) da parte della cronaca, al punto che se a proposito del ballo *Il castello nel bosco* (1931)²⁷⁵ Raffaello De Rensis²⁷⁶ nota che «Il corpo di ballo al completo, disciplinato da Placida Battaggi, ha messo a nudo non solo le figure delle belle ragazze, e sta bene, ma anche le deficienze della scuola, riconosciute unanimemente»²⁷⁷, all'indomani del debutto, l'anno successivo, di *Fantasia Romantica* (con le coreografie di

²⁷⁵ «Azione coreografica in un quadro» di Arturo Rossato per le musiche di Franco Casavola, *Il castello nel bosco* debutta al Teatro Reale dell'Opera il 24 gennaio 1931. Le coreografie sono di Placida Battaggi e le scene di Enrico Prampolini.

²⁷⁶ Raffaello De Rensis (1880-1970), critico musicale per «Il Messaggero» e «Il Giornale d'Italia», è stato attivo anche come musicologo e conferenziere, coinvolto, sin da giovane, in numerose iniziative culturali. Il suo nome è tuttavia legato soprattutto alla creazione dell'*Istituto italiano per la storia della musica* e alla realizzazione dell'edizione dell'*Opera omnia* di Palestrina. Tra i suoi volumi si veda *Musica vista*, Milano, Ricordi, 1961. Così De Rensis viene descritto nel volume di Adriano Lualdi *Viaggio musicale in Italia* (cit., p.226): «Occhi attenti dietro tersi occhiali. Scrisse un giorno: 'In musica, come in religione, l'anima e l'immaginazione sentono, vedono e giudicano: musica e religione hanno un contenuto misterioso, impalpabile, sfuggente sotto le grinfie (*sic!*) sperimentali della scienza; l'una e l'altra non seguono vie indirette: o invadono, o trasportano, o lasciano indifferenti'. L'osservazione è giusta; e l'aver accomunato, sia pure soltanto in un ragionamento, la musica alla religione, è cosa rara, rara, rara, e bella».

²⁷⁷ r. d. r (ma Raffaello De Rensis), *Cronaca degli spettacoli. Opere e ballo al Teatro Reale*, «Il Giornale d'Italia», 27 gennaio 1931.

Nicola Guerra, allora anche direttore della Scuola di ballo²⁷⁸), lo stesso cronista rileverà prontamente un cambiamento di rotta:

Il maestro Guerra ha presentato la sua schiera danzante in uno stato di rinnovamento magnifico. L'ordine, la disciplina si sono rivelati perfettissimi: i movimenti e gli atteggiamenti dei vari gruppi di una distinzione e morbidezza insospettabili dati i tristi precedenti: la composizione dei quadri di raffinato buon gusto anche per la squisita armonia dei colori e delle luci.

Abbiamo ammirato, soprattutto, i criteri direttivi del Guerra, che si attiene alla più pura e schietta tradizione classica, che si propone la piena restaurazione di questa. Non più contorsioni dalle figurazioni misteriosamente (cioè oscuramente) psicologiche, non simboli, non filosofia, non gesti antitradizionali ed antifisiologici (*sic!*). In un secondo momento, certo, il maestro Guerra vorrà e saprà condurre il suo corpo di ballo alla più ardita evoluzione moderna: ma bisognava ricominciare da capo e non c'era altro mezzo che quello di riportare le basi del ballo e della coreografia ai concetti più sani, più logici e tradizionali.²⁷⁹

La presenza di un artista dalla solida formazione classica come Nicola Guerra fa dunque sperare i cronisti in un innalzamento del livello tecnico del corpo di ballo, a partire dal quale, secondo il giudizio di De Rensis, riuscire a costruire anche un repertorio coreografico di carattere moderno. L'operato del maestro italiano presso il Teatro Reale dell'Opera non si protrarrà tuttavia a lungo: a Nicola Guerra subentreranno, per quanto riguarda la direzione della scuola di ballo, Maria Dousse ed Ettore Caorsi già nel 1932 (seguiti dalle sorelle Battaggi a partire dal 1937)²⁸⁰, mentre, in veste di coreografi, si avvicenderanno Pavel Petrov nel 1933 e, dalla stagione 1934-1935, il già citato Boris Romanoff.

Pur nella generale scarsità di informazioni che connota le cronache degli anni relativi alla presenza del coreografo russo a Roma, vale comunque la pena di elaborare qualche ipotesi a partire dai pochi accenni che in esse è dato di rilevare.

²⁷⁸ Discanto, *La scuola di danza del Teatro dell'Opera nel pensiero del suo nuovo direttore*, «Il Popolo di Roma», 17 dicembre 1931.

²⁷⁹ r. d. r (ma Raffaello De Rensis), "*Fantasia romantica*" *al Reale e il Corpo di ballo*, «Il Giornale d'Italia», 6 febbraio 1932.

²⁸⁰ Non doveva essere tuttavia di scarso valore il percorso didattico intrapreso dalla coppia Dousse-Caorsi se, già in occasione del saggio finale del 1934, i cronisti romani ripongono nella scuola di ballo del Teatro Reale dell'Opera le loro migliori aspettative. Si leggano a tal proposito le parole di Matteo Incagliati: «Ogni figura era un quadro; ogni ardita e snella e agile movenza una speranza per il domani, con la illusione di non arrestarne o troncarne il ritmo di fronte alla esercitazione di scuola; e ogni sorriso non si stemperava nella stereotipata armonia rivolta ad accrescere leggiadria a un'età già di se stessa colma di grazia e di irresistibile giocondità. La prova di ieri ha rivelato che questa scuola, di progresso ne va compiendo, dopo i primi sbandati e irrazionali passi, ai primi anni di essa. Siamo ancora, è vero, in un campo sperimentale, ma non è detto con questo che la mèta, cui si anela, [non] è perseguita con studio e disciplina e senso d'arte». (Cfr. m. i., ma Matteo Incagliati, *Teatro Reale dell'Opera. Prime danze*, «Il Messaggero», 5 giugno 1934).

Un primo elemento, peraltro già presente nei commenti relativi all'allestimento scaligero – curato da Romanoff nel 1926 – di *Petruska*²⁸¹, consiste nel fatto che il coreografo figure spesso all'interno delle cronache in qualità di *regista*²⁸² e, più in generale, di *direttore della messa in scena* dei balli che portano la sua firma: una simile dizione, non sempre presente nel libretto degli spettacoli²⁸³ ma facente comunque riferimento al complessivo percorso professionale del russo, ci sembra possa alludere anche alla presa in carico, da parte del coreografo, di istanze e mansioni diverse rispetto alla mera “concatenazione di passi”²⁸⁴ e, probabilmente, volte all'armonica integrazione della componente danzata con il complesso della rappresentazione.

Sebbene le fonti esaminate non presentino riferimenti particolarmente ricchi e articolati in tal senso, è comunque opportuno sottolineare come, dinanzi agli allestimenti curati da Romanoff, le cronache tendano a rilevare una sostanziale *adeguatezza e congruenza* rispetto a musica e libretto: se, dunque, le coreografie di Romanoff non riescono forse a scuotere l'attenzione di un gruppo di cronisti evidentemente sonnolenti davanti alla danza, tuttavia

²⁸¹ Le cronache pongono l'accento sulle mansioni direttoriali di Boris Romanoff riportando spesso anche i nomi, quali collaboratori essenziali alla messa in scena, di Nicola Benois (scenografo) e di Caramba (costumista e, com'è noto, direttore, dal 1921, degli allestimenti scenici della Scala). In particolare, il «Corriere della sera» definisce Romanoff un *regisseur* «assai accreditato all'estero per gli allestimenti di tal genere», alludendo evidentemente a una modalità di lavoro già praticata dal russo ma ben poco conosciuta in Italia, mentre il «Secolo», nel riferirsi al successo della coreografia, dichiara: «Le masse, così nel movimento scenico che nelle danze d'insieme, si sono comportate egregiamente, e di questo, come della buona disposizione degli episodi, bisogna dar lode, oltre che al coreografo, al direttore di scena Romanoff». Si vedano dunque: g. c. (ma Gaetano Cèsari), “*Petrouchka*” e la ripresa di “*Haensel e Gretel*”, «Corriere della sera», 10 maggio 1926; g. m. c., *Petruska di Stravinsky*, «La sera», 10 maggio 1926; Anonimo, “*Petrouchka*” alla Scala, «Il Popolo d'Italia», 11 maggio 1926.

²⁸² L'impiego di una simile terminologia, nel contesto culturale del tempo, ci pare vada comunque inteso essenzialmente nei termini di *metteur en scène*.

²⁸³ Nel libretto del ballo *Volti la lanterna* (1934), ad esempio, il nome di Boris Romanoff è associato solo alla «creazione coreografica». Ciononostante, nella cronaca dello spettacolo, Raffaello De Rensis parla del coreografo solo ed esclusivamente come di un «regista». (r. d. r. ma Raffaello De Rensis, *Le novità al Reale. “Volti la lanterna” di Carabella*, «Il Giornale d'Italia», 5 gennaio 1934). Il libretto del «grottesco mimosinfonico» *Drago Rosso* del 1935, invece, attribuisce a Romanoff la «creazione coreografica e regia».

²⁸⁴ Sempre a proposito della ricerca di una maggiore logica rappresentativa, si ricordi ad esempio come, in occasione dell'eccezionale messa in scena scaligera della *Leggenda di Giuseppe* di Strauss (diretta dallo stesso compositore insieme all'opera *Salomè* il 15 marzo 1928), l'azione dei danzatori fosse sottoposta al controllo di un coreografo (Giovanni Pratesi) e di un ordinatore del movimento scenico e della mimica (il *regisseur* austriaco Ernst Lert, attivo alla Scala fin dal 1924), il che testimonia del tentativo di integrare l'operato del coreografo, evidentemente ritenuto squisitamente virtuosistico e non all'altezza onorare da solo un simile allestimento, con quello di una figura capace di armonizzare e organizzare coerentemente il complesso dell'azione. Così l'«Ambrosiano»: «Nella esecuzione coreografica si sono divisi i compiti e i meriti il Pratesi per le danze e il Dr. Lert per la mimica e il movimento scenico» (G. C. Paribeni, ma Giulio Cesare Paribeni, “*Leggenda di Giuseppe*” e “*Salomè*”, «Ambrosiano», data non identificata ma presumibilmente il 16 marzo 1928. Il ritaglio si trova presso la Fornaroli Collection, sezione: *Cia Fornaroli and Walter Toscanini papers. Box 6*. Nel medesimo faldone è possibile reperire altri ritagli analoghi – ma, eccezion fatta per quello tratto da «Il Popolo d'Italia» del 16 marzo 1928, non identificati – in cui si allude alla duplice presenza di Pratesi e di Lert. Tra questi, si legge: «Del buon gusto con cui la *Leggenda di Giuseppe*» venne posta in scena, va data particolare lode a Caramba, che ha immaginato i costumi e la colorita ambientazione scenica con squisito gusto artistico, al dottor Lert, il quale, curando l'espressione dei personaggi, rese evidente il significato dell'azione attraverso i movimenti scenici, ed al coreografo Pratesi, per aver saputo manovrare le masse equilibratamente, infondendo vita di movimento ai quadri più complessi»).

esse dovevano caratterizzarsi per un livello di disciplina tecnica e di coerenza drammaturgica percepito come sufficiente e non meritevole di biasimo.

È poi necessario riflettere sul fatto che Romanoff fosse particolarmente attento, secondo quanto peraltro rilevato da Patrizia Veroli²⁸⁵, agli aspetti più squisitamente pantomimici della coreografia: non solo significativamente definito dai cronisti come interprete «caratteristico», infatti, Romanoff si trova anche a mettere in scena, durante la sua collaborazione con il Teatro Reale dell'Opera, soggetti comici, popolareschi e grotteschi, i quali, come emerge da cronache e libretti, necessitavano di un non trascurabile grado di caratterizzazione espressiva.

La presenza di una coreografia capace di trasformare efficacemente in azione danzata lo spunto tematico e narrativo contenuto nel libretto costituisce un requisito tanto implicitamente condiviso quanto fortemente presente nelle cronache di questi anni²⁸⁶, soprattutto in ragione della sostanziale estraneità dei cronisti italiani rispetto a quelle esperienze di danza, spesso definite in termini di *sinfonismo coreografico*, che tentavano di emanciparsi dalla necessità di tradurre in movimento un determinato soggetto di partenza per ispirarsi, al contrario, solo alle suggestioni provenienti dalla componente musicale.

Se dunque il ballo teatrale viene concepito, secondo quanto abbiamo peraltro già visto, come traduzione visiva di un'azione ideata preventivamente e incastonata nella preziosa diade musica-libretto, la dimensione più strettamente interpretativa di una simile trasposizione coreografica non può che essere particolarmente cara ai cronisti, i quali non mancano di rilevare i casi in cui essa non si dimostri all'altezza della situazione. A proposito del ballo *Volti la lanterna*²⁸⁷ (1934), ad esempio, il già citato Raffaello De Rensis segnala come la

²⁸⁵ Veroli, Patrizia, *Coreografare la patria perduta. Boris Romanoff in Italia*, cit.

²⁸⁶ Emblematiche di questa sorta di appello alla ricerca di una coerenza fra le diverse componenti dello spettacolo coreografico sono ad esempio le seguenti considerazioni comparse su «Il Lavoro Fascista» all'indomani del debutto del ballo «Madonna purità» (azione coreografica di Vittorio Minnuzzi, musica di Annibale Bizzelli, coreografie di Boris Romanoff; 1934): «Si tratta di una fantasticheria coreografica sopra uno spunto che sta fra il filosofico e il morale: convinti come siamo che il balletto deve essere la traduzione plastica di argomenti che alla plastica sono specialmente adatti a noi sembra che, come balletto, "Madonna Purità" non possa dirsi riuscito: le figure e le persone oltre a non essere concepite con senso dinamico, mancano di quel tanto di necessario che può dare loro il minimo di chiarezza indispensabile. Le danze si succedono senza riuscire a tradurre nel movimento il concetto che è alla base dell'azione. Gli è che le concezioni complesse e astratte male si prestano alla interpretazione della danza». (m.l., «Cena delle beffe» e «Madonna Purità» al Teatro Reale dell'Opera, «Il Lavoro fascista», 13 aprile 1934) Ancora su questo punto, si veda quanto asserito da Alberto Gasco sulle colonne de «La Tribuna» sempre a proposito di «Madonna Purità»: «La coreografia del Romanoff ci è parsa un po' troppo indipendente dal soggetto del ballo, sì da renderlo quasi del tutto incomprensibile». (Gasco, Alberto, *La "Cena delle beffe" di U. Giordano e "Madonna Purità" di A. Bizzelli*, «La Tribuna», 13 aprile 1934).

²⁸⁷ «Scene della 'Roma sparita' in tre quadri e due intermezzi» di Emidio Mucci per la musica di Ezio Carabella, questa pittoresca «azione coreografica» ispirata alle popolari stampe ottocentesche di Bartolomeo Pinelli debutta al Teatro Reale dell'Opera il 3 gennaio 1934. Le coreografie sono di Boris Romanoff, i bozzetti e le scene di Ettore Polidori e l'allestimento scenico è diretto da Pericle Ansaldo. I protagonisti, oltre allo stesso Romanoff nei panni di Milordo, sono Bianca Gallizia (la fragolaja) ed Ettore Caorsi (il Cicerone). La

caratterizzazione che, in qualità di interprete, Romanoff offre del suo personaggio – un milord inglese in viaggio in una Roma tardo-ottocentesca, popolare e pregna di colore locale – stoni con l’atmosfera e l’azione scenica che la musica e il soggetto intendono richiamare (si noti che, come quasi sempre accade nelle cronache di questi anni, sono il librettista e il compositore a essere considerati gli “autori” del ballo)²⁸⁸: quella di Romanoff è infatti una interpretazione «marionettistica alla *Petruska*» e il modo in cui veste i panni del suo personaggio fa dire addirittura al cronista che «Un *milord* così nevrastenico ed epilettico non si è mai visto».²⁸⁹

L’attenzione, insomma, alla dimensione interpretativa ci sembra un tratto che connota sottilmente lo sguardo dei cronisti romani di questi anni, i quali, se non possono certo lasciarsi abbagliare dalle prodezze tecniche ed espressive del corpo di ballo, si concentrano tuttavia sulle prove offerte dal piccolo gruppo di solisti che interpretano i ruoli protagonisti. Si vedano, ad esempio, le parole dedicate da Matteo Incagliati de «Il Messaggero» all’interpretazione del ballo *Uccelli* (sulle musiche di Ottorino Respighi)²⁹⁰ offerta da Attilia Radice:

E a seguir Attilia Radice, trasformata in Colomba e poi nell’Uccello meraviglioso, gli occhi stentavano a credere a tanta finzione coreografica come se nello spirito di questa grande inimitabile danzatrice avesse presa su di lei uno dei tanti prodigi dell’arte. In quelli atteggiamenti, in quelle agilità, in quel senso, dove caricaturale dove pomposo, parve ripetersi il primato che la Gallizia detiene in Italia tra le prime ballerine assolute.²⁹¹

vivace e pittoresca azione danzata si articola in tre quadri (*Trionfo delle fragole*, *Baci e lanterne* e *Carnevale romano*) intervallati da due intermezzi, costituiti, il primo, da un siparietto di burattini e, il secondo, da un momento cantato (*L'improvvisatore popolare*) affidato al tenore Alessio de Paolis. Si noti come il libretto, riccamente illustrato con i bozzetti delle scene, riporti anche delle note conclusive in cui si forniscono chiarimenti e precisazioni di ordine storico circa le usanze e i costumi popolari fantasiosamente rievocati nell’opera coreografica. Citiamo quindi la nota che spiega il titolo del lavoro, derivato da una consuetudine diffusa fra le coppie di innamorati che di nascosto si davano convegno notturno sul colle Esquilino: «È nota altresì la graziosa consuetudine di imporre e richiedere *reciproca incolumità* quando a tarda notte per non essere investito dal fascio luminoso proiettato dalle altrui lanterne bastava gridare: ‘*Volti la lanterna*’, per vedersi lasciar tranquillo nelle proprie...meditazione. E. PONTI – *Visioni storiche di un secolo fa*».

²⁸⁸ A riprova di quella ricerca di coerenza complessiva e in un certo senso registica che probabilmente connotava il lavoro di Romanoff, vale qui la pena di sottolineare come, nella cronaca in questione, il giudizio relativo alla mancata aderenza rispetto al soggetto e alla musica coinvolga l’intero apparato scenico, come a dire che, data la rispondenza fra le varie componenti dell’allestimento, non fosse solo la danza a rivelarsi poco calzante ma anche scene, luci, costumi.

²⁸⁹ r. d. r (ma Raffaello De Rensis), *Le novità al Reale*. “*Volti la lanterna*” di *Carabella*, cit.

²⁹⁰ Il balletto *Uccelli*, sulla *suite* per piccola orchestra di Ottorino Respighi, debutta al Teatro Reale dell’Opera il 24 marzo 1937 con le coreografie di Boris Romanoff, scene su bozzetto di Mario Pompei e allestimento scenico diretto da Pericle Ansaldo. I ruoli principali erano così ripartiti: Colomba (Attilia Radice), Chiocchia (Mirzda Kalminz), Pipistrello (Ada Spicchiesi), Colombo (Filippo Morucci), Gallo (Giuseppe Morresi).

²⁹¹ Incagliati, Matteo, *Una celebrazione al Reale dell’Opera. Il “Trittico” di Ottorino Respighi accolto con grande successo*, «Il Messaggero», 25 marzo 1937.

Nel tempo, tuttavia, questa costante ricerca della coerenza e dell'adeguatezza complessivi sembra quasi irrigidire e fossilizzare lo sguardo dei cronisti attorno a un'idea della danza come arte irrimediabilmente priva di indipendenza e chiamata a restituire, adeguandovisi, lo spirito e il carattere di un'opera che, essenzialmente identificata con musica e libretto, sembra risiedere *al di fuori* della dimensione coreica.

Una simile cristallizzazione del punto di vista (una specie di ritorno indietro rispetto ad alcuni discorsi degli Anni Venti) può essere rilevata anche a proposito di quei cronisti che, nel decennio precedente, avevano dedicato alla danza le parole più dense e ricche di stimoli: sembra essere questo il caso, giusto per riportare l'esempio in tal senso più eloquente, di Alberto Gasco, che, da fautore dei *Ballets russes* e da sostenitore di una via italiana al balletto *moderno*, nel corso degli Anni Trenta (quando, per la verità, è anche piuttosto avanti con l'età) sembra tornare a una visione della danza datata e carica di luoghi comuni.

Si leggano, ad esempio, le considerazioni che Gasco – sempre a proposito del problema della coerenza fra le diverse componenti dello spettacolo – dedica al ballo *Balilla*²⁹², andato in scena al Teatro Reale dell'Opera di Roma nel 1935 e ispirato alle vicende settecentesche del fanciullo genovese che, col sacrificio della vita, aveva offerto ai propri concittadini un toccante esempio di coraggio nella lotta contro gli Austriaci:

Non ci sembra utile discutere se convenga prendere, per argomento di un balletto, un episodio di sangue. L'idea della danza va congiunta a quella dell'allegria e della spensieratezza. Ora, non è a credersi che a Genova, nel periodo in cui ai cittadini erano rimasti soltanto “gli occhi per piangere”, ci fossero tante belle ragazze e tanti muscolosi giovinotti disposti a danzare ogni momento. Iersera, pareva di trovarsi non in una città affamata e depressa, ma in una florida metropoli festante, con un mercato di fiori sviluppatissimo. Un amabile assurdo... Tuttavia, pensando al ballo *Pietro Micca* – che ha dato tanta felicità ai nostri nonni – e ad altre produzioni storico-marziali-coreografiche, diamo una piena assoluzione all'amico Adami, il quale – del resto – ha saputo distribuire l'azione scenica in sei quadri, l'uno più efficace dell'altro.²⁹³

²⁹² «Azione coreografica in sei quadri» di Giuseppe Adami per le musiche di Carmine Guarino, *Balilla* debutta al Teatro Reale dell'Opera il 7 marzo 1935. Le coreografie sono di Boris Romanoff, i bozzetti per le scene e i costumi di Mario Pompei e l'allestimento scenico è diretto da Pericle Ansaldo. Il ruolo del protagonista, Balilla, è affidato a Rosa Piovella Ansaldo, affiancata, nelle parti principali, da Bianca Gallizia, Ettore Caorsi e Maria Dousse. L'azione, intessuta di polke, mazurke, valzer e galop, trovava i momenti di maggior effetto scenico (stando almeno alle cronache) nella sequenza del *Porto di Genova* (in cui si vedeva, secondo «La Tribuna» del 7 marzo, una «sfilata delle Corporazioni») e in quella dell'insurrezione popolare.

²⁹³ Gasco, Alberto, “*La Vigna*” di Testoni e Guerrini e “*Balilla*” di Adami e Guarino, «La Tribuna», 9 marzo 1935.

Quello che maggiormente colpisce, al di là dell'assenza di ogni riferimento al tempo presente (la scelta di questo soggetto storico non poteva che essere in sintonia, sebbene non si trattasse di una palese celebrazione, con la retorica fascista che nel piccolo "balilla" individuava il protagonista del futuro glorioso e guerresco della nazione italiana), è il fatto che, insolitamente, Gasco releghi la danza al rango di mera manifestazione di «allegria» e «spensieratezza», privandola di tutto quel ventaglio di possibilità espressive e drammaturgiche che, specie dinanzi alle prime tournée romane della compagnia di Diaghilev, le aveva precedentemente riconosciuto.

Ora, individuata questa specie di rigidità del punto di vista in larga parte della cronaca romana degli Anni Trenta e rimandando a una successiva trattazione la disamina dei cambiamenti intervenuti su questo piano dopo l'arrivo a Roma – nel 1938 – di Aurel Milloss, vale tuttavia la pena di chiudere l'affondo sulla stampa romana di questo periodo soffermandoci su uno dei pochi testi che, tra quelli reperiti, ci paiono contenere alcune considerazioni di carattere generale sul ballo teatrale italiano in questo particolare snodo storico.

Si tratta dell'intervista rilasciata da Giuseppe Adami²⁹⁴ – in questi anni attivo parallelamente sia sulle scene milanesi che su quelle romane – alla vigilia del debutto del già citato ballo *Balilla* del quale, come si è appena visto, aveva steso il soggetto: dalle parole di Adami, infatti, sembra prendere progressivamente corpo quell'idea di ballo come *fatto teatrale* (contrapposto quindi alle esperienze di *sinfonismo coreografico* di cui parlavamo più sopra) in cui danza e pantomima concorrono all'illustrazione di un soggetto di partenza.

È in tal senso, infatti, che sembrano andare i riferimenti al passato contenuti nel testo e concentrati, com'è facile immaginare, attorno alla figura di Luigi Manzotti:

Quando il grande Manzotti che pur oggi si può prendere a maestro, in fatto di composizioni coreografiche, pensò all'*Excelsior*, partendo dal tema enorme della lotta fra il progresso e il regresso, dovette lavorare di abilità per rendere evidente lo sviluppo della sua concezione, simbolizzata e riassunta in un prologo che sembrava dire al pubblico: ecco, questo è il presupposto. Perché il ballo è precisamente una successione di figurazioni geometriche che

²⁹⁴ Giuseppe Adami (1878-1946) fu critico teatrale, commediografo, romanziere e librettista. Nato a Verona, compie a Padova gli studi in lettere laureandosi però in giurisprudenza e intraprendendo presto la carriera giornalistica e letteraria. Dopo il successo della sua prima commedia in dialetto, *I fioi de Goldoni* (1905), si trasferisce a Milano dove intraprende la carriera di autore teatrale spaziando fra vari generi (dalla commedia borghese, al grottesco, al *vaudeville*) e ottenendo quasi sempre buoni successi di pubblico. Adami è tuttavia maggiormente ricordato come autore dei libretti delle opere di Puccini *La rondine*, *Il Tabarro* e, con Renato Simoni, *Turandot*. Il mondo del teatro e della danza costituiscono inoltre una fortissima suggestione per la sua attività di romanziere: ricordiamo soltanto, oltre ai numerosi profili biografici di attori e cantanti, il romanzo *Fanny ballerina della Scala* del 1933, da cui, nel 1936, sarà tratto il film *Ballerine* (regia di Gustav Machatý). (Cfr. *Dizionario biografico degli italiani*, vol.1, 1960)

devono sfociare nell'apoteosi del "come volevasi dimostrare". E per dimostrarlo bisogna servirsi di poca mimica e di molta danza: la figurazione plastica e dinamica in sostituzione dell'espressione verbale.²⁹⁵

Un simile susseguirsi di sequenze mimo-danzate volte alla «dimostrazione» (evidentemente nel senso etimologico del termine, vale a dire «far vedere», «rendere evidente») di un soggetto elaborato a priori sembra dunque costituire la sostanza del ballo teatrale italiano, dacché, in maniera ancora più esplicita, Adami dichiara anche:

A differenza del balletto sinfonico o impressionistico inventato dai russi e che costituì per molti anni il repertorio innovatore di Diaghileff e della sua mirabile compagnia, il ballo italiano ha una sua struttura tradizionalista che si basa sulla successione delle danze. Modernizzare fin che si vuole la tecnica e la musica, ma non mai perdere di vista il ballabile. Quindi precipu (*sic!*) compito di chi si dispone a immaginare un'azione coreografica è la varietà delle danze che scaturiscano necessariamente dall'argomento stesso.²⁹⁶

Ancora una volta, dunque, la coerenza complessiva dell'azione sembra garantire un maggiore apprezzamento delle danze, le quali (significativamente definite con un termine quantomai datato come «ballabili»), pur continuando a costituire la principale ragione di fascino (oltre all'aspetto su cui puntare per ottenere un successo sicuro) dello spettacolo coreografico, necessitano ormai di un aggancio non troppo pretestuoso con il complesso della rappresentazione.

Gran parte del testo di questa intervista compare anche in un articolo, a firma dello stesso Adami, pubblicato sul mensile milanese l'«Illustrazione del medico» del marzo 1935 e intitolato *Come si prepara un ballo: il contributo*²⁹⁷, tutto testo a dimostrare che «la preparazione di un ballo è assai più complessa di quanto possa apparire», presenta numerose integrazioni rispetto all'intervista del «Messaggero» appena citata, le quali ci appaiono altamente significative per almeno due ordini di motivi, il primo inerente la componente mimica, il secondo legato al lavoro del coreografo (in questo caso Boris Romanoff) con il corpo di ballo e le masse danzanti. Su entrambi questi versanti del discorso, infatti, Adami sembra volersi porre sia come un continuatore della tradizione del "ballo grande" di manzottiana memoria (Luigi Manzotti, come abbiamo visto, risulta un riferimento imprescindibile e pertanto ampiamente richiamato), sia come un innovatore della stessa,

²⁹⁵ Emme, *A colloquio con Giuseppe Adami alla vigilia del "Balilla"*, «Il Messaggero», 6 marzo 1935.

²⁹⁶ *Ibidem*.

²⁹⁷ L'articolo è stato da noi reperito presso la Fornaroli Collection (DD-NYPLPA) nel faldone intitolato *The Walter Toscanini Collection of research materials in dance: A, vol. 1*.

capace, mediante l'attenzione allo sviluppo dei linguaggi artistici del proprio tempo (*in primis* quello cinematografico), di traghettare la tradizione coreica italiana al centro della scena teatrale coeva. Riprendendo, in una forma oscillante fra il *topos* e l'effettiva descrizione del processo creativo, alcune argomentazioni che avevamo già incontrato a proposito di un contributo dello stesso Adami dedicato al ballo *Vecchia Milano*²⁹⁸, l'autore sottolinea come, in una prima fase delle prove di *Balilla*, egli spingesse i danzatori a pronunciare alcune battute in concomitanza delle sequenze di pura mimica («parole che poi svaniscono nel gesto muto, ma gesto muto che è guidato dalle parole che lo definiscono e lo precisano»), il tutto al fine di conferire all'interpretazione coreutica un sempre più smaccato carattere di verosimiglianza e congruenza all'azione scenica complessiva. La mimica inoltre, sostiene Adami, non deve solo mostrarsi in linea rispetto alla totalità dello spettacolo ma necessita anche di entrare in sintonia con gli umori del proprio tempo e, soprattutto, del pubblico; se dunque nel passato essa poteva appoggiarsi su movimenti grotteschi e stereotipati, si deve oramai tenere conto del fatto che «Oggi la nuova tecnica cinematografica ha spazzato via tanto vecchiume. E sia nei gesti che nelle coreografie, negli scenari come nei costumi e nei meccanismi [...] è per quella strada nuova che bisogna incamminarci: la strada cioè per la quale tutto il pubblico moderno è incamminato»²⁹⁹.

Per ciò che concerne invece il lavoro del coreografo, è non solo significativo notare come Adami, dalla prospettiva – in quanto librettista – di “autore” dello spettacolo, riconosca la centralità del creatore delle danze (dacché «quando azione e musica passano dalle mani degli autori a quelle del coreografo, è costui che deve stabilire e realizzare il genere, il carattere, l'espressione di ogni singola danza»³⁰⁰), ma appaiono anche singolari, se non altro perché ancora una volta incanalate lungo il duplice riferimento a Manzotti (emblema della tradizione) e al cinematografo (simbolo della modernità), le parole riservate ai momenti di ideazione delle sequenze coreografiche di *Balilla*:

L'allestimento di un ballo, perciò, si stacca dell'allestimento di qualsiasi altro lavoro teatrale, opera lirica o commedia, per avvicinarsi piuttosto alla tecnica della cinematografia, la cui struttura già definita offre modo di cominciare da che punto si vuole. Dunque niente atto prima, scena prima e via regolarmente di seguito. Qui il lavoro si può iniziare anche dall'ultima danza per arrivare alla prima. E si scelgono prima, naturalmente, le più complesse e le più difficili, per poi non pensarci più. Ché, quando i ballabili sono tutti composti, a legarli con i brevi trapassi dell'azione mimica, si fa presto. Più duri e complicati

²⁹⁸ Cfr. *infra*, p. 155 e sgg.

²⁹⁹ Adami, Giuseppe, *Come si prepara un ballo*, «L'illustrazione del medico», marzo 1935.

³⁰⁰ *Ibidem*.

sono invece quei quadri che richiedono l'intervento, oltre che del corpo di ballo, dei vari gruppi di tramagnini, comparse e corifee, tutta gente che pur non sapendo e non dovendo danzare deve incunearsi all'azione e costituirne il contorno e lo sfondo, con esattezza musicale di evoluzione e di movimenti.

Si dice che il Manzotti, il quale per primo ideò il grande ballo di masse, iniziasse sempre le sue prove da questi movimenti larghi e complessi ai quali partecipavano dalle quattro alle cinquecento persone e nei quali sfociava la fantasia delle sue trovate sceniche piene di sorprese coreografiche.³⁰¹

Si tratta, com'è evidente, di un vero e proprio affondo all'interno delle modalità operative connesse all'allestimento dei balli teatrali del tempo, in cui le fin troppo evidenti filiazioni rispetto alle prassi di lavoro tardo-ottocentesche sembrano ibridarsi con una sensibilità parzialmente rinnovata e, come abbiamo visto anche più sopra, tendente a rintracciare nel problema dell'organicità dello spettacolo coreografico una questione di particolare attualità in questi primi Anni Trenta, specie quando, come vedremo fra breve parlando del Teatro alla Scala, la grandiosità degli allestimenti rischia di scivolare in una vuota spettacolarità fine a se stessa.

Questa sorta di dialettica fra coerenza complessiva degli allestimenti (preludio, come vedremo tra poco con Paolo Fabbri, di un possibile ricorso alla danza come linguaggio autonomo e capace di determinare la cifra dello spettacolo complessivamente inteso) e gratuita spettacolarità, sembra implicitamente attraversare anche i discorsi giornalistici dedicati al primo ballo degno di nota messo in scena alla Scala negli Anni Trenta, vale a dire il già citato *Belkis regina di Saba*³⁰² (1932) con le musiche di Ottorino Respighi, il libretto di Claudio Guastalla e le coreografie di Léonide Massine.

³⁰¹ *Ibidem.*

³⁰² «Azione coreografica in sette quadri» di Claudio Guastalla per le musiche di Ottorino Respighi, *Belkis regina di Saba* debutta alla Scala il 23 gennaio 1932. Le coreografie sono di Leonide Massine e le scene di Nicola Benois. Caramba figura nel libretto in qualità di «consulente artistico» e Guido Salvini è invece definito «coordinatore tecnico». I ruoli principali sono così distribuiti: Belkis (Leila Bederkhan), Salomone (David Lichtenstein), Araba Fenice (Attilia Radice). Vincenzo Celli veste i panni di un principe sabeo. Il ballo, che tra ginecei luccicanti, violente tempeste, sfavillanti padiglioni e giardini lussureggianti narrava la vicenda biblica del lungo viaggio della regina di Saba attraverso il deserto per incontrare l'affascinante re Salomone, prevedeva la presenza di un Narratore e di un coro femminile: sia le parti parlate che quelle cantate erano riportate nel libretto dello spettacolo, in cui, a margine del testo che spiegava l'azione, si trovava anche la suggestiva indicazione dei momenti di danza pura, quali, fra gli altri, la "Mimica e danza dell'araba fenice", la "Selvaggia danza guerresca", la "Danza mistica", la "Danza del Tamburo". Chiudeva l'azione una "Danza orgiastica". Tra i principali motivi di fascino dello spettacolo era proprio la presenza della curda Leila Bederkhan (1903-1986), allora nota come interprete di danze moderne d'ambientazione assira o egizia. Il programma di uno suo *recital* andato in scena alla Salle Pleyel di Parigi il 4 dicembre 1930 e conservato presso la Fornaroli Collection (DD-NYPLPA, sezione *The Walter Toscanini collection of research materials in dance, vol.2*), riporta l'indicazione di un brano intitolato proprio *Belkis, reine de Sabe*.

A proposito di questa «coreografia in sette quadri», troppe volte superficialmente definita come un *colossal* interamente costruito sulla falsariga degli antecedenti manzottiani, è indispensabile fare prima tutto riferimento al mirabile articolo di presentazione dello spettacolo che, il 20 gennaio 1932, Paolo Fabbri firma sulle colonne de «Il Secolo. La Sera»³⁰³.

Ciò che vale prima di tutto la pena di notare è che, sovvertendo le abitudini allora in uso, Fabbri non si sofferma tanto su musica e soggetto, ma, in maniera estremamente puntuale e competente, intende presentare al lettore la figura del coreografo Massine (il quale, automaticamente, diventa l'effettivo “autore” dello spettacolo) sia mediante alcuni precisi ragguagli di ordine storico sia, ed è questo l'aspetto di maggior rilievo, illustrando i caratteri forti del suo linguaggio coreografico.

Dopo aver infatti inquadrato la figura di Massine all'interno della parabola artistica dei *Ballets Russes* (definendo peraltro *Pas d'Acier* «uno dei balletti più notevoli dell'ultimo decennio») e dopo aver accennato al suo stile coreografico in termini di «modernismo»³⁰⁴ (rilevando in esso le suggestioni provenienti dalle rapide successioni visive del cinema, dagli atteggiamenti del corpo umano durante le pratiche sportive e, non da ultimo, dalle danze di gruppo), Paolo Fabbri sembra voler fornire al lettore una sorta di *guida alla visione* della coreografia di *Belkis regina di Saba* al fine di metterne opportunamente in luce gli aspetti salienti.

Ecco allora che, dopo aver illustrato il libretto, Fabbri rileva:

³⁰³ Ben diverso, nel tono e nei contenuti, è invece l'articolo di presentazione pubblicato sul «Corriere della sera» del 21 gennaio 1932 e intitolato *Come nasce un grande ballo sul palcoscenico della Scala*: in questo caso l'intento è quello di fornire un ritratto caratteristico e al contempo encomiastico del “dietro le quinte” di un debutto che era sicuramente percepito e atteso come un grande evento culturale e mondano. L'accento finisce così per essere puntato – secondo una tradizione che affonda le proprie radici addirittura nel *battage* pubblicitario connesso ai grandi balli di fine Ottocento – su alcuni luoghi comuni ricorrenti, quali il riferimento ai grandi coreografi del secolo precedente (con il rimando esplicito ai nomi di Salvatore Viganò e Luigi Manzotti), l'evocazione dell'atmosfera intima e «misteriosa» delle prove, la descrizione dell'attento, esigente e severo coreografo (Massine) al lavoro e, immancabile, il bonario richiamo alle allieve della Scuola di Ballo della Scala, serie ed emozionata per il fatto di poter danzare nel «grande ballo scaligero» insieme ai «sette danzatori russi» che ricoprivano i ruoli principali. Quello che ci sembra interessante richiamare qui, oltre alle considerazioni circa quella ricerca di maggiore coerenza e organicità che, secondo l'anonimo autore, connotava gli allestimenti dei balli scaligeri degli ultimi anni («Una nuova nobiltà artistica raggentilisce il ballo che non è più soltanto coreografia: armonia di gesti, di luci e di colori»), sono le parole dedicate a una rapida sequenza della coreografia, la quale, singolarmente, viene evocata nella sua concretezza ed essenzialità: «[...] in un punto della prova, mentre David Lichtenstein, «Salomone», sta solo sul palcoscenico, sdraiato sul suo giaciglio regale, – che, per ora, non ha niente di regale, neanche coi due leoni di cartapesta che lo vegliano, – a un cenno di Massine, da tutte le colonne, dalle quinte, dalle tende, scaturiscono all'improvviso, a decine, le braccia ignude delle piccole ballerine: e nient'altro che le braccia. Non c'è alcuno sfondo: di là dalle tende e dalle colonne si profilano oscuramente rozzi praticabili, scale, cordami, scenari arrotolati. Eppure il ritmico agitarsi di quelle braccia bianche, che remigano lente nell'aria, come ali leggere di colombe, è di una così felice armonia che non si sente il bisogno della facile suggestione d'uno scenario per restarne ammirati».

³⁰⁴ Di «ardito ma espressivo ed incisivo modernismo» parla anche la cronaca di *Belkis* comparsa, a firma b. r., sulla «Gazzetta della domenica» del 24 gennaio 1932.

Come si vede le danze d'assieme hanno una indiscutibile prevalenza sulle esecuzioni singolari: doppia e favorevole occasione per giudicare il costruttivismo coreografico di Miàssin (che per le nostre scene è stile del tutto inedito) ed il valore – se ve ne fosse bisogno – del corpo di ballo scaligero, cui si sono aggiunti i sei prestigiosi ballerini russi condotti per l'occasione dal coreografo. [...]

Indiscrezioni? Il pubblico avrà modo di vedere il miglior stile del Miàssin in danze – come quelle dei «guerrieri» e dei «tamburi» – improntate a una eccitazione saltatoria che non ha molti precedenti, variate su una compostissima ed energica scala di movimenti: tentate e ritentate più volte prima della costruzione definitiva; e in altre, come quelle dei «galli» delle «lacrime» e la «orgiastica» in cui sono usate singolarmente le risorse dello stile classico.³⁰⁵

Al di là delle puntuali indicazioni sulla coreografia, che sembrano suggerire una presenza di Fabbri alle prove dello spettacolo, è indispensabile sottolineare come l'autore tenda a soffermarsi sul carattere moderno e, soprattutto in relazione alle consuetudini scaligere, piuttosto innovativo dello stile di Massine, il che, chiaramente, ci consente di pensare a *Belkis* come a un lavoro solo relativamente di stampo tradizionalista, dacché, accanto alla indubbia spettacolarità dell'allestimento, dovevano figurare in esso anche delle soluzioni coreografiche piuttosto anticonvenzionali.

Sembrano proprio andare in tal senso i rilievi di molti cronisti all'indomani del debutto, i quali, per quanto con un ben minore grado di incisività e competenza rispetto a quanto abbiamo appena visto a proposito di Fabbri, non possono fare a meno di notare l'originalità della proposta coreografica di *Belkis*.

Non solo infatti Adriano Lualdi³⁰⁶, pur non condividendo pienamente la «fastosa e festosa ricchezza di colore scenico e musicale» che sembra costituire l'intima ragion d'essere

³⁰⁵ Fabbri, Paolo, «*Belkis*» e l'arte coreografica di Leonida Miàssin, «Il Secolo. La Sera», 20 gennaio 1932.

³⁰⁶ Adriano Lualdi (1885-1971) è stato critico musicale, compositore, direttore d'orchestra e organizzatore teatrale. In qualità di musicista è ricordato soprattutto per la composizione di opere (di cui redigeva anche il libretto) di argomento comico-satirico mentre come critico, attività che intraprende a partire dagli Anni Venti, si caratterizza soprattutto per la difesa di posizioni nazionaliste. Tra le testate con cui collaborò si ricordano: «Ambrosiano» (1922), «La sera» (1923), «Il Secolo» (1927), «Il Secolo. La sera» (1928-1936), «Il Giornale d'Italia» (1936-1942). Tra i promotori della *Mostra sul Novecento musicale italiano* del 1927 e perfettamente inquadrato nelle politiche culturali del Fascismo, di cui era sicuro difensore, Lualdi raggiunge l'apice della propria carriera negli Anni Trenta quando, alle tournée come direttore d'orchestra e alla composizione (si ricordi la «legenda mimata e danzata» *Lumawig e la saetta* del 1937), affianca un intenso percorso di promozione e organizzazione di iniziative musicali: fu infatti tra i fondatori, nel 1930, del *Festival Internazionale di Musica di Venezia* di cui detiene la direzione artistica fino al 1936 distinguendosi per l'ideazione di programmi volti non solo a favorire la creazione di opere di musicisti italiani ma aperti anche a compositori come Bartók, Stravinskji, Milhaud e Berg. Relegato decisamente più ai margini della politica culturale del secondo dopoguerra, dirige tuttavia il Conservatorio di Firenze dal 1947 al 1956. (Cfr. Bernardoni, Virgilio, *Adriano Lualdi*, in «Dizionario biografico degli italiani», vol. 66, 2007).

dell'opera, vi rintraccia una non trascurabile organicità complessiva e dichiara apertamente che

[...] se si guarda al complesso dell'opera, si può bene affermare che essa rappresenta qualche cosa di molto notevole nella produzione dei balletti moderni italiana, e che un intimo senso di armonia è in essa, per la stretta parentela che unisce gli scopi perseguiti dal poeta, con quelli del musicista, ai quali hanno poi dato mirabile e piena estrinsecazione visiva – necessarissima, indispensabile, anzi alla piena realizzazione di siffatto lavoro – quei due preziosi ed eccezionali collaboratori che sono Nicola Benois per i costumi e le scene, e Leonida Massine per la coreografia.³⁰⁷

ma, dal canto suo, anche un cronista così poco sensibile ai mutamenti in fatto di ballo come Carlo Gatti non può che riconoscere, al di là dell'armoniosa collaborazione fra gli autori, che

[...] la fantasia del poeta Claudio Guastalla si è perfettamente accordata su quella del coreografo Leonida Massine. Sulla traccia fornita dal Guastalla, il Massine ha composto quadri scenici di linee armoniose, nei gesti e nei movimenti dei personaggi. Egli ha ideato, in ispecie per le danze, passi e figurazioni originali e caratteristiche. Si può proprio dire che, mercé sua, la musica penetri nell'animo dello spettatore entrando prontamente dagli occhi. Suoni, ritmi, luci, colori, egli fonde questa materia nel crogiuolo della sua immaginazione e ne ricava un blocco statuario, con vigorosi contorni.³⁰⁸

A suo modo, dalle colonne del «Il Popolo d'Italia» persino Alceo Toni³⁰⁹, dopo aver fatto sfoggio di un punto di vista fieramente tradizionalista e per nulla incline a riconoscere alla danza lo statuto di arte autonoma, rileva comunque con apprezzamento il «gusto moderno» dell'allestimento curato da Massine, anche se, sul finale, si lascia andare a un vero e proprio elogio della giovanissima Attilia Radice che, nel ruolo dell'Araba fenice, offre all'autore lo spunto per celebrare la tradizione della scuola coreutica italiana:

³⁰⁷ Lualdi, Adriano, *Cronache del Teatro*. «Belkis» di Ottorino Respighi alla Scala. *Il ballo e l'esecuzione*, «Il Secolo. La Sera», 25 gennaio 1932. È opportuno sottolineare come la cronaca sia articolata in sue sezioni: «Il ballo e l'esecuzione», firmata da Lualdi e «Le scene e i costumi» affidata invece a Vincenzo Costantini.

³⁰⁸ Gatti, Carlo, *Cronaca scaligera. Il nuovo ballo di Ottorino Respighi BELKIS regina di Saba*, «L'illustrazione italiana», anno LIX, n. 5, 31 gennaio 1932.

³⁰⁹ Compositore, musicologo, direttore d'orchestra e critico musicale, Alceo Toni (1884-1969) è stato a lungo collaboratore de «Il Popolo d'Italia». Ideatore del celebre *Manifesto dei musicisti italiani per la tradizione dell'arte romantica dell'Ottocento* (pubblicato il 17 dicembre 1932 su «Il Popolo d'Italia», «Corriere della sera» e «La Stampa»), Toni si è sempre distinto per il tradizionalismo delle proprie posizioni, venute spesso di un palese nazionalismo, e per la solida fede nel Fascismo. Ha inoltre pubblicato l'edizione critica di opere di compositori italiani come Corelli, Monteverdi, Pergolesi, Scarlatti e Vivaldi. Sulle vicende relative al *Manifesto* si vedano i fondamentali studi di Fiamma Nicolodi, fra cui, almeno, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto, 1984.

Tutta la simpatia del pubblico, il suo più pronto entusiasmo sono andati però alla signorina Attilia Radice, che era l'*Araba fenice*: l'araba fenice davvero sperata e bramata della inobliabile nostra vecchia scuola di ballo: l'astro che sorge, per dirla, con l'enfasi dei vecchi cronisti teatrali, nel firmamento di Tersicore.

Saremo in ritardo, sulle nuove estetiche che vogliono fare della danza un'arte esoterica, un mistero psicologico, un indovinello plastico, ma che c'è di più danzante di questa nostra giovane ballerina, quando si solleva sulla punta dei piedi e par che accenni a volare e rotea come foglia al vento, e volteggia come presa in un vortice? Che c'è di più armonioso, di plasticamente espressivo, di più apollineo e dionisiaco al tempo stesso? Che poterono essere le favoleggiate stelle di un tempo?³¹⁰

In maniera pressoché unanime, dunque, ciò che si riconosce alla coreografia e, più generale, al complesso dell'allestimento, è il raggiungimento di una sintesi, evidentemente rispondente alle esigenze di pubblico e critica, fra tradizione coreutica classico-accademica (che, come abbiamo avuto già modo di vedere, costituisce per i milanesi anche un motivo di orgoglio cittadino oltre che un elemento costitutivo della propria identità) e nuove possibilità di organizzazione dei corpi nello spazio, non più legate – secondo quanto peraltro torneremo a vedere presto – a viete figurazioni geometriche ma pensate in una maggiore sinergia e

³¹⁰ a. t. (ma Alceo Toni), *Le prime scaligere. "Belkis" di Ottorino Respighi*, «Il Popolo d'Italia», 24 gennaio 1932. Attilia Radice intraprende proprio in questi anni una carriera luminosa che le procurerà numerosi elogi sulla stampa italiana e internazionale. Sempre per rimanere al 1932, è interessante notare come il suo ritratto venga ad arricchirsi di nuovi aspetti grazie alle considerazioni contenute nelle cronache pubblicate all'indomani del debutto di *Pantèa*, mimodramma «in un prologo, tre 'allucinazioni' e un epilogo» sulle musiche di Gianfrancesco Malipiero, le coreografie di Cia Fornaroli e la regia di Guido Salvini allestito con ottimo successo presso il Teatro Goldoni di Venezia nell'ambito della seconda edizione *Festival di Musiche Contemporanee*. Nell'interpretare infatti questo lungo ed enigmatico assolo, che sembrava rappresentare «il tormento dell'uomo lungo il cammino della vita», Radice, secondo quanto ad esempio rileva «La Gazzetta di Venezia», mette in campo non tanto le proprie prodezze di danzatrice virtuosa, quanto quelle qualità di appassionata interprete che distingueranno il suo percorso artistico anche nei momenti di maggiore maturità: «Attilia Radice ha reso il tormento di Pantèa in un'espressione di drammaticità disperata. Se nella scena della danza del sole, interrotta dalla stretta delle tenebre, e in certe figure del prologo, ella potè rivelare l'alto grado del suo virtuosismo di danzatrice seppe in tutto il corso della vicenda sfoggiare doti di intelligentissima attrice. La sua maschera, che ricorda a tratti quella mobilissima di Marta Abba, ha saputo atteggiarsi così per la gioia come per l'ambascia e per lo spavento in forme di singolare vivezza, mentre la morbida armonia dei suoi gesti e delle sue movenze hanno mostrato tutta la somma delle loro singolarissime possibilità espressive». (Cfr. Anonimo, *Il pieno successo dell'Opera da Camera consacrato alla presenza delle LL. AA. RR. I Principi di Piemonte*, «La Gazzetta di Venezia», 6 settembre 1932). La «mobilità del volto», inoltre, costituisce un tratto che anche Franco Abbiati, dalle colonne del quotidiano «Il Secolo. La Sera», rileva con non poca ammirazione nel descrivere «la veramente magistrale valentia» della danzatrice. (Cfr. Abbiati, Franco, *L'opera da camera italiana nei saggi dei maestri Casella, Casavola e Malipiero*, «Il Secolo. La Sera», 7 settembre 1932). Sulle vicende relative alla messa in scena di *Pantèa* si rimanda a Zambon, Rita, *Il Gran Teatro la Fenice*, in Albano, Roberta – Scafidi, Nadia – Zambon, Rita, *La danza in Italia*, Roma, Gremese, 1998, pp.

coerenza espressiva (non a caso si fa nuovamente ricorso al termine «caratteristico» per descrivere le coreografie di Massine³¹¹) con la totalità dell'azione scenica.

Si tratta ad ogni modo di un'apertura ancora molto fragile e ripetutamente esposta al rischio ripiegamenti verso una spettacolarità tutta esteriore: in scena così come sulla carta stampata, infatti, il 1933 conduce, con la riproposizione del ballo *Sieba*³¹², a una sorta di dietrofront, in virtù del quale non solo la Scala sembra voler recuperare appieno una formula spettacolare di marca ottocentesca (senza peraltro apportarvi particolari innovazioni, se si eccettua l'impiego – menzionato in alcune cronache – di proiezioni cinematografiche, sul piano della messa in scena e della coreografia), ma, soprattutto, il discorso giornalistico dimostra di incanalarsi nuovamente lungo i binari della retorica celebrazione dell'Ottocento coreico italiano e, immancabilmente delle possibilità organizzative della Scala.

Vediamo dunque nuovamente comparire, in apertura della cronaca del «Corriere della Sera», il consueto preambolo di carattere storico che rimanda oleograficamente alle circostanze connesse al debutto, datato 1879, del ballo *Sieba*³¹³, significativamente definito nei termini di «coreografia pura», ovvero di «pretesto di composizioni coreografiche e di armonie di

³¹¹ Circa lo stile coreografico di Massine, vale la pena di riportare il giudizio espresso sulle colonne de «Il Popolo d'Italia» a proposito della ripresa scaligera di *Vecchia Milano* del febbraio 1932 (il mese successivo, quindi, al debutto di *Belkis*), le cui coreografie erano state affidate, per l'appunto, all'artista russo. Con la consueta sottolineatura patriottica, infatti, il quotidiano dichiara: «Leonida Massine, che ha curata e diretta la coreografia, ci ha fatto tornare ai tempi classici del nostro ballo, concertando i vari quadri scenici con quel gusto chiaro e lineare, si ripete, che fu dei nostri vecchi coreografi, e fece tanta strada nel mondo, e par che ancora non abbia da fermarsi» (Cfr. Anonimo, *Ripresa di "Vecchia Milano"*, «Il Popolo d'Italia», 17 febbraio 1932). Simili considerazioni lascerebbero intuire una notevole versatilità da parte di Massine, in questo caso (a differenza di quanto rilevato sin qui) considerato capace di operare nel solco della tradizione coreica italiana, o, ancor più verosimilmente, consentirebbero di relativizzare (pur senza negarla) la portata del "modernismo" delle sue coreografie per il teatro milanese.

³¹² Secondo quanto annunciato dalla stampa già nel luglio del 1932, quella di mettere in scena un ballo grande di tradizione ottocentesca (con la scrittura della danzatrice Attilia Radice) rappresentava la prima scelta di programmazione, almeno per ciò che concerneva la danza, compiuta dalla nuova Commissione del Teatro nominata dal Prefetto di Milano nello stesso anno e coordinata dai commissari Marcello Visconti di Modrone e Jenner Mataloni. Sul quotidiano «Il Regime Fascista» così si commenta una simile decisione: «[...] la sua scelta [di allestire *Sieba*, n.d.A] è dettata da ragioni pratiche, dopo lo scarso successo dei nuovi balli degli ultimi anni. Si potrà discutere se l'economia del teatro moderno permetta oggi, e permetterà ancor di più in avvenire, di sopportare il costo di questi dispendiosi spettacoli che richiedono spese considerevoli di interpreti, di costumi, di tecnici, di scene: e se invece non convenga cercare formule di spettacolo più moderne quand'anche – messi sulla via delle riesumazioni – non convenga ricordare che il Noverre [...] sosteneva l'unità classica di scena ed un numero non maggiore di 36 interpreti, corpo di ballo compreso». (Cfr. Anonimo, «*Filanda magiara*» e «*Sieba*» al Teatro alla Scala, «Il Regime Fascista», 15 gennaio 1933).

³¹³ «L'indomani del trionfo di *Sieba* alla Scala, e cioè nel gennaio del '79, ci fu chi scrisse: 'Ormai i nostri coreografi non concepiscono un ballo se non come una serie di *figure dissolventi*, un gran fuoco d'artificio in cui il gran *bouquet* finale è rappresentato da un trionfo di quattrocento braccia e quattrocento gambe»; e il critico continuava rimpiangendo il Rota e il Monplaisir (ossia la *Cleopatra* dell'uno e il *Brahama* dell'altro) che avevano almeno tentato di "fare di un ballo qualche cosa di più di un barbaglio ottico e di riprodurre in esso, con una certa idealizzazione clamorosa alla Dorè, tipi tempi e costumi speciali". Il Manzotti rispose due anni dopo alla critica con l'*Excelsior* nel quale, com'è noto, volle esprimere in un innocente simbolismo plastico, idealità e sentimenti di...fragrante attualità». (Anonimo, *Corriere teatrale. La prima di "Filanda Magiara" e del ballo "Sieba" alla Scala*, «Corriere della sera», 15 gennaio 1933).

luci e di colori»³¹⁴. Ritorna qui con evidenza quell'idea del ballo come pura *gioia degli occhi* che abbiamo ormai più volte incontrato e che, nell'articolo in questione, culmina nella descrizione della cosiddetta «ghirlanda» delle danzatrici

Le ballerine perdevano, per così dire, la loro consistenza reale: e talora la ghirlanda delle danzatrici si rompeva, e in mezzo, fatta di immateriale candore, fioriva “Sieba”, la Walkiria innamorata che, sulla punta del piè leggero, arabescava l'aria di voli immacolati. Suggestivi, tra gli altri, quel suo trepidare sgomento e angosciato, come di farfalla morente, nella gran vampa rossa dell'abisso, tutto un ribollire di purpurei diavoletti, e la fresca, vertiginosa corona di piroette intrecciate con lievissima grazia nella cornice dei guerrieri di Thule, al secondo quadro.³¹⁵

Il discorso cronachistico, dunque, sembra qui modellarsi sui connotati dello spettacolo senza prendere una posizione nettamente rintracciabile e capace di andare oltre la descrizione pianamente patinata della meraviglia che la scena cerca in tutti i modi di suscitare: dinanzi, cioè, all'esteriorità palese di allestimenti come il *Sieba*³¹⁶ del 1933 il cronista finisce quasi per abdicare al proprio ruolo, limitandosi semmai al “calcolo” delle energie dispiegate sul palcoscenico per sollecitare l'entusiastica risposta della platea.

È a questa sorta di messa all'angolo dello sguardo critico che allude Franco Abbiati quando, sempre a proposito di *Sieba* (che «non essendo un capolavoro, era meglio lasciarlo nel dormitorio»³¹⁷), si trova a scrivere sulle colonne de «Il Secolo. La Sera»:

Ogni poco, il teatro alla Scala sente il bisogno di offrire un saggio delle sue immense possibilità realizzative in fatto di scenografie e allora, fuori il ballo. [...] Ed ecco, un inverno sì e l'altro no, imbastire sull'enorme palcoscenico uno spettacolo che quanto di più macchinoso si possa immaginare, col concorso di un corpo di ballo che potrebbe riempire i quadri di una brigata, d'un guardaroba in grado di fornire i costumi a venti carnevali di Viareggio, d'uno sfarzo di luci, colori, scene dipinte da accecare i deboli di vista e da indebolire i forti.

E allora il compito del cronista è sempre il medesimo e si riduce al calcolo, tradotto in cifre, dei sontuosi abbigliamenti, delle sgambettanti ballerine, degl'ineffabili mimi, delle masse di

³¹⁴ *Ibidem.*

³¹⁵ *Ibidem.*

³¹⁶ Il ballo va in scena alla Scala il 24 gennaio 1933 con le coreografie di Giovanni Pratesi e l'allestimento scenico di Caramba. Ne è protagonista Attilia Radice insieme a Placida Battaggi, Gennaro Corbo, Carletto Thieben ed Ermanno Savarè.

³¹⁷ Abbiati, Franco, *Le prime rappresentazioni alla Scala. “Filanda Magiara” e il ballo “Sieba”, «Il Secolo. La Sera», 16 gennaio 1933.*

ripieno, degli animali da selva e da cortile riprodotti al vero, draghi rospi e lucertoloni, diavoli d'ogni sorta, di meccanismi di caricamento e sparo, luci dell'altro mondo, navi che beccheggiano, barconi che naufragano, armature che «sberlucono».³¹⁸

Ad ogni modo, dopo questa ripresa di *Sieba* (che aveva generato non pochi dubbi in Paolo Fabbri circa «l'evoluzione estetica» di quel pubblico che per esso aveva fatto follie³¹⁹), il 1934 vede invece l'allestimento di due balli, *Il Carillon magico* e *Il Cappello a tre punte*³²⁰, ai quali vale la pena di approcciarsi seguendo ancora una volta i discorsi elaborati da Fabbri, il quale, seppur con modalità diverse, sembra riferirsi ad essi al fine di stabilire un confronto con il modello spettacolare elaborato dai *Ballets Russes*.

Se, infatti, nel caso de *Il Carillon Magico* il legame con la compagnia di Diaghilev viene esplicitamente instaurato allorché si dichiara che

Con un libretto più agevole e conseguente – dove cioè fosse più ordinata l'economia coreografica e le danze e «variazioni» meglio distribuite nel canovaccio della commedia dell'arte – il *Carillon* avrebbe potuto figurare in primo piano nella vetrina del miglio Diaghileff: e figurerà indubbiamente a lungo senza interruzione nel classico – e, ahimè!, non ricchissimo – repertorio del balletto italiano.³²¹

con *Il Cappello a tre punte*, invece, ci si trova dinanzi a uno dei titoli di maggior rilievo del repertorio diaghileviano, a proposito del quale Fabbri conduce, nell'articolo di presentazione

³¹⁸ *Ibidem*.

³¹⁹ Anche il cronista de «Il Regime Fascista» mostra non poche riserve nei riguardi del ballo e, soprattutto, della componente coreografica, considerata sostanzialmente monotona, affidata a Giovanni Pratesi. L'unico elemento capace di suscitare autentica ammirazione è, ancora una volta, l'interpretazione di Attilia Radice nel ruolo protagonista. Anche in questo, le parole a lei dedicate sottolineano quella capacità di fondere precisione tecnica e partecipazione emotiva che abbiamo già rilevato in alcune cronache del 1932. Nel caso di *Sieba*, dunque, ci si esprime così: «Iersera la Radice ha lanciato dalle sue corde strali precisi su bersagli difficilissimi: ha dato saggio di acrobatismo perfetto nella linea e nel movimento, facendo prodezze da ballerina. Ha girato una serie vertiginosa di piroette: i classici “32 fouettés”, che fanno andare in solluchero gli amatori (il vecchio pubblico scaligero è abituato a contarli, e rigorosissimo sulla loro fattura), numero di grande virtuosismo accessibile, dopo la vecchia Legnani, a pochissime elette soltanto. Ma accanto a ciò la Radice ha rivelato quel che non pare possibile in una giovinetta, e cioè un singolare temperamento mimico e drammatico, il quale, congiunto alla prodigiosa agilità corporea e alla inappuntabilità tecnica, ne fa veramente la forza nuova dell'arte italianissima della danza. E invero, con gli applausi prorompenti che salutarono il trionfo di Attilia Radice, parve in certi punti che il pubblico, il grande pubblico della Scala, fedele alla sua fama di esperto consacratore delle giovani glorie e di custode delle gloriose tradizioni del passato, volesse ringraziare la giovane danzatrice di essersi levata, col prestigio della sua arte, a difesa dell'illustre ed aristocratica scuola del ballo italiano, cui muovono assalto da presuntuosa pederteria delle scuole tedesche e la bastarda morbosità delle russe». (Cft. Anonimo, “*Filanda magiara*” e “*Sieba*” al Teatro alla Scala, «Il Regime Fascista», cit.)

³²⁰ Questa edizione del 1934, diretta da Antonino Votto, si avvale della coreografie di Lizzie Maudrik e dei bozzetti di Mario Cito Filomarino per le scene, mentre i costumi sono di Caramba. Il ruoli principali sono interpretati da: Attilia Radice (mugnaia), Alexander von Swaine (mugnaio) e Carletto Thieben (corregidor).

³²¹ P. F. (ma Paolo Fabbri), “*L'Alba della Rinascita*” di Nino Cattozzo e il ballo “*Carillon Magico*” di Pick Mangiagalli. *Il ballo*, «Il Secolo. La Sera», 25 gennaio 1934.

così come nella vera e propria recensione del ballo³²², un'attenta opera di storicizzazione e contestualizzazione, il tutto con l'intento di cogliere quello spirito «picaresco» che, secondo il critico, animava nel profondo la prima edizione dell'opera di Da Falla-Massine-Picasso e che, anche nella presente riedizione milanese, sarebbe stato opportuno cercare di cogliere appieno.

Ora, indipendentemente dai giudizi di merito espressi da Fabbri a proposito di questi due lavori (lusinghieri per l'uno e relativamente più scettici per l'altro), bisogna soffermarsi, oltre che sul già citato rimando a Diaghilev, anche su alcune questioni strettamente connesse alla pratica coreica, affrontando le quali il critico definisce con sempre maggiore evidenza la propria posizione sia rispetto alla tecnica classico-accademica e alla tradizione coreografica italiana, sia rispetto alle tendenze della danza *libera* allora maggiormente in voga in Italia.

Di sicuro interesse, infatti, ci appaiono le considerazioni elaborate da Fabbri attorno alla coreografia de *Il Carillon magico*, la quale, affidata alla solida sapienza della danzatrice scaligera Teresa Battaggi, mostra una sorta di incrollabile tradizionalismo (evidente soprattutto nell'organizzazione dei movimenti del corpo di ballo), impermeabile – almeno dal punto di vista del critico – alle innovazioni introdotte da Michail Fokine in termini di disposizione dei corpi umani nello spazio:

Pieno ritorno, dunque, alla danza classica italiana e al sottanino di garza. Bene era attrezzata, per il compito cui la incitava l'autore, la coreografa Teresa Battaggi, già nota al pubblico della Scala come interprete a moderatrice di balli italiani: e l'allestimento di iersera è risultato nitido, agevole, elegante. Prescindendo dalle mie personali convinzioni, che mi fanno ritenere superata – dopo Fokine – la simmetria coreografica, le va dato pieno riconoscimento di aver regolato con felice mano gli «assieme» del ballo [...].³²³

Indipendentemente della simmetrica, ma datata, disposizione dei corpi danzanti sul palcoscenico (probabilmente debitrice nei riguardi di quella geometrica organizzazione delle masse umane in movimento che caratterizzava il ballo teatrale italiano sin dalla seconda metà dell'Ottocento), Fabbri si lancia però in una quantomai opportuna polemica circa la prassi, ancora ampiamente diffusa negli Anni Trenta, di affidare ruoli maschili a interpreti femminili *en travesti*.

³²² Cfr. P. F. (ma Paolo Fabbri), *“La vita breve” e “Il Cappello a tre punte” di Manuel De Falla al Teatro alla Scala*, «Il Secolo. La Sera», 31 gennaio 1934.

³²³ P. F. (ma Paolo Fabbri), *“L'Alba della Rinascita” di Nino Cattozzo e il ballo “Carillon Magico” di Pick Mangiagalli. Il ballo*, cit.

Ecco allora che, nel commentare una simile scelta a proposito del ruolo di Arlecchino, Fabbri dichiara:

Ma ora bisogna che io sciolga una riserva che ho *in pectore* da lungo tempo. Poiché è tempo che la Scala si liberi dall'ambiguo pregiudizio del «travestitismo». La donna vestita da uomo – a mio vedere – non è meno equivoca e repellente dell'uomo in abiti femminili. Ciò torna tanto più dannoso all'arte quando si tratta – come ieri – di un personaggio tipicamente e inequivocabilmente maschile come quello di Arlecchino, la cui virtuosità acrobatica e mimica è codificata nella immortale tradizione che culmina nei nomi di Domenico Biancolelli e del Lambranzi: quando non si voglia aggiungere – a confusione degli attuali partigiani del travestimento – il ricordo ancor recente di Nijinsky in *Carnaval*.³²⁴

Consuetudine ormai superata e connessa essenzialmente ai desideri di uno sguardo maschile che nella presenza di un corpo di donna in abiti virili rintracciava una fonte di fascino e attrattiva, Fabbri addita il travestitismo come elemento disgregante, superfluo e foriero di incoerenza e inverosimiglianza sul piano drammaturgico, il tutto in nome di quella centralità del linguaggio coreico e, soprattutto, di quella organicità complessiva dello spettacolo che costituiscono due capisaldi della sua riflessione sulla danza.

Focalizzando ancora una volta la propria attenzione sulla qualità e sulla compattezza drammaturgica del movimento danzato, Fabbri, nel recensire *Il Cappello a tre punte* (affidato alle coreografie della tedesca Lizzie Maudrik³²⁵, il cui percorso artistico – dopo lo studio della tecnica classica con Fokine – si poi era sviluppato nel solco degli insegnamenti di Rudolf Laban e, in linea generale, costituiva un tentativo di applicazione delle tecniche di danza espressionista al repertorio ballettistico tradizionale), coglie lo spunto costituito dal coinvolgimento, in un'opera dal carattere – come dicevamo – «picaresco», di una

³²⁴ *Ibidem*.

³²⁵ Così Karl Toepfer presenta Lizzie Maudrik (1898-1955) in *Empire of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935*, Berkeley, University of California Press, 1997, p. 295: «ballet director at the Berlin Municipal Opera (1926–1934) and then the German State Opera (1934–1945), studied ballet under Michel Fokine (1880–1942) in Paris before becoming one of Laban's adepts. At the Municipal Opera she encouraged her large ensemble to adopt techniques of expressionist dance, and she guided a ballet corps composed of many dancers with modern dance backgrounds, including Julia Marcus, Jens Keith, Ruth Abramowitsch, George Groke, and Alice Uhlen. But in a 1929 article she firmly declared that an opera house dance corps must always remain subordinate to theatrical objectives and that the opera house was no place for the cultivation of "abstract" or "absolute" dance. [...] Thus, her ambition was to apply expressionist dance techniques to the performance of standard works from the ballet repertoire, as in her immensely successful 1930 version of Delibes' *Coppelia* (1870), in which Julia Marcus danced the role of the mayor and Alice Uhlen that of the doll Coppelia. Later, at the State Opera, Maudrik devised ballets with national-historical themes, such as the rococo *Die Barbarina* (1935) and *Bauerischer Tänze* (1935), which continued to incorporate expressionist attitudes toward bodily movement. But, as with Kröllner, much more evidence of her work needs to surface before a satisfactory understanding of her significance is possible».

coreografia di origine germanica per polemizzare apertamente con una politica culturale che, come quella scaligera (ma non solo), attingeva ripetutamente all'area mitteleuropea per scritturare coreografi e primi ballerini.

Pur considerando, infatti, Lizzie Maudrik un'artista «degnata di ogni riguardo» e attenta a non infarcire l'azione scenica di inutili manierismi, Fabbri non può non rilevare, sottolineando anche le poche settimane di prove che avevano preceduto il debutto (inevitabile necessità, quest'ultima, data la presenza di coreografi puntualmente chiamati da teatri stranieri), che

Lizzie Maudrik, germanica, è stata incaricata della ricostruzione plastica dell'ambiente spagnolo: e ciò può sembrare curiosissimo. Ma quello che a me sembra veramente curioso è questo: che si pretenda di allestire un ballo spagnolo con un corpo di danzatrici istruite – è vero – alla preziosissima estetica ritmica, che non serve a nulla: ma affatto ignare di danze «di carattere». Si proclama necessaria la scuola Dalcroze (e quando mai si è rivelata utile alle *necessità del teatro?*): ma se si dovesse far danzare in un'opera o in ballo – non dico, come ieri sera, spagnuolo – ma un passo di carattere *italiano* (tarantella, saltarello, padovana, bergamasca, ecc.) è ormai dimostrato che la Scala dovrà sempre ricorrere all'estero.³²⁶

Si tratta, evidentemente, di un'anomalia che esula, nell'ottica di Fabbri, dai limiti dello spettacolo in questione: come vedremo meglio nel capitolo a lui dedicato, con l'etichetta di *dalcrozianesimo* il critico sembra volersi riferire a tutte quelle esperienze di danza libera che, antitetiche rispetto alla tradizione coreica italiana e talvolta praticate da interpreti di second'ordine, avevano tuttavia finito per imporsi in molti dei luoghi di spettacolo della penisola (si pensi, oltre al caso della Scala, anche ai teatri all'aperto destinati alla rappresentazione delle tragedie classiche), arrivando a mettere in ombra, anche in virtù di quello spirito latineggiante che – in superficiale conformità con la mitografia del Regime – sembrava animarle, quegli artisti italiani di solida formazione tecnico-accademica, i quali, secondo Fabbri, avrebbero potuto perfettamente svolgere compiti artistici impropriamente affidati ad altri.

Che non si tratti una mera presa di posizione nazionalista né tantomeno di un'opposizione frontale alla retorica fascista, emerge dalle modalità con cui Fabbri sceglie di trattare un ballo apparentemente “di propaganda” come *Fiordisole*³²⁷ il cui soggetto, dall'esaltazione

³²⁶ P. F (ma Paolo Fabbri), “*La vita breve*” e “*Il Cappello a tre punte*” di Manuel De Falla al Teatro alla Scala,, cit.

³²⁷ «Fantasia coreografica in sei quadri» di Gino Cornali con le musiche di Franco Vittadini, *Fiordisole* debutta alla Scala il 14 febbraio 1935. Le coreografie sono di Nicola Guerra e i bozzetti di scene e costumi sono di Mario Cito Filomarino. I ruoli principali spettano a Nives Poli, Regina Colombo e Gennaro Corbo. La vicenda che, come rilevava Paolo Fabbri, sembrava ispirarsi al film *Camicia nera* (1933) di Giovacchio Forzano,

dello sport alla celebrazione della vita di campagna e dei raccolti agricoli, presentava proprio un inanellarsi di luoghi comuni e simboli costitutivi dell'identità del Ventennio.

Concentrando lo sguardo esclusivamente sui caratteri dell'azione scenica, infatti, Fabbri rileva come l'intento propagandistico rimanga in realtà solo sulla carta senza trovare alcun tipo di attualizzazione a livello dello spettacolo concretamente messo in scena: accanto alla vacuità del soggetto, infatti, egli considera questo ballo, costruito sul mero susseguirsi di numeri a effetto, come sorta di farraginoso operetta o, meglio, come una specie di *féerie* totalmente fuori moda e di certo lontana dallo spirito dei tempi.

L'inconcludenza delle soluzioni coreografiche adottate in *Fiordisole*, opera dell'italiano Nicola Guerra, offre tuttavia lo spunto a Fabbri per fornire una sorta di interessante e raffinata definizione del termine «coreografia»:

Se il libretto pargoleggia, la coreografia ha la balbuzie senile. Perciò l'alfabeto le si riduce alle vocali e alle consonanti gutturali e mute: per le dentali e liquide, nessuna possibilità di pronuncia. Capisca il sottinteso che conosce la morfologia e la grammatica della danza e della coreografia. La quale ultima arte non consiste soltanto nel riempire un dato numero di battute musicali con certe concatenazioni di passi, ma nello sviluppare *teatralmente ed espressivamente* le risorse plastiche e dinamiche della danza classica. Se mancano il senso e l'intuito del teatro, addio coreografia. E così fu iersera, quando ci dovemmo contentare dell'approssimativo senza avere – in nessun momento – l'evidenza delle diverse situazioni.³²⁸

Non solo dunque pieno sviluppo delle potenzialità insite nella tecnica accademica, che rimane comunque la base per qualsiasi ulteriore elaborazione coreica, ma anche profondo senso del teatro e rispetto delle esigenze della scena: dalla sapiente unione di questi elementi sembra sgorgare, per Fabbri, la possibilità di una via *italiana* alla coreografia che, unitamente a una teatralità non esteriore, si dimostri capace di mettere realmente a frutto gli insegnamenti della tradizione.

Non sappiamo se, negli allestimenti della seconda metà degli Anni Trenta, Fabbri rintracci delle concretizzazioni di una simile idea di coreografia: la sua voce si inabissa nel 1935 e la sua firma sembra sparire dalle colonne de «Il Secolo. La Sera».

narrava le avventure di una coppia di innamorati, Fiordisole e Giannetto, i quali, tratti in prigione per essersi baciati pubblicamente sulle labbra nel noioso paese di Uffalandia e prontamente fuggiti, decidono, dopo aver peregrinato per moderne stazioni sciistiche e ville sul mare, di far ritorno al proprio paese natio, il «piccolo nido lontano» carico di bionde messi.

³²⁸ Fabbri, Paolo, "*Fiordisole*" e "*Pagliacci*" alla Scala. Uffalandia, «Il Secolo. La Sera», 15 febbraio 1935.

Nonostante una simile assenza, continuano a comparire, nei discorsi giornalistici della fine degli Anni Trenta, alcune considerazioni degne di interesse circa i mutamenti del linguaggio coreico agito sulle scene scaligere.

A proposito del ballo *L'amore delle tre melarance*³²⁹, probabilmente l'ultimo grande allestimento ballettistico del decennio, i cronisti rilevano la presenza di una coreografia priva di sequenze di danza concepite in maniera convenzionale – i cosiddetti “ballabili”, assenti anche dalla partitura musicale³³⁰ – e, al contrario, individuano nelle scelte operate da Michail Fokine («che è quanto dire», asserisce Carlo Gatti, «il superstite glorioso del balletto russo sbandierato nel mondo intero, dieci e vent'anni fa, dal Diaghileff»³³¹) un eccesso di mimica³³², dimostrando ancora una volta come l'espressività e la ricerca di evidenza drammaturgica caratteristiche del linguaggio di movimento di Fokine vengano

³²⁹ «Azione coreografica in nove quadri, tratta dalla fiaba di Carlo Gozzi» di Renato Simoni per le musiche di Giulio Cesare Sonzogno, *L'amore delle tre melarance* debutta alla Scala il 1 febbraio 1936. Le coreografie sono di Michel Fokine, i bozzetti per le scene di Nicola Benois, i costumi e l'allestimento scenico sono curati da Caramba. Protagonista è la danzatrice Nives Poli. Nell'introdurre la descrizione della vicenda contenuta nel libretto e incentrata sulle avventure di un malinconico principe che si lancia al ricerca della melarancia incantata in cui si nasconde la fanciulla dei suoi sogni, Renato Simoni ne sottolineava il carattere prettamente favolistico e sicuramente edulcorato rispetto all'originale di Gozzi da cui prendeva le mosse: «Le tre melarance che ora tornano alla ribalta dopo tant'anni [...] non contengono agri succhi satirici, ma le dolcezze più grandi che al mondo si possano dare, e cioè donne, care donne, belle donne, adorabili donne; polpa e zuccheri che, purtroppo, non si può sperare di trovar di frequente nelle arance moderne. Ma, una volta almeno, arance si questo genere son maturate al sole della fantasia».

³³⁰ A tal proposito Carlo Gatti si chiede, non senza polemica: «La musica dell' *Amore delle tre melarance* dura un'ora. Ci chiediamo: è un balletto? Ché a ragion veduta, l'indicazione di azione coreografica posta in fronte al libretto ci sembra un po' troppo generica, in quanto che comprende, o dovrebbe comprendere, in buona dose pezzi di danza, nel significato vero e proprio del termine. Ma ci sono questi pezzi? Uhm... Non disegnati in modo così netto da mostrar i contorni precisi. E sì che se c'è, come dovrebb'esserci, tra le forme musicali una bene squadrata, questa è la forma di danza, da cui sono derivate in larga misura le antiche e moderne più conosciute e sviluppate. Non facciamo dissertazioni dottrinali, che sarebbero di scarso interesse per gli intenditori e forse annoierebbe i meno cògniti di nozioni storiche musicali. Noi crediamo che fra i tanti mali di cui soffre l'arte del comporre, ai giorni nostri, e che si dichiarano principalmente nel pessimo vezzo di alterare, di mutare, di scambiare i caratteri peculiari delle forme di composizione più definite, il peggior male tocchi alla musica di danza, la quale ha perso oramai, nella elaborazione dei più raffinati compositori odierni, i segni distintivi. Un valzer, poniamo, uscito dalle loro mani, è proprio ancora un valzer? O è qualche cosa che gli si approssima, gli si assomiglia alla lontana, stiracchiato nello spunto melodico, cincischiato nell'armonizzazione, scontorto (*sic!*) nel ritmo? Addio valzer. E addio tant'altri ballabili ben periodati, ben accentati, piani limpidi, scorrevoli. Si vergognano forse, i sopralodati compositori, di sembrare troppo semplici? O temono di palesare povertà d'invenzione, spogliandosi delle loro predilette virtù stilistiche?» (Cfr. Gatti, Carlo, *Le prime rappresentazioni alla Scala. L'amore delle tre melarance*, «L'illustrazione italiana», anno LXIII, n. 6, 9 febbraio 1936).

³³¹ *Ibidem*.

³³² Si vedano a tal proposito i rilievi del «Corriere della sera»: «Come ballo – invece – nel senso vero e proprio della parola, nel senso cioè di teatro danzato in correlazione del teatro cantato (il melodramma) l'unità dell'espressione a noi parve un poco difettare. Questo genere di melodramma plastico – che del resto conta pochi frutti riusciti appieno e già discretamente invecchiati, vedi *Petruska*, *Sheerazade*, *Bolero* – deve esprimersi sulla falsariga della partitura col movimento musicalmente inteso, ritmo, dinamica poetica, solfeggio magari, e non con la pantomima. Nella creazione del Fokine, al contrario, la pantomima e il recitativo avevano prevalenza sulla danza. I protagonisti risultavano come fuori della partitura, attori muti – come il principe – o elementi decorativi – come la principessa – mentre i cori restavano estranei all'atmosfera musicale». (Cfr. v. l., «*L'amore delle tre melarance*» azione coreografica di R. Simoni G. C. Sonzogno. *La coreografia e la messa in scena*, «Corriere della sera», 2 febbraio 1936).

percepite, da una parte considerevole del pubblico e delle critica italiani, quali componenti estranee rispetto alla danza vera e propria, evidentemente intesa come pura sequenza di passi ordita spesso su una trama musicale dalla struttura ben definita.

Una simile dialettica tra vecchio e nuovo, tra formule tradizionalmente consolidate e scelte compositive più moderne (per quanto, come nel caso di Fokine, protagoniste comunque di una storia decennale, oltre che di una diffusione su scala internazionale), si rintraccia anche nell'accurata cronaca del ballo *Coppelia* (allestito nel 1937 con la regia e la coreografia di Margherita Wallmann³³³) comparsa sulle colonne del «Corriere della sera»: oltre a riconoscere alla coreografa il merito di «tener buone le due parti in cui si divide, ormai pacificamente, il pubblico di oggi» (alludendo evidentemente a una contrapposizione fra tradizionalisti e modernisti), il cronista del quotidiano milanese nota acutamente come Wallmann reinventi un titolo del passato come *Coppelia* in una chiave profondamente attuale

Crediamo che nessun altro coreografo simili con tanto garbo il dovuto ossequio alla tradizione, e la persuada poi con maniere come queste a saltar fossi.

Basta pensare alla disinvoltura con cui la Wallmann, nei primi quadri, quelli della piazza del villaggio in Galizia, scioglie una sequenza di figure e di scene tipicamente ottocentesche, dalla mazurca alla ciarda, in una sorta di inebriata, e labile, anzi sfuggente fantasia, dove fioriscono, con non infrequenti reminiscenze di

Reinhardt, alcune delle meno viete formule dell'operetta viennese e del balletto russo. Non negheremo, peraltro, che questa tendenza all'asintassi coreografica generi di tanto in tanto almeno un divertito sospetto di confusione: e che tale sospetto prenda un po' corpo quando, in pieno terzo ed ultimo quadro – non rappresentato mai, crediamo, in Italia, e di raro (*sic!*) all'estero – la Wallmann introduce la pur amena macchina del teatrino degli automi.

Ma pare che un attimo di disorientamento possa fare anch'esso giuoco, in questa coreografia da birichinate commesse in sogno. Poiché il vecchio ballo francese ha subito, da questo palcoscenico, una trasformazione quasi radicale; prevalendovi ora i

³³³ L'austriaca Margherita Wallmann (1904-1992), dopo una formazione presso l'Opera di Stato di Berlino e di Monaco, studia con Mary Wigman rilevandone la scuola nel 1929. Con il suo *Tänzer Kollektiv Ensemble* compie numerose tournée in Austria e Germania all'inizio degli Anni Trenta, divenendo poi ospite fisso del Festival di Salisburgo (celebre la sua edizione dell'*Orfeo* di Gluck del 1936) e coreografo principale dell'Opera di Vienna. Ebreia, lascia l'Austria dopo l'annessione alla Germania nazista del 1938, dedicandosi a un repertorio coreografico più tradizionale rispetto al passato. Inizia così una ricca carriera di coreografa e regista d'opera che la porta, oltre che in Italia (dove è presente sia prima che dopo il secondo conflitto mondiale), anche in Argentina e negli Stati Uniti. Secondo la *International Encyclopedia of Dance* curata da Selma Jeann Cohen (Oxford University Press, 1998, pp. 357-358) «Wallmann was recognized for her theatricality, her knowledge of stage effects, and her characteristic block use of groups of performers». Sua inoltre un'autobiografia dal titolo *Les balcons du ciel*, Parigi, Robert Laffont, 1976.

valori mimici ai valori ritmici propri della danza, di ballo è diventato pantomima; forse non senza soddisfazione del pubblico, che abbiamo sorpreso a divertirsi soprattutto dinanzi alle bambole, agli automi, ai ruotismi e alle maglie da orologeria del secondo quadro.³³⁴

La presenza significativa della componente mimica – che va qui intesa come progressivo abbandono del puro virtuosismo in favore di soluzioni dinamiche integrate allo svolgimento dell'azione complessiva – si sposa, in questo denso commento, a un riferimento alle sequenze coreografiche d'assieme che, mediante il ricorso all' «asintassi» (termine, quest'ultimo, che rimanda chiaramente alle considerazioni di Fabbri che abbiamo visto più sopra a proposito della coreografia de *Il Carillon magico*), dovevano bypassare il convenzionale geometrismo simmetrico per seguire percorsi più liberi e addensarsi in figurazioni più sciolte, anche a rischio di generare, nello sguardo del pubblico scaligero, un senso di generale confusione.

È sempre nel solco di una simile confluenza, in strutture coreografiche e musicali tradizionali, di energie e atmosfere inusitate che sembra muoversi l'ultimo allestimento scaligero degli Anni Trenta, vale a dire il ballo *Miraggio*³³⁵ coreografato dall'ungherese Gyula Haragonzò³³⁶ su musiche di Hubay e Liszt. Anche in questo caso, infatti, ci si trova dinanzi a una sorta di cauta rinegoziazione degli «elementi accademici della coreografia»³³⁷ che, come accadrà anche in seguito con alcuni spettacoli di Aurel Milloss di ambientazione magiara, passa attraverso il ricorso a briose formule coreiche (e musicali) di carattere folclorico.

Con questi variegati e spesso troppo timidi tentativi di riformulazione dello spettacolo coreografico tradizionale si esaurisce la parabola dei balli messi in scena alla Scala nel corso degli Anni Trenta; sempre dall'ambiente scaligero, tuttavia, proviene Cia Fornaroli, affascinante figura di danzatrice, didatta e coreografa che abbiamo già incontrato e che nel

³³⁴ r., *Corriere dei teatri. Alla Scala. Il ballo "Coppelia"*, «Corriere della sera», 15 gennaio 1937.

³³⁵ Lo spettacolo va in scena alla Scala il 1 febbraio 1939 su musiche di Hubay e Liszt e coreografie di Gyula Haragonzò. Scene e costumi sono realizzati su bozzetti di Gusztáv Oláh. I protagonisti sono la danzatrice Nives Poli e il mimo Ermanno Savarè.

³³⁶ In qualità di danzatore, l'ungherese Gyula Haragonzò (1908-1974), fin da bambino affascinato dalle danze popolari, dal cinema muto e dal mondo dei clown, di distinse soprattutto per l'originale caratterizzazione dei personaggi e per l'agilità nelle danze popolari. Attivo come interprete prevalentemente all'Opera di Budapest, inizio la carriera di coreografo nel 1936 e, dopo un viaggio a Londra, entrò in contatto la cultura coreografica europea scoprendo, oltre alla tradizionale pantomima inglese, il lavoro di Fokine e Massine. Mai particolarmente interessato al ballo di tradizione classico accademica, puntò piuttosto alla creazione di lavori dalla trama vivace e ben articolata, in cui poter fondere tecnica accademica, danze popolari e sapide caratterizzazioni. (Cfr. Cohen, Selma Jeann, *International Encyclopedia of Dance*, cit., pp. 341–342).

³³⁷ Cfr. r., *"La dama di Boba" di Wolf Ferrari. L'allestimento dell'opera e il ballo "Miraggio"*, «Corriere della sera», 2 febbraio 1939.

1933, estromessa dalla direzione della Scuola di Ballo scaligera³³⁸, dà vita, grazie all'intraprendenza e alla determinazione del compagno Walter Toscanini³³⁹ (vero e proprio ideatore del progetto), a *I Balletti italiani da camera* (conosciuti anche come *Balletti di Sanremo*), una delle esperienze coreiche più interessanti del Primo Novecento italiano³⁴⁰ sulla quale, muovendo come sempre dalla prospettiva del discorso giornalistico, vale ora la pena di soffermarsi.

Indipendentemente, infatti, dall'acuta e brillante campagna pubblicitaria (costituita anche dalla pubblicazione, sotto lo pseudonimo di *Gualtiero de Martini*, di numerose recensioni) condotta dallo stesso Walter Toscanini, è opportuno guardare da vicino le cronache legate ai *Balletti di Sanremo* al fine di comprendere in che modo esse possano interagire, offrendone una diversa declinazione, con quanto abbiamo visto fino a questo punto a proposito del ballo teatrale.

Sono effettivamente scarse le note che, come giustamente rilevato da Patrizia Veroli³⁴¹, compaiono sulla stampa all'indomani del debutto, nel teatro da camera del Casinò di San Remo, della piccola compagine artistica guidata da Cia Fornaroli e costituita in prevalenza da danzatori di provenienza scaligera: le cronache, infatti, si limitano essenzialmente a registrare l'ottimo successo ottenuto dai tre programmi di balletti presentati tra l'11 febbraio e il 2 marzo 1933 e, soprattutto, a puntare l'accento sul valore dei collaboratori coinvolti sia sul versante musicale (come Riccardo Pick Mangiagalli, Ottorino Respighi e Antonio Veretti) sia su quello scenografico (con la presenza di Titina Rota in qualità di costumista e di Guido Salvini come direttore di scena).

Solo l'anonimo cronista de «Il Secolo. La Sera» si sofferma sul programma artistico della compagnia laddove riporta, all'inizio dell'articolo, alcuni stralci del programma di sala, in cui, oltre al piglio polemico di Walter Toscanini (che con ogni probabilità lo aveva redatto) nei riguardi delle politiche culturali italiane (e in particolare scaligere) in fatto di danza, risulta palese il riferimento alla problematica situazione della ballo teatrale di quegli anni

³³⁸ Così, nella cronaca del saggio finale del 1932, dà la notizia «Il Regime Fascista»: «Si conobbe così che la dimissionaria direzione della Scala, allo scopo di lasciar mano libera anche per l'Accademia di ballo al futuro direttore, le aveva notificato [a Cia Fornaroli, *n.d.A*] la disdetta dalla carica di direttrice. La signora Fornaroli, che pochi anni or sono, aveva abbandonato in pieno successo il palcoscenico per dedicarsi alla scuola, onde essa stessa era uscita vi lascia vivo segno del suo insegnamento, come quello che seppe innovare ed elevare tanto la tecnica del ballo teatrale da farne un vero complemento interpretativo della musica». (Cfr. Anonimo, *Saggio dell'Accademia di ballo*, «Il Regime Fascista», 30 giugno 1932)

³³⁹ Sulla figura di Walter Toscanini (1898–1971), bibliofilo e appassionato osservatore (nonché studioso) del teatro musicale e della danza si veda almeno Veroli, Patrizia, *Walter Toscanini, bibliophile and collector, and the Cia Fornaroli Collection of the New York Public Library*, cit.

³⁴⁰ Le vicende connesse ai *Balletti di Sanremo* sono state puntualmente ricostruite da Patrizia Veroli nel saggio *Walter Toscanini e i Balletti di Sanremo*, «Chorégraphie», anno 5, n.10, Roma, Di Giacomo, 1997.

³⁴¹ Cfr. Veroli, Patrizia, *Walter Toscanini e i Balletti di Sanremo*, cit.

Limitata com'è ora la possibilità di formare ricchi complessi di ballo per i grandi teatri, la danza classica italiana può trovare nuova vita in quadri scenici di piccole proporzioni e di composta eleganza, ed in spettacoli che, rinunciando agli effetti di massa, meglio convengano alle esigenze musicali odierne e raccolgano l'attenzione degli spettatori sulla bravura e sulla intelligenze dei singoli interpreti.³⁴²

Sarà tuttavia la presenza dei *Balletti di Sanremo* alla Triennale di Milano, nell'ottobre del 1933, a suscitare maggiore interesse nella stampa (in questa occasione peraltro, a differenza di quanto accaduto in occasione del debutto, il «Corriere della sera» menziona, nonostante i noti interessi in gioco da parte della testata, anche il nome di Cia Fornaroli³⁴³), anche se, ancora una volta, solo la penna di Paolo Fabbri – peraltro collaboratore e amico di Walter Toscanini e Cia Fornaroli – riuscirà a fornire spunti di riflessione davvero felici.

Il denso articolo dal titolo *I Balletti di San Remo*, comparso su «Il Secolo. La Sera» il 17 ottobre 1933 (e peraltro già ampiamente ricordato da Patrizia Veroli), offre numerosi motivi di interesse, a cominciare dalla messa in campo – secondo una tendenza che abbiamo rilevato già in altri contributi di Paolo Fabbri – di vere e proprie «definizioni»³⁴⁴: se in precedenza ci siamo infatti soffermati sul significato attribuito dal critico, all'indomani del debutto del ballo *Fiordisole*, al termine “coreografia”, è ora invece fondamentale riportare la distinzione operata fra tre concetti-chiave quali *danza*, *pantomima* e *balletto*.

Se infatti la danza

è arte pura che aspira ad esprimersi per forme astratte geometrico-corporee, che tende appunto all'astrazione e al simbolo: la pantomima ha pretese narrative, non richiede

³⁴² Anonimo., *I balletti da camera di Sanremo*, «Il Secolo. La Sera», 13 febbraio 1933.

³⁴³ Come giustamente rileva Patrizia Veroli nel contributo già menzionato, all'indomani del debutto dei *Balletti di Sanremo* le cronache del «Corriere della sera» non riportano il nome di Fornaroli in qualità di coreografa e direttrice della neonata compagnia. Il quotidiano era infatti diretto dall'influente, oltre che molto gradito al Regime, Aldo Borelli il quale, com'è noto, era sentimentalmente legato a Jia Ruskaja, da non molto tempo nominata, fra numerose polemiche, direttrice della Scuola di Ballo della Scala al posto di Cia Fornaroli.

³⁴⁴ In tema di definizioni, è doveroso rimandare almeno alle considerazioni d'apertura contenute nella cronaca de «Il Popolo d'Italia» del 13 ottobre 1933, in cui, secondo una dinamica già più volte rilevata, si cerca di distinguere le diverse tendenze operanti nel campo del ballo teatrale: «La compagnia dei Balletti del Casino di San Remo iniziò ieri nel Teatro della Triennale una breve serie di piccoli spettacoli [di] ballo cui ha dato il nome di Balletti Italiani. L'aggettivo è riferito soprattutto agli autori perché, come genere, questi balletti non differiscono molto dai vecchi e lontanissimi francesi e in particolar modo dal moderno russo: tutti sono accomunati dallo stesso squisito informativo, e cioè, quello di esprimere una vicenda drammatica, comica o grottesca attraverso la danza e la mimica, e tutti vogliono interessare per un non so che d'irreale pur nel loro contenuto umano. Quest'ultima tendenza, e nel balletto russo e negli italiani, si è sempre più sviluppata fino a scivolare nei sottintesi di un più o meno vuoto cerebralismo. Agli italiani, però, non può negarsi, in quanto realizzazione scenica, uno scintillio ed una grazia che li differisce sensibilmente da quelli russi più pesanti e senza dubbio più istintivi, ma meno conseguenti nella ideazione che precede invece in questi italiani con più chiarezza logica». (Anonimo, *I Balletti italiani alla Triennale*, «Il Popolo di Roma», 13 ottobre 1933)

movimenti così liberi ed esaltati, interpreta la musica coi gesti e gli atteggiamenti della vita quotidiana, appena stilizzandoli. Prosa, questa, poesia quella: ed è occorso il dilettantismo romantico di spiriti accesi (Duncan, Wigman) o di pretenziosi «professori» di ginnastica (Dalcroze e seguaci) per confonderle assieme.

Il balletto invece è

un genere a sé, specificamente teatrale. Nato e fiorito sul ceppo rigoglioso della danza classica, di questa ha adottato il repertorio tecnico dei passi e dei gesti. Ma non basta una concatenazione di passi e di gesti – sia pure varia e fiorita – per creare e definire il balletto: il soggetto, il carattere rappresentativo della musica, la scena, il costume, la truccatura, la trovata [...] ³⁴⁵

Simili rilievi servono a Fabbri per mettere in luce gli elementi di debolezza degli spettacoli offerti dai *Balletti di Sanremo*, i quali, al di là dell'indubbio merito di aver conseguito risultati artisticamente dignitosi nonostante l'esiguità dei mezzi a disposizione, si avvalevano spesso di soggetti poco adatti al genere – il balletto – che intendevano praticare e, in certa misura, rinnovare: la trama narrativa alla base di molti dei lavori allestiti, infatti, dimostra (come nel caso de *Il galante tiratore*, ispirato alle figure della Commedia dell'Arte o in quello de *I fantocci ribelli* che sembrava echeggiare i personaggi di *Petruska*) una fin troppo evidente derivazione dal modello diaghileviano, il che, nell'ottica di Fabbri, produce non solo una scarsa incisività dell'azione scenica complessivamente intesa, ma implica anche un ricorso eccessivo alla componente mimica a tutto svantaggio di quella puramente danzata.

È infatti una certa incapacità di dosare equilibratamente simili elementi che Fabbri imputa alla pur meritevole Cia Fornaroli, la quale «può aver sbagliato nelle proporzioni tra questi ingredienti e nella interpretazione dei 'caratteri' della danza: ma ci sentiamo di affermare che, in ogni caso, ha nobilmente sbagliato».

Vale poi la pena di riportare le ultime righe dell'articolo in questione, dacché esse sembrano innescare (o comunque contribuire a suscitare) una polemica che, tra la fine di ottobre e l'inizio del novembre 1933, vede come protagonisti, sulle pagine de «Il Secolo. La Sera» e dell'«Ambrosiano», Anton Giulio Bragaglia, Marco Ramperti e lo stesso Paolo Fabbri.

Concludendo la propria riflessione sui *Balletti di San Remo*, infatti, Fabbri scrive:

³⁴⁵ Fabbri, Paolo, *I balletti di San Remo*, «Il Secolo. La Sera», 17 ottobre 1933.

Non sappiamo a quale proposito è stato ricordato che la prima rappresentazione milanese della *Bajadera* di Santoliquido avvenne effettivamente parecchi anni or sono. Zelo di informazione per zelo di informazione confermeremo la cosa: aggiungendo che quella lontana interpretazione ottenne nella nostra città un memorabile insuccesso: l'opera di Santoliquido si è presa invece oggi una discreta rivincita. Il tempo, si sa, aggiusta ogni cosa.³⁴⁶

L'opera cui si sta facendo riferimento qui, *La bajadera dalla maschera gialla* di Francesco Santoliquido, era effettivamente già andata in scena, come si ricordava sul «Corriere della Sera»³⁴⁷, al Teatro Eden di Milano nell'interpretazione di Jia Ruskaja, la quale l'aveva eseguita per la prima volta nel 1923 sul palcoscenico romano del Teatro degli Indipendenti di Anton Giulio Bragaglia: pur senza menzionare direttamente la danzatrice russa, allora, Fabbri coglie nuovamente l'occasione per esprimere la propria contrarietà nei riguardi di quelli che – come Ruskaja – considera degli pseudo-artisti, personaggi improvvisati i quali, privi della tecnica e della sapienza teatrale che invece connotava il percorso di figure come quella di Cia Fornaroli, cavalcano le mode del momento per conseguire successi vacui e quantomai infruttuosi per la crescita dell'arte della danza.

A simili insinuazioni reagisce apertamente Anton Giulio Bragaglia in una lettera pubblicata su «Il Secolo. La Sera» del 27 ottobre 1933 e immediatamente seguita (insieme a una breve missiva di Francesco Santoliquido a sostegno di Bragaglia) dalla piccata risposta di Paolo Fabbri.

È senza dubbio interessante notare come i commenti della stampa, anche in un momento storico in cui – come abbiamo detto più volte – non si può certo rintracciare in Italia la presenza di una critica di danza professionista, costituiscano le armi utilizzate da Bragaglia e da Fabbri per dimostrare la fondatezza delle proprie opinioni: nel discutere circa l'esito ottenuto da *La bajadera dalla maschera gialla* (lusinghiero per Bragaglia e disastroso per Fabbri), infatti, entrambi citano ampiamente le cronache dei principali quotidiani del tempo, fornendone due letture diametralmente opposte e mettendo in campo due punti di vista quantomai antitetici e, in definitiva, destinati a non incontrarsi.

³⁴⁶ *Ibidem*.

³⁴⁷ «Scrivendo della Compagnia dei balletti di San Remo, un acuto critico osservava l'altro giorno come essi non differiscano molto dai lontanissimi francesi e dai moderni russi; ma l'esattezza dell'osservazione non può farci dimenticare che maggiori affinità si trovano tra questi di San Remo e quei balletti italiani eseguiti dal Teatro degli Indipendenti di Anton Giulio Bragaglia circa dieci anni or sono. Tra quei balletti, anzi, era anche quella *Baiadera dalla maschera gialla* di Francesco Santoliquido, annunciata per questa sera alla Triennale e che il pubblico milanese allora gustò all'Eden nella interpretazione della signora Ruskaja» (Anonimo, *Recentissime. Ultime teatrali*, «Corriere della sera», 15 ottobre 1933).

Ora, indipendentemente dal grado di faziosità delle posizioni in gioco rispetto al singolo spettacolo, quello che colpisce è il tono assunto, in questi contributi, dalla polemica fra modernismo e tradizionalismo, la quale mostra, disvelando anche la sostanziale immaturità e disorganicità della cultura coreica del tempo (spesso legata ai gusti e agli intenti di figure isolate e, per quanto intraprendenti, essenzialmente impossibilitate a operare sullo sfondo di un tessuto culturale solido e fruttuoso), di scivolare spesso su questioni di carattere puramente personale.

Se infatti Bragaglia, senza peraltro esacerbare la *vis* polemica che spesso connota i suoi interventi sulla stampa, scrive

Io, per mio conto, non saprei spiegarmi con quale giustificazione si potrebbe sostenere la camorra di non parlarne [della prima edizione de *La bajadera della maschera gialla*, n.d.A] semplicemente per far piacere agli ultimi esecutori... Io non so chi sia stato il critico milanese che, per buona informazione e spirito di giustizia, abbia rivendicato a me la precedenza di questa esecuzione. Io so soltanto rilevare le furbesche intenzioni dell'amico Fabbri, e edificazione dei lettori, e a dimostrazione dei sistemi che gli piacerebbe istituire. [...] Ma perché avrebbe dovuto incontrare così *memorabile insuccesso* la mia vecchia edizione della *Bajadera*? Oh bella, per aggiungere un ramoscello d'alloro alla vetusta gloria della signora Fornaroli. Perché Paolo Fabbri, è amico della Fornaroli, paladino del *tutù* e congiurato della sua congregazione. [...] Quel che si sta facendo ora, a San Remo e alla Triennale, io l'ho fatto tredici anni fa.³⁴⁸

Dal canto suo, Fabbri si lancia in vero e proprio attacco frontale

Lei mi rimprovera di essere amico della signora Fornaroli: orbene, può essere che io lo sia. Ma non allo stesso modo che lei è amico, poniamo, della signora Ruskaja. Infatti a leggere i suoi articoli-circolare la gente potrebbe credere che il costante oggetto delle sue lodi fosse la divinità rivelata dalla danza italiana. [...] La mia amicizia invece (e non la riserbo ad una sola persona) è una rosa che ha le sue spine. L'ha letto il mio articolo sui balletti di San Remo? O ha ritagliato solo il "per finire"? Lo legga per intero: ci sono degli inchini, ma ci sono anche, e non in minor numero, degli scapaccioni. [...] Come paladino del *tutù* e membro di questa santa Congregazione ho un odio tutto cavalleresco e confessionale contro la massoneria degli incensatori (e degli autoincensatori), degli accaparratori di incarichi e di gloria; ma anche un poco di indulgenza (perché no?) per i simpaticissimi burloni sovvertitori

³⁴⁸ Bragaglia, Anton Giulio, *Bragaglia, gli "Indipendenti" e la "Maschera gialla"*, «Il Secolo. La Sera», 27 ottobre 1933.

di carte in tavola, per i quali i fiashi – a distanza di tredici anni – si mutano in successi. Questo è un modo come un altro di essere “indipendente”.³⁴⁹

Si vede fin troppo chiaramente come Fabbri intenda qui colpire a più livelli l’operato di Bragaglia, cominciando dalla sua personale *liaison* con Jia Ruskaja, passando attraverso le battaglie estetico-politiche condotte attraverso la stampa (con quelli che vengono definiti «articoli-circolare») e culminando con una pungente nota di sarcasmo circa quell’idea di *indipendenza* artistica e culturale di cui Bragaglia – già attraverso le stagioni del teatrino romano di via degli Avignonesi (chiamato appunto Teatro Sperimentale degli Indipendenti) – si era fatto acceso paladino.

La polemica tra Fabbri e Bragaglia sembra tuttavia smorzarsi già il 3 novembre 1933, quando, in un contributo intitolato *Risorgo dalle ceneri*, compare un nuovo scambio epistolare tra i due: in questo caso, infatti, pur rimanendo ognuno saldamente fermo sulle proprie posizioni, i contendenti sembrano pacatamente riconoscere l’ineliminabile diversità che li divide, rilevando peraltro come essa costituisca una fonte di ricchezza all’interno del contesto culturale in cui viene a manifestarsi.

Si tratta di un cambio di rotta troppo repentino per non apparire sospetto e per non sollevare l’urgenza di ulteriori ricerche che ne individuino le ragioni autentiche; in questa sede, tuttavia, è comunque opportuno notare una sottile differenza nei toni e negli intendimenti che sembra animare, in questo nuovo confronto dialettico, le parole di Bragaglia e quelle di Fabbri.

Se il primo, forse furbescamente, adotta un atteggiamento pacificatore dichiarando che

Le antinomie sono espressioni della vita e si creano da sé, giorno per giorno, succedendosi periodo per periodo. Nessuno ne è il vero inventore, né il responsabile. C’è chi preferisce uno stile e chi un altro, c’è che sente una poesia, e chi non vuole sentirla. Questo accade in ogni arte e non per diletto. L’arte e la poesia fioriscono in ogni genere nobile; e l’intenditore sincero sa riconoscerle, pur restando fedele alle sue preferenze. [...] Ciò che conta è l’amore per un’arte, se davvero la si ama. Io prediligo la danza moderna, senza negare le grazie di quella romantica, che pure so capire come sento le antiche stampe.³⁵⁰

L’altro, negando implicitamente alla danza moderna il crisma della «poesia» (anche se va rilevato come Bragaglia, nell’equiparare la danza classico-accademica alle «antiche

³⁴⁹ *Ibidem.*

³⁵⁰ Bragaglia, Anton Giulio, *Risorgo dalle ceneri*, «Il Secolo. La Sera», 3 novembre 1933.

stampe», le misconosca ogni vitalità e possibilità di sviluppo futuro), arriva quasi a rilanciare la polemica quando, nel chiudere la propria lettera, afferma esplicitamente la superiorità della tradizione ricordando che

Certe esperienze a vanvera l'arte le paga a caro prezzo. Ho visto fra l'altro l'ultimo saggio di ballo alla Scala: e le allieve di un'insegnante "ritmica" si sbizzarrivano in *entrechats*, *piroette*, *ruote*. Non sarebbe più leale, per il bene dell'arte, confessare che si è andati per imparare l'abbicci là dove si pretendeva di insegnare la nuova estetica?³⁵¹

L'apparente tregua sul fronte dello scontro fra modernisti e tradizionalisti della danza è tuttavia destinata a durare ben poco e a degenerare, tanto per citare il titolo dell'articolo di Marco Ramperti («Ambrosiano», 9 novembre 1933) con cui la polemica si riapre violentemente, in una vera e propria *Guerra di gonnellini*.

Ritenendo infatti di essere stato citato impropriamente da Fabbri, che lo definiva un «fine umorista» sostanzialmente scettico di fronte all'allestimento bragagliano di *La bajadera dalla maschera gialla*, e volendo invece rimarcare il proprio apprezzamento per l'opera in questione, Ramperti scende in campo con un articolo durissimo e carico di personali insinuazioni nei riguardi dello stesso Fabbri e del suo matrimonio con la danzatrice scaligera Attilia Radice.

Dopo aver infatti affermato la propria sostanziale indifferenza verso le polemiche che, a suo dire alquanto inutilmente, continuavano a contrapporre i «*tutù* della danza classica» e «la veste ondante della danza moderna», Ramperti – che, nonostante la dichiarata estraneità al dibattito, non si sottrae tuttavia dall'asserire provocatoriamente (con tanto di irrisione a André Levinson definito come «il circonciso di Parigi») che quella dei difensori della danza classica è legione talmente sguarnita da annoverare ormai soltanto il «satiretto Paolo» – concepisce e sviluppa il proprio contributo come un'autentica lezione di etica professionale (per quanto infarcita di palesi insolenze) nei riguardi del proprio collega, al quale non può perdonare la malafede con cui, come dicevamo, si era visto chiamato in causa in qualità non di *critico* ma di *umorista*

[...] rispondendo a Bragaglia, il quale sosteneva che certi suoi balletti moderni presentati all'Eden dieci anni fa, con la Ruskaja appunto ed altri attori di pregio, ebbero successo ed influsso – anche se il consesso volgare non fu, non potendo essere, unanime – rispondendo, dico, a Bragaglia, che con tutta ragione difendeva quella sua impresa, il satiretto Paolo à

³⁵¹ *Ibidem.*

voltato quelle mie critiche in canzone, asserendo che non si dovevano prendere senza riserva, e, se ò letto bene, neppure sul serio, trattandosi dei saggi d'un umorista. Ma non è così; e ci tengo, chiaro e netto, a dichiararlo. Non è così; e mi meraviglio che il Fabbri abbia supposto anche un momento, nel suo *furor* polemico, che così potesse essere. In sede critica le mie opinioni, buone o cattive, non sono scherzo né follia. Quegli elogi a Bragaglia, alle sue iniziative e ai suoi coadiutori, erano, quali restano, franchi, espliciti, ragionati, leali. Il Fabbri à fatto male a metterlo in dubbio. Non andrò a cercare la Radice in questo male.³⁵²

È evidente l'interesse e, entro certi termini, l'eccezionalità di una simile presa di posizione rispetto al nostro discorso, dacché essa lascia trapelare un attaccamento e una serietà assoluti nei riguardi della propria produzione critica da parte chi, in questo momento storico, si occupa di danza con interesse, partecipazione e, talvolta, competenza.

Tuttavia, ancora una volta, il livello puramente critico del discorso finisce per ibridarsi con quello meramente personale e con la pericolosa tendenza a trasformare l'arte della danza nel pretesto per difendere relazioni di natura sentimentale³⁵³: senza indugiare troppo su questo punto, si può però gettare uno sguardo sul passaggio che segue, in cui, assieme all'atteggiamento velenosamente moralistico di Ramperti, sembra venir posta anche una sottile distinzione fra *critica* e *poesia* nel momento in cui l'autore, rimproverando a Fabbri il culto cieco ed esclusivo riservato a Attilia Radice, dichiara che una simile ammirazione potrebbe confluire con maggior frutto in componimenti poetici che non nella critica di danza vera e propria

E dove più vivono le grandi danzatrici in gonnellino? Il Fabbri stesso non ne conosce; o per lo meno non ne conosce che una: Attilia Radice, È costei la ballerina di alquanti meriti, che secondo il collega sarebbero meriti sovrumani e tali da offuscare, anzi da cancellare o impedire ogni altra effusione coreografica sopra la terra. Il difensore della tradizione non à dunque che un esempio al quale riferirsi. Buono, secondo me. Sublime, secondo lui. [...] Paolo Fabbri esagera un tantino nel vedere in lei l'alfa e l'omega di Tersicore. Ora le esagerazioni io le accetto, ma soltanto in poesia. Leggerò volentieri, domani, un carne di

³⁵² Ramperti, Marco, *Guerra dei gonnellini*, «Ambrosiano», 9 novembre 1933.

³⁵³ Nel velenoso scambio di battute con Bragaglia, sembrerebbe contenuta un'allusione alla *liaison* con Jia Ruskaja che avrebbe visto come protagonista proprio lo stesso Ramperti: «A Bragaglia, che à appena finito di rivendicargli la bontà dell'opera propria e la perizia della signora Ruskaja, in quei balletti di dieci anni fa, egli ardisce domandare 'in omaggio a quale Dulcinea' egli parli; e più oltre, riferendosi evidentemente alla danzatrice che non gode il favor suo, non risparmia un altro monito ai protettori'. Non so a chi alluda; non lo immagino nemmeno. [...] Ma gli diciamo che per riconoscere i meriti di colei che conoscemmo ballerina, dieci anni or sono, all'Eden, e ritroviamo maestra di ballo, dieci anni dopo, alla Scala; per riconoscere e stimare l'ingegno, lo scrupolo, la distinzione, la novità, la dignità, di costei, non c'è bisogno d'esserne innamorati, e d'averle chiesto in ginocchio la grazia d'esserne paladini». (Ramperti, Marco, *Guerra dei gonnellini*, cit.).

Paolo per Attilia: e sia pur acceso, irradiato di tutte le iperboli, come al tempo idilico in cui Musset celebrava la Taglioni, il Prati la Essler, «ammirata nell'uno e nell'altro emisfero». Oggi, delle semplici cronache scritte per tutti nella prosa di tutti, le vorrei più misurate, e tali da non essere sospette, da parte dei malevoli, d'umorismo, così come il collega à sospettato le mie.³⁵⁴

Immediata, puntuale e agguerrita la risposta di Fabbri, pubblicata su «Il Secolo. La Sera» il giorno immediatamente successivo all'uscita dell'articolo di Ramperti e, per ciò che concerne il nostro discorso, ancor più interessante del contributo appena analizzato.

Con un tono di energica irrisione (Ramperti colpiva forse nel segno paragonandolo a un satiro flautista che, alle volte, è in grado di infliggere vigorose cornate), Fabbri – il cui articolo si intitola sarcasticamente *Le battaglie coreografiche del prode Girella* – rivolge non solo al suo contendente l'accusa infamante di rimasticare pettegolezzi di cattivo gusto, ma, ed è su questo che vogliamo soffermarci, entra anche nel merito sia delle effettive qualità critiche e letterarie del suo contendente sia di quella coerenza che Ramperti tanto calorosamente difendeva.

Adottando una strategia discorsiva che abbiamo rintracciato già nel confronto con Bragaglia, Fabbri ribatte alle argomentazioni messe in campo dal suo interlocutore in difesa della danza moderna, citando, punto per punto, un articolo dello stesso Ramperti, datato febbraio 1926, in cui sembra contenuto un vero e proprio elogio della danza classico-accademica.

Così Fabbri:

L'importante, ai fini della discussione e dell'arte, è questo: che Ramperti ha scritto nel 1926, sullo stesso *Ambrosiano* di ieri, un articolo purtroppo non dimenticato in difesa della vecchia danza tradizionale: è stato pubblicato nel febbraio e si intitola «In punta di piedi». L'autore – guarda un po' – se la prende calda contro il suo compare di oggi – sicuro, è lo stesso Antongiulio (*sic!*) Bragaglia! – e indovinate perché? Perché si è permesso di dissentire in argomento di danza da André Levinson!³⁵⁵

Le ragioni di una simile incoerenza vanno rintracciate, sostiene Fabbri, sia in una mancanza di etica professionale in colui che viene spregiativamente definito come «il Giuda di oggi», sia in una sorta di costitutiva inabilità all'esercizio del mestiere del critico che farebbe di Ramperti poco più di un letterato da strapazzo, capace sì, talvolta, di redigere qualche prosa

³⁵⁴ *Ibidem.*

³⁵⁵ Fabbri, Paolo, *Le battaglie coreografie del prode Girella*, «Il Secolo. La Sera», 10 novembre 1933.

felice e ispirata, ma fundamentalmente privo di interesse e competenze autentici in materia di danza.

Quasi emulando la danzatrice di cui calorosamente difende l'operato, vale a dire Ruskaja, Ramperti si muoverebbe nel campo della critica, secondo Fabbri, in maniera indisciplinata e superficiale, senza riguardo alcuno per la serietà che la critica di danza in realtà richiede:

Perché è possibilissimo che un autodidatta riesca a scrivere degli articoli divertenti e brillantissimi: che, annotando volta a volta sui pezzettini di carta, egli riesca a mettere assieme un inesauribile e comodissimo archivio di pensierini rari, di frasi garbate, di citazioni smaglianti. Ma al primo becco di gas l'orpello svela la canapa che c'è sotto: basta una cantonata perché lo scrittore si tradisca amanuense [...] Anche per Ramperti la danza è un modo di essere: di essere, dico, instabile e incostante. Anche attorno a quest'argomento ha raccolto e classificato un buon numero di pezzettini di carta: coi quali ha composto – preziosissimi mosaici – molti articoli veramente interessanti e piacevoli sull'arte di Tersicore. Ciascuno di essi sarebbe una battaglia vinta per la propaganda di quest'arte se il Nostro non avesse quella volubilità d'umore che tutti sapete, e se li avesse scritti tutti sulla pergamena durevole della convinzione invece che sulla friabile arena dall'informazione generica, dell'infatuazione momentanea, della convenienza dell'ora.³⁵⁶

I toni in assoluto più aspri di questo articolo (e, forse, di tutta la polemica fin qui analizzata) si rintracciano tuttavia nelle ultime battute, quando Fabbri esprime senza mezzi termini il proprio giudizio su Ruskaja e sul suo percorso artistico:

E finiamola poi di far credere che la signora Ruskaja sia la vittima di una mia presunta partigianeria o di un malanimo soltanto personale. Ho detto già che non mi curerei né punto né poco di lei, se non ci fossi spinto da certi atteggiamenti apologetici di certi malinformatissimi esaltatori. Io sono costretto a tenermi ai fatti, e i fatti sono questi: che questa direttrice di Accademie di ballo non ha mai saputo ballare e tanto meno insegnare la danza. Ha fatto carriera come mima col «Teatro degli Indipendenti» attraverso una serie, come abbiamo visto, di sconcertanti insuccessi. Questa Minerva della sapienza coreografica non ha lasciato in dieci anni né il ricordo durevole di un'interpretazione né un'allieva: Minerva è sterile. Se oggi è alla Scala, dieci anni fa l'hanno protestata dal Regio di Torino per non aver saputo allestire una «danza delle ore», che è come dire il «pallone rosso e blu» di ogni elementare iniziazione alla coreografia. C'è Siracusa, va bene, e c'è Erba: le solite lagne grecizzanti ottenute per raccomandazione ma senza riconferma per l'anno successivo.

³⁵⁶ *Ibidem.*

E ci sarà quest'autunno il Festival della Biennale di Venezia: ma i conti li aggiusteremo al momento opportuno. E l'avremmo lasciata fare, perché il pane è per tutti, se non avesse messo le mani sul companatico della Scala e della tradizione. Che è italiana, perdinci, e sta correndo il rischio di prendersi una polmonite in queste acque gelate della Neva o del Lemano. Mentre i nostri maestri stentano la vita nei teatri di provincia. Ecco tutto.³⁵⁷

Abbiamo voluto citare integralmente questo ricco passaggio³⁵⁸ perché esso contiene un giudizio tanto sprezzante quanto volutamente definitivo sull'artista russa: mediante un vero e proprio bilancio dell'attività di Ruskaja a partire dal 1923, infatti, esso esprime non solo il proprio aspro scetticismo circa le qualità della russa come danzatrice e didatta, ma sottolinea anche brutalmente quanto la sua presenza fosse nociva e inopportuna presso la Scuola di Ballo della Scala che, come peraltro vedremo meglio fra breve, le aveva da poco aperto le porte assegnandole il ruolo di direttrice.

Le pesanti parole appena riportate procureranno a Fabbri una querela che, secondo quanto emerge, ad esempio, dal «Corriere della Sera» del 4 marzo 1934³⁵⁹, si risolverà poi con l'assoluzione piena del giornalista.

Il riferimento polemico a Jia Ruskaja e alla sua presenza presso la Scuola di Ballo del Teatro alla Scala di Milano, ci conduce verso l'ultimo aspetto che, a proposito del ballo teatrale degli Anni Trenta, ci pare indispensabile affrontare, e cioè quello relativo ai resoconti giornalistici degli esami finali e dei cosiddetti "passi d'addio" messi in scena ogni anno dalla scuola di ballo scaligera.

³⁵⁷ *Ibidem.*

³⁵⁸ Secondo un trafiletto estrapolato dalla «Vita Nuova» di Trieste del 25 novembre 1933, il regolamento di conti tra Fabbri e Ramperti sarebbe culminato in un duello svoltosi fuori dai confini italiani.

³⁵⁹ Così sul «Corriere» (dove, peraltro, l'articolo oggetto della querela viene erroneamente datato al 12 novembre 1933): «È stata chiamata ieri per il dibattimento avanti la XV Sezione del Tribunale penale di Milano la causa di diffamazione della signora Jia Ruskaja, querelante [...] contro i signori Paolo Fabbri e Gastone Corrieri, redattore il primo, direttore il secondo del quotidiano *La Sera*, uscente in Milano [...] per un articolo apparso nel numero del 12 novembre 1933 a firma Paolo Fabbri. Interpostisi i comuni amici delle parti e i rispettivi patroni, la causa è stata così composta: '[...] dopo avere dichiarato il signor Fabbri che la polemica da lui condotta, nell'esercizio del suo libero diritto di critica, tendeva alla difesa di un determinato indirizzo d'arte, ed il comm. Gorrieri, ch'egli da anni si batte seguendo criteri d'indole generale nazionale e mai personale, ripetono quanto più volte ebbero ad affermare, cioè che non intesero mai di ledere in alcun modo nel suo decoro di artista e di direttrice dell'Accademia di ballo del Teatro alla Scala la signora Jia Ruskaja, la quale ricorda che da anni svolge in Italia la sua appassionata attività d'arte; ciò premesso, i signori Gorrieri e Fabbri dichiarano lealmente che, in conseguenza dell'allungarsi della polemica ad altro giornale, l'articolo per cui la signora Ruskaja si è querelata è derivato da uno stato d'animo di ritorsione e si rammaricano che, nell'esposizione dei fatti ritenuti dalla querelante diffamatori, possano stati appassionatamente espressi giudizi che, dopo la testimonianza di S. E. Romagnoli [Romagnoli era stato chiamato come testimone autorevole da ambo le parti, *n.d.A.*] ed altre prove venute e a loro conoscenza, per correttezza di gentiluomini debbono dichiarare dovute a informazioni errate e quindi non rispondenti alla realtà'. Dopo di che il Tribunale emetteva sentenza con la quale dichiarava 'non doversi procedere contro Paolo Fabbri e Gastone Gorrieri, per l'imputazione loro ascritta, per estinzione del reato in seguito a remissione di querela'». (*La risoluzione della vertenza Ruskaja-La Sera*, «Corriere della sera», 4 marzo 1934).

Secondo quanto abbiamo già notato a proposito di alcuni contributi della fine degli Anni Venti, infatti, gli esami, i saggi e le esibizioni delle allieve delle scuole di ballo dei grandi enti lirici – come La Scala di Milano e l’Opera di Roma – costituiscono lo spunto, da un lato, per la pubblicazione di pezzi di colore carichi di aneddotica e paternalismi e, dall’altro, per riflettere più sistematicamente sulle tendenze della danza teatrale italiana e sui suoi possibili sviluppi futuri.

Simili polarità sembrano permanere anche nei discorsi giornalistici sulla Scuola di Ballo della Scala dell’inizio degli Anni Trenta, anche se, come abbiamo già iniziato a vedere, l’istituzione milanese diventerà, soprattutto dal 1933, oggetto di aspre polemiche che, dividendo nuovamente tradizionalisti e modernisti, vedranno principalmente contrapposti, da un lato, il quotidiano «Il Secolo. La Sera» e, dall’altro, il «Corriere della sera».

L’accendersi di una polemica siffatta si coglie forse con maggiore chiarezza se ci si sofferma dapprima sul carattere oleografico di alcuni contributi dell’inizio del decennio, come quello pubblicato su «Il Secolo. La Sera» il 4 luglio 1931 e intitolato *L’esam di spinazzitt*. In esso, infatti, sembrano inanellarsi, fin dalla scelta del titolo in dialetto meneghino, tutti i *topoi* caratteristici di quei discorsi giornalistici che, ben lungi dall’interessarsi a questioni specificamente connesse alla pratica della danza, intendono piuttosto disegnare uno zuccheroso ritratto della vita del *teatro dei milanesi*: dall’immagine delle fanciulle graziosamente abbigliate e pettinate, all’enfasi sulla grande emozione e sui riti scaramantici delle allieve fino al ritratto dell’insegnante, Cia Fornaroli³⁶⁰, come figura materna e rassicurante, tutto, in questo contributo, si muove lungo i binari di un’aneddotica che, nella volontaria banalità dello sguardo adottato, riesce tuttavia a restituire il senso dell’attaccamento della città di Milano nei riguardi del proprio maggiore teatro.

Radicalmente antitetico risulta invece il punto di vista di Paolo Fabbri quando, il 4 maggio 1932, pubblica la propria cronaca del “passo d’addio” di quell’anno. Per il critico l’articolo costituisce un’occasione speciale per celebrare la ricchezza della pura e tradizionale tecnica classico-accademica – in contrapposizione alle danze libere – dal momento che il saggio della scuola di ballo, non avendo la necessità di svolgere alcuna trama narrativa né di ricorrere all’opulenta ricchezza di scene e costumi caratteristica degli spettacoli della

³⁶⁰ «Le grandi [le allieve dei corsi superiori, *n.d.A*] hanno più il senso della responsabilità, sanno che un esame disgraziato le può mettere in fondo alla graduatoria, temono di far dispiacere la signora maestra... malgrado che la signora maestra, che è una danzatrice famosa, la Cia Fornaroli, sia nelle prove ancor più carezzevole, più buona del solito e le sue osservazioni, più che di rimprovero, suonino solo e leggermente sarcasmo. C’è da iniziare una figura, lo «spinazzitt» resta titubante in fondo al palcoscenico, e la maestra: «ma vieni avanti, cara, dove vuoi andare a finire?». Un’altra allieva fa, piroettando su se stessa, un giro di più, e la Fornaroli: ‘Ma non dovrà mica venire a fermarti io all’esame?’» (Cfr. bla., *L’esam di spinazzitt*, «Il Secolo. La Sera», 4 luglio 1931).

stagione ordinaria, costituisce il momento ideale per godere, oltre che delle risorse coreografiche offerte dal repertorio dei passi tradizionali, anche del fascino di corpi plasmati nelle forme e nel sentimento dalla durezza dell'allenamento quotidiano.

Finalmente il *tutu*. [...]. Luce ed aria sulla scena, così che il gioco mobile di tanti veli dava fin da principio un'impressione ineffabile di levità. Dopo tanta costumeria teatrale cui le stagioni d'opera ci avvezzano, e tanto sfoggio di addobbi e praticabili, siamo ritornati d'improvviso nel regno felice del *ballet blanc*, instaurato or son proprio cent'anni dalla serenissima Maria Taglioni. Finalmente è la danza pura che ci apre lo scrigno dei suoi tesori: dove l'espressione non è in funzione di necessità narrative ed aneddotiche, ma fine a se stessa, commento fiorito alla gamma svariatissima dei passi e di atteggiamenti che fa della danza una vera e propria liturgia.³⁶¹

La «sera indimenticabile» del passo d'addio spinge poi Fabbri a fare sfoggio della propria competenza tecnica in fatto di danza attraverso l'attento commento riservato a ognuna delle allieve licenziande, osservando le quali elabora non solo un generico giudizio sul complesso dell'esibizione sostenuta da ognuna, ma si sofferma soprattutto sui passi maggiormente riusciti e apprezzati, quasi che nel virtuosismo tecnico ogni interprete riesca a infondere il meglio del proprio carattere, dacché, sostiene Fabbri, «La scuola del balletto bianco è anche la scuola di tutte le gentilezze e dei grandi cuori».

È però in prossimità del passo d'addio e del saggio finale dell'anno 1933 – svoltisi rispettivamente il 25 aprile e il 30 giugno³⁶² e caratterizzati da programmi compositi che prevedevano, accanto a brani d'ispirazione classico-accademica (affidati alle scaligere Ettorina Mazzucchelli e Paola Giussani), anche alcune danze libere ideate da Jia Ruskaja -, che la polemica attorno alla situazione della didattica alla Scuola di Ballo della Scala assume i toni più estremi e vede anche l'agguerrito scendere in campo, sulle colonne del periodico «Perseo», del già citato Walter Toscanini.

Il 15 marzo del 1933, per esempio, Toscanini pubblica, con lo pseudonimo «Sigma», un duro articolo intitolato *Per una metafisica delle gambe alla Scala* nel quale muove numerose accuse alla Direzione del teatro milanese, fra cui quella, fondamentale, di aver tradito, con l'inserimento degli insegnamenti di Ruskaja, la nobile e gloriosa tradizione coreica italiana, incarnata, nella prospettiva di Toscanini, dal luminoso magistero di Enrico Cecchetti (del

³⁶¹ p. f. (ma Paolo Fabbri), *Il "passo d'addio" alla Scala. Elogio del balletto bianco*, «Il Secolo. La Sera», 4 maggio 1932.

³⁶² Gli esami della Scuola di Ballo, che per la prima volta vedono la presenza del Ministro dell'Educazione Nazionale fra i membri della Commissione, si svolgono a porte chiuse il 29 giugno del 1933 e, sotto forma di saggio riservato a parenti e amici delle allieve, il giorno successivo.

quale, vale la pena di sottolinearlo, la consorte Cia Fornaroli costituiva una dei pochi e preziosi eredi³⁶³).

Immediata e piccata la risposta del commissario scaligero Jenner Mataloni che, in una lettera indirizzata al periodico, proprio su quest'ultimo punto, dopo aver notato come nell'articolo di Toscanini si parlasse «dell'Accademia di Ballo della Scala con troppa convinzione o con presunzione di saper troppe cose», dichiara:

La Scala non fu mai chiusa né può essere chiusa a nuove forme d'Arte consacrate in Patria o fuori dalla Patria; *quando d'arte si tratti veramente*. In tema di danze, d'Accademie, d'insegnamenti ecc., il mondo non è finito con la fine del valoroso Cecchetti né le aspirazioni e le speranze artistiche possono esaurirsi nella statica contemplazione o nella eterna applicazione di un metodo unico per quanto invidiabile ed inimitabile esso sia. La vita è creazione e l'Arte è creatrice per eccellenza. In ogni modo «Sigma» trova comodo dimenticare che una delle due Direttrici continua l'insegnamento col metodo tradizionale della Scala.³⁶⁴

Il clima è dunque abbastanza caldo – si noti peraltro come, in una nota a commento della lettera di Mataloni, la Redazione di «Perseo» non tenda certo a smorzare i toni del dibattito

³⁶³ All'indomani della morte di Cecchetti (avvenuta il 13 novembre 1928) di cui era stata allieva e assistente, Cia Fornaroli, come peraltro emerge dagli archivi della Fornaroli Collection (DD-NYPLPA, sezione *Cia Fornaroli and Walter Toscanini Papers* box. 1) riceveva dal Teatro alla Scala l'incarico di seguire le classi che erano state affidate al maestro. Alla missiva di Angelo Scandiani, datata 24 gennaio 1929, in cui le veniva affidato simile compito, Cia avrebbe risposto (secondo un dattiloscritto sicuramente redatto da Walter e datato 1 febbraio 1929) chiedendo anche di essere nominata Direttrice della scuola stessa, al fine, si legge, di «provvedere affinché non venissero modificati i sistemi e gli insegnamenti del compianto Maestro Cecchetti conservando alla scuola l'unità di metodo necessaria». Sempre a proposito della difesa dell'eredità di Cecchetti, è poi opportuno citare qui la polemica, anche in questo caso ordita da Toscanini, aveva coinvolto la stessa Cia (estromessa dalla direzione della scuola di ballo scaligera a partire dal 30 giugno 1932), il direttore del «Corriere della sera» Borelli e il quotidiano «Il Regime Fascista» fra il luglio e il settembre 1932. A seguito della pubblicazione, datata 27 luglio 1932, di un articolo del «Corriere della sera» secondo il quale la nomina di Jia Ruskaja ed Ettore Mazzucchelli come direttrici della Scuola di Ballo della Scala mirava a garantire «la continuazione della tradizione della gloriosa scuola del Cecchetti», Fornaroli (ma in realtà Walter) inviava al direttore Borelli una breve missiva (poi pubblicata – stando almeno a un ritaglio non datato della NYPL – nonostante l'iniziale rifiuto in tal senso, comunicato per lettera, da parte del direttore del giornale) in cui precisava che solo lei stessa, insieme ai danzatori scaligero Enrico Mascagno e Vincenzo Celli, era autorizzata, in Italia, all'insegnamento di un simile metodo. La polemica, continuata anche in forma di corrispondenza privata fra Toscanini e Borelli, venne poi rilanciata dall'articolo *Battaglia a passo di danza*, firmato Coribante e pubblicato su «Il Regime Fascista» il 7 agosto 1932, cui seguì, sempre sul medesimo periodico, una lunga lettera (dal titolo *Discussioni scaligere: per la danza italiana*, 7 settembre 1932) in cui Toscanini, scrivendo ancora una volta con lo pseudonimo di Cia, sviluppava e al contempo sintetizzava compiutamente la propria visione della danza e, soprattutto, del suo insegnamento, il tutto muovendo, come vedremo meglio in seguito, dal riconoscimento della centralità di Enrico Cecchetti, il cui metodo, vero e proprio «alfabeto, grammatica e sillabario della danza», «ha codificato e perfezionato tutte le leggi dell'equilibrio della danza e della nostra più pura tradizione».

³⁶⁴ Mataloni, Jenner, *Una rettifica dell'Ente Autonomo della Scala*, «Perseo», 30 marzo 1933.

ma prenda apertamente posizione a favore di Toscanini³⁶⁵ – da fornire, all'indomani del debutto del passo d'addio, resoconti e commenti quantomeno discordanti.

Ecco allora che, nella cronaca dell'evento pubblicata sul «Corriere della sera»³⁶⁶, l'anonimo commentatore³⁶⁷ si concentra quasi interamente sui due brani (*Bassorilievo*, ispirato all'*Ifigenia in Aulide* di Euripide, su musiche di Giuseppe Mulè e *Slancio* su musiche di Schumann)³⁶⁸ ideati da Jia Ruskaja, le cui idee sembrano essere qui apertamente e appassionatamente difese:

La mimica, il gesto, il passo, il gioco delle braccia, le movenze della persona, non hanno puro scopo coreografico. Il motivo decorativo vale in quanto è anche mezzo d'espressione. La danza non è soltanto una ginnastica euritmica o una squisitezza acrobatica, diventa essa stessa linguaggio. La maschera del volto ne accompagna i ritmi e la tecnica. La tecnica nasce, in un certo senso, insieme con il bisogno stesso di danzare, sotto l'emozione suscitata da una musica o da una visione o da una passione. La danza è così aderente all'anima, forma stessa dello spirito, e si ricongiunge nelle sfere superiori dell'arte alla musica che è la meno precisa, e quindi la più universale rivelazione delle umane aspirazioni. Essa suggerisce agli spettatori immagini e visioni: fissa e scioglie, definisce e accenna, compone e scompone nella retina un sapiente gioco di figure che si trasmuta nell'animo in echi vasti e profondi.³⁶⁹

La partecipata e attenta aderenza alla poetica di Ruskaja è così palese da far quasi assumere a questo contributo il ruolo di portavoce dell'artista stessa: d'altronde, sembra che Ruskaja

³⁶⁵ A proposito dei metodi d'insegnamento introdotti alla Scala, ad esempio, si parla di un vero e proprio «danno che può eventualmente produrre l'applicazione contemporanea di due diversi metodi d'insegnamento riconosciuti per antagonisti dai loro stessi più noti teorici, pur risultando certamente quel pericolo diminuito dalla circostanza dell'essere quel metodo stato 'introdotto per completare', cioè con funzione secondaria all'insegnamento fondamentale della danza classica. E ancora: «Pertanto anche in questo tema pedagogico, l'articolo in parola si manteneva nel campo della critica per l'individuazione, la tutela e l'esaltazione dei valori dell'italianità in confronto agli apporti stranieri: campo nel quale la Direzione e la Redazione di Perseo esercitano un'opera [...] di discussione estetica e di alta cultura» (*Ibidem*).

³⁶⁶ In data 25 aprile il «Corriere della sera» annuncia l'imminente andata in scena del «passo d'addio» non soltanto riservando gran parte della propria attenzione alle danze di Ruskaja in programma, ma anche dichiarando che: «[...] il saggio pubblico delle giovanissime ballerine scaligere acquista un valore e un significato particolari perché le allieve licenziande, oltre a presentarsi nelle figure e nei passi del tradizionale balletto bianco, rappresenteranno anche due danze liriche create dalla signora Jia Ruskaja che, con la signora Ettorina Mazzucchelli, dirige la Scuola di ballo della Scala». (Cfr. Anonimo, *Il «Passo d'addio»*, «Corriere della sera», 25 aprile 1933).

³⁶⁷ L'articolo viene pubblicato in forma anonima ma, stando agli appunti manoscritti riportati in calce al ritaglio di giornale conservato presso la Fornaroli Collection (Sezione: *The Toscanini Collection of research materials in dance: voll.17-18*), esso sarebbe da attribuire alla penna del giornalista, romanziere e drammaturgo bergamasco Gino Cornali. Egli, come si è visto, è anche l'autore del libretto della «fantasia coreografica» *Fiordisole* (1935) su musiche di Franco Vittadini.

³⁶⁸ Concepita nei termini di un vero e proprio spettacolo, la parte di programma affidata a Ruskaja si serviva delle scene del pittore Otha Sforza, dei costumi di Emma Calderini e prevedeva la partecipazione delle allieve degli ultimi corsi, oltre che, chiaramente, di quelle licenziande.

³⁶⁹ Anonimo, *Il passo d'addio*, «Corriere della sera», 26 aprile 1933.

fosse solita rilasciare dichiarazioni alla stampa circa i risultati raggiunti attraverso il proprio magistero didattico e le parole testé riportate, anche volendo escludere una sua diretta influenza sugli articoli del «Corriere», potrebbero costituire una sorta di fedele trascrizione della viva voce della danzatrice.

Sulla medesima linea, ma con una maggiore sistematicità nella riflessione, si mantiene l'allora ventiseienne Guido Piovene. Se, infatti, nel commentare il passo d'addio scaligero del 1933³⁷⁰ sulle pagine dell'«Ambrosiano»³⁷¹, egli dichiara che dinanzi al programma ideato e allestito da Ruskaja «non è audace dire che per la prima volta la scuola di ballo scaligera è stata messa alla prova per danze che provenissero da un intimo sentimento d'arte», in linea più generale si può forse dire che il suo contributo rimoduli la contrapposizione tra classicisti e modernisti dilagante in questi anni assoggettandola alla ben più ampia questione del potenziale “espressivo” e, pertanto, “lirico” della danza stessa. Pur rimproverando dunque al ballo bianco il fatto di essere fondamentalmente «decorativo, esibizione di ginnastica ritmica condotta sulla punta dei piedi», Piovene rileva come non esista in realtà un autentico contrasto fra ballo classico e sperimentazioni coreiche di stampo di modernista:

In realtà questo contrasto non esiste, né quelle [vale a dire le nuove forme di danza, *n.d.A*] sono innovazioni, ma solamente coscienti sviluppi. Che il ballo tradizionale sulla punta dei piedi sia l'unica forma di ballo possibile, o almeno l'unica in cui prosegua l'insegnamento italiano, è idea così barocca ed assurda, che nessuno oramai può sostenerla con ragioni fondate. Il ballo è sempre lirico, e aperto quindi all'espressione di tutti i sentimenti. Tra questi sentimenti, trova posto anche quella gioia del moto ritmato, quel piacere del fregio decorativo, che il ballo tradizionale esprime. Esso ha ragion d'essere, quando non è preso come unico e paradigmatico, ma è accompagnato da tutte le altre forme liriche consentite

³⁷⁰ Si noti come l'anno prima lo stesso Piovene, scrivendo con lo pseudonimo di Fabel, dedicatesse al passo d'addio scaligero un contributo decisamente meno rigoroso e maggiormente divertito, in cui, accanto alla mielosa e al contempo spietata descrizione di tante «carni umane» sovente paragonate al mondo animale, emerge anche un'idea di danza come visione di gioia infantile e, in un certo senso, come basso istinto primario che ha una portata non secondaria nell'immaginario di questi anni: «Per me, l'idea della danza è connessa con quella del gioco; del movimento, grazioso e inutile, e appunto per questo squisito, del bambino che gioca. Tutto il sublime della danza è nella sua somiglianza col movimento naturale, dell'animale, dell'albero, della neve al disgelo, dell'acqua corrente [...] Quando invece si parla di danza come d'un sacerdozio, d'una religione che solo dopo lungo studio ammette al rango di sacerdotesse, siamo su un'altra strada. L'eccellenza dell'arte s'ottiene solo nell'età matura: e allora questa è un'arte che non mi va. [...] La danza sarà un'arte, ma si con le gambe, coi fianchi e col seno. Non potevo guardarvi [Piovene sta immaginariamente apostrofando Duncan e Pavlova, *n.d.A*] senza una leggera impressione di comico: perché, pensavo; donne così grandi e grosse, si mettono a piroettare?». (Fabel, ma Guido Piovene, *Il saggio di danze alla Scala*, «Ambrosiano», 1 luglio 1932).

³⁷¹ Forse non senza malizia, Piovene sottolinea poi che, mentre tre chiamate vengono tributate a Etorina Mazzucchelli e alle sue allieve, ben sei toccano invece alle danze di Jia Ruskaja. (Cfr. Piovene, Guido, *Il Passo d'addio*, «Ambrosiano», 26 aprile 1933).

dall'arte: quando, cioè, diventa anch'esso lirico, non prolunga in modo scolastico e impersonale la vecchia maniera, ma è ravvivato da intelligenza, estro ed invenzione. Lungi dall'abolirlo, la danza lirica gli dà ragion d'essere e giustificazione. Non incompatibile con la danza lirica, esso può vivere in quanto ne diventi una specie ed una forma parziale.³⁷²

Si tratta, com'è evidente, della posizione di un modernista che professa la complementarità delle due tendenze solo a patto che l'una, il ballo bianco, venga sostanzialmente asservita all'altra, la danza moderna, rinunciando così a quel ruolo di emblema dell'arte coreica italiana³⁷³ che, se non altro in virtù della propria storia, i paladini della danza accademica come Fabbri e Toscanini volevano riservargli.

Dinanzi al ricco e ben argomentato contributo di Piovene, tuttavia, vale la pena di relativizzare il peso della polemica che stiamo ripercorrendo qui per accennare brevemente al fatto che l'istanza sollevata dalle parole riportate più sopra, e cioè quella relativa alla sperimentazione sulle possibilità *espressive* della danza, non sia poi del tutto peregrina: si può forse considerare in larga parte autentica questa urgenza di veder espressi «ogni passione, estasi, ebbrezza, ogni moto nelle sue sfumature» nell'azione del corpo danzante, specie in ragione del fatto che, come dimostrava il successo di *Sieba* del 1933, il gusto del ballo come *gioia degli occhi* era ancora ampiamente diffuso e, secondo quanto dicevamo in precedenza, deplorato dagli stessi partigiani del ballo di tradizione italiana.

Tornando invece sulla contrapposizione classicisti-modernisti, è oramai opportuno soffermarci sulle posizioni di Paolo Fabbri. Esse infatti si delineano chiaramente non tanto in occasione del passo d'addio dell'aprile 1933 quanto a proposito dei successivi esami finali³⁷⁴, quando, su «Il Secolo. La Sera» del 30 giugno, egli firma sia la cronaca dell'evento

³⁷² *Ibidem*.

³⁷³ Si noti il seguente rilievo di Piovene a proposito del problema della *nazionalità* della danza: «[...] il concetto di un ballo tradizionale e italiano in modo particolare è insostenibile, perché ogni forma di ballo è nata da scambi e connubi di varie scuole a (*sic!*) nazioni». (Cfr. *Ibidem*).

³⁷⁴ L'articolo di Fabbri, datato 30 giugno 1933, fa riferimento agli esami svoltisi il 29 giugno senza la presenza del pubblico e non al saggio finale del giorno successivo. Gli esami si svolgono infatti davanti ai soli commissari e, stando alle parole del «Corriere della sera» (cfr. Anonimo, *Il saggio della scuola di ballo davanti al pubblico degli invitati*, «Corriere della sera», 30 giugno 1933) a cinque soli giornalisti, tra i quali, appunto, lo stesso Fabbri. Il programma di danze presentato, tuttavia, risulta essere lo stesso in entrambe le occasioni. Alla serata partecipa anche il cronista de «Il Regime Ffascista», il cui resoconto sarà ampiamente negativo sia in relazione al programma tradizionale (coordinato da Mazzucchelli) sia rispetto alle danze classiche di Ruskaja. Egli parlerà infatti di una vera e propria crisi strutturale della didattica coreica alla Scala, lamentando l'eccessiva penetrazione di danzatrici e maestre straniere in Italia (nel caso della Scala, l'arrivo di Ruskaja metteva a repentaglio, insieme agli insegnamenti tradizionali, anche una «milanesissima prerogativa artistica»), le pesanti carenze nell'ambito della danza classico-accademica («[...] è proprio nell'insegnamento della danza classica all'italiana e non in quello della mimica ritmica alla tedesca che la scuola ha rivelato oggi la sua decadenza») e, non da ultimo, la sostanziale inconsistenza delle danze libere («[...] le allieve della Ruskaja piacquero meglio, pur nella monotonia degli esercizi, grazie allo sfoggio, cui quei 'numeri' danno occasione, di mosse suggestive e di giovanili nudità»). Si veda Anonimo, *Gli esami dell'Accademia scaligera*, «Il Regime Fascista», 30 giugno 1933.

sia l'agguerrita risposta a un intervento (ivi pubblicato anch'esso) del commissario scaligero Jenner Mataloni il quale, «in modo categorico», chiedeva pubblici chiarimenti circa la seguenti considerazioni dello stesso Fabbri: «Il Commissario attuale [vale a dire Mataloni, *n.d.A*] – con criteri di cui non è possibile discutere perché *misteriosi e strettamente personali* – preferisce sacrificare l'orgoglio nazionale ai doveri della cosiddetta ospitalità».

Partendo dalla cronaca degli esami, dunque, si vede come lo spettacolo offerto dalle allieve di Ruskaja sembri contraddire tutti quegli aspetti che, nel caso del passo d'addio dell'anno prima, avevano meritato il plauso del critico: l'essenzialità dell'allestimento che, come abbiamo visto, aveva in precedenza consentito alla ricchezza della pura tecnica tradizionale di manifestarsi in tutto il suo fulgore, risulta ora sostituita da scene e costumi («qualcosa fra la camicia da notte dell'educanda e lo spettrale abbigliamento dei fantasmi») più ricercati e tesi a nascondere l'inconsistenza di uno stile di movimento che Fabbri bolla apertamente come sterile e destinato a non lasciare alcun segno nella storia della danza.

Ecco allora che, proprio riferendosi alla qualità dell'azione coreica, il critico lapidariamente dichiara che «Per brevità e dovere di cronaca ci limiteremo a dire che questa maestra ci ha presentato delle allieve penosamente impegnate in una ginnastica che aveva contorcimenti volta a volta da scaricatori di porto, da invase (*sic!*) e da ossesse [...] e da lunatiche un po' piagnone»³⁷⁵.

Anche quando rivolge la propria attenzione all'operato di Etorina Mazzucchelli (considerata didatta rigorosa ma priva di estro nella composizione coreografica) e, soprattutto, della lodata Paola Giussani, Fabbri dimostra comunque di voler mettere in rilievo le numerose debolezze, oltre che l'ingiustificata pretenziosità, dell'«ospite» Ruskaja e delle tendenze coreiche che essa sembra evocare; così, nel richiamare quello che, dalla sua prospettiva, costituisce l'ideale di insegnamento nel campo della danza, Fabbri parla dunque di un

Magistero sapiente e cauto, esperto e utile, che non ha pretese intellettualistiche e snobistiche ma si limita a fornire alle alunne quegli elementi dell'arte di cui più tardi si servirà l'artista: non mirando ad effetti immediati per captare ed illudere le Commissioni ed il pubblico faciloni, ma mirando alla lontana a scopi più certi e sostanziosi.³⁷⁶

Quanto detto sin qui sarebbe già sufficiente a esplicitare i termini della polemica in atto, ma, nella già menzionata risposta a Mataloni, le argomentazioni di Fabbri assumono un tono

³⁷⁵ *Ibidem.*

³⁷⁶ *Ibidem.*

talmente palese e diretto da costituire, secondo il nostro punto di vista, uno dei momenti di maggior durezza nel dibattito di argomento coreico di questi anni.

Vale dunque la pena di riportare ampiamente l'attacco frontale di Fabbri nei confronti di Mataloni e, con esso, della Direzione scaligera (ancor più considerevole tendendo conto del fatto che colpiva un istituto posto sotto il parziale controllo dello Stato fascista)³⁷⁷, perché esso costituisce uno dei più significativi e coraggiosi casi in cui la militanza del critico trova modo di manifestarsi a chiare lettere.

Il nostro gioco è chiaro e scoperto: infirmare la competenza dell'attuale Direzione scaligera a rappresentare – come vorrebbe far credere – la tutela dell'arte nazionale in questo campo, ritorcere certi atteggiamenti polemici – che confermiamo ad onta di certe mezze smentite ufficiose fornite senza voler parere – dai quali l'arte italiana è uscita denigrata e calunniata; provare la mancanza di valore e di coerenza artistica di certi metodi – rappresentati da certe persone – i quali si gabellano per spirituali e moderni e non sono che dilettanteschi e meschini per vent'anni di successive e clamorose bancarotte artistiche.

Parlando di criteri “misteriosi e strettamente personali” noi abbiamo voluto dir questo: che le convinzioni artistiche del Commissario debbono essere ben poco chiare e debbono tenere ben poco conto dell'opinione e del gusto del pubblico (e il pubblico non della massa inerte e dei “senza gusto” ma quello [...] delle persone che hanno seguito l'evoluzione dell'arte moderna e, affollando il Teatro alla Scala, esigono di trovarvi in questo campo una rispondenza di questa evoluzione alle gloriose tradizioni dell'arte nazionale).³⁷⁸

Assumendo dunque il ruolo di portavoce (o, sarebbe meglio dire, di *critico-portavoce*) di quella fetta di pubblico cui lo accomunano gusti e convinzioni estetiche, Fabbri dimostra, in definitiva, di indirizzare costantemente il proprio sguardo (oltre a una non trascurabile dose di preoccupazione) sull'effettiva risposta degli spettatori alle proposte artistiche elaborate e presentate dal Teatro alla Scala, il tutto nella ferma convinzione che una simile istituzione sia puntualmente chiamata ad assumersi il peso della propria storia e a salvaguardare, rinnovandolo e adattandolo al mutare dei tempi, il proprio patrimonio di tecnica e pratiche coreiche.³⁷⁹

³⁷⁷ La Commissione per la gestione dell'Ente Autonomo del Teatro alla Scala era stata nominata il 28 giugno 1932 dal Prefetto di Milano ed era costituita, oltre che da Mataloni, dal Duca Umberto Visconti di Modrone e dall'ingegner Carlo Tarlarini. All'indomani della morte improvvisa di quest'ultimo si decise di sostituirlo con il rappresentante del Consiglio provinciale dell'Economia Corporativa. I lavori della Commissione, che si sarebbe avviata alla vera e propria gestione del teatro, erano inoltre sottoposti all'approvazione dei relativi Ministeri.

³⁷⁸ Fabbri, Paolo, Risposta all'intervento di Jenner Mataloni, «Il Secolo. La Sera», 30 giugno 1933.

³⁷⁹ Sempre a proposito dell'anno 1933, nel mese di luglio si svolge, presso il Teatro Regio di Torino e alla presenza – fra gli altri – della scaligera Etorina Mazzucchelli, il primo saggio delle allieve del maestro

Forse parzialmente celata da toni vaporosi e carezzevoli è poi l'evidente operazione pubblicitaria a favore di Jia Ruskaja condotta dal «Corriere della sera» in un anonimo contributo dell' 8 maggio 1934 dedicato alle prove dello passo d'addio di quell'anno, il quale, pur recuperando allusioni e rimandi caratteristici dei pezzi di colore generalmente dedicati ai saggi di danza (dal ricorso all'immagine della colomba per alludere alla leggera purezza delle giovani danzatrici fino al *topos* delle docili e devote ballerine in erba che, sotto delicati e contenuti sorrisi, tentano di nascondere la propria emozione), si concentra essenzialmente attorno alla figura dell'artista russa (anche se, come era peraltro accaduto nell'anno precedente, la serata del passo d'addio si articolava in due sezioni, una delle quali – qui definita «romantica» – affidata a Ettorina Mazzucchelli), ritratta come docente attenta, puntigliosa e alla costante ricerca della perfezione.

Quasi cercando di opporsi alle accuse di diletterismo che, come abbiamo visto, venivano sovente rivolte a Ruskaja, l'articolo, con palese partecipazione, sottolinea la scrupolosa attenzione che, nell'atmosfera di raccoglimento della vuota e buia sala del teatro, la danzatrice riserva alle prove delle coreografie da lei ideate

[...] quello che l'occhio inesperto non coglie – e non può, forse, cogliere tanto è suggestivo il piccolo quadro che traduce in un linguaggio vivo di ritmi e di plastica evidenza la musica – non sfugge all'acuta e precisa vigilanza della signora Ruskaja. Dritta, nel corridoio dalle poltrone, nel centro della platea, ella domina e dirige la danza delle sue allieve, come un direttore d'orchestra la famiglia dei suoi professori. E allora basta la più piccola, meno avvertibile stonatura, un braccio che non si piega con la morbidezza dovuta, le dita delle mani che si schiudono troppo, un sorriso che sfugge, perché, prontissima, ella interviene.³⁸⁰

Giuseppe Cecchetti, il quale, nonostante l'età molto avanzata (ora ormai ottantenne e sarebbe mancato l'anno successivo), aveva da poco più di un anno dato vita a una scuola di danza presso il teatro torinese con l'intento di diffondere, nella città che aveva accolto la più antica fra le scuole di ballo italiano, il metodo didattico elaborato dal ben più celebre fratello Enrico. Secondo quanto si legge in un articolo pubblicato sul quotidiano «La Stampa», si trattava di «una scuola non riconosciuta, non sovvenzionata, che vive[va] dell'entusiasmo di questo vecchietto quasi ottantenne e dell'ospitalità che il teatro le concede[va] in un ampio stanzone posto di fianco alla scaletta che conduce alle soffitte, dinanzi al sartame dei praticabili e dei fondali». (Cfr. m. g., *Le ballerine del "Regio" alla prova*, «La Stampa», 9 luglio 1933). L'esperienza della scuola torinese non protrarrà oltre il 1933, probabilmente anche a seguito della scomparsa del maestro che l'aveva ideata e diretta. Vale tuttavia la pena di notare come, negli articoli giornalistici che commentavano l'evento, si riscontri il tono zuccheroso e tendente all'aneddotica che abbiamo riscontrato più volte anche parlando della Scala. Si legga, giusto a titolo d'esempio, la seguente descrizione di una delle sequenze di danza offerte durante la serata: «Sfrulli e fruscii, volute carezzevoli e cangianti in un lieve battito d'ali. Qualcuna vuole abbozzare un pallido sorriso; ma la fronte è incupita, lo sguardo guarda senza vedere: e le labbra scandiscono d'impegno: "un duè tre, un duè tre". Scalciano come puledrelli, saltano sulle punte protese, sottolineano gli stacchi afferrandosi con le manine a provvida sbarra invisibile, s'inclinano e si flettono, s'intrecciano e si riuniscono, s'abbandonano e si ritrovano, e infine si soffermano, sull'ultima nota e sul primo applauso» (*Ibidem*).

³⁸⁰ Anonimo, *A una prova del "Saggio di danze" e del "Passo d'addio"*, «Corriere della sera», 8 maggio 1934.

A un simile ritratto di rigore e dedizione, si aggiunge poi una sorta di indiretta esegesi (che sembra peraltro richiamare le dense considerazioni della già citata cronaca del «Corriere» dedicata al saggio dell'anno precedente) delle posizioni estetiche di Ruskaja. Sposando dunque interamente un'idea di danza come evocatrice di visioni e rimandi ineffabili, il cronista scrive

Anch'esse, le piccole [cioè le allieve più giovani, *n.d.A*] sanno che la loro danza deve apparire così aderente con la musica come se fossero nate insieme: come se il gesto, lo slancio, l'atteggiamento, il passo fiorissero su, istintivamente, da quel canto. Anch'esse sanno che il linguaggio della loro mimica, il giuoco ritmico delle loro braccia, le movenze della loro persona, al di là della pura e semplice composizione coreografica, devono far nascere nella fantasia degli spettatori immagini e visioni, suggerire echi vasti e profondi. E provano con ardore, forse più ansiose di conquistare un sorriso d'approvazione dalla loro signora che un applauso di più dal pubblico.³⁸¹

Quantomai ricca e articolata (quasi tre intere colonne) appare poi la cronaca della serata pubblicata sul «Corriere», il quale, ancora una volta, si fa viatico delle idee di Ruskaja attraverso un'ampia e sentita illustrazione della sua poetica e, parallelamente, grazie a un'attenta descrizione delle danze da lei ideate, il tutto per limitarsi, in chiusura, a dedicare solo poche sbrigative considerazioni alla parte di programma occupata dalle danze di Mazzucchelli (la quale, agli occhi del cronista, mostrava addirittura di subire l'influenza dalla danza moderna: «Questo spettacolo di ballo accademico è stato particolarmente notevole perché ha rivelato qua e là qualche influenza dei metodi e del gusto della danza moderna; non solo, ad esempio, nella scelta delle musiche, ma anche in certi atteggiamenti espressivi dei gruppi e delle singole ballerine»³⁸²).

Ora, al di là dell'evidente parzialità di un contributo di questo tipo, è opportuno rilevare come un simile testo, proprio in ragione degli intenti propagandistici che persegue, divenga paradossalmente il luogo ideale per accogliere vere e proprie descrizioni dei corpi danzanti, le quali, pur nella faziosità del punto di vista adottato, costituiscono comunque un'autentica rarità nel panorama giornalistico del tempo. Si ha infatti l'impressione che il cronista, spinto dall'urgenza di difendere pubblicamente la validità della proposta artistica di Ruskaja e, soprattutto, *legittimato* a parlare di danza dinanzi a un percorso che – come quello della russa – si presentava animato da nobili intenti artistici e morali, si senta più libero di

³⁸¹ *Ibidem.*

³⁸² Anonimo, «Saggio di danze classiche» e «Passo d'addio», «Corriere della sera», 11 maggio 1934.

rivolgere il proprio sguardo sulla materialità del corpo che agisce in scena e, in un certo senso, di *raccontarla* senza timori. Detto altrimenti, se la danza di Ruskaja costituisce una seria ed elevata manifestazione d'arte, anche il discorso che ad essa si rivolge potrà prendere in carico simili virtù, passando così ulteriormente sotto silenzio secondi fini e partigianerie. Si legga allora, nella cronaca in questione, la descrizione di una toccante danza di gruppo, vale a dire il brano *Chiaro di luna* sulle musiche di Beethoven:

Le danzatrici si staccano dal fondo grigio con le loro tuniche e formano due schiere, una lilla e l'altra viola, che s'intrecciano e si accompagnano in cadenze dolci e dolenti. Certi improvvisi chinarsi del capo e accasciarsi dei corpi e sussultare delle braccia hanno la desolazione dei sospiri senza conforto e delle angosce lente, inguaribili. La musica è ansiosa e trepida, s'adagia sugli archi, prorompe in accordi profondi, e le danzatrici sono scosse, turbate, or lente or decise, ora trepide sull'incerto cammino, ora franche col corpo inarcato e la fronte alta. Non sembrano creature staccate dall'orchestra; ma create dall'orchestra, per miracolo delle armonie.³⁸³

Lo sguardo del commentatore si avvicina alla concretezza del corpo danzante, la analizza e, soprattutto, va alla ricerca di strategie volte a *nominarla* conferendole sostanza discorsiva, il tutto, come si diceva, muovendo dal riconoscimento di una sorta di *dignità* della danza intesa come espressione del mondo interiore dell'essere umano mediante l'azione del corpo in movimento.

Com'era accaduto nell'anno precedente, anche per il 1934 il palcoscenico della Scala ospita, nel mese di luglio, il saggio della Scuola di Ballo: svoltosi dinanzi alla Commissione esaminatrice³⁸⁴ e a un piccolo pubblico di invitati, l'evento vede ancora una volta nel «Corriere della sera», pur nel tono di generale plauso – specie all'indirizzo di Ruskaja – assunto anche dagli altri quotidiani³⁸⁵, il proprio principale alfiere, con il consueto accento (nonostante l'elogio dell'intera serata) sulla proposta didattica della russa e, in particolare,

³⁸³ *Ibidem.*

³⁸⁴ Per le danze classiche erano presenti: Jia Ruskaja, Angiola Sartorio, Felice Lattuada e Vincenzo Buzzi. Per il ballo accademico si avevano: Ettorina Mazzucchelli, Vincenzo D'Agostino, Maria Bordin e Giuseppe Cecchetti. Presiedeva la Commissione il Ministro dell'Educazione Nazionale Biagio Pace.

³⁸⁵ Singolari tuttavia le considerazioni de «Ambrosiano» a proposito di Ruskaja, ancora una volta improntate sul problema della nobiltà della danza e sulle qualità richieste al danzatore nell'esercizio del proprio mestiere: «Ma è sufficiente viver di tradizione? L'arte dovrà sempre vivere sulla stessa battuta? Davvero il mondo oggi nel teatro è ancor quello di un secolo o di due secoli fa? E la 'ballerina' dovrà continuare a essere istruita come un'artigiana ubbidiente e attenta? Questi sono i quesiti che pone all'Accademia della Scala l'insegnamento di Yia Ruskaja.[...] Abbandonata la grammatica della punta di piedi e la sintassi del balletto, queste allieve sono state costrette a trovare in se stesse, con la guida esperta e sottile della Ruskaja, altre vie di espressione; costrette a 'creare' una danza. Una sensibilità piena di risonanze è nel loro passo e nel loro movimento; una attesa misteriosa è nel loro ritmo» (Cfr. R.G., *Il saggio alla Scala dell'Accademia di Ballo*, «Ambrosiano», 3 luglio 1934).

sulla «nobiltà di questa danza, la sua capacità di essere un linguaggio che trae i temi da quello musicale e rivela attraverso le forme estetiche l'umanità che le ispira»³⁸⁶.

Allontanata Ruskaja dalla direzione della scuola scaligera, invece, l'interesse del «Corriere della sera» nei riguardi del passo d'addio e del saggio finale delle allieve scaligere si fa apertamente più tiepido, tanto che, il 30 aprile 1935, una rapida cronaca dichiara sinteticamente che «Nel saggio ha prevalso quel carattere spiccatamente accademico ch'è nella tradizione dei vecchi schemi del ballo ancora lontani da quel senso espressionistico ed ideale che la sensibilità e le esigenze moderne richiederebbero».³⁸⁷

Ben altro punto di vista, com'è facile immaginare, è quello offerto da Paolo Fabbri³⁸⁸ alla serata appena menzionata, dacché essa, come era peraltro già accaduto precedentemente, offre al critico l'occasione di rilevare con lucidità tutte quelle deficienze che, nonostante la felice riunificazione degli insegnamenti e indipendentemente dall'encomiabile e rigoroso lavoro della direttrice Ettoreina Mazzucchelli, continuavano a connotare l'attività della scuola di ballo impedendo, sostiene Fabbri, l'emergere di danzatrici realmente singolari e interessanti.

Ecco allora che, dopo aver recuperato (non senza il consueto piglio polemico) l'idea secondo cui il passo d'addio costituisce solo una verifica delle abilità conseguite dalle allieve e non un momento di autentico spettacolo (a differenza di quanto, con l'impiego di scene e costumi *ad hoc*, aveva tentato di fare Ruskaja negli anni precedenti), Fabbri elenca implacabilmente le cause di debolezza dell'insegnamento della danza alla Scala, sviluppando un discorso che, almeno fino all'arrivo in Italia di Aurel Milloss (di cui tratteremo nel prossimo paragrafo), ha forse una portata più generale.

Parlando dunque di veri e propri «inconvenienti di sistema», Fabbri si richiama

all'eccessiva «melodrammatizzazione» della danza alla Scala, al non cale in cui son tradizionalmente tenuti – a confronto con quelli puramente ginnastici – i compiti normativamente spirituali della scuola di ballo. Un regolamento vecchio, una curiosa

³⁸⁶ Anonimo, *Il saggio finale della Scuola di ballo della Scala*, «Corriere della sera», 3 luglio 1934. La sottolineatura della felice corrispondenza fra danza e musica nelle composizioni di Ruskaja si rintraccia anche nelle cronache di altri quotidiani quali «Il Popolo d'Italia», dove, infatti, si dichiara: «Ogni quadro che la Ruskaja crea è una vera artistica composizione: v'è un motivo ritmico fondamentale che man mano si svolge e che riesce spesse volte a sdoppiarsi determinando un contrappunto di ritmi realizzato a somiglianza di controparti vocali. E ciò è interessantissimo perché viene a creare un'arte che ha un valore ritmico armonico al di là del suo significato letterario che può sì e no interessare». (Cfr. g. s., *Il saggio finale della scuola di ballo*, «Il Popolo d'Italia», 3 luglio 1934).

³⁸⁷ Anonimo, *Il "Gianni Schicchi" e il "Passo d'addio"*, «Corriere della sera», 30 aprile 1935.

³⁸⁸ L'articolo al quale attingiamo le considerazioni su questo episodio è in realtà anonimo (Anonimo, *Il "Passo d'addio"*, «Il Secolo. La Sera», 30 aprile 1935). Tuttavia, al di là dei temi e dell'argomentazione inconfondibile, lo stesso Fabbri torna a farvi riferimento in un successivo contributo (datato 29 giugno 1935) in cui lo riconosce apertamente come proprio.

normalizzazione dei valori. Ottanta allieve eguali, a dispetto delle diverse spiccate tendenze individuali e delle molteplici diverse utilizzazioni della personalità negli infinitamente vari caratteri della danza. Un soviet coreografico. Vi si insegna una danza che è un magnifico codice convenzionale, ma non vi si può insegnare ad adoperarlo. Vi si ignorano completamente le manifestazioni più vigorose e plausibili della coreografia: le danze popolari e nazionali, le italiane prima di tutte. Le allieve escono diplomate senza nozioni di musica, di storia dell'arte e di cultura generale: figlie ignorantelle delle Muse, con un diploma di quarta classe elementare.³⁸⁹

Sembra cioè emergere, dalle parole di Fabbri, l'auspicio che la formazione delle danzatrici possa divenire nel tempo sempre più ampia e articolata, mirando a rinforzare non solo le abilità tecniche e "ginnastiche" (evidentemente ineliminabili), ma tentando anche di costruire un retroterra di conoscenze capace di nutrire nel profondo la loro sensibilità di interpreti³⁹⁰.

Si tratta di una questione assolutamente centrale che – sorvolando sulle cronache dei saggi e passi d'addio scaligeri della fine del decennio³⁹¹ – ci conduce direttamente al principio degli

³⁸⁹ *Ibidem*. Vale poi la pena di rilevare come nell'articolo *Saggio di ballo* del 29 giugno 1935, dedicato agli esami di fine anno delle allieve della scuola di ballo scaligera, Fabbri si colleghi esplicitamente alle considerazioni contenute nella cronaca del passo d'addio, sottolineando ancora una volta che: «il saggio di ieri ha confermato la tendenza all'uniformità della personalità artistica; venti allieve fanno un'allieva sola, tanto si assomigliano la tecnica e l'espressione di ognuna». La scelta poi di svolgere gli esami solo in presenza della Commissione giudicatrice, peraltro presieduta dal neo-ispettore per il Teatro Nicola de Pirro, lascia Fabbri non poco perplesso, dacché, secondo quanto abbiamo già ampiamente osservato, è proprio la viva risposta del pubblico a suggellare, dal suo punto di vista, l'effettiva predisposizione delle allieve nei confronti della carriera di danzatrici professioniste: «Che resta al teatro senza il pubblico? Che resta alla danza teatrale senza il giudizio degli spettatori? E che significa un 'numero uno' appuntato sul petto se la priorità non è sanzionata dall'applauso, suprema aspirazione delle tersicori scaligere? Resta a vedere come la Commissione esaminatrice sia in grado di giudicare – attraverso esibizioni di pochi minuti l'una – le attitudini che in ogni allieva si sviluppano durante l'anno; e ci pare di cavarne la conclusione che delle due l'una: o questo saggio ha la sua ragion d'essere nella tradizione familiare della Scala – con le grida festose dei parenti e delle sorelline – o serve per la valutazione singolare delle allieve; e allora nessuno può provvedervi meglio degli insegnanti, in aula scolastica e senza l'intervento di giudicatori esterni».

³⁹⁰ Si noti come quello della formazione intellettuale dei danzatori rappresenti anche uno dei temi forti del già menzionato contributo di Walter Toscanini *Discussioni scaligere: per la danza italiana*, oltre che, come vedremo, in un suo più ampio progetto di riforma della scuola scaligera.

³⁹¹ Smorzatesi le polemiche, molti commenti su esami e passi d'addio, forse anche in ragione della proposta di programmi smaccatamente tradizionali (nonché talvolta tacciati di eccessiva monotonia), tornano a muoversi lungo i binari della cronaca telegrafica e del placido pezzo di colore. Ecco allora che, ad esempio, all'indomani degli esami del 1936, «Il Regime Fascista» offre una sorta di bozzetto raffigurante le danzatrici «in bocciuolo» e incentrato sul patetico, immaginario ritratto di quell'allieva che, reputata l'ultima del suo corso dal giudizio della commissione, portava appuntato sul petto il numero che indicava il cattivo punteggio ottenuto: «Ma non è stato detto che gli ultimi saranno i primi? Forse che una verità tanto augusta dovrebbe fallire sulle soglie della illustre Scuola scaligera? Diamola dunque questa verità per conforto ai poveri piccoli *spinnazzitt* che all'esame dell'altro giorno ebbero assegnato un numero più grosso di loro! [il numero alto indicava le ultime classificate, *n.d.A*] Facciamola splendere come una luce lontana, la luce di un miracolo che un giorno può sorridere alla loro fede paziente. Sorridere... Non è questa la prima arte che imparano le danzatrici, il primo segreto del piacere che esse danno agli spettatori?». (Anonimo, *Esami alla Scala*, «Il Regime Fascista», 28 giugno 1936). Ugualmente patinato è poi l'articolo de «Ambrosiano» sul passo d'addio dell'anno successivo: «Questo del Passo d'Addio è un riferimento costante della vita milanese, una certezza senza tramonto e un'attesa che non

Quaranta, quando una simile esigenza di arricchimento del percorso formativo dei danzatori si manifesterà compiutamente grazie all'operato di Aurel Milloss presso il Teatro Reale dell'Opera di Roma, dal momento che l'artista ungherese cercherà, talvolta in contrasto con la direttrice della scuola di ballo romana Teresa Battaggi (coadiuvata com'è noto dalla sorella Placida, ambedue di formazione scaligera), di spingere i danzatori a superare l'accademismo della propria formazione per lanciarsi alla scoperta degli aspetti stilistici e, soprattutto, interpretativi, dell'arte della danza³⁹².

Per ora può dunque essere opportuno chiudere queste riflessioni sul ballo teatrale degli Anni Trenta riportando le parole del cronista del quotidiano romano «Il Tevere» che, nel commentare il passo d'addio presentato al Teatro dell'Opera nel 1939 e affidato alle cure della scaligera Teresa Battaggi, mette in rilievo la necessità di un percorso formativo più complesso per i danzatori, in tal modo facendo non solo eco a quanto dichiarato da Fabbri nel 1935 ma anche rendendo ancora più evidente la necessità, nel panorama coreico del tempo, di interpreti più completi e consapevoli:

In definitiva tutti [vale a dire i danzatori licenziandi, *n.d.A*] hanno bisogno di perfezionarsi e di completare anche la loro cultura perché essi non sanno niente di teoria musicale, di solfeggio, di storia della musica, di composizione di balletto, di arte, di letteratura, nozioni

teme eventi impreveduti. Tutti gli anni, alla stessa data, con lo sfondo di uno scenario che se non è sempre lo stesso è pur sempre di un uguale tipo, con fresche truppe di ballerine che ogni anno si rinnovano ma per le quali –ogni anno– si ripete l'identica vicenda di sorrisi, di timori e di speranze, questo breve spettacolo primaverile conserva l'affettuosità di una cerimonia di famiglia e si adorna non dai dire di quale malinconia. Forse quella delle cose che stanno per finire; e non finiscono mai». (Cfr. Rad., *Passo d'addio*, «Ambrosiano», 30 aprile 1937). Nonostante un simile ritorno su prospettive decisamente poco analitiche, qualche lieve rimando alle posizioni critiche ed estetiche degli anni passati sembra comunque continuare a dividere accademisti e modernisti. Se, infatti, difendendo la tradizione della tecnica accademica, «Il Popolo d'Italia» commenta il passo d'addio del 1937 ricordando che il virtuosismo dimostrato dalle allieve «si riallaccia ad una tradizione di bravura la quale è, oltre che sostanza stessa del ballo, la sua più vera ragione di essere; in ispecie (*sic!*) quando la Scuola mira a creare nell'allieva il virtuosismo necessario alle realizzazioni di natura più classicamente estetiche», altrove si commenta come segue l'accademismo delle allieve di Etorina Mazzucchelli: «Che non vi sia da lagnarsi se la danza rimane essenzialmente danza c'è da convenirne. Però *est modus in rebus*. E si potrebbe far posto anche all'espressione senza cadere nel maniaco, perché vi sono ritmi che vivono di solo spirito. Uscire, poi, dal convenzionalismo, è necessario. Non tutto il nuovo è da scartare come meccanicità ginnastica o come bizzaria mimica. Si sono viste scuole di ballo straniere assai ricche di repertorio: e burlesco e parodistico e pittoresco e folclorico. Perché la Scala deve essere scolasticamente [...] circoscritta a composizioni di grazie leggere?». (Cfr. g. s., «*Il Passo d'addio*» della Scuola di ballo, «Il Popolo d'Italia», 29 aprile 1937 e ARE, «*Il Passo d'addio*», testata non identificata e reperita presso la Fornaroli Collection, DD-NYPLPA, sezione *Cia Fornaroli and Walter Toscanini papers*. Box 10, 29 aprile 1937).

³⁹² Sul tentativo di Milloss di infondere alla tecnica delle sorelle Battaggi un autentico spessore interpretativo si veda ad esempio Veroli, Patrizia, *Milloss*, cit., p. 201, in cui, tra le altre, emergono le considerazioni della danzatrice Lia Dell'Ara: «'Certo' osserva Lia Dell'Ara 'il suo rapporto [di Milloss, *n.d.A*] con le Battaggi non era ottimo. Loro sostenevano che Milloss ci "rovinava", mentre lui ribatteva che Teresa era una sciocca. Erano due mondi diversi, e non si capivano'».

indispensabili per la formazione spirituale di un danzatore. [...] E presto questa scuola gareggerà con quella con quella della Scala. Dovrà essere così.³⁹³

2.2.5 Il ballo teatrale negli anni del conflitto

Il pericolante e per certi versi paradossalmente elettrizzante panorama del ballo teatrale italiano negli anni della Seconda Guerra Mondiale è senza dubbio dominato dalla figura del coreografo ungherese Aurel M. Milloss, il quale, operando ininterrottamente (seppur, come si dirà, non esclusivamente³⁹⁴) presso Teatro Reale dell'Opera dal 1938 al 1945, introduce non solo essenziali mutamenti in termini di prassi coreiche e, più in genere, teatrali, ma, grazie anche a una fitta rete di relazioni culturali costruita con sapienza nel corso degli anni, riesce altresì ad attrarre significativamente l'attenzione della stampa imprimendo nuova energia al dibattito giornalistico, specie di area romana, attorno alla danza.

Secondo una dinamica che caratterizza la cultura coreica italiana primo novecentesca a tutti i livelli, anche in questo caso non si è certo in presenza di sconvolgimenti repentini: al suo primo apparire in Italia, infatti, Milloss non viene salutato (e ciò anche in ragione della scelta di un repertorio essenzialmente diaghileviano) come portatore di una proposta coreografica particolarmente dirompente, sebbene i cronisti, pur nella consueta genericità e sinteticità dei giudizi espressi, ne apprezzino sin da subito la raffinata sapienza coreografica e il magnetismo interpretativo.

Con il tempo, però, le parole della stampa tendono a concentrarsi anche sugli aspetti più squisitamente coreografici delle creazioni millossiane, in particolar modo affrontando, come vedremo, il problema del rapporto fra danza e musica: dinanzi a coreografie che muovono sovente dalla volontà di mettere in crisi quel pregiudizio tipicamente italiano secondo cui la danza deve limitarsi a "interpretare" con deferenza la componente musicale e che, pertanto, mostrano di procedere perlomeno "parallelamente" rispetto alla musica, cronisti e commentatori, la cui formazione è essenzialmente di stampo musicologico, si trovano, con non poche contraddizioni, a dover prendere posizione sul terreno di una battaglia che, come si capisce, è quella per l'affermazione della danza come autentica (in quanto autonoma) forma d'arte.

³⁹³ francàl, *Passo d'addio*, «Il Tevere», 26-27 giugno 1939.

³⁹⁴ Nel corso del suo settennio romano presso il Teatro Reale dell'Opera Milloss lavorò altresì alla Scala di Milano (nel corso della Stagione di Opere Contemporanee del 1942 e, poi, nel 1943) e presso il ben più elitario e sperimentale Teatro delle Arti. Questo periodo, così come l'intero percorso artistico dell'ungherese, è stato mirabilmente ricostruito da Patrizia Veroli. (Cfr. Veroli, Patrizia, *Milloss. Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, Lucca, Libreria italiana musicale, 1996). Un intelligente bilancio dell'attività millossiana in Italia e, in particolar modo, a Roma è stato poi tracciato da Fedele D'Amico nel saggio intitolato *Ciò che gli dobbiamo*, cit.

Entrando dunque nel merito del discorso, non possiamo non notare che, almeno per quanto riguarda le prime due stagioni al Teatro Reale dell'Opera, i commenti della stampa rispetto alle creazioni di Milloss si concentrano sostanzialmente attorno al valore degli interpreti principali e, in particolar modo, della prima ballerina assoluta Attilia Radice.

Nel redigere la cronaca de *Il cappello a tre punte* (1938)³⁹⁵ per «Il Giornale d'Italia», ad esempio, Fernando Ludovico Lunghi indirizza lo sguardo essenzialmente sui protagonisti dell'opera, da un lato esprimendo fugacemente il proprio plauso nei riguardi di Milloss («Vivido ed elegante coreografo è stato Aurel M. Milloss che ha anche mimato la parte del 'Podestà'»), dall'altro lanciandosi in un appassionato commento sui due interpreti principali, Attilia Radice e Alexander von Swaine:

Attilia Radice (Mugnaia) ci dice ogni anno qualche cosa di nuovo: e ieri sera è stata di una eleganza, di una signorilità, di una bravura senza riscontro. Tutto è armonia in questa danzatrice aristocratica, intelligente, completa. Ed ogni suo gesto porta il segno di un'arte raffinata. Suo compagno ideale è stato Alexander von Swaine (Il Mugnaio) nuovo per le nostre scene. È un artista di grande classe: la sua danza assurge ad una espressività plastica mirabile: ogni suo muscolo è una parola di quello che la danza vuole esprimerci: non so pensare alla sua voce giacché penso non sappia parlare che con il gesto. È una rivelazione.³⁹⁶

Non troppo dissimile è il commento pubblicato su «La Tribuna» a proposito della messa in scena di *Coppelia* dell'anno successivo e ancora una volta incentrato sulle capacità degli interpreti, veri e propri punti di forza di un lavoro che, in verità, appare al cronista piuttosto monotono e, soprattutto, datato:

Un'ora e mezzo di ballo stile '800 – vale a dire facile, vivace quanto si voglia, ma senza spina dorsale – è troppo. Il pubblico l'ha fatto capire in modo evidente.[...] Intanto Attilia Radice è una danzatrice di eccezionali qualità; è fresca, viva, elegante, instancabile. Sabato sera *Coppelia* poggiava completamente sulle sue spalle – o meglio: sulle sue gambe... – ed ella ha assolto il compito con arte magnifica e scuola perfetta. Gli applausi, anche a scena aperta, furono numerosissimi. Perfetto il *Coppelius* – una caricatura indovinatissima – di Aurel M. Milloss.³⁹⁷

³⁹⁵ Per le note relative agli spettacoli millossiani citati in questo paragrafo si rimanda alle ricche ed esaustive indicazioni contenute in Veroli, Patrizia, *Milloss*, cit.

³⁹⁶ L. F. L (ma Fernando Ludovico Lunghi), «*L'Arlesiana*» di Cilea e il «*Cappello a tre punte*» de Da Falla, «Il Giornale d'Italia», 13 dicembre 1938.

³⁹⁷ Rinaldi, Mario, *Opera e ballo dell'800 a Caracalla. Dai "Pagliacci" a "Coppelia"*, «La Tribuna», 1 agosto 1939.

O ancora, sempre nel 1939, dalle colonne de «Il Giornale d'Italia» si commenta così la messa in scena di *Le donne di buon umore*:

Aurel M. Milloss ha cercato, con la sua coreografia, di variare una vicenda mimica di per se stessa statica e appunto perché tale lunga e monotona, solo ravvivata dalla bravura degli interpreti. E in primo luogo da Attilia Radice, prima ballerina assoluta, la cui arte porta il segno della signorilità, della raffinatezza e di una freschezza che conosce il segreto di rinnovarsi.³⁹⁸

Le considerazioni appena riportate non rimandano soltanto a una modalità antica, quasi di matrice ottocentesca, di guardare lo spettacolo coreografo essenzialmente focalizzando l'attenzione sui danzatori (e, in particolare, sulla prima ballerina), ma lasciano anche trapelare una sostanziale aderenza da parte dei cronisti nei riguardi delle scelte artistiche di Milloss, le quali, almeno a quest'altezza cronologica, non sembrano né contraddire quella ricerca di complessiva organicità dell'azione scenica (intesa come sostanziale rispondenza di coreografia e allestimento rispetto al clima suggerito da musica e libretto) di cui abbiamo già parlato molte volte, né proporre un linguaggio di movimento così svincolato dalle forme codificate da meritare una speciale menzione, in quanto fatto singolare, all'interno delle cronache: dinanzi alla riproposizione di titoli provenienti dal repertorio diaghileviano (come *Il cappello a tre punte* o *Le donne di buon umore*) e ottocentesco (come *Coppelia*), i cronisti percepiscono essenzialmente una forma di *eleganza* (altre volte definita anche nei termini di *raffinatezza*) dello spettacolo nella sua totalità, il che, probabilmente, rimanda a una cura estrema del dettaglio e al rifiuto di qualunque forma di gratuito pressapochismo sia in termini allestimento scenico sia, soprattutto, in relazione alla preparazione tecnica e interpretativa del corpo di ballo e dei solisti.

Il fatto che i danzatori, come abbiamo appena visto, occupino una porzione non trascurabile delle cronache relative alle prime coreografie di Milloss per il Teatro Reale dell'Opera è già di per sé piuttosto rilevante, specie in un momento storico in cui i cronisti, lo si è visto, tendono a descrivere le *performance* coreutiche ricorrendo solo a un paio di aggettivi standardizzati: i protagonisti di questi spettacoli millossiani, detto altrimenti, danno vita a esibizioni così rimarchevoli sul piano tecnico (si parla di «bravura» e di «scuola perfetta» a proposito di Radice) e interpretativo («ogni muscolo è una parola», dice Lunghi a proposito

³⁹⁸ L. F. L. (ma Fernando Ludovico Lunghi), "La Rondine" di Puccini e "Le donne di buon umore", 21 dicembre 1939.

di Swaine) da apparire eccezionali e, pertanto, degne di una effettiva elaborazione discorsiva.

È forse a partire dal 1940, dapprima con la messa in scena di *Petruska* (a proposito della quale il già citato Lunghi dirà: “Aurel M. Milloss è stato un ‘Petruska’ ammirevole e quel coreografo che per tante e magnifiche prove si è ormai pienamente affermato: è l’uomo di gusto e l’artista di fantasia»³⁹⁹), poi con le coreografie create per la prima stagione del Teatro delle Arti (specie con l’allestimento della caselliana *La camera dei disegni*, che mostrava tutto l’«innato elegantissimo gusto» di Milloss) e, soprattutto, con l’allestimento, stavolta per il Reale dell’Opera, di *Le creature di Prometeo*, che le cronache iniziano a puntare l’accento sulla qualità delle coreografie millossiane, riconoscendo in esse autonomia di pensiero e originalità creativa.

Nel caso di *Le creature di Prometeo*, infatti, il mito della prima edizione dell’opera (con la collaborazione fra Beethoven e Salvatore Viganò), alla quale peraltro Milloss si richiamava esplicitamente, rappresenta di certo, per la cronaca, un fatto storico ingombrante e uno sprone per valutare, a un secolo di distanza, lo stato del ballo teatrale italiano, oltre che le sue peculiari potenzialità.

Come si comprende dalle parole di Francesco Scardaoni⁴⁰⁰ comparse su «La Tribuna», la presenza di una partitura musicale così illustre come quella beethoveniana (il cui pregio derivava forse più dal nome del compositore che non dal valore intrinseco del brano, secondo quanto peraltro brillantemente notato da Alberto Savinio⁴⁰¹), porta sulla ribalta del discorso cronachistico la delicata questione, al tempo (specie grazie ai contributi teorici di Lifar) dibattuta anche su scala europea, dell’indipendenza della danza rispetto alla partitura musicale.

Per comprendere i termini della questione, è opportuno dunque citare ampiamente le parole di Scardaoni, se non altro perché presentano il raro pregio di connettere il discorso sulla danza italiana a istanze di portata internazionale, mediante il riferimento, per l’appunto, alle posizioni che su questo tema andava prendendo Serge Lifar più o meno nello stesso torno d’anni:

³⁹⁹ L. F. L. (ma Fernando Ludovico Lunghi), *L’uomo nero di Schultze e “Petruska” di Strawinski*, «Il Giornale d’Italia», 20 aprile 1940.

⁴⁰⁰ Critico musicale e a lungo collaboratore de «La Tribuna», Francesco Scardaoni è stato anche musicista e autore, tra le altre, di alcune musiche per il *Teatro della Pantomima futurista* di Enrico Prampolini.

⁴⁰¹ Savinio, Alberto, “*Alceste*” e “*Creature di Prometeo*”, «Oggi», 28 dicembre 1941, ora in Savinio, Alberto, *Scatola sonora*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 217-219. Le considerazioni di Savinio su questo punto sono richiamate anche in Veroli, Patrizia, *Milloss*, cit., p. 219.

È già nota la storia di questo balletto, il cui spirito, coincidendo con certe giovanili aspirazioni del nostro [Beethoven, *n.d.A*] doveva determinare quella collaborazione così intima fra il musicista e il coreografo come si è visto poi soltanto in tempi assai più recenti. Noi non vediamo Beethoven alle prese con Diaghileff, i suoi mimi e i colori di Bakst. Sta il fatto tuttavia che quella integrazione assoluta del fenomeno mimico in quello musicale, per cui ogni azione o sentimento ha una equivalenza ritmica era già stato previsto e largamente realizzato dal balletto beethoveniano. I russi, decadendo alquanto nella evoluzione determinata dal sensibilissimo Diaghileff, sono poi andati più oltre e si sono immaginati di poter determinare addirittura l'indipendenza della danza dalla musica.

(Serge Lifar ha scritto a Parigi degli opuscoli su questo argomento e poi cercò in alcune conversazioni accanite di convincermene. Pretendeva che la danza, come un qualsiasi gruppo etnico, avesse diritto alla indipendenza e che perciò si doveva arrivare ad un'arte dell'avvenire composta esclusivamente dal danzatore sulla quale il musicista avrebbe appiccicato le note. Mi fu inutile dimostrargli che la danza nasce dal ritmo e che il ritmo è dato dalla musica, e ancora, che non bisogna lasciarsi trarre in inganno dal fatto che questa musica può essere tanto quella del *Katà* indiano con accompagnamento di tamburo, quanto quella di un'orchestra di canto strumentale. Egli restò della sua idea e cercò da alcuni maestri parigini della giovane scuola – età: dai 50 ai 60 – di farsi musicare le sue danze).

Questo tuttavia, che potrebbe chiamarsi un incidente teorico ha la sua grande importanza in quanto stabilisce un limite delle due funzioni della musica e della danza nella realizzazione coreografica. Il pregio caratteristico delle *Creature di Prometeo* consiste per l'appunto nell'aver per la prima volta indicato questo limite in modo non equivoco. [...] In esso cioè l'azione e la musica si rivelano veramente la stessa cosa o, più esattamente, fenomeni equivalenti dello stesso fatto spirituale.⁴⁰²

Risultano abbastanza evidenti gli intenti sottesi a una simile argomentazione: non si tratta solo di dimostrare, ricordando che la danza può nascere unicamente dal ritmo musicale, l'inconsistenza delle posizioni di Lifar, ma a essere messa in campo qui è una ben più generale visione dello spettacolo coreografico, che, muovendo da Viganò e passando attraverso il modello diaghileviano, arriva a proiettarsi sulla contemporaneità della proposta millossiana. Ecco allora che la superiorità della musica rispetto alla danza non è sancita soltanto ricorrendo all'esempio dei *Ballets Russes*, emblema – grazie alla guida di Diaghilev – dell'«integrazione assoluta del fenomeno mimico in quello musicale», ma, in quanto principio ispiratore anche del ben più lontano ballo viganoviano, essa finisce per assurgere al livello di norma estetica assoluta: la danza, sta cioè dicendo qui Scardaoni (anche

⁴⁰² Scardaoni, F. (ma Francesco Scardaoni), *Una prima d'eccezione al Teatro Reale. "Le creature di Prometeo" di Beethoven e una ripresa dell'"Aleceste"*, «La Tribuna», 21 dicembre 1940.

laddove, dichiarando che «l'azione e la musica si rivelano veramente la stessa cosa o, più esattamente, fenomeni equivalenti dello stesso fatto spirituale», sembrerebbe asserire una qualche forma di equivalenza fra le due componenti), non può che rispondere e conformarsi alle esigenze della partitura musicale, dacché i limiti costitutivi dell'arte di Tersicore, come peraltro la Storia sembrerebbe insegnare, non possono in alcun modo venir oltrepassati.

È a fronte di una posizione di questo tipo, al tempo ampiamente diffusa, che debbono forse essere valutati i giudizi comparsi sulla stampa all'indomani del debutto di *Le creature di Prometeo*: se infatti Scardaoni esprime il suo plauso nei riguardi della coreografia di Milloss scrivendo che «Aurel Milloss ha agevolmente costruito una smagliante coreografia, ispirandosi fedelmente all'autore napoletano e determinando nelle esecuzione quella stessa unità di principi che aveva caratterizzato la collaborazione dei due creatori del balletto»⁴⁰³ e, dunque, rinviene in essa quel rispetto della partitura musicale di cui s'è detto, anche altri cronisti si dimostrano in verità soddisfatti del lavoro dell'artista ungherese e, seppur stringatamente, ne menzionano qualche tratto peculiare.

Luigi Colacicchi⁴⁰⁴ de «Il Messaggero», più avanti protagonista di un'accesa polemica con Milloss proprio sul tema del rapporto danza-musica, scrive infatti:

La coreografia che Aurel Milloss ha creato per le *Creature di Prometeo* è fantasiosa e brillante. Il Milloss ha interpretato la favola mitologica sulla scorta degli appunti lasciati dal primo coreografo delle *Creature di Prometeo* Salvatore Viganò. In breve si può dire che egli ha sfruttato la tecnica ottocentesca della danza «puntata» componendo i vari quadri del balletto con spirito moderno. Ciò che poi era necessario «raccontare», per rendere la logica delle sequenze, il Milloss lo ha fatto usando sobriamente della pantomima, dando per contro il massimo rilievo alle parti danzate vere e proprie, alcune delle quali sono risultate di vivace effetto. [...] Diretto da Tullio Serafin, il balletto ha avuto nell'intero corpo di ballo e in alcuni elementi della scuola di danza del teatro un valido coefficiente di successo. Effettivamente si deve riconoscere in questo corpo e in questa scuola un notevole progresso tecnico, proprio per ciò che si riferisce alle fondamenta della danza.⁴⁰⁵

⁴⁰³ *Ibidem*.

⁴⁰⁴ Luigi Colacicchi (1900-1976), compositore, critico e collaboratore dell'*Enciclopedia dello spettacolo*, è tuttavia maggiormente ricordato per la pionieristica attività di etnomusicologo che lo ha condotto a studiare le tradizioni canore della nativa Ciociaria. Tra il 1948 e il 1968, inoltre, Colacicchi si dedica con passione e meticolosità alla preparazione del coro dell'Accademia Filarmonica Romana ottenendo successi e riconoscimenti internazionali. (Cfr. Simi Bonini, Eleonora, *Colacicchi, Luigi*, «Dizionario biografico degli italiani», vol. 26, 1982).

⁴⁰⁵ I. c. (ma Luigi Colacicchi), «*Alceste*» di Gluck e un balletto di Beethoven al Teatro Reale dell'Opera, «Il Messaggero», 20.12.1940.

Indipendentemente dall'impiego della pantomima, sul quale si è peraltro già soffermata Patrizia Veroli⁴⁰⁶ e che – è essenziale sottolinearlo – viene comunque qui definito come «sobrio», è invece quell'accento posto sulla «danza 'puntata'» a catturare maggiormente la nostra attenzione: prendendo infatti in considerazione questa e altre cronache – si veda ad esempio quella di Lunghi che, nel descrivere il lavoro, utilizza un'espressione quantomai connotata come «grande ballo»⁴⁰⁷ -, si comprende come l'allestimento, per quanto lontano da qualsiasi forma di stanca o manieristica riproposizione di moduli e formule del passato, venga essenzialmente percepito come *tradizionale* (quasi, data la ripresa di un titolo così lontano nel tempo, una *celebrazione* della tradizione), sia – lo abbiamo visto – per l'aderenza alla partitura musicale, sia per l'impiego di un linguaggio di movimento sostanzialmente improntato a una tecnica di stampo ottocentesco.

Se il tema della relazione fra coreografia e partitura è stato finora ben presente, come si è visto, nelle cronache legate agli spettacoli millossiani, esso assume ovviamente un ruolo cardine all'interno della produzione giornalistica connessa alla prima messa in scena italiana, nel 1941, de *La sagra della primavera* di Igor Stravinskji, con le coreografie, per l'appunto, dello stesso Milloss.

Nonostante le arditezze della partitura, il coreografo sembra tuttavia trovare una soluzione scenica molto felice (nonché diversa, lo si rileva da più parti, dagli antecedenti di Nijinskji e Massine), dal momento che dimostra di operare in maniera parallela rispetto alla partitura senza mai cercare, come Nijinskji, di amplificarne ogni più minuto carattere, né tantomeno, secondo quanto aveva fatto Massine, di asservirsi ad essa.

Così Lunghi:

[Milloss] Ha lasciato fare al gusto e alla fantasia. Ha cercato un linguaggio semplice e lineare ma composto con eleganza contrappuntistica: una espressione mimica che di quella musicale non fosse la interpretazione e tanto meno l'amplificazione. Si è limitato a fare della sua composizione coreografica un altro coro di quelle voci della natura che si ridesta così potentemente e pienamente attraverso l'orchestra. Ed ha vinto: vittoria non piccola se dà nuova e chiara vita alla tanto cercata coreografia della «Sagra».⁴⁰⁸

⁴⁰⁶ Cfr. Veroli, Patrizia, *Milloss. Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, cit., p.217 e segg. Sempre secondo Veroli, la pantomima millossiana va giustamente intesa nei termini di «più o meno forte gesticolazione espressiva» (cfr. *Ivi*, p.242) e non come linguaggio codificato e corrispondente a quello verbale.

⁴⁰⁷ L. F. Lunghi (ma Fernando Ludovico Lunghi), “*Alceste*” di Gluck e “*Le creature di Prometeo*” al Teatro dell'Opera, «Il Giornale d'Italia», 21 novembre 1940.

⁴⁰⁸ L. F. Lunghi (ma Fernando Ludovico Lunghi), “*La Sagra della Primavera*” di Stravinsky e “*Salomè*” di Strauss, «Il Giornale d'Italia», 29 marzo 1941.

Milloss, come poi emerge anche da altri contributi, sceglie qui di trattare la materia coreografica con una sensibilità squisitamente «plastica», il che, secondo le scelte linguistiche del tempo, sembrerebbe alludere a una danza del tutto scevra da lungaggini narrative, anti-mimica, asciutta, espressivamente potente nella sua essenzialità.

È questo carattere di «purezza» che fa dire a Colacicchi «Aurel Milloss nel creare la coreografia della *Sagra* sopra una base totalmente nuova e secondo la propria sensibilità, ci ha dato un saggio veramente definitivo dell'arte sua»⁴⁰⁹ e che, più in generale, garantisce non solo il successo dell'opera, ma spinge anche i cronisti a rivolgere con entusiasmo lo sguardo sull'interpretazione dell'Eletta, affidata ancora una volta a Attilia Radice.

Comparando le due cronache appena citate, allora, si legge, nel caso di Lunghi, che

Al centro di questo rito primitivo e crudele, la creatura «Eletta»: Attilia Radice, che la sua primitiva e crudele danza ha sigillato con il segno inconfondibile di uno stile purissimo. Non un gesto della sua vita di automa in delirio era privo della gentilezza dello stile. Tutta la umana angoscia era concentrata nel viso, nello sguardo, nel respiro da cui si irradiava una vita fatale, meccanica ma appunto umana. Questa è grande arte e una tal prova innalza fra tutte e sopra tutte Attilia Radice.⁴¹⁰

mentre, dal canto suo, Colacicchi rileva:

Nella parte dell'Eletta Attilia Radice ci ha rivelato un altro aspetto della sua meravigliosa sensibilità. Che è forse (*sic!*) quello più importante poiché si riferisce alla interpretazione della grande arte della danza. Nell'allucinazione dello sguardo e nelle incalzanti successioni del ritmo mortale ella ha raggiunto una estrema potenza di espressione e ha riaffermato le rare doti di una personalità ben distinta.⁴¹¹

Questi due brevissimi ritratti, nella loro essenzialità, fanno tuttavia trasparire un carattere essenziale della danza di Radice e, in certa misura, della coreografia ideata per lei: nel sottolineare la drammatica espressività della danzatrice, infatti, i cronisti sottolineano come essa si concentri essenzialmente nel volto e nella ritmica percussività del movimento, senza riuscire a intaccare la «gentilezza dello stile» di questa interprete che, come abbiamo già

⁴⁰⁹ I. c. (ma Luigi Colacicchi), *La "Sagra" di Stravinsky e "Salomè" di Strauss*, «Il Messaggero», 29 marzo 1943.

⁴¹⁰ L. F. Lunghi (ma Fernando Ludovico Lunghi), *La Sagra della Primavera" di Stravinsky e "Salomè" di Strauss*, cit.

⁴¹¹ I. c. (ma Luigi Colacicchi), *La "Sagra" di Stravinsky e "Salomè" di Strauss*, cit.

visto nel paragrafo precedente, aveva colpito sin dagli esordi l'attenzione della stampa proprio per la fusione di intensità drammatica e perizia tecnica.

Se dunque, anche nel caso de *La sagra della primavera*, Milloss dimostra di sfruttare ampiamente i punti di forza della sua interprete principale, tuttavia risulta altresì evidente che la coreografia, per quanto certamente improntata all'impiego di sequenze dinamiche radicalmente anticonvenzionali⁴¹², non doveva comunque presentare corpi tanto scomposti e fuori controllo da fornire alla cronaca motivo di biasimo o, addirittura, di scandalo⁴¹³, il che contribuirebbe a spiegare, assieme a tutte le ragioni illustrate sin qui, il successo incontrastato dello spettacolo.

Dopo tre anni di laboriosa collaborazione con il Teatro Reale dell'Opera di Roma e dopo le felici prove offerte nel contesto del Teatro delle Arti, Milloss è ormai artista stimato e figura di riferimento alla quale guardare con speranza per l'avvenire del ballo teatrale italiano.

È un atteggiamento di calorosa fiducia, per esempio, ad animare il già citato⁴¹⁴ articolo di Vito Pandolfi comparso sulla rivista «Film» del 25 ottobre 1941 (dunque durante la nota e felicissima tournée austro-tedesca del corpo di ballo del Teatro Reale dell'Opera) e intitolato *Invito alla danza*, in cui, come si diceva, alla panoramica sulla condizione della danza italiana primonovecentesca si affianca una sorta di primo bilancio dell'attività di Milloss in Italia sul quale vale ora la pena di tornare.

Milloss, anche grazie all'illuminata collaborazione di figure del calibro di Tullio Serafin e Alfredo Casella, aveva avviato in Italia, afferma Pandolfi, quel processo di rinascita del «balletto italiano» che, fattosi attendere troppo a lungo, prometteva ora sia di riportare l'arte della coreografia nella sua legittima terra d'origine sia, soprattutto, di restituirle dignità e valore, rendendola addirittura capace di competere con il tanto blasonato (e, in questi anni, ormai *mitico*) balletto russo.

Scrive infatti:

⁴¹² A proposito del complesso della coreografia Patrizia Veroli parla di: «Passi a gambe piegate con i piedi in seconda posizione, il busto proiettato in avanti, in posizione quasi rannicchiata, passi fortemente battuti al suolo, braccia caricate di forza propulsiva, mani chiuse a pugno; ed una notevole varietà di 'prese', una gestione articolata fin nei dettagli delle masse, il contrappuntiamo delle ritmiche. E insistenza di andamenti circolari nella disposizione dei gruppi sottolineati anche dalle scene di Benois». Veroli, Patrizia, *Milloss*, cit., p. 220.

⁴¹³ C'è forse anche da ipotizzare che l'alone mitico ormai consolidatosi attorno alla memoria della scandalosa prima del *Sacre du printemps* predisponesse i cronisti ad accogliere anche gli aspetti meno convenzionali della coreografia.

⁴¹⁴ Cfr. *infra*, pp. 100 e sgg.

Non potrebbe un balletto italiano superare la gloria dei balletti francese e russo? Avere ballerini grandi come i Viganò e la Taglioni, coreografi grandi come Blasis e Cecchetti? Diffondersi in tutto il mondo e ridare al mondo la gioia e la felicità della danza?

Come abbiamo già detto, non era il materiale che mancava, finora: ma la passione e la tenacia e, diciamo pure la genialità organizzativa, quali erano proprie – ad esempio – di un Diaghilev.

Questa passione questa tenacia, questa genialità organizzativa, stanno facendosi strada sicuramente nel nostro Reale dell'Opera.

Grazie alla saggia sovrintendenza di Tullio Serafin, gli sforzi generosi ed intelligenti di Aurelio Milloss e di Attilia Radice, della Scuola di Danza, anzi di tutto l'organismo dell'Opera, cominciamo a raccogliere i primi frutti maturi.

Per merito precipuo di Milloss, coreografo sorto dalla scuola delle migliori esperienze europee e già fin da ora in possesso di una grande sensibilità e di una feconda immaginazione, sono stati allestiti con complessi interamente italiani alcuni dei più noti balletti di Strawinski-Diaghilev, fra cui l'altissima e difficilissima da risolversi coreograficamente «Sagra della Primavera»; è stato ripreso, dopo un secolo e più, «Le creature di Prometeo» che Beethoven musicò appositamente per Salvatore Viganò; sono stati ripresi la «Bottega fantastica» di Rossini; «La Giarra» di Casella, ed altre cose.

Vorremmo pertanto invitare il pubblico italiano a seguire con la massima fiducia e con amorevole costanza quanto si appresta ad allestire il complesso coreografico del Reale.⁴¹⁵

Si tratta di una ricognizione attenta e consapevole di quanto accaduto, almeno in fatto di danza, sulle scene del principale teatro romano tra il 1938 e il 1941: nella menzione speciale dei meriti di ognuno (si noti come, giusto per tornare sulla centralità del ruolo ricoperto dai danzatori, siano proprio Attilia Radice e la Scuola di Ballo a essere citati subito dopo il coreografo), emerge il riconoscimento di un percorso compiuto (e ulteriormente impreziosito dalle scelte condotte in termini di programmazione) ma, soprattutto, traspare la consapevolezza della lunga strada ancora rimasta da percorrere per un'affermazione seria e definitiva del ballo come genere teatrale effettivamente radicato nella cultura italiana e diffusamente apprezzato dal pubblico.

Nonostante un simile bilancio venga formulato già nel 1941, non possiamo tuttavia non notare che, sul piano dei discorsi giornalistici connessi all'operato di Milloss in Italia nel periodo da noi considerato, è il 1942 l'anno di maggior interesse, non soltanto per l'indiscutibile rilevanza di alcune delle opere realizzate in un questo frangente (prima fra tutte *Il mandarino meraviglioso*), ma anche perché è proprio nel corso di questi mesi che il

⁴¹⁵ Pandolfi, Vito, *Balletti italiani. Invito alla danza*, cit.

tono di generale apprezzamento finora assunto dai cronisti inizia parzialmente a incrinarsi e a farsi indiscutibilmente più complesso, sia riportando vigorosamente alla ribalta il già menzionato (e mai risolto) problema del rapporto danza-musica, sia, soprattutto, fornendo svariati appigli per cogliere una più larga visione che del ballo teatrale andava profilandosi sulla stampa di questi anni.

Se infatti si passano in rassegna le cronache connesse alle coreografie create per il Teatro Reale dell'Opera nei primi mesi del 1942 (vale a dire *Ungheria Romantica*, *Il figliuol prodigo*, *Persefone*, *Mavra*) e quelle relative all'apertura, alla Scala, della *Stagione di opere contemporanee* (con *Anfione*, *Il mandarino meraviglioso* e *Carmina Burana*), ci si accorge di come la maggior parte dei discorsi tenda a convergere verso un sempre più solido apprezzamento del talento di Milloss, talvolta definito nei termini di vera e propria genialità. La stampa, cioè, sembra essere ormai completamente in sintonia con la creatività di Milloss («squisito coreografo e danzatore, immaginoso (*sic!*), fervido di idee, di colori e di ritmi» lo definisce Scardaoni⁴¹⁶), lodato non soltanto per la capacità di cogliere le qualità più profonde delle partiture musicali di volta in volta impiegate, ma anche perché attento, pur nella fantasiosa varietà delle soluzioni coreografiche (oscillanti dal colore locale di *Ungheria Romantica* all'espressionismo allucinato de *Il mandarino meraviglioso*), a preservare un senso di *fascino* e *armonia* complessivi.

Se, allora, come accade nel caso di *Persefone*, si parla semplicemente di una coreografia «armoniosa e fantasiosa»⁴¹⁷ – con un'espressione che, comunque, ci sembra ben descrivere i caratteri privilegiati dai cronisti dinanzi agli spettacoli di Milloss – capita poi di imbattersi anche in commenti che, proprio muovendo dal riconoscimento della «bravura» del coreografo ungherese, giungano quasi a postulare (seppur per via di accenno o, meglio, di intuizione) una sorta di autonoma dignità della coreografia in quanto arte pura.

È alla possibilità di creare, ricorrendo esclusivamente alla danza, ambienti, situazioni e mondi *altri*, che, nella cronaca di *Ungheria Romantica* (il cui libretto, è bene notare, era opera dello stesso Milloss), sembra alludere compiaciuto Lunghi:

Sullo sfondo di quattro deliziose scene (la seconda aveva la dolce e serena ingenuità di una pittura primitiva) Milloss ha intessuto quattro 'istoriÈ di vita ungherese, spontanee e raffinate, vivide di ritmi e morbide al tempo stesso, di un gusto ed un sapore così raffinati da

⁴¹⁶ F. Scardaoni (ma Francesco Scardaoni), *Ungheria Romantica e Tosca al Teatro Reale*, «La Tribuna», 13 febbraio 1942.

⁴¹⁷ a. righ. (ma Augusto Righetti), «*Enoch Arden*» di O. Gerster «*Persefone*» di P. Ferro, «Il Tevere», 30-31 marzo 1942.

formare uno stile. Stile coreografico e di danza. Il 'balletto' acquista in tal modo una aristocrazia artistica tutta sua propria.⁴¹⁸

Questa sorta di peculiare nobiltà del balletto viene poi riecheggiata, e rilanciata, dalla cronaca comparsa su «Emporium» all'indomani del debutto de *Il mandarino meraviglioso*:

La coreografia di Milloss ha acquistato un valore di drammaticità allucinata, conferendo alla creazione coreografica un valore autonomo [...] Una danza moderna che tiene conto delle esperienze più vitali di un Nijinsky o di un Fokine, mostrando un proprio orientamento personale tutto interiore.⁴¹⁹

Oltre all'impiego di un'espressione come *danza moderna* (del tutto inusuale specie se relativa a un'opera coreografica comparsa sulle scene scaligere) e all'individuazione di una prossimità (i cui termini, tuttavia, andrebbero sottoposti a verifica) con Nijinskij e Fokine, è proprio quell'idea di coreografia come *valore autonomo* a rivelarsi maggiormente funzionale al nostro discorso, dacché testimonia di quanto la stampa inizi, pur con tutte le consuete timidezze e reticenze, ad avvicinarsi, proprio mediante il lavoro – coreografico, interpretativo e *teorico* – di Milloss (il quale peraltro pubblica un denso contributo all'interno dell'opuscolo di presentazione alla *Stagione di opere contemporanee* curato dall'Istituto d'Alta Cultura di Milano⁴²⁰), a un'idea di coreografia come forma d'arte a sé stante e dotata di connotati propri.

⁴¹⁸ I. f. I. (ma Fernando Ludovico Lunghi), "*Tosca*" e "*Ungheria Romantica*", «Il Giornale d'Italia», 13 febbraio 1942.

⁴¹⁹ Randi, Eva, *La stagione di opere contemporanee alla Scala. La realizzazione scenica*, «Emporium», anno XLVIII, vol. XCVI, dicembre 1942. Tra i materiali relativi al debutto scaligero e alla ripresa del 1945 de *Il mandarino meraviglioso* contenuti presso il Fondo Aurel Milloss della Fondazione Giorgio Cini, compare anche un dattiloscritto contenente stralci di cronache (con sottolineature) legate alle due edizioni in questione. Il passaggio da noi riportato figura anche all'interno di questo documento.

⁴²⁰ Certamente consapevole del peso che questa pubblica assunzione di parola poteva comportare, Milloss, ricorrendo a un linguaggio elevato e non risparmiando la citazione di nomi illustri (come Viganò o Petipa), sembra servirsi dello spazio discorsivo concessogli per mettere in campo questioni di carattere estetico e teorico da lui particolarmente sentite. Muovendo infatti da alcuni significativi rilievi (come quello relativo alla differenza fra opera coreografica originale e riprodotta) circa l'assenza di una notazione per la danza, il coreografo affronta poi direttamente il problema-cardine dell'autonomia della coreografia rispetto alla partitura musicale: «Ho dunque creduto di individuare la tara congenitamente più grave dell'arte coreografica nella mancanza sistematica d'una notazione scritta. Il che non ci impedisce di nutrire una legittima fiducia che in un lontano domani si pervenga alla definitiva risoluzione del problema. Anzitutto bisogna combattere per la definitiva affermazione che non spetta alla danza di interpretare la musica con mezzi visivi. Interpretare la musica si può solo con strumenti musicali. Principio di autonomia che vale per tutte le arti, Primo precetto del coreografo sarà dunque di svolgere secondo la propria fantasia qualsiasi tema spiritualmente concepito sulla sola base dei propri mezzi espressivi, si tratti o meno di realizzare un soggetto che ha già trovato il suo svolgimento musicale. È povera quella musica che ha bisogno di un rafforzamento e un rispecchiamento visivo. Ed è indegno di tal nome quel coreografo che ritiene di poter tradurre in movimento ciò che è pensiero e dettaglio musicale. Si assisterà finalmente alla trionfale affermazione della danza solo quel giorno che la esecuzione di un balletto verrà limitata al compito artistico dei danzatori che interpreteranno la coreografia, e

Un simile ampliamento di prospettiva è tuttavia destinato a rivelarsi fragile e a mostrare il relativismo del proprio approccio. All'indomani del debutto, a Roma, di *Coro di morti*, su musiche di Goffredo Petrassi ispirate al leopardiano *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*, le reazioni della stampa sono sdegnate e impietose: la quasi totalità dei cronisti, infatti, non può che biasimare Milloss sia per la scelta di un soggetto (la morte) e di una formula musicale (il madrigale) ritenuti non adatti a una rilettura in chiave coreografica sia, e soprattutto, per aver osato trasformare in danza nientemeno che un classico della letteratura come Leopardi.

Ecco allora che, al sarcastico commento del cronista de «Il Piccolo»,

Non per fare un appunto al coreografo e regista Milloss, ma per serbare fedeltà al pensiero e all'arte di Leopardi, la danza in gran parte sembra inutile e nociva. Si intendono il principio e la fine, quando le danzatrici e i danzatori acconciati da mummie del dottor Ruysch, sono distesi a terra *perinde ac cadaver* e poi si levano coperti dai loro sudari. L'apparizione nella penombra del vaporoso scenario di Mario Mafai ha un istante di terribilità leopardiana, Ma quando morti e morte, gettato il sudario si mettono a fare inchini, a buttar gambe e braccia e destra e sinistra, a intesser carole e girotondi siamo fuori dal seminato.⁴²¹

Fa eco sia quello de «Il Giornale d'Italia»

Aurel M. Milloss è uomo di gusto e di talento e tante volte gliene abbiamo dato atto. Ma in questo caso il linguaggio era per lui incomprensibile e Leopardi insondabile: non è una colpa e ci sono cose che non tutti possiamo capire: è soltanto un errore che se fosse fatto scientemente sarebbe grave perché ci sono altre cose, e nel caso specifico la poesia di Leopardi per esempio, che vanno rispettate e non possono essere ridotte a balletto russo⁴²²

sia quello, ben più acre, de «Il Messaggero»:

Ve l'immaginate il *Coro di morti* a base di una delle spettacolari esercitazioni ginniche della Gil? Questo è pressappoco il *Coro di morti* nell'interpretazione di Aurel Milloss. E se il pubblico, al chiudersi del velario, ha calorosamente applaudito, non sappiamo se l'applauso

non della coreografia che interpreterà la musica». (Milloss, Aurel, *Presentazione della Stagione di opere contemporanee al Teatro alla Scala. Autunno XX-XXI*, Milano, Istituto d'Alta Cultura, 1942).

⁴²¹ b., *Trittico d'avanguardia. Dallapiccola, Petrassi, Busoni*, «Il Piccolo», 11 novembre 1942.

⁴²² 1. f. 1 (ma Fernando Ludovico Lunghi), *Trittico di novità al Teatro Reale dell'Opera*, «Il Giornale d'Italia», 12 novembre 1942.

sia stato espressione di compiacimento per la riuscita dello spettacolo o non piuttosto per la forza di suggestione della musica, attenuata, naturalmente, ma non del tutto annientata.⁴²³

Come si vede dagli accenni all'apprezzamento comunque tributato al lavoro da parte del pubblico, a essere messo qui alla berlina non è tanto il valore intrinseco della coreografia («La danza delle larve è stata in sé splendida» si commenta su «Il Tevere»⁴²⁴), quanto lo scompaginarsi delle gerarchie culturali che, mediante l'avvicinamento del corpo danzante a un certo tipo di musica colta e a uno dei giganti della letteratura italiana, sembrava sotteso a un'opera come *Coro di morti*.

Un peccato di *hybris*, insomma, che, si potrebbe malignamente (e forse troppo radicalmente) ipotizzare, non poteva che generare, almeno a quell'altezza cronologica, reazioni di indignato rifiuto: ancora una volta, detto in altri termini, non è tanto la danza in sé a generare dissapori, quanto il suo tentativo di accostarsi a forme d'arte culturalmente ritenute dominanti e, rispetto alle quali, le arti del movimento sono comunque chiamate ad adeguarsi.

È proprio sull'onda di una simile risposta che si colloca il contributo di Luigi Colacicchi intitolato *Nota contro nota* e comparso su «Il Messaggero» del 21 novembre 1942, in cui, rispondendo pubblicamente a una piccata lettera di Milloss inviata gli all'indomani della pubblicazione del commento a *Coro di morti*, il cronista chiarisce con aspra chiarezza la natura del dibattito in questione.

Dopo aver infatti sarcasticamente menzionato i toni e i contenuti della missiva di Milloss, scrive:

La coreografia di un balletto è dunque, agli occhi del sig. Milloss, arte indipendente: vale a dire, si sviluppa e si esaurisce secondo finalità che prescindono dalla natura del testo musicale (o poetico-musicale, se associato a parole, come è il caso del *Coro di morti*) al quale essa coreografia s'accompagna. Vale a dire, ancora, che il riferimento del coreografo a tale testo avrà appena il valore di un dato ispirativo iniziale, di un superficiale punto di partenza, stabilito magari dal solo titolo del lavoro (esempio: *Coro di morti*, quindi danza di cadaveri).

E sarà appunto la libera fantasia del coreografo a fare il resto, procedendo indisturbata per conto proprio fino alla fine del balletto, senza preoccupazioni che non siano d'ordine pratico ed esteriore, e con assoluto disprezzo di quella sintesi dell'espressione che è invece

⁴²³ I. c. (ma Luigi Colacicchi), *Tre novità al Teatro dell'Opera*, «Il Messaggero», 11 novembre 1942.

⁴²⁴ Cogni, Giulio, «*Volo di notte*», «*Coro di morti*» e «*Arlecchino*», «Il Tevere», 11-12 novembre 1942.

essenziale allo spettacolo coreografico, non meno che all'opera lirica: *insieme*, non *autonomia* di parole e musica.⁴²⁵

Nonostante il ricorso al concetto di *sintesi* dei diversi linguaggi espressivi, la formula spettacolare che qui sembra in realtà venir suggerita prevede piuttosto l'asservimento della danza rispetto alla componente musicale (e, come in questo caso, letteraria): nel farsi in qualche misura *interprete/esecutore* della partitura, cioè, il coreografo deve badare a che il proprio punto di vista non risulti in contrasto (o, in un certo senso, *esorbitante*) rispetto a quello del compositore, pena rischiare di proporre all'attenzione del pubblico un'opera in cui le gerarchie artistiche e disciplinari approvate culturalmente appaiano messe in discussione e soprattutto, dato il coinvolgimento di una presenza *bassa e conturbante* come quella del corpo, irrisse.

Evidentemente sono la dignità del corpo e la possibilità di attribuirvi simboli e significati a essere poste qui sotto accusa, dal momento che, come si è già visto, riconoscere l'autonomia della coreografia significherebbe accettare di associare al corpo danzante alcuni di quei valori che, nella sistema culturale degli anni che stiamo attraversando, risultano appannaggio di forme d'arte più *nobili* quali, come nell'esempio di *Coro di morti*, musica e letteratura.

I discorsi giornalistici connessi all'attività di Milloss in Italia fino alla fine del secondo conflitto mondiale – e pertanto in gran parte pubblicati sotto la pressione degli sconvolgimenti bellici, quando, nonostante l'infuriare della guerra, il pubblico (quello romano come quello della Scala, distrutta dai bombardamenti nel luglio del 1943 e quindi trasferitasi in altre sedi) dimostra un attaccamento quasi fanatico agli spettacoli di balletto – raccolgono e mantengono gran parte delle istanze fin qui presentate, oscillando fra più o meno timide aperture verso l'accettazione di una possibile autonomia della danza, il riconoscimento, per quanto riguarda il Teatro Reale dell'Opera di Roma, della qualità ormai acquisita sul piano tecnico da solisti e corpo di ballo, e, non da ultimo, il ripiegamento su uno smaccato tradizionalismo estetico.

Se, allora, nel commentare il debutto del «neoromantico» e chopiniano balletto *Visioni* (1943) sulle scene di un grande teatro di tradizione come la Scala, il «Corriere della sera» plaude in questi termini alla sottile irriverenza dimostrata da Milloss verso il virtuosismo della danza classico-accademica (quasi a voler infondere una nota di inquietudine nella perfezione delle forme coreiche tradizionali):

⁴²⁵ I. c. (ma Luigi Colacicchi), *Nota contro nota*, «Il Messaggero», 21 novembre 1942.

[Milloss] servendosi dei tipici passi, figure e figurazioni del balletto accademico ottocentesco, ha infuso nell'elegiaca sequenza uno spirito di appena dissimulato non conformismo, di filiale ironia quasi inconsapevole. Il pezzo chiuso, il lucido ordine serrato della falange coreografica è turbato da lui quel tanto che basta a mostrare sia pure per un attimo la trama della passione virtuosistica. Il *Notturmo* e il *Valzer* dell'ultimo quadro ci fanno appunto conoscere un Milloss bravo ad agitare non senza una punta di affettuoso dileggio la formazione accademico-romantica, per poi lasciarla apparentemente libera di sfogare il suo talento estemporaneo.⁴²⁶

in generale meno compatti ed entusiastici rispetto agli anni immediatamente precedenti appaiono i commenti della stampa romana, sia rispetto ad alcuni degli allestimenti per il Teatro Reale dell'Opera sia a proposito di quelli per il Teatro delle Arti⁴²⁷.

Piuttosto significativa in tal senso ci pare la cronaca firmata da Lunghi all'indomani del debutto di *La rosa del sogno*, messo in scena al Reale nel marzo del 1943 con musiche di Casella e libretto dello stesso Milloss.

Scriva infatti Lunghi:

⁴²⁶ r. (ma radius), *Il balletto "Visioni"*, «Corriere della sera», 5 febbraio 1943. Singolare poi il ritratto della protagonista Giuliana Penzi tratteggiato in questo contributo, in cui, oltre a sottolineare il fatto che la danzatrice si fosse formata alla scuola di Jia Ruskaja, si allude anche all'*italianità* della sua interpretazione, considerata tale da rimodulare le atmosfere romantiche del balletto in un tono di modestia e castità: «La prima danzatrice di *Visioni* è Giuliana Penzi, formatasi e diplomatasi alla Scuola di Jia Ruskaja con una modestia che era, non il sacrificio, ma il profumo della sua personalità e che infatti ha poi distinto subito la sua arte nel nostro Paese e all'estero. [...] La sua aderenza alle forme delle danze di *Visioni* e alle sottili nonché scaltre invenzioni del coreografo Milloss è stata piena ed agevole, come se vivere in un clima di amorosa e, se non impertinente, astuta rievocazione, le sia proprio naturale. La sua interpretazione del profondo patetismo chopiniano è stata mirabilmente semplice; e l'istinto l'ha indotta per giunta a fidarsi di quella sua umiltà di donna docile che vive però un pochino per contro suo e coi suoi propri pensieri: nulla di più romantico; ma all'italiana, si capisce, abbandono e saviezza, ardore e casto riserbo».

⁴²⁷ Ben più esigenti e scettici si mostrano, dal canto loro, i commenti pubblicati all'indomani del debutto di due delle coreografie ideate da Milloss per la stagione del Teatro delle Arti del 1943, vale a dire *Scarlattiana* (su musiche di Paganini, orchestrate da Alfredo Casella, e libretto dello stesso Milloss) e *Capricci alla Stravinsky* (prima realizzazione coreografica di due *suite* orchestrali del compositore russo). Per quanto, in linea generale, le cronache relative agli allestimenti del Teatro delle Arti – forse pensate in funzione del raffinato pubblico che lo frequentava – siano decisamente più severe rispetto a quelle legate ai ben più popolari spettacoli del Teatro Reale dell'Opera, nel caso dei due lavori appena menzionati, a venire alla ribalta è il solito problema della restituzione coreografica di una partitura musicale più o meno complessa. Se infatti *Scarlattiana* appare a più di un commentatore eccessivamente disorganico, daché, ancora una volta, la coreografia non risponde adeguatamente alle esigenze della partitura – si vedano le considerazioni di Cogni de «Il Tevere» (Cogni, Giulio, *Scarlattiana – Il figliol prodigo – Stravinsky*, «Il Tevere», 1-2 ottobre 1943), secondo cui non si poteva «affermare che [il balletto] fosse legato alla musica da un'intima necessità. Un balletto totalmente diverso avrebbe servito egualmente allo scopo» – *Capricci alla Stravinsky* fa addirittura dire Lunghi che: «Milloss è un coreografo di indiscusso valore e bravura; ma con queste 'trascrizioni' [cioè le trascrizioni musicali per ballo, *n.d.A.*] non c'è nulla da fare: la musica, elegante, gustosa, spiritualmente genuinamente sapiente sta a sé: e il balletto è una decalcomania appiccicata sopra a forza con le conseguenti deformazioni dei bordi e delle figure». (Cfr. l. f. l., ma Fernando Ludovico Lunghi, *Casella, Debussy, Stravinsky*, «Il Giornale d'Italia», 2 ottobre 1943).

A contatto con sì elegante e fantasiosa materia musicale, Aurel M. Milloss ha ideato una coreografia che sfrutta fino al possibile ciò che la danza può offrire in movenze e modi mimici: e cioè un numero piuttosto limitato di mezzi espressivi. Ma nel soggetto e cioè nella estrinsecazione mimica del «racconto» musicale la fantasia di Milloss appare un po' stanca e come distaccata da quella del musicista sempre così varia e ricca. I due piani non si fondono e su nel palcoscenico l'atmosfera ristagna e non si dilata come avviene giù in orchestra. Ne c'è da meravigliarsi ove si pensi che l'uomo non è poi inesauribile e che Milloss ha durato la non lieve fatica di congegnare soggetti per la massima parte dei balletti che il Teatro Reale ha finora allestito e di adattarli a musiche già scritte. Ciò che fa anche pensare se, riconoscendo giustamente ancora una volta una specie di esclusività a Milloss come coreografo, non sia il caso di vedere se tra i nostri scrittori italiani non ci sia proprio nessuno che possa darci un soggetto di balletto in fantasia e misura, qualità così prettamente italiane, escano dai consueti e ripetuti modi.⁴²⁸

Non viene qui messa in discussione l'abilità di Milloss come coreografo (semmai, ancora una volta, sono i limiti della danza a rivelarsi ineliminabili) ma, ancor più sottilmente, si sta insinuando il sospetto che, proprio in quanto artista del corpo, Milloss non costituisca la figura più adatta alla stesura di libretti di ballo e che, al contrario, sarebbe forse più opportuno fare ricorso in tal senso agli specialisti della parola, vale a dire agli scrittori. Una nuova comparazione tra discipline e saperi dunque, in cui, oltre alla consueta posizione di subalternità riservata alla danza, si inserisce anche l'appello per il maggiore coinvolgimento di collaboratori italiani, quasi che, nonostante l'eccezionale opera di catalizzazione di artisti italiani perpetrata negli anni sia in ambito musicale che figurativo, Milloss non riesca a non lasciare sulle proprie creazioni l'impronta riconoscibile di una nazionalità *altra*.

Ad ogni modo, accanto al prodursi di più o meno vistose incrinature, il discorso giornalistico procede anche attraverso numerose attestazioni di merito nei riguardi dell'ungherese almeno fino alla fine del 1945 quando, parallelamente alla dibattuta esperienza dei *Balletti Italiani*, il mancato rinnovo del contratto come coreografo del Reale dell'Opera segnerà una prima battuta d'arresto nell'attività di Milloss in Italia.

Date le inevitabili ristrettezze economiche generate dall'infuriare del conflitto specie all'indomani della destituzione di Mussolini, le stagioni 1944-1945 presentano essenzialmente (con l'eccezione almeno di *La stella del circo*⁴²⁹ e *Bolero*⁴³⁰) titoli del

⁴²⁸ I. f. 1 (ma Fernando Ludovico Lunghi), *La "Rosa del Sogno" di Casella*, «Il Giornale d'Italia», 18 marzo 1943.

⁴²⁹ Si tratta di un balletto divertente e disimpegnato, forse pensato, in maniera non troppo dissimile da *Follie Viennesi* dell'anno precedente, per lenire le angosce di un pubblico già tanto scosso dalla realtà della guerra: «Si tratta di un balletto soprattutto piacevole e divertente. Nessuno infatti potrebbe negare che il pubblico si sia in particolar modo divertito. Milloss, attraverso una serie di scene di circo equestre, squisitamente vive e colorate su uno scenario densamente espressivo di Stefano Pékary, ci ha dato un nuovo saggio della sua

repertorio millossiano, organizzati spesso – secondo una modalità nuova per l'Italia e introdotta proprio da Milloss già nel 1941, a Venezia, e nel 1943 a Roma – in serate esclusivamente dedicate alle danza.

La formula dello «spettacolo di balletti», indipendentemente dal valore delle singole coreografie in programma, riscuote non solo l'approvazione di pubblico e critica ma appare anche come il terreno su cui verificare la qualità e la solidità di solisti corpo di ballo:

Lo spettacolo di balletti ha incontrato anche questa volta il più fervido consenso del pubblico romano. L'anno scorso esso fu quasi un esperimento; esperimento felice; il successo di ieri è però una conferma definitiva del significato che quest'arte estremamente raffinata comincia ad avere nel gusto e nella sensibilità degli spettatori. Né potrebbe essere diversamente; poiché la danza è stata portata al nostro Teatro dell'Opera ad un grado così elevato come è difficile trovare in questo momento in qualsiasi altra città, diciamo con sincerità, non solo d'Italia ma d'Europa.⁴³¹

Sul piano del discorso giornalistico è però l'esperienza dei *Balletti Italiani di Aurel Milloss* a generare gli esiti più interessanti. Dinanzi alle due serate di balletto coordinate da Milloss e presentate sul finire del 1945 nell'ambito del Primo Festival Internazionale di Musica ideato da Mario Labroca, dalla stampa si sollevano voci fra loro spesso contrastanti e tali da originare un mosaico di discorsi a dir poco variegato.

All'interno di questo panorama – legato anche al venire alla ribalta, con la fine della guerra, di nuove testate giornalistiche e, come giustamente rilevato da Patrizia Veroli⁴³², popolato di commenti spesso poco o nulla argomentati – è possibile tuttavia rintracciare alcuni motivi ricorrenti che, nel complesso, mostrano molte delle incertezze, delle resistenze e, in parte, degli entusiasmi che, sul finire della prima metà del secolo XX, connotano il rapporto della cultura italiana con l'arte di Tersicore.

Un primo punto sul quale è certamente opportuno soffermarsi riguarda le reazioni dinanzi al nuovo allestimento de *Il mandarino meraviglioso*, da diversi cronisti giudicato

versatilità e del suo potente senso coreografico. Or con l'effetto plastico, or con quello ritmico, or con la caricatura egli ha realizzato un insieme di espressioni e di atteggiamenti diversi contenuti nella sottile rete d'argento del gusto e della maestria». Cfr. fra' scar. (ma Francesco Scardaoni), "*Cavalleria Rusticana*" e "*La stella del circo*", «Il Popolo di Roma», 9 febbraio 1942.

⁴³⁰ Si noti, solo per accenno, come uno dei commenti riservati a quest'opera sembri provenire da un commentatore ormai abituato a una danza fortemente espressiva e *moderna* rispetto all'organizzazione dei corpi nello spazio: «[...] quest'ultimo [Bolero] ci è apparso alquanto di maniera, eccessivamente classico nella disposizione dei gruppi e lontano dal suggerire quello stato di parossismo, cui la musica addiviene». Cfr. Vice, "*Butterfly*" all'Opera, «Il Giornale d'Italia», 21 maggio 1944.

⁴³¹ fra' scar. (ma Francesco Scardaoni), *Spettacolo di balletti*, «Il Popolo di Roma», 11 aprile 1944.

⁴³² Veroli, Patrizia, *Milloss*, cit., p. 285.

eccessivamente *verista* e troppo teso a indugiare sui dettagli più crudi e raccapriccianti della vicenda. All'origine di quello che si configura come un successo a dir poco tiepido – singolarmente affiancato, nella medesima sera, dalle caldissime accoglienze riservate a *Schiaccianoci* che, si dichiarava a più voci, sarebbe stato opportuno veder rappresentato per intero e non nella *suite* offerta da Milloss – ci pare si collochino almeno due ordini di motivi.

Su un primo livello, infatti, le atmosfere de *Il mandarino meraviglioso*, spesso definite *espressioniste*, evocano in molti il ricordo della Germania del Primo Dopoguerra e, più in generale, generano un rimando alla cultura mitteleuropea che, nel contesto di una Roma ancora scossa dalla fine del conflitto, non poteva certo venire accolto e accettato pianamente.

Sono le parole di Alberto Savinio (il quale, peraltro, dichiara di essere rimasto «avvinto dalla prima all'ultima nota») a mostrarsi maggiormente rivelatrici in tal senso:

Milloss ha fatto più e meglio di Alarico: è riuscito a conquistare Roma non con la forza e per metterla al sacco, ma con la persuasione dell'arte. Il conflitto si è rinnovato tra Unni e Mondo Latino, ossia tra un mondo che da secoli è fermo nell'idea di un universo formato una volta per sempre e per opera della Provvidenza, e un mondo che vive in istato di perpetua formazione. Questo propriamente il significato del «Mandarino Meraviglioso» di Bela Bartok. Questo assieme di musica e coreografia esprime come meglio non si potrebbe il dramma fondamentale dei popoli dell'Europa centrale: popoli in continuo orgasmo di divenire e dunque negati alla pace; e spiega (avviso ai cultori di politica estera) la secolare tragedia, l'inguaribile irrequietudine della Germania e la cagione profonda del suo isterismo promosso a forma d'arte: sempre «diventare» e mai «essere».⁴³³

Una diversità connaturata e inestirpabile fra culture insomma, che, in questo preciso frangente storico, non poteva che produrre un rifiuto.

Su un altro piano, però, è proprio la qualità del movimento corporeo, al di qua di precise connotazioni culturali, a presentarsi come fonte di insoddisfazione per i cronisti, ancora una volta intenti a riflettere sulle differenti potenzialità di danza e musica:

‘La musica nei balletti non conta – sosteneva sere fa un amico – non conta perché non la si sente.’ Ma se a questa seconda ‘première non avrà cambiato opinione, sarà solo perché intanto è partito. La musica ieri sera non si poteva non sentirla. Saliva dal golfo mistico,

⁴³³ Savinio, Alberto, «*Balletti Milloss*» all'Adriano, «Il Tempo», 4 dicembre 1945.

premeva prepotente sul palcoscenico e l'impegno maggiore laggiù sembrava starle al paro.[...] Fin dalla prima danza del Mandarino la spinta del desiderio sale su per l'orchestra, la polverizza, la fa sobollire. Ma vi è anche, viva in suoni e ritmi e timbri, la resa – e insieme la catarsi – dell'ansito patetico che corre sotto la pelle di questa repellente favola post-bellica (il dopoguerra tedesco 1919: il tempo e il clima in Kokoschka, di Keyser, di Soblin che Scialoia ha stilizzato pittoricamente nella scenografia). C'è una purificazione lirica di fronte alla quale il corpo umano, con tutta l'eccezionale bravura di Milloss – il Mandarino – coadiuvato fervidamente dalla Dell'Ara, resta legato alla propria carnalità.⁴³⁴

È l'insopprimibile *carnalità* del corpo, non lo si potrebbe dire più chiaramente, a porsi al centro del problema, precludendo alla danza quella possibilità *trasfigurazione* della materia – letteralmente una «purificazione» del corpo – che, al contrario, consente alla musica di occupare un più alto gradino in termini di considerazione sociale e culturale. Si mette cioè a nudo in questo commento, come si sarà ormai compreso, la ragione profonda di quella subalternità della danza rispetto alla musica tante volte reclamata nelle cronache che abbiamo sin qui attraversato: nel puntare il dito contro la deperibile concretezza del corpo, infatti, si vuole rendere esplicito quello che viene percepito come *il limite intrinseco* della danza, vale a dire il suo essere materica, biologica, umana.

Ad ogni modo, pur senza chiamare palesemente in causa la scomoda presenza del corpo danzante, numerosi altri contributi continuano a presentare, anche a proposito dell'esperienza dei *Balletti Italiani*, il problema del rapporto danza-musica: le questioni sollevate in merito sono in verità sostanzialmente analoghe a quelle intercettate finora, dacché i cronisti – seguendo il criterio secondo cui, come si dichiara sul «Giornale del Mattino», «le partiture vanno rispettate»⁴³⁵ – non cessano di interrogarsi circa l'*appropriatezza* dell'impiego di partiture “colte” (come nel caso delle discusse musiche di Bach per il balletto *L'isola eterna*) all'interno dello spettacolo coreografico e, parallelamente, sull'*indipendenza* della danza in sé:

è un errore di principio – si afferma con esaustiva chiarezza su «La Tribuna del Popolo» proprio a proposito de *L'isola eterna* – quello del Milloss; errore di voler considerare la sua creazione coreografica indipendente dal contenuto della musica scelta a darle anima; errore di credersi in grado di poter affibbiare una immagine visiva anche a delle espressioni musicali che assolutamente non la richiedono, anzi non la vogliono.⁴³⁶

⁴³⁴ E. Z., *Seconda serata dei Balletti di Milloss*, «Avanti», 4 dicembre 1945.

⁴³⁵ Rinaldi, Mario, *I “Balletti Milloss” al Teatro Adriano*, «Il Giornale del Mattino», 4 dicembre 1945.

⁴³⁶ Vice, *I “Balletti Milloss”*, «La Tribuna del Popolo», 22 novembre 1945.

Se quello del rapporto con la partitura musicale – unitamente, forse, al rilevamento di una eccessiva essenzialità negli allestimenti («manca la bellezza» si dice lapidariamente su «Libera Stampa»⁴³⁷) – costituisce uno dei aspetti più controversi e, al contempo, più ricorrenti nei discorsi giornalistici legati ai *Balletti Italiani*, altrettanto frequente è la sottolineatura, che evidentemente sottende un ben diverso punto di vista rispetto a quelli appena passati in rassegna, dell’irreversibile avanzamento apportato da Milloss nel panorama della ballo teatrale italiano, ormai destinato a una vera e propria rinascita.

La fine della guerra – che l’«Avanti» chiama significativamente «quarantena bellica»⁴³⁸, mentre l’Unità parla di «risveglio» e di passaggio «dall’arte decorativa all’arte vera»⁴³⁹ – rinforza e scalda le speranze di quanti, dopo decenni di conquiste troppo timide, parziali e incerte, non solo sperano in un deciso miglioramento delle sorti del balletto ma si accingono a rivolgervi uno sguardo più attento e, per quanto possibile, scevro di pregiudizi⁴⁴⁰.

Così, ad esempio, si esprime il cronista della «Voce Repubblicana» all’indomani della prima dei *Balletti Italiani* nel tentativo di definire la natura e i caratteri del balletto, vale a dire di quel «dramma» in cui il gesto «rispecchia un linguaggio interiore»:

Il balletto del Novecento, e non solo quello russo, suscitò inoltre un “clima” e in esso si ambientarono la moda e il costume e la stessa architettura. Tutte le arditezze dei colori, del ritmo e della musica si ritrovano nel balletto, senza contare la fusione delle arti: dall’architettura alla pittura, dalla musica alla danza. Nel balletto si ha inoltre una poesia del corpo dell’uomo. È un nuovo dramma in cui la parola viene sostituita dal gesto e questo rispecchia un linguaggio interiore: i suoni porgono il gesto e la danza lo continua, lo sviluppa. Diremo riassumendo. Danza classica e danza libera, quest’ultima espressa con soggettività tutta moderna, orgia di movimenti, pantomima, colori in movimento, scenario da lanterna magica, esaltazione dell’animo: ecco il balletto. E il risultato, oltre tutto, è altresì divertente.⁴⁴¹

Molti dei temi (e dei *topoi*) rintracciati in precedenza sembrano convergere nelle parole testé riportate, dalla *fusione* dei linguaggi della scena come tratto distintivo del balletto all’idea di

⁴³⁷ F. L. Lunghi, *Balletti Milloss*, «Libera Stampa», 21 novembre 1945.

⁴³⁸ E. Z., *I Balletti di Milloss*, «Avanti», 21 novembre 1945.

⁴³⁹ m., *Balletti di Milloss al Quirino*, «L’Unità», 21 novembre 1945.

⁴⁴⁰ Pubblicato a proposito di una delle serate di balletti allestita presso il Teatro Reale dell’Opera e assolutamente esemplare in tal senso è l’articolo di Olga Signorelli intitolato *Rinascita del balletto in Italia* e pubblicato sulla rivista «Cosmopolita» nel giugno 1945.

⁴⁴¹ a. bon., *Balletti al Quirino*, «Voce repubblicana», 22 novembre 1945.

una danza che *continua*, amplificandolo, il gesto di per sé già custodito all'interno della partitura.

A essere invece diversa è la posizione che la danza, in quanto – si badi bene a quest'espressione – «poesia del corpo dell'uomo», si trova ad assumere all'interno di quella fantasmagoria di gesto, colore, luce e musica che è il balletto: essa infatti viene qui presentata come il cuore pulsante dell'azione, spazio di emersione dell'interiorità dell'uomo che, ricorrendo al linguaggio classico-accademico così come alle movenze della danza libera, trova in essa un modo di affermare la propria singolarità.

Analogamente speranzoso, oltre che significativamente attento a sottolineare l'entusiasmo che anima l'iniziativa dei *Balletti Italiani*, il cronista de «Il Secolo XX»:

Alla morte di Diaghilev il balletto fu dato per spacciato: gli annunci funebri valsero a un tempo per l'uno e per l'altro. Oggi pare che quei pronostici fossero errati, ché il balletto è vivo e vispo e non ha affatto voglia di cedere il campo. I “ballettomani” sono ancora legione e gli studiosi non disdegnano di classificare il balletto fra le forme più caratteristiche dell'arte rappresentativa: anzi qualcuno dichiara che esso è la sola forma artistica antica ancora in vita per virtù dello spirito moderno che l'ha improntata di sé. Dopo la creazione dell'opera non v'è stata altra creazione scenica di pari originalità: e come per l'opera, così per il balletto, lo spirito italiano era presente alla sua nascita e, al pari della fata della fiaba, gli fece dono della sua leggerezza e della sua vivacità. Milloss ha avuto la mano felice nella scelta dei suoi collaboratori. La sua “troupe” di giovani è ricca di valori concreti e di eccellenti promesse: mi pare che vi domini soprattutto quello spirito di entusiasmo e di cameratismo che, eliminando le paratie stagne dei ruoli fissi, potrà dare risultati ancor più cospicui di quelli, già notevoli, raggiunti in questa prima prova.⁴⁴²

Si tratta evidentemente di una lettura storica eccessivamente ottimista, certamente originata dal personale gusto del cronista e dall'entusiasmo provato dinanzi alla raffinata e originale proposta artistica millossiana, in cui, oltre a interpreti vivaci, curiosi e di solida formazione tecnica, si trovavano a convergere anche giovani compositori (come il Roman Vlad della riuscitissima *La signora delle camelie*) e artisti visivi⁴⁴³.

In ogni caso simili considerazioni contribuiscono a comporre quello che in precedenza annunciavamo essere un panorama di discorsi estremamente diversificato e in parte contraddittorio, in cui, speranze, entusiasmi e aperture verso il nuovo convivono con

⁴⁴² g. m. g, *I Balletti di Milloss*, «Il Secolo XX», 22 novembre 1945.

⁴⁴³ Indimenticabile il ritratto Milloss in qualità di interprete de *Il mandarino meraviglioso* firmato di Toti Scialoja sulla rivista «Mercurio» (n. 17, gennaio 1946) all'interno di un celebre articolo intitolato *Danza-pittura*.

pregiudizi quantomai antichi e inestricabilmente connessi a una modalità tutta italiana di percepire la danza, descriverla e assegnarle un posto nel novero delle arti e, più in generale, della cultura.

Una simile modalità è venuta ripetutamente emergendo in molti dei discorsi analizzati finora, configurandosi proprio mediante una sorta di costante oscillazione fra irritato sussiego verso una pratica *bassa* e (lo si diceva) *carnale* come la danza e curiosa fascinazione nei riguardi dell'*indicibile* mistero del corpo danzante; rispetto alle ragioni di una tale ambiguità, concettuale e (come abbiamo visto) discorsiva al contempo, ci sembra che nessuna logica e argomentata dissertazione potrebbe mai essere più pregnante ed esaustiva delle parole, sempre sornionamente appassionate, del solito Alberto Savinio, che, in un contributo quantomai opportunamente intitolato *Senza parole* e comparso su «Il Tempo» del 2 novembre 1945, mette in campo uno dietro l'altro i principali pregiudizi del proprio tempo in fatto di danza, veri e propri inciampi del pensiero che impediscono di comprendere, apprezzare e amare quella che, già nel 1943, egli stesso definiva come l'«anima fisica dell'uomo»⁴⁴⁴:

L'italiano, e soprattutto l'italiano di mente e costume più profondamente italico, manifesta una certa diffidenza per quello spettacolo musicale senza parole, che siamo usati di chiamare balletto. Colpa anzitutto della parola stessa. Nella qualità «diminutrice» della parola balletto, è contenuta l'idea di «piccolo ballo» e di *sgambettamento*. Per influenza dei balletti russi, il balletto è diventato uno spettacolo serio: più «serio» dell'opera. Ma l'influenza di Sergio Diaghilev, profonda tra Londra Parigi e Berlino, ha operato più debolmente in Italia. [...] Il balletto in genere e quello russo in particolare, non è spettacolo né puramente maschile (*Trovatore*) né puramente femminile (*Péléas*) ma di genere ambiguo. Come tale non si accorda col temperamento italiano. Da noi i generi sono nettamente distinti. [...] Come prendere sul serio uno spettacolo che dice di essere serio (balletto) e porta un nome non serio? C'è differenza qui come tra uomo e donna; Conoscete quei tali che cambiano *fisionomia* e *voce* secondo che parlano a un uomo o a una donna? Conoscete quei tali che, se si chinano a trattare con un bambino, «pargoleggiano»? Mai il dubbio sfiorerà la mente di costoro che ci può essere più serietà in un bambino che in un presidente di Corte di Cassazione; [...] Mai il dubbio sfiorerà costoro che ci può essere più serietà, più altezza d'arte, più maturità civile in un balletto che in melodramma. [...] In fondo alla diffidenza che l'uomo latino ha per il balletto (serio spettacolo non serio) è una ragione anche più profonda e di carattere religioso: l'assenza della parola. «In principio era il verbo» è affermazione

⁴⁴⁴ Savinio, Alberto, *Danza anima del corpo*, «Film», 20 aprile 1943.

prettamente tolemaica. Per l'uomo tolemaico la parola è il mezzo perché Dio manifesta la sua presenza nell'uomo. L'uomo senza parola, è in certo senso «sdivinizzato».⁴⁴⁵

Sono qui mirabilmente ritratte le contraddizioni e le resistenze della cultura italiana nei riguardi di quel «serio spettacolo non serio», il balletto, che appare costitutivamente e irreparabilmente *debole* proprio in ragione dei suoi tratti distintivi, primo fra tutti quell'assenza di parole che, lungi dall'essere intesa – come avrebbe voluto Savinio – quale manifestazione di un sentire e un pensiero superiori, diviene invece motivo di sospetto, di biasimo, di irrisione.

Il grado di acume e sensibilità delle parole di Savinio è la testimonianza delle contraddizioni che, anche negli Anni Quaranta, continuano a impregnare il discorso giornalistico italiano connesso alla danza: una ulteriore riprova di ciò – cui peraltro fa da contraltare una non trascurabile eterogeneità delle pratiche coreiche medesime – può essere infatti reperita passando in rassegna le cronache legate all'attività del Teatro alla Scala durante il periodo bellico, dal momento che esse, plasmandosi sulle tendenze operanti all'interno dell'ente scaligero e reagendo immancabilmente al dramma del bombardamento del 1943, mostrano caratteri in parte diversi rispetto a quelli appena rintracciati affrontando le relazioni fra l'attività di Milloss (peraltro in questi anni attivo, come si è visto, anche alla Scala) e il discorso cronachistico, specialmente quello di area romana.

Senza tornare nuovamente su quanto già visto a proposito delle cronache relative alle coreografie create da Milloss per la Scala tra il 1942 e il 1943, ci sembra invece opportuno sottolineare come, all'inizio del decennio, sia ancora una volta il tema del rapporto danza-musica a dominare il discorso giornalistico.

Tra il 1941 e il 1942, infatti, il palcoscenico scaligero ospita i *Balletti Sinfonici di Nives Poli*, agili programmi coreografici costituiti da balli di breve durata e dall'esile trama narrativa ideati su partiture musicali celebri e legate ai nomi di compositori quali, tra gli altri, Mussorgskij, Weber, Brahms o Pich-Mangiagalli.

Piccoli quadri scenici sostanzialmente tesi a evocare, con ampio sfarzo di scene e costumi, le atmosfere e le suggestioni della musica, così vengono definiti ne «L'illustrazione italiana» all'indomani del debutto nel marzo 1941:

Veniamo ai *Balletti Sinfonici*. L'aggiunto “della Scala” vuole forse significare l'impronta speciale che s'intende conferire all'arte della danza, quale ora si svolge nel nostro massimo

⁴⁴⁵ Savinio, Alberto, *Senza parole*, «Il Tempo», 2 dicembre 1945.

teatro lirico? Il proponimento è nobile e lodevole. Non c'è chi ignori le illustri tradizioni della Scala stessa, in codesto campo: non meno illustri delle tradizioni drammatiche.

[...] La scuola di ballo della Scala dettò legge, a lungo, ed a tale legge si conformarono in passato le scuole nascenti, sul suo esempio, fuori d'Italia. Poi, il primato decadde, in forza d'un'altra legge che decreta il corso della parabola ascendente d'ogni cosa umana. Ora si vuole ricondurre allo splendore dei tempi andati l'arte scaligera della danza?

Se sì, per quali vie?

La signorina Nives Poli s'è assunto il compito e s'adopra con zelo infaticabile e intelligenza e perizia innegabili, di assolverlo.

Essa è la "ideatrice ed interprete" dei Balletti.

Cinque, per ora.

Ed ecco la via tracciata.

La signorina Poli ha scelto cinque pezzi di musica, uno più famoso dell'altro per i bellissimi coloriti strumentali (*sic!*), e attraenti per la diversità di codesti coloriti.⁴⁴⁶

[...] Gioventù, bellezza, eleganza, sono i pregi fondamentali di questi Balletti sinfonici. Non occorre di più perché il pubblico li gradisca e li applauda con fervore. E non occorre di più perché anche noi ce ne dichiariamo soddisfatti.

Quello che, stando a quanto appena riportano, suona come un successo pieno e caloroso (peraltro suffragato dal commento, sostanzialmente analogo per quanto decisamente più stringato, del «Corriere della Sera»⁴⁴⁷) si incrina tuttavia l'anno successivo, quando, dinanzi a una serata (quella del 13 aprile) interamente dedicata alle creazioni di Nives Poli⁴⁴⁸, i cronisti iniziano ad avanzare qualche dubbio sia rispetto alle effettive doti creative della danzatrice scaligera, sia rispetto alla restituzione coreografica delle partiture musicali impiegate.

Se, infatti, dalle colonne del «Corriere della Sera» si rilevano lapidariamente i difetti della componente coreografica

[...] tutto il fasto di cui dispone la Scala, gli accorgimenti del direttore scenico, l'impegno evidente degli scenografi, dei vestiaristi e dei macchinisti, non possono supplire a quelli che sono i difetti veri della coreografia della Poli: mancanza di immaginazione creativa e approssimazione tecnica che impoverisce la espressività artistica.⁴⁴⁹

⁴⁴⁶ Gatti, Carlo, *Salomé e i Balletti Sinfonici alla Scala*, «L'illustrazione italiana», anno LXVIII, n. 12, 23 marzo 1941.

⁴⁴⁷ Anonimo, *I Balletti Sinfonici*, «Corriere della sera», 16 marzo 1941.

⁴⁴⁸ Si ricordi come lo stesso anno, a Roma, Milloss allestiva un'intera serata di balletti con successo estremamente felice.

⁴⁴⁹ Anonimo, *Balletti alla Scala*, «Corriere della sera», 13 aprile 1942.

il commento de «L'illustrazione italiana», dal canto suo, tenta di interrogarsi sulla legittimità e sulle potenzialità della formula spettacolare presentata dai *Balletti Sinfonici*

Balletti sinfonici, spiega il programma ufficiale del Teatro. Denominazione quant'altre mai ambigua, secondo noi, che rispecchia il carattere ambiguo della manifestazione d'arte cui si riferisce.

Si vuole elevare il balletto a dignità sinfonica? O adattare la sinfonia a divertimento coreografico?

In realtà, stiamo assistendo, e non da oggi soltanto e non soltanto da noi, a curiose combinazioni di generi diversi, per non dire altro, nel campo dell'arte. Noi che scriviamo siamo sempre stati e siamo e saremo per le cose chiare e a posto, e crediamo fermamente che una delle cause della decadenza delle arti, forse la maggiore, stia appunto nella confusione dei caratteri particolari d'ognuna, voluta dagli artisti e tollerata dal pubblico. Ma non giova all'arte, non è mai giovato, non gioverà mai invadere il campo l'una dell'altra. Si vuole spingere a forza la musica su questa china pericolosa, e aumentare la confusione? Per noi il balletto è balletto, e la sinfonia è sinfonia: niente di più e niente di meno. E il teatro è teatro.

Se abbiamo occhi, in teatro, per il balletto, non ci rimangono orecchi per la sinfonia: e viceversa. Occhi e orecchi, insieme, aperti e vigili, no. [...]

Si potrà osservare: il balletto vuole e deve soprattutto divertire, senza badare a tante sottigliezze.

Bene: se si tratta dello spasso di un'ora, di un giorno, di una settimana, di un mese, di un anno, vada per il divertimento passeggero, anche se fatto a spese della musica. Della buona musica sinfonica, s'intende, che dell'altra (sappiamo tutti quale) non ci preoccupiamo affatto.⁴⁵⁰

Dati i numerosi commenti già analizzati sul tema dell'impiego della musica nel ballo teatrale, non ci soffermeremo molto sulle argomentazioni appena riportate, le quali, peraltro, risultano estremamente esplicite e assertive: basti notare la profonda sintonia fra quanto dichiarato qui – specie allorquando si sottolinea che il ballo «deve soprattutto divertire, senza badare a tante sottigliezze» – e le posizioni di quanti, lo si è visto, in quegli stessi anni continuano a considerare la danza un linguaggio costitutivamente inferiore rispetto a quello sinfonico e, soprattutto, indegno («Si vuole elevare il balletto a dignità sinfonica?») ci si chiede dinanzi ai *Balletti Sinfonici* del confronto con l'elevata purezza della musica colta.

⁴⁵⁰ Gatti, Carlo, *Turandot – Il Barbiere di Siviglia – Gianni Schicchi – I Balletti Sinfonici*, «L'illustrazione italiana», aprile 1942.

Le porte della Scala, come abbiamo già visto, si apriranno di lì a poco per ospitare le creazioni di Milloss (prima con le coreografie per la *Prima Stagione di opere contemporanee* e, in seguito, con lavori come *Visioni* e *La Giara*): la stampa milanese, tuttavia, farà appena in tempo ad accogliere – peraltro felicemente – le novità offerte dalle coreografie millossiane quando, nel luglio del 1943, un duro bombardamento della RAF colpisce la città di Milano danneggiandone pesantemente alcuni luoghi-simbolo come il Duomo, la Galleria Vittorio Emanuele e, come dicevamo, la Scala.

Il lavori di ricostruzione si protrarranno fino al 1946 e, almeno per tutto il 1944, le stagioni di ballo, dislocate – come quelle operistiche – tra il Teatro Sociale di Como, il Teatro Donizetti di Bergamo, il Teatro Lirico di Milano e il Palazzetto dello Sport, non produrranno alcun esito di particolare rilievo né sul versante dei lavori allestiti (fra cui, nel 1944, *Uccelli*, con le coreografie di Rosa Piovella, e *Festa Romantica*, coreografata da Regina Colombo) né su quello delle relative cronache, le quali, com'è facile immaginare, consistono fondamentalmente nella telegrafica registrazione del successo ottenuto dalle opere coreografiche presentate e, vale la pena di rilevarlo, quasi sempre supportate dal caloroso affetto del pubblico.

In un panorama così poco confortante emerge forse un solo allestimento, andato in scena nel febbraio del 1945 al Lirico di Milano e ispirato alle vicende biografiche della danzatrice emblema del balletto romantico: Maria Taglioni. *La Taglioni*, questo il titolo del lavoro (ancora una volta firmato dalla premiata ditta Adami-Vittadini), si presenta come un *ballo grande* di stampo volutamente e programmaticamente tradizionalista, pensato per inaugurare la riapertura (poi rimandata) del teatro scaligero e, ci pare, per contribuire al risanamento di quella ferita che il bombardamento della città aveva prodotto nell'animo e nella memoria dei milanesi. È in quest'ottica di *ricreazione/rievocazione* della tradizione che, allora, può essere inserita la scelta di un'opera come *La Taglioni*, nella quale, in una sorta di oscillazione tra recupero, citazione e omaggio nei confronti del passato, l'Ottocento non si configura tanto come un momento storico a cui guardare lucidamente per ereditare principi estetici e stilemi compositivi, ma, al contrario, assume il ruolo di un vero e proprio simbolo: come Maria Taglioni rappresenta la stella indiscussa del balletto primo ottocentesco, allo stesso modo il secolo XIX costituisce l'*âge d'or* del ballo alla Scala, momento di somma affermazione, anche su scala internazionale, dei meriti della scuola e delle tradizioni coreiche scaligere.

Questa dinamica culturale si trasferisce perfettamente nei discorsi giornalistici connessi all'evento, specie nel contributo di Giuseppe Adami intitolato emblematicamente *I grandi*

balli scaligeri e comparso su «L'illustrazione italiana» del 23 febbraio 1945 assieme alla cronaca (firmata Marcus) del debutto di *La Taglioni*.

Si tratta di un testo ampio e articolato in cui Adami, abbandonando il modello dell'articolo sul *dietro le quinte* degli spettacoli di ballo che tante volte aveva frequentato già dalla fine degli Anni Venti (si pensi al caso di *Vecchia Milano*), sceglie invece un taglio squisitamente storicizzante (peraltro sostenuto dalle abbondanti citazioni tratte dal volume di Felice Romani *Teatro alla Scala. Cronologia di tutti gli spettacoli rappresentati in questo teatro dal giorno del suo solenne aprimento sino ad oggi*⁴⁵¹) che, nel ripercorrere le vicende del ballo alla Scala da Salvatore Viganò fino alla costituzione dell'Ente Autonomo, prende tuttavia in carico molti dei luoghi comuni in cui ci siamo ormai molte imbattuti.

Si pensi, giusto per citare l'esempio in tal senso più rappresentativo, al ritratto di Luigi Manzotti («padrone incontrastato del campo coreografico, dove seppe raggiungere le più ampie espressioni della grandiosità e del fasto») durante una delle prove del ballo *Amor*, in cui confluiscono molti dei tratti già reperiti nel caso di descrizioni analoghe, quali l'estrema severità, l'acutezza dello sguardo, la dedizione assoluta:

Dall'alto di una pedana, al centro della ribalta, armato d'un lungo bastone per scandire il ritmo, e di un sonoro fischietto per manovrare le squadre, il coreografo dominava il movimento delle lunghe prove secondo l'infalibile visione preparata e fissata in notazioni sommarie ma calcolate e preparate. Ed il suo occhio vigile sbalzava dai passi delle danzatrici alle incessanti evoluzioni dello sfondo, animando incitando, mentre ad alta voce riprendeva a imprecava in crescente tensione sino a che non gli pareva di aver raggiunto il risultato perfetto. Questa energia infaticabile si prodigava anche al complesso lavoro della preparazione scenica. Bozzetti, scene, costumi, meccanismi, luci, impegnavano intere squadre di pittori, di tecnici, di operai, ai quali tutti egli era guida, e che animati dal suo stesso entusiasmo dopo mesi e mesi di durissime fatiche portavano lo spettacolo al trionfo. Lo stesso Edel, creatore di migliaia di figurini che segnarono un'epoca di rinnovamento del costume teatrale, attingeva dal grande coreografo indicazioni e idee, pronto a modificare o rifare interi quadri secondo le esigenze dell'autore. Era logico che intorno a tanto movimento vibrasse l'ansiosa curiosità del pubblico, acuita dalle continue indiscrezioni dei giornali, e si venisse creando, nell'imminenza dell'andata in scena, un'attesa incredibile.⁴⁵²

⁴⁵¹ Romani, Felice, *Teatro alla Scala. Cronologia di tutti gli spettacoli rappresentati in questo teatro dal giorno del suo solenne aprimento sino ad oggi*, Milano, Giacomo Pirola, 1862.

⁴⁵² Adami, Giuseppe, *I grandi balli scaligeri*, «L'illustrazione italiana», anno LXXII, n. 8, 23 febbraio 1945.

Pericolante come quel palcoscenico che si doveva ormai ricostruire più fastoso e smagliante di prima, la rievocazione del ballo scaligero dell'Ottocento, in scena come sulla carta stampata, doveva forse attraversare la dogana dei *topoi* più logori e inflazionati se voleva scongiurare il pericolo, all'indomani di tanti sconvolgimenti dentro e fuori il mondo della danza, di non avere degli appigli attraverso cui ridefinire l'identità (storica ed estetica) di una pratica che, come il ballo, aveva quantomai bisogno di punti di riferimento che ne sospingessero nuovamente il cammino.

Con la fine del secondo conflitto mondiale, il panorama dei discorsi giornalistici connessi al ballo teatrale appare senza dubbio più vitale, eterogeneo e scaltrito rispetto a quello dei decenni precedenti e il rapporto fra la cultura italiana e il mondo del balletto che emerge dalla stampa di questi anni – quasi in concomitanza con l'affermarsi del primo autentico critico di danza italiano, Gino Tani – mostra di essere ormai più maturo e, per quanto ancora gravido di contraddizioni e pregiudizi, maggiormente predisposto a guardare alle pratiche coreiche come ad autentiche manifestazioni d'arte e cultura.

Il percorso verso l'affermazione di una critica di danza italiana che si apre all'indomani della fine della guerra è evidentemente irto di ostacoli e predisposto al pericolo di numerosi arresti: quello che in questa sede bisogna però rimarcare è come esso accolga pienamente l'eredità del quarantennio di confronti (e spesso di scontri) fra parola e pratiche del corpo che abbiamo analizzato finora, facendo proprie le resistenze e le difficoltà di una cultura che, come quella italiana, si era affacciata al Novecento ravvisando nella danza un mero diversivo alla serata operistica e che – di fronte all'impatto dell'avanguardia ballettistica dei *Ballets Russes*, così come davanti alle istanze sollevate da uomini di cultura come Aurel Milloss, e, non da ultimo, dinanzi all'instirpabile e *scandalosa* inquietudine generata dalla presenza stessa del corpo danzante – si era trovata più volte a mettere in discussione se stessa.

2.3 Russi e russismi

L'intrico di pratiche ed esperienze spettacolari in cui si sostanzia quel genere coreico che abbiamo già definito nei termini di *ballo russo*⁴⁵³, è stato fin qui richiamato essenzialmente in via negativa, mediante una sommaria individuazione, all'interno delle nostre fonti, di analogie e differenze rispetto al ballo teatrale italiano.

Se in precedenza abbiamo solo rapidamente accennato, portandone alla luce alcuni tratti essenziali, ai discorsi giornalistici prodotti attorno a un simile fenomeno artistico-culturale nell'Italia del Primo Novecento, è ora giunto il momento di entrare più dettagliatamente nel merito di quei testi in cui, ancora una volta nella duplice declinazione delle cronache di spettacolo e degli articoli di carattere culturale, prende progressivamente corpo l'immagine del ballo russo elaborata dalla cultura italiana primo novecentesca e, in special modo, fascista.

Cercheremo pertanto di intercettare i mutamenti nel tempo prodottisi rispetto alle dinamiche di ricezione, interpretazione e discorsivizzazione del ballo russo, il tutto con l'intento, da un lato, di rievocare – mettendone in luce la complessità e, entro certi termini, l'ambiguità – il brulichio di pratiche coreiche originatesi (di volta in volta con intenti di emulazione, concorrenza o superamento) a partire dall'esempio dei *Ballets Russes* di Diaghilev, e, dall'altro, di captare le modalità con cui, sempre nella prospettiva del discorso giornalistico, il reiterato e spesso casuale contatto fra questo variegato fenomeno artistico e le specificità della cultura del Ventennio sia riuscito a permeare e, eventualmente, a modificare una più ampia e generale visione della danza in Italia.

Ci muoveremo così attraverso tre tappe fondamentali, tentando dapprima di interpretare – in parte sulla scorta degli studi già condotti in tal senso e con un'attenzione particolare per gli Anni Venti – i contributi giornalistici proliferati attorno alle cinque *tournées* italiane dei *Ballets Russes* (1911; 1917; 1920; 1921; 1927), e, successivamente, ci dedicheremo sia agli artisti che – ancora una volta soprattutto nel decennio 1920-1930 – hanno portato in Italia una propria proposta di ballo russo (dai *Balli Russi Leonidoff* ai *Balletti di Ida Rubinstein*, passando per quelli di Boris Romanoff o di Vera Nemchinova), sia, infine, alle compagnie che, come i *Ballets Russes De Monte Carlo*, all'indomani della morte di Diaghilev hanno tentato di raccoglierne l'eredità.

2.3.1 I *Ballets Russes*

⁴⁵³ Cfr. *infra*, p. 77 e sgg.

Sebbene la presente trattazione si concentri fondamentalmente attorno al ventennio fascista, sarebbe tuttavia impossibile indagare i discorsi giornalistici prodotti nell'Italia del tempo sui *Ballets Russes* di Diaghilev senza tenere nella dovuta considerazione tutte le *tournées* italiane della compagnia, ivi comprese, dunque, quelle del 1911 (anno del passaggio, al Teatro alla Scala Milano, di Ida Rubinstein e Michel Fokine e, soprattutto, della prima *tourné* romana della compagine diaghileviana) e del 1917 (quando i *Ballets Russes* si esibiscono per la seconda volta a Roma e poi a Napoli e Firenze).

Non solo, infatti, la produzione giornalistica degli Anni Venti sull'argomento mostra di attingere riccamente al riferimento e al ricordo dei primi contatti con la compagnia di Diaghilev, ma, come si comprenderà fra breve, è proprio nel corso del primo decennio del Novecento che viene formandosi nella stampa italiana un'immagine del *ballo russo* in cui, oltre alle ragioni di eccezionalità, successo e interesse della proposta artistica diaghileviana, si profilano anche le aspettative di pubblico e critica rispetto a questo genere spettacolare.

Una simile visione, pesantemente impregnata del paradigma della *russità*⁴⁵⁴ e – come vedremo – sorretta da una modalità di fruizione dello spettacolo coreografico essenzialmente anti-intellettualistica, inizia tuttavia a incrinarsi già all'inizio degli Anni Venti, quando – all'indomani delle *tournées* del 1920, del 1921 e, poi, del 1927 – la stampa italiana ravvisa ripetutamente negli spettacoli dei *Ballets Russes* quello che percepisce come uno sperimentalismo eccessivo e inappropriato, il quale, nel momento in cui mette in crisi le aspettative di cronisti e commentatori, spinge questi ultimi a considerare esaurita la portata innovativa del progetto diaghileviano ben prima della scomparsa, avvenuta nel 1929, di Diaghilev stesso.

Tentiamo dunque di comprendere, anche sulla scorta della letteratura scientifica sull'argomento⁴⁵⁵, quali siano i tratti costitutivi di questa immagine del *ballo russo* prodotta dalla stampa italiana già a partire dalla prima, dirompente, e, rispetto al nostro discorso,

⁴⁵⁴ Patrizia Veroli ha riccamente indagato questo aspetto, senza tuttavia limitare la prospettiva unicamente all'Italia, nel saggio *Russia da esportazione: il mito della Russia nelle produzioni di Diaghilev*, in Santoli, Carlo – de Capua, Silvana (a cura di), *Gabriele d'Annunzio, Léon Bakst e i Balletti Russi di Sergej Djagilev*, Roma, Quaderni della Biblioteca nazionale centrale di Roma, 2010, pp. 23-36. Sempre per rimanere alla produzione scientifica in lingua italiana sui *Ballets Russes* si ricordi almeno Veroli, Patrizia – Vinay, Gianfranco (a cura di), *I Balletti Russi di Diaghilev tra storia e mito*, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2013.

⁴⁵⁵ Pensiamo, in particolare, al già citato Veroli, Patrizia – Vinay, Gianfranco (a cura di), *I Balletti Russi di Diaghilev tra storia e mito* e, fra i contributi più recenti, a: Rizzi, Daniela, *Djagilev, i russi e l'Italia*, in Rizzi, Daniela – Veroli, Patrizia (a cura di), *Omaggio a Sergej Djagilev. I Ballets Russes (1909-1929) cent'anni dopo*, Salerno, Università di Salerno-Vereja Edizioni, pp. 55-76; Egizi, Eleonora, *La compagnia dei Balletti Russi di Djagilev in Italia*, in «Teatro e Storia», n.29, 2008, pp. 123-148. A questi si aggiunga almeno Blundo, Adele, *I Balletti Russi a Roma e a Napoli*, in Carandini, Silvia – Vaccarino, Elisa (a cura di), *La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, cit., pp. 435-450 e Vaccarino, Elisa, *I Balletti Russi a Torino e Milano*, in *ivi*, pp. 451-458. Rimane poi fondamentale, per un inquadramento generale sulla parabola dei *Ballets Russes*, Garafola, Lynn, *Diaghilev's Ballets Russes*, New York, Oxford University Press, 1989.

irrimediabilmente incisiva comparsa di Michel Fokine e Ida Rubinstein (protagonista, com'è noto, dei «drammi coreografici» *Cléopâtre* e *Shéhérazade*) sulle scene scaligere nel gennaio 1911. Proprio dinanzi alle *performance* di questa eccezionale *mima* (con questo ruolo era d'altronde stata scritturata da Diaghilev) vengono fissandosi nella memoria e nell'immaginario italiani quelle componenti di espressività attoriale e compattezza drammaturgica (era lo stesso Diaghilev a presentare questi due lavori come *drammi*) che, come già dicevamo nel capitolo precedente⁴⁵⁶, si collocano alla base di tutte le successive elaborazioni intellettuali e discorsive del ballo russo in Italia. Vediamo però di considerare da vicino alcuni dei commenti prodotti attorno a queste serate scaligere soffermandoci, a titolo d'esempio, sulla cronaca pubblicata su «L'illustrazione italiana» (testata quest'ultima poco o nulla considerata dalle pubblicazioni finora esistenti in materia⁴⁵⁷) il 15 gennaio 1911 e arricchita, oltre che dal riferimento agli elementi appena evocati, anche dal rimando a tutte le componenti che, a nostro modo di vedere, caratterizzano le prime interpretazioni del fenomeno diaghileviano in Italia.

Si legge dunque:

Non è da oggi che la direzione di questo teatro [La Scala, *n.d.A*] ha cercato di condurre il gusto del pubblico a un genere di coreografia più nobile che non sia l'agitazione frenetica ed illogica di grandi masse, che abbagliano per il contrasto dei colori, per il muovere vertiginoso di braccia e gambe, sorrette da una musica volgare e rumorosa; ma ha sempre urtato contro la consuetudine. Lo spettatore stanco, dopo quattro ore e due atti di un'opera, non sente più in sé la forza di gustare la grazia di un'azione coreografica, che cerchi nell'armonia delle linee e del colore, nella composizione ordinata, ritmica delle movenze, e in una musica mollemente affascinante, di presentare un quadro di vita o di sogno; nel modo più seducente. Così il pubblico della prima sera restò sconcertato, quando cadde la tela su una scena quasi vuota; senza la ridda finale, o l'accademica apoteosi. La stampa insorse contro il pubblico, e la voce del quarto potere non è stata inascoltata; alle repliche si delineò il successo. Il ballo, come è inteso dal Fokine, e da ogni vero artista, è una specie di transizione fra l'arte del pittore e l'arte scenica. Il quadro si anima, si muove, vive nell'eleganza delle movenze, alla parola è sostituito il ritmo della danza e della musica: così la realtà diventa sogno e il sogno realtà.[...] Cleopatra è Ida Rubinstein, una mima eccezionale, la attrice tragica, per la quale D'Annunzio scrisse il *San Sebastiano*, dal corpo alto, sottile, dai movimenti di serpe, che nel pallore del viso, nella languidezza dell'occhio

⁴⁵⁶ Cfr. *infra*, p. 83.

⁴⁵⁷ Il pur ricco regesto di Eleonora Egizi, attualmente scaricabile dalla sezione *Materiali* del sito internet della rivista «Teatro e Storia» (www.teatroestoria.it/doc/materiali/ballettirussi.pdf – u.v. 29.11.2014), non prende affatto in esame questo periodico.

stanco, nel sorriso enigmatico, ora dolce, ora felina, sempre voluttuosa, incarna magnificamente la persona della egizia regina.⁴⁵⁸

Uno dietro l'altro compaiono, nel passo appena riportato, praticamente tutti i temi forti del discorso sui *Ballets Russes* di questi anni, dalla contrapposizione rispetto al tradizionale ballo grande italiano, alla centralità della componente pittorica intesa sia come elemento costitutivo dello spettacolo sia come parametro interpretativo per i cronisti, fino alla rievocazione, in questo caso coagulata attorno alla *femme fatale* Rubinstein, di un Oriente dipinto come coacervo di lusso e voluttà.

La mossa teorica fondamentale, comune alla quasi totalità dei contributi giornalistici elaborati nel corso degli Anni Dieci attorno ai *Ballets Russes*, consiste infatti nello stabilire delle differenze fra la nuova formula spettacolare proposta dai russi e le tradizioni coreografiche nazionali: non si tratta soltanto, come troppe volte si è voluto polemicamente affermare, della stolidità e abitudinaria difesa di pratiche artistiche ormai stanche e ripetitive, ma anche di un passaggio intellettuale e culturale ineliminabile (per il quale, probabilmente, Lotman avrebbe parlato di traduzione⁴⁵⁹), consistente nel leggere un elemento culturalmente percepito come *nuovo* attraverso il paragone con ciò che, nel novero degli *oggetti culturali* accettati e riconosciuti, sembra approssimarsi maggiormente ad esso.

Se allora, nella prospettiva di cronisti e commentatori, il ballo teatrale occupa la *posizione* culturalmente più vicina rispetto agli spettacoli offerti dai russi, ecco che, alla luce del diretto confronto con la scena, una simile prossimità non può che rovesciarsi in un'opposizione radicale ed essenzialmente costruita, dal nostro punto di vista, attorno al tema della *nobiltà* dello spettacolo coreografico: analogamente a quanto si è visto nel passaggio testé riportato, infatti, la più parte delle cronache relative alle prime *tournées* dei *Ballets russes* in Italia pone l'accento proprio sugli intendimenti che sembrano animare la *troupe* di Diaghilev, il cui scopo, ben lungi dal fornire trattenimenti volgari e pertanto indegni di autentica considerazione, consisterebbe nel fornire manifestazioni di danza "elevate", per impiegare un'espressione al tempo frequentemente impiegata, "ad autentico sentimento d'arte".

Facendo così eco all'anonimo cronista de «La Tribuna», il quale, nell'annunciare il debutto della compagnia di Diaghilev nel maggio 1911, scrive che «È noto che l'arte scenica e musicale russa ha, per così dire, nobilitato la danza coreografica, rendendola elevata

⁴⁵⁸ Leporello, *Cleopatra di M. Fokine e L. Bakst alla Scala*, «L'illustrazione italiana», anno XXXVIII, n. 3, 1 gennaio 1911.

⁴⁵⁹ Cfr. *infra*, p. 78 e sgg.

espressione di sentimenti, ed in uno stile fatto di schiettezza, nuova alla mimo-drammatica-danzante⁴⁶⁰», numerosi contributi giornalistici guardano agli spettacoli dei *Ballets Russes* sottolineandone la natura *nobile* e facendone dunque, con un impiego quasi etimologico del termine, un oggetto – inteso ovviamente in termini culturali – *degno di essere conosciuto*.

Tra le ragioni profonde di una simile eccezionalità – si noti come a tal proposito il verbo impiegato in maniera a dir poco martellante nei contributi da noi esaminati sia proprio “elevare”, cui si ricorre per alludere, attraverso l’immagine di un innalzamento, sia alla raffinatezza della proposta artistica diaghileviana sia alla conseguente *nobilitazione* dello spettacolo coreografico in senso più generale – va annoverata prima di tutto la straordinarietà della componente pittorica: indice non solo dell’estrema cura della dimensione visiva, concepita anche come incomparabile strumento di promozione e commercializzazione⁴⁶¹, e, notoriamente, diretta conseguenza dei profondi e raffinati interessi artistici dello stesso Diaghilev, l’elemento pittorico, legato come si sa alla presenza di artisti di primissimo ordine come Léon Bakst e Alexandre Benois⁴⁶², si tramuta anche, all’interno del discorso giornalistico italiano, nello stimolo per concepire le manifestazioni spettacolari dei *Ballets Russes* nei termini di veri e propri *quadri scenici*. Come un “quadro”, infatti, le azioni sceniche interpretate dai russi mostrano di “rappresentare” una trama logicamente concepita⁴⁶³ (per quanto talvolta ridotta a una sorta di scheletrico soggetto) e di rifuggire così, mediante la sapiente orchestrazione dei linguaggi della scena, alla gratuità del ballo tradizionale italiano, in quegli anni essenzialmente ridotto, come abbiamo già ampiamente detto, a magniloquente e vacua *féerie* in cui all’impiego esteriore ed estremo dei mezzi scenici non corrispondeva alcuna sensatezza nella concezione e nell’organizzazione drammaturgica.

⁴⁶⁰ Anonimo, *I balli russi al Costanzi*, «La Tribuna», 7 maggio 1911. Non ci soffermiamo qui sulle polemiche relative alla presenza dei *Ballets Russes* nell’ambito delle celebrazioni per il cinquantenario dell’unità d’Italia, non solo perché si tratta di una questione già autorevolmente affrontata (si veda almeno Veroli, Patrizia, *I Ballets Russes e l’Italia* in Veroli, Patrizia – Vinay, Gianfranco (a cura di), *I Balletti Russi di Diaghilev tra storia e mito*, cit, p. 183 e segg.) ma anche perché ci pare che essa, abbracciando evidentemente più ampie questioni di politica culturale, esorbiti parzialmente dalle problematiche che stiamo specificatamente affrontando.

⁴⁶¹ Su questi aspetti si è soffermata Patrizia Veroli nel denso saggio *Il mito dei Ballets Russes* in Veroli, Patrizia – Vinay, Gianfranco (a cura di), *I Balletti Russi di Diaghilev tra storia e mito*, cit, pp. 29-38.

⁴⁶² È forse persino superfluo ricordare il denso e argomentato elogio dei pittori russi pubblicato da Ugo Ojetti su «La Tribuna» il 16 maggio 1911 e intitolato *I pittori russi nei balli russi*.

⁴⁶³ È questa infatti la principale ragione, assieme ovviamente alla definizione datane in molti casi dallo stesso Diaghilev, dell’impiego del termine *drammi* in riferimento a molti dei primi spettacoli dei *Ballets Russes* e segnatamente, come si è già detto, ai *drammi coreografici Cléopâtre* e *Shéhérazade*.

L'insistito rimando alla pittura⁴⁶⁴ allora, coerentemente con quanto dicevamo poco sopra, finisce per sortire, nell'ottica del discorso giornalistico italiano, un effetto nobilitante nei riguardi dello spettacolo coreografico generalmente inteso, aprendo alla possibilità, proprio mediante il confronto con una disciplina artistica – la pittura – percepita come culturalmente più elevata, di una visione del ballo teatrale, inteso qui ovviamente nella sua declinazione russa, come autentica forma d'arte: quasi sull'onda di un grossolanamente oraziano *ut pictura chorea*, la danza – anche grazie al parallelo, forse meno incisivo ma perfettamente analogo, con il dramma – smette di apparire quale mera pratica di intrattenimento per masse ignoranti e diviene proposta spettacolare “aristocratica” (altro termine, quest'ultimo, di larghissimo impiego) in quanto sostenuta da una concreta e autentica istanza rappresentativa, della quale, non da ultimo, era persino opportuno e non disdicevole occuparsi in sede giornalistica.

Questa sorta di parziale riformulazione delle tassonomie artistico-disciplinari dominanti, tuttavia, deve essere posta subito in relazione con quello che costituisce certamente il principale motivo di apprezzamento, quando non di entusiastico successo, dei *Ballets Russes* in Italia, vale a dire il riconoscimento, negli spettacoli offerti dalla compagnia di Diaghilev, di un carattere *tipicamente russo*⁴⁶⁵: nell'abbandono alla preziosa sensualità della componente pittorico-musicale così come nella partecipata rievocazione di trame spesso sanguinarie e, soprattutto, dell'impatto suscitato dai corpi quasi demoniaci o comunque profondamente *altri* dei danzatori russi, cronisti e commentatori italiani, solo in parziale contraddizione rispetto alle strategie di *nobilitazione* della danza appena illustrate, dimostrano di riservare il loro plauso incondizionato a quegli spettacoli che prevedono una sollecitazione profonda (e, in parte, uno sconvolgimento) della dimensione sensoriale ed emotiva. Quasi recuperando in chiave novecentesca quell'*entusiasmo*, inteso letteralmente come perdita di controllo, tanto ricercato quanto frequentemente vissuto dinanzi ai più riusciti balli teatrali del secondo Ottocento⁴⁶⁶, la cronaca ritrova nelle proposte diaghileviane più dichiaratamente *russe* una modalità di fruizione dello spettacolo coreografico che, per quanto ancora saldamente incentrata su una profonda stimolazione corporea dello spettatore, appare però sia nobilitata (e, in un certo senso, giustificata) dall'organicità e dalla

⁴⁶⁴ Sul «Corriere della sera» del 18 gennaio 1911 *Cléopâtre* viene definito un ballo «sì differente dai nostri, sì pittorico, sì artistico e nella sua figurazione generale e in ogni suo particolare», con una evidente centralità, ancora una volta, dell'aggettivo *pittorico*. (Cfr. g. p., *Il dramma coreografico Shéhérazade alla Scala – La scena e le artiste*, «Corriere della sera», 18 gennaio 1911).

⁴⁶⁵ Sulla centralità del concetto di «tipico russo» si è peraltro intrattenuta Daniela Rizzi nel già citato contributo dal titolo *Diaghilev, i russi e l'Italia*.

⁴⁶⁶ Cfr. *infra*, p. 103–123.

raffinatezza degli allestimenti, sia, ed è questo l'aspetto che più ci interessa, meritevole di elaborazione discorsiva.

Vogliamo a questo punto riportare ampiamente, in quanto assolutamente emblematica di siffatta modalità di relazione con la scena, la ricca descrizione che Alberto Gasco, sulle colonne del quotidiano «La Tribuna», dedica a *Shéhérazade* il 25 maggio 1911:

All'alzarsi del sipario, l'occhio vien attratto dai possenti e rudi scenari del Bakst. Un velario enorme, d'un verde smeraldo, costellato di curiosi disegni ornamentali d'un bruno-rossiccio dorato e, più oltre, alcune arcate di purissimo stile arabo, chiuse parzialmente dalle porte d'argento oltre le quali lo stuolo selvaggio dei negri lussuriosi attende silenziosamente nell'ombra. All'ingiro molte vesti e soffici cuscini – indispensabili allo svolgimento dell'azione – e nel fondo, la vista incerta di un giardino di piante tropicale, immerso nel languore di una strana luce verdastra. [...] L'insieme dà all'occhio una sensazione nuova, indimenticabile. Schéhérazade – Thamar Karsavina – indossa un vestito (possiamo chiamarlo così?) prezioso e ha il capo carico di gemme e di perle: sembra una piccola enigmatica creatura alla Gustave Moreau, una acre giovinetta deliziosamente perversa. Passano e ripassano sulla scena gli eunuchi dell'harem, nei loro goffi abbigliamenti, recando una simpatica nota di color *rose-saumon*. [...] Ed ecco il giovane negro, d'una felina agilità – il Nijinsky – cui Schéhérazade quasi in un atto di umile affetto, circonda con le braccia sottili e lasciva. Intorno agli amanti peccaminosi ferve la danza, vibrante di delirio sensuale. Le odalische e i negri si abbattono sui complici guanciali e ne risorgono per slanciarsi nei vortici di una ridda densa di voluttà. Schéhérazade e il suo favorito, avviticchiati, si ergono nel cerchio turbinoso....

[...] L'ultima scena della Schéhérazade è terribile nel suo realismo. L'uccisione dei negri e delle donne colpevoli si compie fulmineamente con evidenza estrema. I sicari di Schahriar inseguono i fuggiaschi su per la scala laterale, sulla balconata e li scannano senza pietà come belve in caccia. V'ha chi rimane inerte attraverso il davanzale del balcone e, col capo all'ingiù coi lunghi capelli scomposti, mostra una gola squarciata, crudelmente vermiglia: V'ha chi, colpito alle spalle brancola disperatamente, cade e, agonizzando, ancora implora la suprema salvezza. Una meravigliosa odaliska, brutalmente trascinata sin nel mezzo della scena, è abbattuta da un colpo di scimitarra e resta lì, misero ammasso di carne splendida, a mala pena ricoperta dai rosei preziosissimi veli... [...] La Schéhérazade immaginata dal Fokine, per la scintillante fantasia orchestrale del Rimsky-Korsakow, segna a parer mio, nell'ambito ristretto dell'arte coreografica, una rivoluzione perfettamente analoga a quella compiuta dall'opera wagneriana nello sconfinato dominio del dramma musicale. E questo scrivo con piena convinzione, senza dolermi di offendere gli idolatri del ballo *Sieba* o *Pietro Micca*. A quanto pare Schéhérazade venne accolta, la prima sera dal pubblico della Scala con

risa di scherno. Non oso congratularmi con i fratelli milanesi del loro giudizio molto... sommario, quantunque non possa meravigliarmene. Tutto ciò che è radicalmente nuovo offre una certa difficoltà all'immediata comprensione e, per chi sia armato di pericolosi pregiudizi, diventa assolutamente incomprensibile.⁴⁶⁷

Si tratta probabilmente di una delle pagine di Alberto Gasco più ricche e interessanti, in cui non solo emergono alcuni tratti caratteristici del suo stile cronachistico – come il suggestivo e acuto rimando a opere pittoriche (in questo caso attraverso l'esempio di Moreau e Klimt) o la difesa di posizioni moderniste, qui significativamente esplicitate nel finale, in materia di danza⁴⁶⁸ - ma si rintracciano anche con estrema facilità tutti quei temi che abbiamo fin qui richiamato a proposito del discorso giornalistico relativo alle prime *tournee* dei *Ballets Russes* in Italia, come la centralità della dimensione visiva (concepita nella duplice accezione di componente scenica e di strumento ermeneutico nelle mani del cronista), la sensualità violenta dell'azione danzata (sentita ed esaltata quale elemento costitutivo della *russità*) e, non da ultimo, la presa di distanza rispetto al ballo grande italiano qui chiamato polemicamente in causa mediante la citazione di due titoli forti come *Sieba e Pietro Micca*. Ci si trova così di fronte al palpitante resoconto di un'opera avvertita come estrema e inarrestabile nella sua abbagliante tragicità, oltre che, ci pare, interamente tesa alla stimolazione sensoriale ed emotiva dello spettatore: non solo, allora, la potente pittoricità della scena spinge il cronista a percepire i danzatori come dipinti viventi (Karsavina, si è visto, diviene una «enigmatica creatura alla Gustave Moreau») o addirittura come pure macchie di colore (gli eunuchi, ad esempio, apportano alla scena «una simpatica nota di color *rose-saumon*»), ma la pregnanza del gesto costringe Gasco a focalizzarsi – quasi con una sorta di *zoom* che, nell'atto stesso di approcciarsi alla scena, la trasfigura e la reinventa – sulla presenza corporea dei singoli interpreti, sia per cercare di restituirne la vivezza, sia per tentare di coglierne gli atti finali, vale a dire quelli in cui, data la complessiva compattezza drammaturgica dell'opera, l'azione scenica raggiunge il suo *climax* («V'ha chi rimane inerte attraverso il davanzale del balcone e, col capo all'ingiù coi lunghi capelli scomposti, mostra una gola squarciata, crudelmente vermiglia: V'ha chi, colpito alle spalle brancola disperatamente, cade e, agonizzando, ancora implora la suprema salvezza. Una meravigliosa odaliska, brutalmente trascinata sin nel mezzo della scena, è abbattuta da un colpo di

⁴⁶⁷ Gasco, Alberto, *Carnaval e Shéhérazade al Costanzi*, «La Tribuna», 25 maggio 1911.

⁴⁶⁸ Alla luce di pagine come quella testé riportata, non ci pare condivisibile il giudizio di Patrizia Veroli secondo cui, nel corso della *tournee* romana del 1911, Gasco si sarebbe posto come «nemico» dei *Ballets Russes* cercando in ogni modo di affossarli. Si veda su questo punto Veroli, Patrizia, *I Ballets Russes e l'Italia*, cit., p. 195.

scimitarra e resta lì, misero ammasso di carne splendida, a mala pena ricoperta dai rosei preziosissimi veli...»).

La predilezione per le opere di carattere più spiccatamente russo⁴⁶⁹ e, di conseguenza, per il tipo di fruizione spettacolare che esse presuppongono, rappresenta una costante del discorso giornalistico italiano sui *Ballets Russes* almeno fino all'inizio degli Anni Venti, al punto che, proprio nel corso di una *tournée* come quella del 1917 in cui, accanto a titoli più tipicamente russi quali *Oiseau de feu* e *Soleil de nuit*, compaiono anche il goldoniano *Le donne di buon umore* (pur accolto con successo) e il contrastato *Feux d'artifice* di Balla/Stravinskji, Gasco si chiede amaramente: «Lo spettacolo di iersera era completato da L'Oiseau de feu, dal quadro carnevalesco di Petruska – eseguito per la sola orchestra – e da quel Soleil de Nuit che rinnova in noi le prime schiette sensazioni destinate dalla orgiastica Scheherazade e dall'impetuoso Principe Igor. Quando saranno ricondotti a noi questi capolavori genuini? Quando?». ⁴⁷⁰

Ancora nel 1917, cioè, nonostante l'ampia manovra di avvicinamento all'Italia condotta da Diaghilev lungo il duplice tracciato del recupero del patrimonio musicale italiano settecentesco e della collaborazione con il movimento futurista, pubblico, cronisti e commentatori continuano ad esaltare le opere sentite come più «schiettamente» ed emblematicamente slave, tanto che, in occasione dell'ultima rappresentazione romana del 28 maggio 1917 (seguita eccezionalmente a quelle napoletane dei giorni precedenti), la potenza dionisiaca e, soprattutto, l'alone ormai mitico creatosi attorno alle *Danses Polovtsiennes* del *Prince Igor* impregnano lo sguardo del cronista al punto di fargli accettare persino la

⁴⁶⁹ Nella *tournée* romana del 1911, per esempio, a riscuotere le approvazioni più tiepide da parte dei cronisti sono proprio, non a caso, *Les Sylphides* e *Giselle*, in cui si apprezza sì il valore tecnico e interpretativo dei danzatori, ma non si riescono a rintracciare quelle componenti ritenute costitutive del nuovo genere coreico introdotto dai russi. Così Gasco: «La Giselle piacque: dobbiamo però dichiarare in tutta schiettezza che non l'azione coreografica sottolineata dalla musica...molto leggera e spesso affettatamente sentimentale dell'Adam, ma l'esecuzione splendida, finissima, meravigliosa di grazia e d'eleganza dell'intero corpo di ballo, meritò le approvazioni incondizionate del pubblico. L'argomento di questa Giselle è impregnato di un romanticismo alquanto ridicolo: tuttavia, in complesso, non è privo di significazione e si può dire offra un saggio caratteristico delle predilezioni del pubblico nel 1840 e delle fantasiose tendenze di un'arte teatrale cui la ricerca del misterioso e dell'impressionante era guida e legge suprema. Ma a che pro raccontare per filo e per segno un argomento il cui pregio sta unicamente nel dar luogo a quadri danzanti vari e sempre gustosi?» (Cfr. A. G., *Gisella di Adam*, «La Tribuna», 20 maggio 1911). E, ben più aspramente, oltre che con un approccio apertamente nazionalista, si esprime Nicola D'Atri, notoriamente protagonista della polemica circa l'intromissione della compagnia diaghileviana nella programmazione del Costanzi del 1911, a proposito di *Les Sylphides* e *Le Pavillon d'Armide*: «E l'arte della danza, nelle sue forme più eleganti e nelle sue figurazioni più poetiche, quale si coltivava un tempo fra noi, traluce pure a traverso i due insulsi e altrimenti noiosi balletti di iersera; e rifugge per virtù della schiera alata delle ballerine russe (...tra cui è qualche italiana) e soprattutto dalla coppia danzante, formata dalla Karsawina e dal Nisinsky: i loro "passi a due" sono ammirabili per bellezza di pose e leggerezza di movenze. Ma che cosa esprimeva la danza in questi balletti inventati per una musica qualsiasi da un qualsiasi coreografo? La sola figurazione plastica. Dove il contenuto poetico, drammatico, psicologico, musicale e via dicendo, prodotto dalla fantasia artistica slava e distintivo del ballo cosiddetto russo?» (D'Atri, Nicola, *I balli russi al Costanzi*, «Il Giornale d'Italia», 15 gennaio 1911).

⁴⁷⁰ Gasco, Alberto, *I nuovi balli russi al Costanzi*, «La Tribuna», 14 aprile 1917.

presenza di una scenografia raffazzonata in cui, immancabilmente, gran parte delle suggestioni pittoriche di Roerich andavano perdendosi:

Ma gli schietti entusiasmi dell'assemblea furono riservati alle Danze del Principe Igor, danze prestigiose nelle quali le belle [...] e i robusti arcieri saltano e piroettano con una foga dionisiaca impressionante. Peccato che, non essendo giunto in tempo lo scenario, sia mancato a questo episodio uno sfondo idoneo a far risaltare i costumi creati dal pittore Roerick. Le danze trasportate dall'accampamento selvaggio in una sala disadorna e convenzionale, perdono inevitabilmente qualcosa del proprio sapore. Per ventura, resta immutata la bellezza della musica di Alessandro Borodine e, poi, qualunque sia l'ambiente, i danzatori russi irrompono pur sempre come meravigliosi demoni...⁴⁷¹

Parallelamente a un simile entusiasmo, viene però facendosi strada, nei discorsi giornalistici dedicati ai *Ballets Russes*, una tendenza maggiormente analitica e storicizzante, in virtù della quale si inizia non soltanto a rilevare polemicamente lo stemperarsi, dato il sempre maggiore coinvolgimento di collaboratori europei, di quella *russità* caratteristica delle prime produzioni della compagnia, ma si torna anche a riflettere, superando la logica della mera opposizione polemica, sui caratteri e, soprattutto, sulle potenzialità del ballo teatrale italiano, il quale – secondo quanto peraltro abbiamo già ampiamente visto nel capitolo precedente – viene non di rado ripensato, seppur sovente in via puramente ipotetica, proprio alla luce delle formule spettacolari introdotte da Diaghilev.

È proprio in quest'ottica di assimilazione consapevole dell'esempio diaghileviano che vanno interpretate, ad esempio, le parole del cronista dell'«Idea Nazionale», il quale, nel riflettere sulla presenza del ballo all'interno dello spettacolo operistico, dichiara:

E torniamo ai balletti. Essi si collegano ad una buona tradizione, a squisite invenzioni musicali, a una perfetta scuola di danza italiana, che il nostro teatro ha lasciato decadere e che coreografi e artisti russi hanno ripreso e ravvivato con gusto e fantasia moderni. E però non si tratta di una forma d'arte nuova, se la novità non consiste quasi tutta nel comporre spettacoli esclusivamente di danze mentre invece prima la danza era elemento dell'opera lirica, oppure seguiva l'opera a conclusione dello spettacolo. Questi balletti russi stanno ora a sé, vogliono bastare da soli e questa è la loro novità. Perché se si pensasse ad esempio, ad un nostro teatro lirico rinnovato, che affidi la scenografia e i costumi a pittori di buon gusto, se non di ricca fantasia come Bakst, Golovine, [...] che non disponga di numerose schiere di ballerine, sgraziate, ineducate, indisciplinate, come sono i residui presenti degli antichi corpi

⁴⁷¹ A. G (ma Alberto Gasco), *L'addio dei Balli russi*, «La Tribuna», 29 aprile 1917.

di ballo; che abbia coreografi ricchi di invenzione per interpretare sempre con nuove movenze e ritmi le danze e i balletti dei nostri melodrammi; allora si vedrebbe che i balletti russi sarebbero anche italiani, italianissimi; e tranne qualche ricerca di modernità non del tutto indispensabile, mai ritroveremo i balletti al loro posto nello spettacolo d'opera, inteso in una compiuta esecuzione d'arte. Ad esempio, che cosa non sarebbero le danze di uno dei nostri più vivi melodrammi verdini, le danze dell'Aida, eseguite con criteri e con mezzi d'arte come questi balletti russi? [...] I russi cioè cercavano ciò che da noi per lo snobismo wagneriano che considerava i balletti come lo stigma d'inferiorità del nostro melodramma, un po' per l'invadenza dei grossi balli coreografici in cui la massa dei mimi e ballerini e la grossolanità della musica e della scenografia uccideva ogni finezza d'esecuzione, si era completamente abbandonato, come vediamo oggi nelle penose e talvolta disgustanti esecuzioni della parte di danze del nostro melodramma. Quel che si possa infatti fare, anche senza ricorrere a nuove invenzioni, ha dimostrato almeno per la sua parte la Fornaroli, che ha ballato quest'anno al Costanzi.⁴⁷²

Accanto al consueto (e, come vedremo, nel tempo sempre più ricorrente e accalorato) rimando alla lezione della «scuola di danza italiana», intesa evidentemente come matrice dello stesso ballo russo, e parallelamente all'aspra sottolineatura del pressapochismo volgare di molti balli tradizionali, trapela da queste parole anche un'attenzione precisa e partecipe per la danza teatrale italiana coeva (si veda almeno il rimando alle interpretazioni di Cia Fornaroli), la quale può fare ormai tesoro dell'esempio offerto dai russi per recuperare, assieme alla dignità artistica dello spettacolo coreografico in sé, anche un contatto più solido e fruttuoso con le proprie origini.

Lo sguardo di cronisti e commentatori, detto altrimenti, avanza dapprima verso la novità rappresentata dai *Ballets Russes* e torna poi indietro per soffermarsi sulla situazione italiana e pensare così a un futuro del ballo teatrale in cui il raffinato esempio di sperimentazione linguistica condotta in seno alla *troupe* diaghileviana giunga ad integrarsi, esaltandole debitamente, con le pratiche coreiche del passato: nel discorso giornalistico inizia in tal modo a prodursi una sorta di oscillazione tra la fascinazione per l'esempio russo e il recupero aggiornato di tecniche e moduli spettacolari italiani, la quale, sebbene si risolverà – come vedremo – a tutto vantaggio del secondo termine in gioco, ci sembra descrivere la dinamica essenziale che la cultura italiana ha continuato a seguire durante tutti gli Anni Venti nel relazionarsi ai sempre diversi esiti spettacolari di volta in volta raggiunti dalla compagnia di Diaghilev

⁴⁷² Anonimo, *I balletti russi*, «Idea Nazionale», 11 aprile 1917.

Quest'ultimo aspetto si rivela fondamentale rispetto alla nostra trattazione, poiché è proprio muovendo da un'autentica attenzione per la situazione italiana della danza che prendono corpo, quasi paradossalmente, i contributi giornalistici più analiticamente densi e sostanziosi fra quanto pubblicato in Italia a proposito dei *Ballets Russes*, vale a dire quelli in cui, al di là della pur fondamentale e suggestiva rievocazione degli smaglianti allestimenti dei russi, si stabiliscono delle connessioni – in termini poetici, stilistici e storici – fra ballo russo e ballo italiano e, soprattutto, si indagano le formule spettacolari diaghileviane per ravvisarvi spunti operativi e motivi di ispirazione.

Certamente rappresentativo di una simile tendenza interpretativa, per quanto al contempo relativamente eversivo rispetto ad essa, è un contributo comparso in forma anonima su «Il Giornale d'Italia» del 12 aprile 1917 e intitolato *Il ritorno di Dioniso. I balli russi e il loro significato estetico*. Siamo in verità di fronte al frutto della penna del musicologo e critico cinematografico Sebastiano Arturo Luciani, il quale ripubblicherà il testo – corredandolo di un'ampia introduzione storica in cui, partendo dalla Grecia antica per giungere sino a Noverre, ci si interroga sulle relazioni fra danza musica e poesia – sulla «Rivista Nazionale di Musica» del 9 dicembre 1921 con il titolo *Il dramma mimico musicale*. Sebbene il campo d'indagine privilegiato da Luciani sia rappresentato dal teatro musicale piuttosto che dalla danza teatrale in senso stretto⁴⁷³, sono tuttavia noti l'interesse e la fascinazione di questo autore nei riguardi dell'esperienza diaghileviana, ritenuta esemplare proprio per la capacità di conferire vita scenica alle idee e alle qualità essenziali della musica.

Senza entrare nel merito delle questioni connesse al teatro di musica, le cui implicazioni rispetto alle istanze primonovecentesche di *riteatralizzazione del teatro* sono troppo dense per essere qui opportunamente affrontate, è tuttavia essenziale soffermarsi sulle parole di Luciani per almeno un duplice ordine di motivi: da un lato, infatti, la data di pubblicazione relativa alla prima versione del testo qui in esame, vale a dire il 1917, conferma l'ipotesi secondo cui, già durante la seconda *tournee* italiana dei *Ballets Russes*, il discorso giornalistico accoglie interessanti dinamiche di analisi e storicizzazione del fenomeno *ballo*

⁴⁷³ Simili questioni sono affrontate da Luciani nel volume *La Rinascita del dramma* (Roma, Ausonia, 1922), il cui intento è quello di dimostrare come il dramma musicale possa rinnovarsi solo partendo «dalla musica strumentale sinfonica – forma analoga dell'antico ditirambo – completamente emancipata dalla parola, ma da sola potentemente espressiva al pari della melica antica» (*Ivi*, p. 8). L'articolo *Il dramma mimico musicale* compare anche nel volume appena menzionato sotto forma di capitolo conclusivo, mentre in calce alla versione pubblicata sulla «Rivista Nazionale di Musica» del 9 dicembre del 1921 si legge: «Il Dramma mimico contemporaneo è la più recente delle varie manifestazioni del dramma musicale succedutesi, dalla tragedia greca, in Europa. Del dramma mimico appunto tratta il collega S. A. Luciani, colto e d'ingegno acuto, verso la fine del suo saggio di una storia sintetica del teatro di musica, saggio che, primo sull'importante argomento, or appare sotto il titolo *La Rinascita del dramma* per i tipi della Casa Editrice romana *Ausonia* e costituisce la monografia iniziale di tutta una serie di monografie, alla cui pubblicazione attende A. De Angelis mercé il concorso di competenti scrittori».

russo (significativo peraltro come, proprio nell'anno in cui culmina la collaborazione di Diaghilev col Futurismo, simili tendenze siano prontamente intercettate da un musicologo e uomo di teatro *futurista* come Luciani⁴⁷⁴); dall'altro lato, si può forse rintracciare, proprio grazie a questi testi, una sorta di obliqua influenza della proposta spettacolare diaghileviana – seppur rimodulata in un'ottica di sperimentazione teatrale non ristretta all'ambito specifico del balletto – sulle future stagioni del Teatro Sperimentale degli Indipendenti di Anton Giulio Bragaglia e, in particolare, su quella del 1923, già opportunamente definita «l'apoteosi della danza»⁴⁷⁵: Sebastiano Arturo Luciani, infatti, non solo collabora ripetutamente all'allestimento di alcune delle cosiddette “pantomime a ballo” messe in scena nel teatrino di Via degli Avignonesi, come *La fantasima* (4 dicembre 1923, di cui cura la componente musicale), *La morte e la fanciulla* (30 gennaio 1923, su musiche di Schubert, per la quale realizza la regia) e *Malagueña* (12 marzo 1923, su antichi canti spagnoli), ma le istanze di drammatizzazione della musica da lui sollevate devono aver trovato in Bragaglia, proprio in ragione della comune avversione per la centralità della parola a teatro, un interlocutore d'eccezione.

Torniamo tuttavia a concentrarci sull'articolo del 1917 e cerchiamo di seguire il dipanarsi delle considerazioni sui *Ballets Russes* all'interno di questo testo, il quale, per le ragioni appena indicate, costituisce sia uno snodo cruciale di quella che viene sovente definita come “ricezione” dell'esempio diaghileviano in Italia, sia una sorta di *trait-d'union* rispetto ai contributi sull'argomento che continueranno a caratterizzare la stampa italiana di tutto il decennio successivo.

Si legge dunque:

Quando si dice ballo teatrale si pensa di solito a quegli spettacoli sfarzosi che erano ancora in voga nei nostri teatri una quindicina di anni fa: spettacoli consistenti in un seguito di “entrate” – vale a dire evoluzioni di squadre di ballerine in gonnellino corto – e di “a soli” di un virtuosismo acrobatico, rilegati da una favola assurda e grottesca e accompagnati da una musica per lo più volgare e rumorosa. Così quando si parla di questi spettacoli organizzati da Serge de Diaghilew che vanno sotto il nome di Ballets russes chi non li ha mai visti si immagina che siano qualche cosa di analogo, o null'altro al più che dei balli meglio eseguiti e più curati dei soliti. A torto. Che essi sono ben altra cosa e che la loro importanza non è come può sembrare nella perfezione esteriore – essi sono forse gli spettacoli più raffinati che

⁴⁷⁴ Luciani avrebbe sarebbe peraltro stato l'autore, insieme a Franco Casavola, del manifesto *Le sintesi visive della musica* pubblicato sulla rivista *Il Futurismo. Rivista sintetica illustrata* l'11 dicembre 1924.

⁴⁷⁵ Cfr. Alberti, Cesare Alberto – Bevere, Sandra – Di Giulio, Paola, *Il teatro sperimentale degli Indipendenti (1923-1936)*, Roma, Bulzoni, 1984.

siano apparsi sul teatro contemporaneo – ma in qualche cosa di più profondo. [...] non è possibile dare a parole l'idea di quel che siano in realtà. Chè non vi è più in essi come nei vecchi balli una musica di danza volgare e rumorosa, ma lo splendore e la ricchezza suggestiva della più pura musica sinfonica; non più scenari con colori orribili, falsi effetti di luce, ma armonie ricche e profonde di luci e colori – dovute ad artisti come Leone Bakst e Alessandra Benois – su cui i vestiti degli attori in movimento producono sempre nuove armonie e dissonanze cromatiche; non più evoluzioni geometriche e virtuosismi inutili, bensì la dissimmetria decorativa e il disordine apparente come nella danza antica. E soprattutto la delizia incantevole di bei corpi agitati dal ritmo. Ci troviamo insomma di fronte ad una forma di arte singolare che è più un ballo o una pantomima, la rappresentazione scenica sui generis, che compare per la prima volta nel nostro secolo: un dramma mimico, che sorge dalla musica sinfonica nella stessa maniera che la tragedia attica sorge dal ditirambo. [...] I primi balli apparvero in Francia nel 1909 e subito, per quanto avversati dagli ambienti ligi alla tradizione, destarono il più vivo entusiasmo nel pubblico e furono esaltati da riviste di avanguardia. Si sono imposti così dappertutto e in Italia ci furono svelati prima alla Scala e poi al Costanzi nel 1911. Bisogna osservare tuttavia che i russi non hanno creato dal niente questo dramma mimico-musicale. Come ogni altro genere di arte esso ha i suoi precedenti e si evolve lentamente fino a raggiungere la sua espressione perfetta. E il precedente immediato è la danza di Isadora Duncan. Si può dire quasi che i balli russi non sarebbero sorti senza l'esempio della grande danzatrice. Perché ella è stata la prima ad intuire che non è la solita musica di danza ma quella dei grandi compositori moderni – di Beethoven, di Chopin, di Wagner – musica pura scritta senza alcuna preoccupazione dei gesti, quella che può generare figurazioni plastiche. E per prima ha osato di danzare sulla musica di questi maestri, superando il pregiudizio che ciò fosse un sacrilegio.

Un precedente non meno notevole è l'opera wagneriana. [...] Wagner ha avuto l'intuizione geniale che il dramma dovesse sorgere dalla musica sinfonica pura, ma quello che ha impedito che egli potesse realizzare completamente il genere, è stato il pregiudizio che la musica tenda alla parola e che il dramma debba costituire la fusione delle arti. Come abbiamo visto invece la musica tende al gesto ed è sufficiente che un solo elemento uditivo – poetico musicale – sia integrato da un elemento visivo, plastico o pittorico, perché ci sia dramma, parola che nel suo significato originario non significa che azione. Un altro precedente non meno importante è il ballo-pantomima, come è stato concepito e realizzato verso la fine del 700 da Noverre, alle cui idee, espresse nelle famose *Lettres sur la danse*, si sono ispirati i Russi. Essi non hanno fatto, si può dire, che mettere in pratica i precetti e le idee del grande maestro di ballo. La pantomima di Noverre aveva però questo di particolare: che la musica che vi eseguiva non aveva nulla di originale, ma era un *arrangement* di arie conosciute i cui testi da esse ricordati servivano a spiegare e determinare le situazioni; cosa

naturale quando si pensi alla poca consistenza della musica del '700, più decorativa che passionale, e quindi assai spesso incapace di determinare dei gesti. Finalmente la prima origine del genere si può rintracciare in certi spettacoli in voga nel '500, che prendono il nome di *intermezzi* e *mascherate* in Italia di *Masques* in Inghilterra e Francia: spettacoli misti di poesia di musica e di danza o anche se si vuole di alcuni componimenti teatrali di Claudio Monteverdi come *Il ballo delle ingrate* e *Il combattimento di Clorinda e Tancredi*. Nei quali componimenti della musica strumentale, scritta in istile madrigalesco, alternata con un testo musicato in istile (*sic!*) recitativo commenta l'azione che si svolge sulla scena "facendo gli attori i passi e i gesti che l'orazione esprime". Possiamo in tal modo seguire l'evoluzione del genere dal 500 a noi; osservando che nei primi spettacoli coreografici l'azione è determinata dalla musica e da un testo poetico; più tardi, vale a dire nella pantomima del Noverre, dalla musica e dal ricordo di un testo espressivo; finalmente nei balli russi dalla sola musica sinfonica completamente emancipata dall'elemento verbale. Questo genere di rappresentazione viene così a rappresentare accanto all'opera in musica – forma complessa di dramma poetico musicale – una delle forme estreme del teatro contemporaneo, che si è per così dire polarizzato, divenendo da un lato puramente verbale, dall'altro puramente musicale.⁴⁷⁶

Si comprende agevolmente come questa densa e documentata argomentazione abbia quale orizzonte di riferimento privilegiato il teatro musicale, per il quale, come si diceva, Luciani auspica un rinnovamento al contempo tecnico, estetico e, soprattutto, generato a partire da un'istanza radicale di *teatralizzazione* della musica sinfonica. Quello che però vale la pena di sottolineare ai fini del nostro discorso è che, in maniera piuttosto singolare rispetto al panorama culturale italiano degli Anni Dieci, nelle parole testé citate la danza, eccezionalmente percepita nei termini di autentica forma d'arte, diventa addirittura una sorta di *modello* da indagare attentamente al fine di trarvi motivi d'ispirazione per una più ampia e articolata operatività in campo teatrale: ancora una volta, detto altrimenti, ci si trova dinanzi a un tentativo di rinegoziazione delle gerarchie artistico-disciplinari dominanti in virtù del quale il fenomeno *Ballets Russes* non solo si inserisce compiutamente all'interno di un ben più generale discorso sulle pratiche del teatro, ma vi assume addirittura il ruolo di precursore esemplare. Il riconoscimento di quest'ultimo aspetto costituisce probabilmente lo scarto teorico fondamentale a partire dal quale prende corpo il contributo che stiamo qui esaminando, dal momento che, in esso, Luciani, ben lungi dal servirsi in maniera sbrigativamente ideologica del riferimento ai *Ballets Russes*, tenta al contrario di condurre

⁴⁷⁶ Anonimo (ma Sebastiano Arturo Luciani), *ritorno di Dioniso. I balli russi e il loro significato estetico*, «Il Giornale d'Italia», 12 aprile 1917.

un'analisi non solo storicamente documentata ma anche basata sull'osservazione diretta della materia coreografica: si spiegano in tal modo, allora, sia gli opportuni rimandi (insieme a Wagner e Monteverdi, evidentemente più vicini alle competenze musicologiche di Luciani) a Isadora Duncan – presentata giustamente come antesignana del ricorso alla musica colta in ambito coreico – e a Noverre (peraltro ai tempi piuttosto sconosciuto in Italia⁴⁷⁷), sia l'accento ad alcuni caratteri stilistici e compositivi delle danze dei russi, come nel caso di quella *dissimmetria* che già in precedenza abbiamo visto essere riconosciuta quale tratto caratteristico della creatività fokiniana.

La posizione di Luciani – il quale, peraltro, nell'atto stesso di indagare le possibilità di trasposizione scenica della pura componente musicale riconosce implicitamente la centralità di quel *balletto sinfonico* che, come si è visto in precedenza, per tutta la prima metà del Novecento rimane abbastanza estraneo alla cultura ballettistica italiana – è evidentemente destinata a restare minoritaria sul piano teorico e, parallelamente, a rovesciarsi in pratiche essenzialmente lontane, come dicevamo a proposito delle esperienze di “pantomima a ballo” condotte presso il Teatro degli Indipendenti, rispetto a quelle del ballo teatrale propriamente detto.

Essa tuttavia ci spinge ad allargare lo sguardo sul panorama dei discorsi giornalistici degli Anni Venti, nel corso dei quali, come vedremo fra breve, l'immagine dei *Ballets Russes* cui abbiamo principalmente alluso sin qui viene messa più volte in discussione e, soprattutto sull'onda della progressiva ma inarrestabile disaffezione di cronisti e commentatori nei riguardi della compagnia di Diaghilev, giunge a sgretolarsi ben prima dello scioglimento della compagnia.

Se si rivolge infatti lo sguardo alla produzione giornalistica fiorita attorno alle *tournées* italiane del 1920-1921, ci si accorge di come l'atteggiamento verso i *Ballets Russes* sia non solo profondamente mutato, ma si sia fatto al contempo più complesso e difficilmente indagabile.

Accanto alla febbrile esaltazione dinanzi alle opere di carattere più smaccatamente esotico (quasi un tenace retaggio degli anni precedenti) e alla sempre più solida ammirazione per il virtuosismo degli interpreti, le cui qualità tecnico-espressive rappresentano ormai

⁴⁷⁷ Sarà ad esempio Anton Giulio Bragaglia, nel corso degli Anni Venti, a svolgere opera di divulgazione attorno alla figura di Noverre attraverso la propria rutilante attività pubblicistica. Si consideri, fra gli altri, l'articolo *La riforma coreografica di Noverre nello spirito della scuola italiana*, pubblicato dapprima sul periodico milanese «Comoedia» (anno VIII, n. 10, 15 maggio 1925) e in seguito, con modifiche e integrazioni, sia nel volume *La maschera mobile* (Foligno, Campielli, 1926) sia in *Scultura vivente* (Milano, L'Eroica, 1928).

un'autentica certezza⁴⁷⁸, trovano posto sia un progressivo scetticismo rispetto al processo di decisa internazionalizzazione della compagnia di Diaghilev – i cui contatti con le avanguardie europee conducono a esiti spettacolari che richiedono allo spettatore (e di conseguenza al cronista) una fruizione, come vedremo, eccessivamente *intellettuale* per le platee italiane del tempo – sia una tendenza, in parte già vista nel caso di Luciani, alla storicizzazione del fenomeno *Ballets Russes* complessivamente inteso, le cui istanze di rinnovamento, come si dirà, appaiono ormai irreparabilmente destinate a esaurirsi.

Per ciò che concerne la propensione, da parte dei commentatori italiani, a rievocare suggestivamente il sensuale esotismo di molti allestimenti diaghileviani, non si può non fare riferimento, ancora una volta assieme a Gasco⁴⁷⁹, alla sensibilità estrema e raffinata di Bruno Barilli⁴⁸⁰, il quale proprio in questi anni redige alcune delle pagine più stimolanti sui *Ballets*

⁴⁷⁸ Si legga ad esempio il seguente passaggio, pubblicato su «Il Popolo d'Italia» nel marzo 1921: «Poiché i ballerini, le danzatrici, i mimi e le comparse stesse della compagnia dei balli russi, questo hanno di singolare; che ogni loro movenza è un atto di stile, il gesto di un ritmo vivente che pare musica, resa per magia visibile ai nostri occhi. Anche là dove, come nei finali di Petrouchka e delle Danze del Principe Igor quella specie di frenesia si accentua fino a divenire dionisiaca ed orgiastica; anche là tuttavia essa rimane, non chiusa, ma involta tutta entro una sua linea di composta bellezza. Vi è qualcosa, in questi balli russi, che ha della liturgia sacra. Il ballo si fa lieve come un volo, senza traccia apparente di quello sforzo, sforzo di muscoli o acrobazia, che lo rende troppo spesso penoso a vedersi, perché reca palesi tracce di fatica. Pare che quelle donne lunghe e sottili, che quegli uomini sdutti, posseggano un loro immateriale segreto di aerea immaterialità». (Anonimo, *I balli russi al Lirico*, «Il Popolo d'Italia», 28 marzo 1921).

⁴⁷⁹ Nonostante una generale ammirazione nei riguardi del percorso dei *Ballets Russes* complessivamente considerato, Gasco non può nascondere la propria predilezione verso spettacoli fortemente intrisi di esotismo e sensualità come i già citati *Prince Igor*, *Shéhérazade* o *Cléopâtre*. Particolarmente emblematica in tal senso la seguente descrizione, relativa proprio alla versione di *Cléopâtre* messa in scena al Costanzi nel 1920, in cui l'approccio e lo stile di Gasco risultano sostanzialmente immutati rispetto agli anni precedenti: «Cleopatra si discioglie dai veli multipli che l'avvolgono a guisa di mummia, ed ogni velo palpita come una farfalla immane, di colori mostruosamente belli. Il pubblico – tutto il pubblico, meno pochi incolti quattrinosi parvenus – rimane estatico. L'Oriente, con le sue pompe favolose e i suoi misteri sottili, è penetrato nel massimo teatro dell'Urbe. Un profumo di fiori del male impregna l'aria. I citaristi, le danzatrici, gli schiavi quasi ignudi si sono mossi dalle pareti scolpite dei templi vetustissimi di Karnak e Abydos e da quelle affrescate della tomba texana di Nakht. Stilizzazione inaudita, quasi temeraria. Evocazione completa e minuziosa di una vita trascorsa tra uno sfavillare di gemme e un vaporare di pozze di sangue. Colonnati violacei, piramidi zonate di arancione e di verde, cielo sublime e impossibile, svariante di colori come un camaleonte. Lo scenario originale del Bakst era più semplice, rude ed efficace di quello ideato dal Delaunay per la nuova Cleopatra. Ma gli attuali costumi superano di molto quelli ammirati nel 1911. La scienza del gesto dei mimi di Russia è più che mai formidabile, la flessibilità delle danze incanta l'occhio dello spettatore, la giovanile prestanza fisica di qualche ballerino è rivelata arditamente, in un giuoco trionfale di muscoli, di tendini e di nervi. Irrompe uno stuolo di baccanti fremebonde. Siamo nel regno di Dioniso. Due satiri strisciano lubricamente fra le femmine eccitate dal Dio giulivo [...] Il quadro pagano non ha l'uguale in dovizia e violenza. La vibrazione degli esseri appare febbrile. Un'onda di vita si riversa tempestosamente dal palcoscenico sulla sala attonita. Gli occhi dei maschi luccicano: le dame aristocratiche si disperano poiché non possono correre a mescolarsi con le baccanti e turbinare sotto la sferza del dio della danza e del piacere...». (Gasco, Alberto, *L'arte coreografica russa al Costanzi*, «La Tribuna», 2 marzo 1920).

⁴⁸⁰ Scrittore, giornalista, critico musicale e musicista, Bruno Barilli (Fano 1880 – Roma 1952), si distingue, nel panorama critico coevo, per una scrittura estremamente personale, alogica, visionaria e poetica, senz'altro non estranea alle poetiche della rivista *La Ronda*, di cui fu uno dei fondatori. Temperamento inquieto e *bohémien*, Barilli conclude la propria esistenza fra malattia e sventure, tutte riverberate negli scritti più tardi. Fra le opere di argomento musicale si ricordano *Delirama* (Roma, Ars Nova, 1924), *Il sorcio nel violino* (Milano, Bottega di Poesia, 1926) e *Il paese del melodramma* (Lanciano, Carabba, 1929). A queste (segnaliamo almeno l'edizione del 2000 di *Il paese del melodramma* pubblicata per Adelphi con una postfazione di Fedele

Russes e, in generale, sulla danza in Italia. Se, come è stato acutamente rilevato, «nella poesia di Barilli una realtà vale soltanto a condizione che si dia, eroicamente, come moritura, che bruci nel tempo la sua apparizione, che gridi la sua verità senza cedere alla tentazione di permanere oltre il miracolo della sua nascita»⁴⁸¹, si comprende facilmente come la danza divenga per questo autore un campo di indagine privilegiato, da affrontare non con un approccio storicistico ma da filtrare «al controllo dell'esperienza, della sua risonanza immediata e sensibile»⁴⁸². Ecco allora che la penna di Barilli, nel trasformare in parola la visione degli allestimenti diaghileviani, si sofferma senza indugio su quelli più dichiaratamente *russi*, nei quali, cioè, i danzatori sembrano apparirgli come una setta barbara e «bizantina», irreparabilmente *estranea* e *altra* nella sua totale dedizione, quasi un folle e al contempo rigoroso sacrificio, verso la propria arte: l'autore, detto altrimenti, dimostra di sintonizzare il proprio sguardo e, contemporaneamente, di plasmare la qualità della propria scrittura sull'onda dell'azione danzante concretamente esperita, dando così vita a pagine in cui a un approccio radicalmente e programmaticamente antistoricista sembra fare da contraltare un'estrema, forse perché solo apparentemente inconsapevole, acutezza analitica. Si legga ad esempio il seguente passaggio, ripubblicato a più riprese sul quotidiano romano «Il Tempo» nel marzo 1920:

La *troupe* di Serge de Diaghilef ha un carattere specioso e profondamente estraneo agli ambienti del nostro teatro tradizionale. Il fondamento di una disciplina rigorosa estesa e penetrante regge in un solo fiato chiuso, in un ritmico contatto questa setta di artisti convertiti e di religiosi e li allontana e li separa con implacabile legge dal mondo morale moderno. Forse un perversimento dolce e astratto dell'idea sociale induce questi atleti dalle ascelle rasate verso un concetto alessandrino della bellezza e del costume. La musica solleva costoro nei regni audaci dell'intuizione e ne fa dei virtuosi severi e bizantini di una fede quasi occulta; raggiunta la grazia essi si abbandonano alle mute e sfrenate orgie (*sic!*) dello stile. Odiatori del grottesco *rutinière* essi volano scalzi dietro ai profumi dell'aria e un sorriso lentissimo sfuma agli orli della loro bocca come un velluto vermiglio che bruci adagio. Pare che essi siano discesi a celebrare i loro riti giù nel fondo e al centro vasto e torrido di un cratere dove risiedono permanenti il fuoco e l'estasi.⁴⁸³

D'Amico) si deve aggiungere *Capricci di vegliardo e taccuini inediti 1901-1952*, a cura di Andrea Battistini e Andrea Cristiani, Torino, Einaudi, 1989.

⁴⁸¹ Cfr. D'Amico, Fedele, [postfazione], in Barilli, Bruno, *Il paese del melodramma*, cit., p. 138

⁴⁸² *Ivi*, p. 136

⁴⁸³ Cfr. Barilli, Bruno, *I balli russi e "La Boutique Fantastique" (sic!)*, «Il Tempo», 3 marzo 1920 e Anonimo (ma Barilli, Bruno), *I balli russi al Costanzi*, «Il Tempo», 4 marzo 1920.

Queste parole, pur nell'evidente e voluta parzialità della prospettiva adottata, lasciano trasparire con estrema chiarezza la fascinazione profonda che, ancora nel 1920, pubblico, cronisti e commentatori italiani provano verso quel paradigma della *russità* che, come si vede, rappresenta un oggetto culturale ambivalente e complesso, non solo sapientemente costruito dall'arguzia imprenditoriale di Diaghilev, ma anche pesantemente impregnato dei desideri profondi che serpeggiano nei diversi contesti con cui interagisce. Nel caso in questione, ad esempio, ci si trova dinanzi a un vero e proprio *ritratto dell'alterità*, nel quale confluisce, evocato dal rimando alla magnetica presenza degli interpreti russi, un denso groviglio di immagini e suggestioni di sapore orientalista: l'acuta sensibilità di Barilli, tuttavia, infrange i confini del *topos* e lascia affiorare l'immagine di un'Italia in cui, forse risvegliati rispetto all'anestetizzante macchinosità dei balli tradizionali, ci si accosta alla proposta russa sia per rintracciarvi sollecitazioni ed emozioni quasi ai limiti del proibito, sia per godere della visione di interpreti che, radicalmente antitetici rispetto alle impersonali masse danzanti del *ballo grande*, si mostrano così misteriosamente rigorosi nella loro dedizione da apparire addirittura come gli officianti di un rito.

Certamente meno appassionati e coinvolgenti, seppur altrettanto stimolanti sul piano analitico e interpretativo, risultano essere invece quei contributi in cui, dinanzi a una proposta spettacolare che, accanto alle produzioni di carattere orientaleggiante, annovera ormai titoli quali – tra gli altri – *Petrouchka*, *Tricorne*, *Pulcinella* o *Le astuzie femminili* (tutti presentati in Italia per la prima volta tra il 1920 e il 1921), ci si interroga, dato il massiccio coinvolgimento di artisti europei (da Picasso a Derain, da De Falla a Respighi, giusto per citare qualche nome), circa l'identità stessa dei *Ballets Russes*: «I balli russi sono tutti veramente russi?» si scrive dalle colonne del «Corriere della Sera» nel marzo 1920⁴⁸⁴, mentre, dal canto suo, Alberto Gasco, che abbiamo visto contribuire così attivamente all'edificazione del mito del *tipico russo*, commenta così su «La Tribuna» il processo di progressiva internazionalizzazione della compagnia di Diaghilev:

Si tratta di un progresso effettivo? Certamente i “diritti della danza” erano meglio rispettati nelle prime produzioni, ma i balli più recenti rappresentavano [...] qualcosa di unico nell'arte teatrale contemporanea. Si progredirà ancora? Chi oserebbe dirlo? Resta assodato, tuttavia, che dai musicisti, pittori e decoratori che il Diaghilew ha chiamato intorno a sé, si può sempre attendere qualche sorpresa enorme. Mentre tante istituzioni artistiche belle e

⁴⁸⁴ V. B., *A proposito dei Balli Russi*, «Corriere della sera», 4 marzo 1920.

originali invecchiano con desolante rapidità, i balli russi restano giovani, appunto perché non sono asserviti ad una sola formula prestigiosa e immutabile.⁴⁸⁵

Quella che per Gasco, ancora nel 1920, è una spinta costante al rinnovamento e alla crescita artistica – anche se, vale la pena di sottolinearlo, solo pochi giorni prima rispetto al contributo appena citato, lo stesso autore commentava con una certa preoccupazione l'avanguardismo (specie scenografico) di *Contes Russes* dichiarando che: «A noi i *Racconti russi* piacciono assai: non ci dissimuliamo però il pericolo a cui l'arte coreografica nuova andrebbe incontro, volendo superare il limite segnato dalla scenografia del Larionow. Sembra che ormai si sia toccato l'apice. È bene restare sul terreno conquistato o magari ridiscendere piano, piano la china [...]»⁴⁸⁶ – per altri è invece solo una forma di sperimentalismo vacuo e *dernier cri*, la cui pretenziosità è opportuno disvelare e biasimare senza riserve. A ciò si aggiunga che per molti commentatori, specie se legati a testate di orientamento nazionalista, l'apertura dei *Ballets Russes* verso le avanguardie artistiche europee costituisce quasi la prova dell'inconsistenza del fenomeno diaghileviano, il quale, evidentemente incapace di sopravvivere autonomamente senza l'ausilio di collaboratori occidentali e fondato su una pratica costitutivamente poco *seria* come la danza, merita di essere risolutamente rubricato come una moda destinata rapidamente ad estinguersi.

La testata in cui emerge maggiormente un simile atteggiamento è senza dubbio «L'Idea Nazionale», dove, sempre nel 1920, compaiono almeno due contributi che è opportuno considerare da vicino: da un lato il ben noto articolo pubblicato in data 2 marzo a firma di Silvio D'Amico, Cipriano Efisio Oppo e Arnaldo Frateili (rispettivamente autori delle sezioni «Le danze», «Le scene e i costumi», «La musica») dedicato alla messa in scena di *Cléopâtre*, *Petrouchka* e *Prince Igor*, e, dall'altro, la cronaca (a firma Vice) comparsa l'11 marzo e relativa a *Contes Russes*, *Prince Igor* e *Boutique fantasque*. Se nel primo caso la nota dominante risulta essere quella di un censorio scetticismo, quando non di aperto biasimo, verso l'inconsistente sperimentalismo perseguito dai *Ballets Russes*⁴⁸⁷ (si noti

⁴⁸⁵ A. G. (ma Alberto Gasco), *Le Tricorne e Soleil de nuit al Costanzi*, «La Tribuna», 21 marzo 1920.

⁴⁸⁶ A. G. (ma Alberto Gasco), *I racconti russi al Costanzi*, «La Tribuna», 4 marzo 1920.

⁴⁸⁷ Così Efisio Oppo: «[...] il signor Delaunay dovendo fare arte d'eccezione è caduto nel banale e nell'abusato modernismo pittorico, quello a larghe tinte violente e sbafate di colori compenetratesi a sommarietà formali che fanno soltanto di abbozzo. E non avendo potuto far altro per eccitare la sua fantasia, ha costruito un tempio a colonne variopinte, prive di quella meravigliosa eleganza e solidità che sono caratteri così spiccati dell'arte egiziana, e nello sfondo ha dipinto una piramide giallo, viola, verde che assomiglia per le proporzioni prospettiche piuttosto a quella di Caio Cestio fuori porta San Paolo che a quella di Cheope. I moderni scenografi tutti assetati di novità, non capiscono che non sono né gli effetti veristici a base di luci elettriche né la sintesi più o meno facilone di sgradevoli colori, né le smargiassate di chiari su scuri o viceversa che possano ricordare o ricondurre l'ambiente scenico a quella suggestione che i documenti che ci rimangono della grandezza passata, ci fanno pensare fosse assai più importante e raffinata. Quando cioè la scena era veramente

peraltro che Silvio D'Amico, nel rivolgere il proprio sguardo allo spettacolo coreografico, continua tuttavia a impiegare i rudimenti interpretativi propri della critica drammatica, come quando, a proposito di *Petrouchka*, emette un giudizio essenzialmente legato all'intreccio su cui si costruisce l'azione⁴⁸⁸), nel secondo, invece, compaiono alcuni indizi da cui è forse possibile desumere con una certa chiarezza il tipo di aspettative ormai nutrite da pubblico e cronisti italiani nei riguardi della proposta spettacolare diaghileviana.

Si legge infatti:

Il fascino particolare di questi balletti russi, che già da molte sere vanno affollando il "Costanzi" di un pubblico sempre più soddisfatto e affezionato, non si rivela evidentemente tutto in una prima visione. L'attenzione è troppo divisa tra musica, scenografia e danza, che nel balletto russo hanno tutte la stessa importanza, e la prima visione accontenta solo la curiosità di "vedere" e la voglia di divertirsi. E curiosità e divertimento sono troppo poco per le intenzioni degli organizzatori di questi spettacoli, che si rivolgono piuttosto all'intelligenza degli spettatori chiedendo loro il concorso della più riposta sensibilità.⁴⁸⁹

Il tipo di coinvolgimento ormai richiesto allo spettatore, rileva acutamente questo cronista, è divenuto ben più articolato e totalizzante sia rispetto ai primi spettacoli dei *Ballets Russes* (l'unica opera risalente alle prime stagioni, *Cleopâtre*, è però presentata, nella serata cui la cronaca in questione fa riferimento, con scene e costumi di Delunay), sia, soprattutto, se paragonato all'attitudine che le platee italiane sono solite rivolgere allo spettacolo coreografico: la sempre più intensa sperimentazione condotta parallelamente su tutti i linguaggi della scena e, al contempo, il progressivo abbandono, da parte della compagnia, del filone *tipicamente russo* (sebbene lavori come *Prince Igor* non smetteranno mai di essere

un'invenzione, oltre che prospettica, architettonica, e la deformazione del vero era soltanto effetto di ricchezza plastica e di immaginazione davvero sfolgorante. Basta pensare al Bibbiena e ai Piranesi, per convincersene. Ora invece, pure con l'ausilio di tanti mezzi luminosi, la povertà stilistica e la decadenza inventiva riducono queste scene a carta colorata con gli stessi effetti grossolani delle *réclames* stradali che fanno sembrare questi spettacoli per grandi, molto simili a quelli che siamo abituati a vedere nel teatro dei piccoli, dove naturalmente stanno benissimo a posto. I costumi di Bakst piacquero perché animarono imprevedutamente il triste viola e lo sfacciato giallo del fondo, di iridi» (D'Amico, Silvio – Efsio Oppo, Cipriano – Frateili, Arnaldo, *I balli russi al Costanzi*, «L'Idea Nazionale», 2 marzo 1920).

⁴⁸⁸ «Petruska sono scene burlesche in quattro atti. È un grottesco russo, con gli ingredienti della maggior parte dei grotteschi nostrani: i fantocci, il moro, lo sdoppiamento, il fantasma, lo schematismo elementare; e soprattutto la vuota insulsaggine che pretende di essere significativa e profonda. Niente infatti potrebbe apparire più insignificante ai nostri bambini in un teatro di marionette della storia di questi fantocci, un Moro e Petruska, che si disputano il cuore di stoppa di una bambola, finché il Moro accoppa Petruska dopo una quantità di scene in cui questo povero sordo-muto non ha fatto che disperarsi e scappare. Tutto ciò avviene come nei Pagliacci di Leon Cavallo, in un teatrino da fiera e la musica di Strawinskji, secondo vi dirà il collega Frateili, ha un grandissimo e piacevolissimo da fare per descrivere i variopinti colori dell'immensa folla che incornicia il quadro. Ma il fatto resta quello che è: stupido, né comico, né drammatico». (*Ibidem*).

⁴⁸⁹ Vice, *I balli russi al Costanzi*, «L'Idea Nazionale», 11 marzo 1920.

messi in scena), conducono risolutamente verso opere che, in Italia, sono percepite come eccessivamente pretenziose e *intellettuali*. Evidentemente non più concepiti per produrre quel godimento sensoriale ed emotivo (come abbiamo visto quasi al limite dello stordimento) caratteristico dei primi lavori – dove, dinanzi alla generale fusione e reciproca sublimazione delle componenti sceniche, quella strenua ricerca della *gioia degli occhi* che abbiamo rintracciato nella stampa italiana sin dalla fine dell'Ottocento non solo incontrava nuove soluzioni sceniche verso cui indirizzarsi ma acquisiva anche un nuovo spessore emotivo – ma, come rilevato chiaramente dalla cronaca, ormai sicuramente incamminati lungo il sentiero della certo meno emotivamente impattante ricerca linguistica, i *Ballets Russes* hanno ormai intrapreso un percorso i cui sviluppi pubblico, cronisti e commentatori italiani non sono forse più disposti ad accogliere e seguire senza indugi.

Proprio di fronte all'ardire di un ballo teatrale che, come quello offerto dai russi, tenta la via della sperimentazione scenica (essenzialmente nella duplice declinazione dell'apertura all'avanguardia internazionale e del recupero del patrimonio musicale e letterario settecentesco) e pretende di essere fruito con lo stesso grado di attenzione e investimento intellettuale riservato alle altre arti, la cronaca italiana dimostra di fare un passo indietro, mascherando la propria sostanziale sfiducia nelle possibilità della danza – specie se, come in questo caso, presentata come il fulcro attorno al quale ruotano le arti *maggiori* – attraverso una molteplicità di atteggiamenti che sfumano dall'appassionata rievocazione degli allestimenti più squisitamente russi, allo scetticismo impietoso e sarcastico verso gli esiti spettacolari più recenti, fino, e non da ultimo, all'ansia di classificare e storicizzare il *fenomeno Ballets Russes* tentando, eventualmente, di trarne una *lezione* utile agli sviluppi futuri del ballo italiano.

Forse particolarmente rappresentativo di quest'ultima tendenza, proprio perché costruito a partire dalle sollecitazioni sensoriali prodotte degli spettacoli diaghileviani, è il ricco articolo firmato da Carlo Tridenti su «Il Giornale d'Italia» il 2 marzo 1920, nel quale, quasi in tre momenti logicamente conseguenti, si passano in rassegna le realizzazioni della compagnia di Diaghilev, i mutamenti cui è andata incontro nel corso del tempo e, infine, il tipo di esempio da essa offerto in ambito teatrale.

Si legge infatti:

Per il ritorno dei balli russi il Costanzi aveva assunto l'aspetto delle occasioni solenni: una sala magnifica sfolgorante. Ancora una volta ci siamo abbandonati alla loro squisita dissipazione. Resta però in noi uno stordimento leggero e strano come dopo un ritorno da un'eccessiva e non liberata allegrezza o come se un complicato piacere avesse regolato il

ritmo delle finzioni stupende. Lo spirito di oggi è reticente e assume comici atteggiamenti di pedagogo. Che trovi qualcosa a ridire sulla improvvisa o totale sollevazione dell'essere verso gli incantati cieli dello spettacolo? Forse giudica che non sia lecito per tante ore di vedere e sentire solamente, in una ardente latitanza di tutti i sensi dal pensiero e dalla realtà della vita. Ma s'è placata la profonda e selvaggia furia dei guerrieri del Principe Igor e sul loro accampamento s'è spenta l'estrema luce del crepuscolo infiammato. Ora, mentre dai fuochi accesi dinnanzi alle tende e dall'anima nostra si dilegua il fumo indolente d'è rami combusti e della stupefatta ebrietà, tentiamo di riflettere e di tornare alle assurde indiscrezioni della coscienza. [...] Invece di dedicare tempo e spazio a distillare i superlativi che le ardite e gloriose armonie di colore, di suono e di movimento meritano indiscutibilmente, oggi e nel corso delle varie rappresentazioni, sarà non del tutto ozioso fare qualche osservazione rapida e senza pretese su quanto i balletti russi hanno saputo realizzare, sui mutamenti che hanno subito e sulla lezione feconda che si può trarre da essi. [...] Un paese, come il nostro, che ha dato i più grandi scenografi, da Jacopo Torelli a Ludovico Burnacini, ai Bibiena, a Piero Gonzaga, deve essere disposto ad accettare l'idea da cui Bakst e i suoi collaboratori sono stati mossi: di bilanciare cioè con un'intelligenza plastica il dominio che nel teatro hanno la musica e la poesia. All'irrealismo assoluto dei cartelli che nell'epoca elisabettiana, con il semplice nome dei luoghi in cui una determinata azione si svolgeva, dovevano bastare a suscitare l'immagine di castelli incantati e di magici paesi, i balli russi hanno sostituito l'idealismo relativo dei loro sintetismi, del loro disprezzo per l'archeologia, e per l'esatto, dei loro quadri decorativi sempre in perfetta armonia con l'idea centrale da trattare. Una occhiata alle scene d'è nostri teatri è sufficiente a mostrare quanto sia urgente, in Italia, riapprendere da essi l'arte di accentuare i significati e i conflitti drammatici di un'opera di poesia con l'evocazione del mondo trasfigurato in cui le astratte creature per un attimo sono chiamate a vivere. Diciamo ciò in linea di massima. Perché con tutto quanto, i russi hanno fatto, specie in questi ultimi anni di vaghezze cubiste e futuriste, di sviamenti cosmopolitici, e Cleopatra, disegnata da Robert Delaunay – un officiante della chiesuola cubista – fanno rimpiangere quelli immaginati per lo stesso lavoro di Lèon Bakst. Dietro la ferma consistenza dei corpi dei corifei, delle baccanti e dei satiri, e la decisa e minuti contiguità dei colori dei costumi, essi appaiono eccessivamente schematici e privi di adeguate qualità di materia: carta insomma, e senza speranza di tattili illusioni. Si ripensa con vano desiderio, ripeto, al grandioso portico – del tempio di Ramsete III o di Iside? – con le alte mura e le sue statue enormi, da Bakst, avvolto estaticamente in una veste di viola e di smeraldo. Per buona ventura la barbarica grazia di questo artificiale paradiso si ritrova nello scenario composto da Nicolas Roerich per il Principe Igor. Il balletto russo sembra oggi averla voluta di proposito

dimenticare o almeno nasconderla sotto le recenti sue arie boulevardières. Ma nella sua essenza popolare, nel suo schietto asiaticismo era forse tutta la sua forza.⁴⁹⁰

L'attitudine con cui Tridenti si accinge a parlare qui dei *Ballets Russes*, vale a dire scegliendo di non evocare le suggestioni offerte dalla scena ma di condurre una lucida riflessione attorno al fenomeno artistico incarnato dai russi, costituisce forse la spia di un mutato clima culturale che, dinanzi alla proposta diaghileviana, possiede il sufficiente distacco per accogliere quanto promette di rilevarsi compatibile e fruttuoso per il teatro italiano (intendendo qui, in maniera decisamente significativa, non solo il teatro di danza) e, al contempo, di rigettare in tronco tutto ciò che appare eccessivamente avanguardista oltre che, come si diceva, pretenzioso.

Muovendo da un simile atteggiamento di fondo, l'autore, recuperando una tendenza presente da almeno un decennio nel discorso giornalistico italiano sui *Ballets Russes*, focalizza la propria attenzione sulla dimensione visiva sia plaudendo all'efficace proposta di *teatro totale* a più riprese offerta dai russi, sia, ed è quanto qui ci interessa, sottolineandone il carattere *classico* e implicitamente *italiano*: se infatti non sorprende come, nel contesto di un articolo dichiaratamente teso alla riflessione sistematizzante, la componente coreica passi vistosamente in secondo piano (quasi, ovviamente, fosse indegna di divenire oggetto una trattazione lucida e consapevole), altrettanto coerente con la temperie culturale italiana di questi anni si rivela sia il rimando alla storia patria (con la menzione di Torelli, Bumacini, Bibiena e Gonzaga, tutti presentati come esempi di assoluto riferimento), sia lo sguardo verso la situazione del teatro coevo, reo, dal punto di vista di Tridenti, di non dedicare la giusta cura alla dimensione scenografica e di non tenere conto né delle proprie gloriose tradizioni (incarnate dagli scenografi testé evocati), né delle sperimentazioni teatrali più di recente condotte su scala internazionale.

Quello dei russi, tuttavia, costituisce un esempio il cui raggio d'azione è destinato a rimanere limitato: come quasi tutti gli autori menzionati fin qui, Tridenti, biasimando uno sperimentalismo che definisce nei termini di «vaghezze cubiste e futuriste» e di «sviamenti cosmopolitici», riserva la propria preferenza agli spettacoli *tipicamente russi*, facendo così confluire la riflessione sul teatro italiano che abbiamo appena visto all'interno di quello che ormai possiamo pensare come un vero e proprio *doppio binario* della ricezione italiana dei *Ballets Russes*, costituito, in via minoritaria, dai tentativi di rielaborazione e assorbimento del fenomeno diaghileviano all'interno delle pratiche teatrali e coreiche nazionali (si pensi,

⁴⁹⁰ Tridenti, Carlo, *Balli russi una visione di bellezza*, «Il Giornale d'Italia», 2 marzo 1920.

oltre al contributo in questione, a quanto detto a proposito di Sebastiano Arturo Luciani), e, in maniera a dir poco predominante, dall'accalorata esaltazione di quello «schietto asiatismo» in cui, sempre per citare Tridenti, il balletto russo sembrava esprimere «tutta la sua forza».

Nel solco di questa seconda tendenza, peraltro ampiamente compendiata e rilanciata da un contributo di Alberto Gasco datato 1924 e pubblicato – col titolo *Splendore e decadenza dei Balli Russi* – su «La Tribuna»⁴⁹¹, si colloca la maggior parte dei discorsi giornalistici relativi alla penultima tappa italiana della compagnia, vale a dire quella che, a cavallo tra il dicembre 1926 e il gennaio 1927, la vede agire sulle scene dell'esclusivo Teatro di Torino.

Non solo, infatti, nell'articolo di presentazione degli spettacoli torinesi si allude alla compagnia definendola significativamente come «esotica carovana» – la cui «marcia vertiginosa di colori e di splendori»⁴⁹² ne aveva fatto, secondo quanto giustamente rilevato da Patrizia Veroli, un autentico «classico del moderno»⁴⁹³ – ma, nei commenti relativi agli spettacoli, prevale un sostanziale scetticismo verso le proposte ritenute eccessivamente sperimentali (come il «futurista»⁴⁹⁴ *Matelos*), al quale, evidentemente, fanno da contraltare le simpatie riservate sia a un «balletto d'altri tempi»⁴⁹⁵ come *Le lac des cygnes* sia, soprattutto, al «tipico»⁴⁹⁶ *Petrouchka*.

Ecco allora che se, all'indomani del debutto di *Matelos*, la «Gazzetta del Popolo» ne condanna l'«esagerazione», relativa sia all'allestimento genericamente inteso sia allo specifico della componente coreica, dichiarando che

Quanto per le scene, la musica e la coreografia, vi fu in questi tre elementi del balletto quell'esagerazione e, anzi, quell'esasperazione che è caratteristica di una certa corrente dell'arte d'oggi che – per fortuna – non piace a molti. [...]L'arte dei mimi, dovendosi

⁴⁹¹ Nei paragrafi introduttivi dell'articolo, vero e proprio *excursus* storico delle attività della compagnia (con un'attenzione privilegiata per gli «splendori dei tempi in cui Leon Bakst signoreggiava virilmente»), Gasco chiarisce la propria opinione sul percorso dei *Ballets Russes* dichiarando: «Non illudiamoci: esiliate le gloriose baccanti del corteo di Cleopatra, le femmine accese di febbre carnale che popolavano il serraglio del sultano Schahriar, fuggite le silfidi educate al ritmo del *valzer* di Chopin e le farfalle che si bruciavano le ali alle fiamme del *Carnaval* di Schumann, il regno dei Balli Russi è rimasto assai impoverito. “Rinnovarsi o perire”. Sergio de Diaghilew ha preso troppo alla lettera questa sentenza e, per voler correre vertiginosamente dietro alla moda dell'ultim'ora, dando battaglie su battaglie, ha sciupato in pochi anni le munizioni che potevano bastargli per un trentennio. Ora, egli è costretto a giuocare d'astuzia e ripararsi dietro le gonne delle anemiche adolescenti di Maria Laurencin [scenografa e costumista del balletto *Les Biches* del 1923, *n.d.A.*]. Riparo mediocre, per colui che, un tempo, era difeso dagli eroici arcieri del *Principe Igor* e dei barbari atletici del *Sacre de Printemps* [mai visto in Italia, *n.d.A.*]. A conti fatti, si può considerare compiuto il ciclo delle gesta dei coreografi della celebre “Compagnia”, e notate gli errori che ne hanno determinato il declinare».

⁴⁹² M. C. *I balletti di Diaghilew al Teatro di Torino*, «La Stampa», 23 dicembre 1926.

⁴⁹³ Veroli, Patrizia, *I Ballets Russes e l'Italia*, cit., p. 191.

⁴⁹⁴ Anonimo, *Le Matelos al Teatro di Torino*, «Gazzetta del Popolo», 28 dicembre 1926.

⁴⁹⁵ Anonimo, *Le lac des cygnes al Teatro di Torino*, «Gazzetta del Popolo», 3 gennaio 1927.

⁴⁹⁶ Anonimo, *Al Teatro di Torino*, «La Stampa», 6 gennaio 1927.

intonare a tali elementi, apparve tesa, spasmodica, brutale: specialmente nel quadro del “bar” in cui i marinai fanno veramente i “clown” con alcune seggiole. Ma di che paese sono quei marinai che esprimono la loro gioia nel modo che vedemmo ieri sera e che son allegri non solo nel ritorno, ma anche quando devono lasciare gli affetti più cari?⁴⁹⁷

dinanzi alla messa in scena di *Le lac des cygnes* sempre sulla stessa testata si scrive:

Balletto di altri tempi, questo, poiché la sua musica è di Tchaikovsky e la sua coreografia è di quel Marcel (*sic!*) Petipa che passa per il riformatore del balletto russo e che nacque a Marsiglia oltre un secolo fa (precisamente nel 1819). D’altri tempi in cui il garbo, la grazia, la dolcezza erano certo più in pregio che non ai giorni nostri, in cui era buon gusto sfuggire le esagerazioni e intonare gli elementi dell’opera d’arte, anziché staccarli e contrapporli violentemente. L’esecuzione coreografica fu mirabile per grazia, leggerezza, aristocrazia e varietà d’atteggiamenti. Danza d’altri tempi, si capisce, ma è dubbio se il nostro tempo, in cui si balla quanto forse non si ballò mai, meriti di passar davanti agli altri. Per la grazia, dote femminile, per l’eccellenza, no di certo.⁴⁹⁸

Più denso e interessante è però un contributo pubblicato sul quotidiano «La Stampa», dove, nella cronaca relativa a *Petrouchka*, compare forse una delle letture più sensibili fra quelle pubblicate in Italia a proposito del capolavoro di Stravinskji/Fokine:

L’anima paesana affiora da questa vicenda grottesca ed umana insieme con evidenza sorprendente, sicché gli elementi della realtà e quelli della favola si compenetrano in modo inscindibile e la coreografia dal canto suo, vera espressione plastica della musica, è limitata allo stretto necessario per la comprensione del fatto. Più dramma che balletto, dunque: ed intento a mettere a nudo passioni istintive e brutali, assai più che volontà di lusinga sensuale ed aggraziata. Il dramma si svolge fra i fantocci cui la magia del ciarlatano ha comunicato sentimenti agli uomini; e tutto lo sforzo della coreografia come quello della musica, tende a confondere l’umanità dell’autore prestata al burattino con quanto di grottesco contiene fatalmente ogni passione umana. Così noi assistiamo all’innamoramento del povero Petrouschka, alla sua gelosia folle e dolorosa, ed infine allo strazio che il Moro, l’amante fortunato della Ballerina fa del debole e sentimentale rivale. I burattini soffrono perché l’incantesimo li ha fatti un istante uomini senza che loro sia dato, d’altra parte, di destare quella pietà che ad ogni creatura umana spetta di diritto.⁴⁹⁹

⁴⁹⁷ Anonimo, *Le Matelos al Teatro di Torino*, «Gazzetta del Popolo», cit.

⁴⁹⁸ Anonimo, *Le lac des cygnes al Teatro di Torino*, «Gazzetta del Popolo», cit.

⁴⁹⁹ Anonimo, *Al Teatro di Torino*, «La Stampa», 6 gennaio 1927.

Dall'accuratezza di simili considerazioni, che hanno l'indiscutibile merito di riservare a un allestimento coreografico (non a caso definito «più dramma che balletto») un'interpretazione degna di uno spettacolo di prosa, emerge l'irresistibile preferenza accordata da pubblico, cronisti e commentatori italiani verso quella *russità* da noi ampiamente richiamata e chiaramente intercettata anche dall'anonimo autore della «Gazzetta del Popolo» quando, ancora una volta a proposito della messa in scena torinese di *Petrouchka*, rileva come sia proprio attraverso quest'opera che il pubblico del capoluogo piemontese ha potuto assaporare appieno la formula spettacolare diaghileviana e, pertanto, apre il proprio contributo dichiarando che «Fu il più caratteristico tra gli spettacoli di questa stagione eccezionale, che ebbe il merito di far conoscere a tanta parte del pubblico torinese una forma d'arte spiccatamente moderna»⁵⁰⁰.

Certamente più complessa e, al contempo, maggiormente foriera di riferimenti alla danza italiana degli Anni Venti è infine la produzione discorsiva prodottasi attorno all'ultima tournée dei *Ballets Russes* in Italia, durante la quale, nel gennaio del 1927, la compagnia di Diaghilev si trova ad affrontare il prestigioso palcoscenico della Scala.

Se, secondo quanto peraltro ampiamente rilevato dagli studi sull'argomento, quella della snobistica chiusura verso i russi costituisce certamente la nota dominante nelle reazioni del pubblico e della stampa milanesi agli spettacoli diaghileviani del 1927, ci pare tuttavia che un simile atteggiamento debba essere inquadrato in un più ampio contesto di riflessione, all'interno del quale la convinzione, caldamente difesa dalla maggioranza dei commentatori, circa l'ormai evidente obsolescenza del *fenomeno Ballets Russes* va a innestarsi sul terreno di un dibattito che, come abbiamo ampiamente mostrato nel capitolo precedente, rintraccia nel ballo teatrale italiano (e nelle sue carenze strutturali) l'oggetto principale del proprio interesse.

Accanto a motivi in parte già precedentemente individuati, come le espressioni di sapore vagamente razzista (destinate a divenire sempre più marcate e frequenti) e – parallelamente – l'accento posto sulle origini *italiane* della compagnia (mercé il magistero di Enrico Cecchetti)⁵⁰¹, trovano ormai posto, ferma restando la certezza che i *Ballets Russes* non

⁵⁰⁰ Anonimo, *Il balletto Petrouchka al Teatro di Torino*, «Gazzetta del Popolo», 6 gennaio 1927.

⁵⁰¹ Così, ad esempio, ci si esprime alla vigilia del debutto sul «Corriere della sera»: «Arrivare alla Scala, per questa settantina di nomadi slavi, è non soltanto agire nel più celebre teatro del mondo, ma riavvicinarsi al maestro di quasi tutte le danzatrici e i danzatori, a Enrico Cecchetti, direttore della scuola di ballo della Scala, che i più hanno conosciuto in Russia e che li accompagna anche ora qualche mese dell'anno, nei loro giri all'estero. I balli russi hanno dunque una vena italiana, benché nati a Parigi, dove furono portati una ventina d'anni fa dal Diaghileff che aveva appartenuto alla segreteria dei teatri imperiali moscoviti e che nella capitale francese si trovò ad organizzare quei concerti all'Opéra nei quali il maestro Nikish rivelò Rimsky Korsakoff,

possano ormai più presentare alcun tipo di novità, ampie e spesso polemiche considerazioni sulla condizione del ballo italiano (e in special modo scaligero) e sulla necessità di una sua rapida rinascita.

In questi termini, infatti, si esprimono due fra i principali quotidiani milanesi, vale a dire il «Corriere della sera» e il «Popolo d'Italia», i quali, seppur con toni e intendimenti parzialmente diversi fra loro, rivolgono lo sguardo su questioni di carattere nazionale, servendosi così del passaggio dei *Ballets Russes* (in verità, come si rileva su entrambe le testate, piuttosto favorevolmente, seppur non entusiasticamente, accolti dal pubblico) come di un pretesto per portare alla ribalta questioni ritenute più urgenti e significative; ecco allora che, sulle colonne del «Corriere», da sempre attento e particolarmente interessato alle attività scaligere, si sceglie di «aprire una parentesi» (la quale occupa in verità gran parte del contributo) proprio su due questioni fondamentali come, da un lato, la reticenza dei compositori italiani a scrivere musiche destinate al balletto e, dall'altro, il desiderio di veder rifiorire la Scuola di Ballo del Scala, la quale, come si è già detto, era stata riaperta, dopo la chiusura del 1914, solo sei anni prima.

Si legge dunque:

Aperto una parentesi, si osserva qui che sarebbe meritevole d'indagine la ragione che tiene lontani i nostri giovani musicisti dal balletto; mentre qualche esempio lodevole, che si è avuto in un passato non lontano avrebbe potuto additare loro una via di esigenze meno grandi di quelle imposte dal dramma lirico: via pur piena di seduzioni per le fantasie di colore, pei disegni di quadri fantastici capaci di sensazioni belle e di poesia. La ragione sta probabilmente negli ancora limitati nostri mezzi esecutivi e in quel relativo sdegno che la nobiltà del senso artistico fa sentire quando si tratti di dedicarsi a un genere che non sia alla sommità della scala dei valori artistici. Tuttavia non è da disperare che un giorno o l'altro a questo si arrivi. Quando poi la Scala potesse vedere modernamente rifiorire sulla scena la sua antica e celebrata scuola da ballo, spunterebbero, forse in misura più copiosa di quanto non era avvenuto sino ad ora, la possibilità di giungere al balletto nostro, come Diaghileff è

Glazounoff, Rakmaninoff, Scriabine, Liadoff. La Germania fu la prima a prediligere questi balli; poi venne Londra dove, durante le feste per l'incoronazione del Re, al Covent Garden, si confermarono quale spettacolo a sé. Da allora due volte nelle due Americhe, e poi a Roma in occasione della Esposizione d'arte del 1911 e quindi in tutte le capitali europee e i balli russi vennero accolti come manifestazioni d'arte che avevano e conservano, malgrado apparenze talvolta quasi malate di orientalismo, l'origine e il suggello dell'italianità. Infatti, i primi programmi risentivano l'influsso delle vecchie musiche e delle classiche scuole di ballo italiane, rispettosa predilezione di quello stesso Fokine che già il pubblico della Scala ha conosciuto e che fu uno dei primi direttori artistici della Compagnia, ora in America, a capo di una scuola che lotta vittoriosamente contro il gusto delle sedicenti danze di origine negra. Si ricordano, più o meno ibridi, i tentativi di resuscitare o introdurre il minuetto e le maschere, durante la prima calata danzante in Italia e le riesumazioni rossiniane curate dal Respighi, che davano il ritmo ad una fantasia carnevalesca». Cfr. Anonimo, *I balli russi alla Scala*, «Corriere della sera», 8 gennaio 1927.

giunto al balletto russo. Tanti anni di prosperità dell'arte coreografica alla Scala ci ammaestrano che non ci mancano le disposizioni naturali a tale arte ma solo i mezzi per porle in valore secondo nostre e nuove forme. Intanto appare sintomatico che ieri il pubblico della Scala abbia accolto con favore i tre balletti dalla compagnia russa. Festa di colore, di fantasie ottiche e di movimenti in cui la movenze del corpo umano si disegnavano con un linguaggio muto eppure pieno di chiarezza, di bellezza formale e di fascino, questi balletti non mancarono di produrre il loro effetto, sia valendosi degli adattamenti cui venne sottoposta la musica cimarosiana, combinata a "suite" coreografica, sia nelle espressioni originali, creata appositamente per le azioni coreografiche, di Stravinsky e di Tchaichowsky.⁵⁰²

Ben lungi dal porsi come un aspro rifiuto nei riguardi dei russi, il contributo in esame ne coglie tuttavia essenzialmente il carattere di stimolo per una nuova fioritura del ballo italiano, non solo riservandovi un'analisi sommaria ed essenzialmente autoreferenziale (si veda come, a proposito di *Le mariage d'Aurore*, non manchi un riferimento al "ballo grande" allorquando si scrive: «Essa prende forma in dodici numeri, richiamanti spesso la maniera del comporre alla Marenco»⁵⁰³), ma anche sminuendone la portata innovativa sul piano artistico, dal momento che, secondo quanto si dichiara apertamente, ciò che determina la disparità e la (momentanea) subalternità della danza teatrale italiana rispetto a quella russa non è certo una carenza di talento e inclinazioni (gli italiani sarebbero infatti *naturalmente predisposti* all'arte di Tersicore) quanto una mera scarsità di risorse materiali.

Decisamente più radicale e battagliero appare invece Alceo Toni, il quale, dalle colonne del «Popolo d'Italia», rilancia simili questioni con una palese e irruenta spinta nazionalista. La presenza dei *Ballets Russes* alla Scala, infatti, costituisce per quest'autore un'occasione privilegiata (proprio a causa dell'«intrusione» di una compagnia straniera all'interno di un teatro che gode delle sovvenzioni dello Stato fascista) per esprimere il proprio risentimento nei riguardi dell'istituzione scaligera, del tutto incapace – oltre che incurante delle indicazioni del Duce – di esercitare quel ruolo di promotrice della musica e, più in generale, delle manifestazioni artistiche smaccatamente *italiane* che le spetterebbe in quanto teatro di prim'ordine e tempio della tradizione lirica nazionale.

L'apertura alla compagnia di Diaghilev, invece, rappresenta per Toni la riprova di come La Scala, piegandosi alle esigenze di un'epoca definita «edonista», si accontenti di accogliere

⁵⁰² Anonimo, *I balli russi alla Scala*, «Corriere della sera», 11 gennaio 1927.

⁵⁰³ *Ibidem*.

divi e nomi di spicco senza curarsi di condurre un'opera organica e consapevole per la crescita dell'arte musicale e teatrale italiana:

La Scala decade perché non ha un programma, che non sia soltanto un “cartellone” di bei nomi e che contempra unicamente una serie di eccellenti e sia pure supereccellenti esecuzioni. I bei nomi e le buone esecuzioni non possono essere che degli elementi di “mezzo” e non un “fine”. La Scala, sinora, ha fatto solo del virtuosismo, che non è, come si sa, la ragione suprema dell'arte. [...]Palcoscenico e pubblico scaligeri avrebbero dovuto essere gli eccitatori e i testimoni della moderna attività musicale. Invece? Si obietterà che il pubblico affolla soltanto gli spettacoli di opere care al suo orecchio abitudinario e convenienti alla sua pigrizia mentale – anche, aggiungasi, facendo a meno delle mirabolanti interpretazioni di questo o di quel divo. Ma un teatro come la Scala ha da farsi rimorchiare, o meglio, si deve anzi ancorare nelle acque stagnanti dei luoghi comuni? Deve indulgere al cattivo gusto, accarezzare il più infingardo conservatorismo: chiudersi in una dispettosa negazione misoneista? No, se non vuol vivere alla giornata languendo come fa.⁵⁰⁴

Si tratta evidentemente di una polemica ampia e del tutto incardinata nella temperie politica del tempo, il che rende questo contributo, quasi schiacciato dalla duplice problematica dell'*italianità* dell'arte e della statalizzazione del teatro, solo relativamente connesso alla danza e alle sue pratiche; nel prosieguo del discorso, vale a dire in quella che presenta come vera e propria «cronaca», Toni affronta tuttavia più direttamente questioni di carattere coreico, il tutto muovendo da una sorta di *definizione della danza* che – probabilmente ispirata all'esempio delle cosiddette danze libere, le quali proprio in questo periodo iniziano a prendere piede (specie grazie al successo di Jia Ruskaja) anche in Italia – mira tuttavia a rimarcare la stanca ripetitività della formula spettacolare dei *Ballets Russes*. Scrive infatti Toni:

La danza non può essere e non è che l'estrinsecazione lirica di uno stato d'animo a sé, quanto a carattere d'intimità espressiva, e di una euritmica bellezza plastica quando ha senso puramente estetico. Queste storie russe raccontate non precisamente dalla bocca non tornano. Le fantasmagorie e le riposte intenzioni simboliche non persuadono. Al massimo stiamo soltanto con le vecchie nostrane allegorie, innocue ed inutili come certe polverose decorazioni mitologiche⁵⁰⁵.

⁵⁰⁴ A. T. (ma Alceo Toni), *I balli russi alla Scala*, «Il Popolo d'Italia», 11 gennaio 1927.

⁵⁰⁵ *Ibidem*. Si noti come, sempre a proposito del riferimento ai balli manzottiani, anche in questo articolo, sempre a proposito di *Le mariage d'Aurore*, si scrive: «chiuse lo spettacolo l'ultimo atto della “Bella

Oscillando fra l'espressione del sentimento e il perseguimento della pura bellezza formale, la danza, sembra dire qui Toni (assumendo peraltro una posizione estremamente *moderna* che, secondo quanto si è detto nel capitolo precedente, non finirà col prevalere negli anni successivi), non può né ambire alla rappresentazione di vicende narrativamente strutturate né tantomeno farsi veicolo di significati oscuramente simbolici: arte sostanzialmente esteriore e anti-intellettuale, cioè, essa deve accontentarsi di persuadere il pubblico prima di tutto in virtù della smagliante bellezza degli allestimenti e della perfezione tecnica dei danzatori, ambiti nei quali, afferma l'autore, la Scala non è certo da ritenersi inferiore alla compagnia di Diaghilev.

Né per affiatamento, né per eleganza di esecuzione i singoli e la massa dei danzatori russi e pseudo russi di ieri sera – se escludo qualche primaria figura – hanno da dare dei punti ai nostri. Il “Carillon magico” del nostro Pik Mangiagalli fu l'anno scorso ben altrimenti sontuoso e smagliante, al paragone. I balli russi dal loro inizio ad oggi non solo non hanno progredito, ma si sono lasciati superare. Il solito scenario stilizzato tanto da apparire come uno scheletro di una grassa pittura che fu, li inquadra. Belli e pittoreschi invece sono ancora, come ideazione, i costumi, ma molti risentono del loro lungo uso.⁵⁰⁶

Un senso di inarrestabile decadenza e di esaurimento progressivo – perfettamente condensato nel rimando, appena riportato, al logorarsi di scene e costumi – permea oramai il discorso giornalistico italiano sui *Ballets Russes*, le cui avventurose vicende, avviluppate in un rimbalzare inesausto fra successi e cadute, hanno finito con l'assumere un alone di leggenda: è proprio in questi termini, infatti, che, in un contributo dal sapore quasi fiabesco, ne parla Orio Vergani, il quale, sublimando poeticamente molte delle considerazioni richiamate fin qui, tratteggia l'immagine di un Diaghilev-Mago Merlino al contempo despota e schiavo della propria meravigliosa creatura:

Tetro e autoritario, matematico e geometra, risolve con tanto di sorriso, con tanto di agilità, tanto di ritmo, tanto di acrobazia e di colore, il problema scaltrissimo di vincere da decine di anni il pubblico di tutti i paesi. Insegna ai suoi le belle anarchie dell'avvenirismo e li accalappa e li aggioga alla tradizione. Istiga i danzatori a diventare angeli ribelli, perché il paradiso delle sue danze non sia gelido e compassato; li inferocisce perché i loro scatti, sul

addormentata nel bosco” del Tchaikowsky: una macchinosa coreografia con galoppi, valzer e simili pregevoli anticaglie da degradare e riabilitare il vecchio Manzotti».

⁵⁰⁶ *Ibidem*.

rettangolo dei tappeti, abbiano la forza naturale degli istinti rivelati; li fa vivere nelle cantine del decadentismo letterario perché siano più pallidi, e li rosola violentemente al sole perché sembrino modellati nei metalli saturi di rame. Ne fa idoli e anime, invasati e furibondi spiriti, caratteri ghignanti e forme leggere come fuochi fatui. Li cala nelle foreste della mitologia e li rimbalza nelle sarabande dadaiste, li incatena sugli sfondi, li fa rotolar verso le ribalte, li sostiene nella luce dei proiettori come sui getti d'acqua le sfere di celluloidi dei bersagli, li annega nel buio delle quinte, li fa balzare leggeri sulle punte, come se i loro talloni, a toccar terra, fossero vulnerabili quanto quelli di Achille, li prostra nella simulazione della bella morte come i gladiatori nel circo. Dietro il suo passo silenzioso il mondo è piccolo e i teatri delle capitali stanno l'uno accanto all'altro. Il mondo non è che una catena di palcoscenici e al di là delle ribalte non ci sono che le stelle e l'infinito. Si vive in una atmosfera di orchestre invisibili, tra barriere di pianoforti a coda, martellanti nelle ore delle prove.⁵⁰⁷

E sul finale, alludendo a una prova immaginaria:

[...] col suo passo silenzioso, Diaghileff giunge alle spalle, si ferma, guarda senza guardare. Trova una poltrona, come un intruso, ma senza far rumore. Osserva, mormora, comanda: "Più rosso, più rosso quell'incendio... più pallido quell'eroe... Cleopatra non deve guardare, Cleopatra non deve vedere: più immobile, più vuota, più lontana... quell'arciere non muore! Deve morire assolutamente: ma senza dolore, con musica... così... così...". Non alza la voce mai. Prende la leggenda per mano, la guida come un folle la cui follia sia bella e incontaminata. Non sorride, non è contento, non si commuove. Vuole. Guarda con i suoi occhi color di cenere, semispenti. Va bene, va bene: andiamo...morire senza dolore, con musica. Così, ancora una volta. Da capo, dieci battute indietro.⁵⁰⁸

Ne emerge il ritratto di un tragico demiurgo, la cui esistenza, legandosi a filo doppio a quella della propria compagnia, sembra risolversi nella totale e folle dedizione, quasi un cieco e rischioso dissiparsi di energie, sia verso la più inconsistente fra le arti, la danza, sia verso un mondo, quello del teatro, dominato dall'azzardo implicito in ogni nuova proposta artistica (come quelle puntualmente perseguite da Diaghilev), dalla volubilità del pubblico e, non da ultimo, dal logorio di una tanto sfavillante quanto sfiancante *routine*; eppure, proprio in questa vertiginosa abnegazione, Vergani, nonostante il tono volutamente favolistico e visionario della trattazione, presagisce un dato storico che, all'indomani della prematura

⁵⁰⁷ Vergani, Orio, *Leggenda di Diaghilev*, «Corriere della sera», 9 gennaio 1927.

⁵⁰⁸ *Ibidem*.

morte di Diaghilev, si sarebbe mostrato in tutta la sua evidenza, vale a dire l'impossibilità, per i *Ballets Russes*, di sopravvivere alla scomparsa del proprio creatore.

L'inscindibilità e, al contempo, la pericolosa fragilità di un simile legame – in quanto fondato sugli altalenanti successi della compagnia, oltre che sull'inesausta tenacia, anche dinanzi ai fallimenti, di Diaghilev medesimo – è il tratto forte che connota praticamente tutti i necrologi pubblicati sulla stampa italiana all'indomani della scomparsa, nell'agosto 1929, dell'impresario: la morte di Diaghilev, detto altrimenti, non viene tanto presentata come l'abbattersi di un evento tragico sulle sorti di una compagine artistica nel pieno del suo fulgore creativo e dei suoi successi, quanto come il drammatico infrangersi di un rapporto complesso, vale a dire quello fra creatore e creatura, il quale – come ormai si riconosceva da tempo e secondo quanto, in definitiva, aveva suggestivamente asserito anche il già citato Vergani – era tenuto in vita essenzialmente dalla ferrea volontà di Diaghilev, incapace, anche dinanzi a quella che, almeno in Italia, appariva come una inarrestabile crisi dei *Ballets Russes*, di arrendersi e smettere di reinventarsi costantemente.

Sembra essere questa, ad esempio, la chiave di lettura adottata dal «Corriere della sera»: in maniera forse non casuale, trattandosi di un quotidiano pubblicato nella città italiana – Milano – sicuramente meno aperta ed entusiasta nei riguardi dei *Ballets Russes*, la testata accoglie un contributo che presenta la densa biografia di Diaghilev letteralmente *inquadrandola* (grazie a due paragrafi posti rispettivamente all'inizio e alla fine della trattazione) all'interno di una strategia interpretativa volta a dimostrare il parallelo spegnersi della compagnia e del suo ideatore.

Si legge infatti in apertura:

Mentre il «balletto russo» tramonta, con le sue porpore, i suoi ori e le sue danzatrici dalle membra color di madreperla all'orizzonte nebbioso del ballo romantico di cui è stato l'ultima splendente concezione, muore Sergio Diaghilev, che ne fu una specie di sire tenebroso e astuto, audace e calcolatore. Muore questo gigante che sembrò perennemente vestito in frak per meglio dominare un popolo seminudo e barbarico, pronto ad essere rapito nelle vertigini della danza al primo segno che gli veniva dalle mani inanellate del «regisseur», sprofondato nell'ombra del teatro come un mago in borghese. Non sopravvive Sergio Diaghilev al morire di quello che fu il suo stile coreografico. Il ballo russo, nato dall'incontro felice di cento tendenze artistiche decadenti o moderniste con il temperamento ritmico istintivo e quasi selvaggio di una falange si fiamma e dalla disciplina di ferro, aveva dimostrato ormai in questi ultimi anni di non saper più attingere a forme nuove e di non poter nemmeno più vivere sulle tradizioni. Il suo pallido dominatore, il colosso in scarpette di vernice che lo

aveva guidato per il mondo e aveva internazionalizzato il piccolo clan di danzatori moscoviti in contatto con le arti e i pubblici di tutti i continenti e di tutte metropoli, chiude la sua vita con la fine della sua grande e singolare creazione.⁵⁰⁹

Nella palese mescolanza di attitudine storico-critica e ricorso esplicito a stereotipi (come quello dei danzatori *barbari e selvaggi*) e immagini ricorrenti (si veda quella di Diaghilev quale “gigante in frak”), si riassume qui forse meglio che altrove⁵¹⁰ l’atteggiamento essenzialmente assunto, pur con tutti gli slittamenti che abbiamo progressivamente rintracciato, dalla cultura italiana nei riguardi del fenomeno *Ballets Russes*: fondamentalmente impressionata da un esotismo tanto sensualmente intrigante quanto moralmente discutibile ma tuttavia fedele al culto della tradizione ballettistica ottocentesca (oltre che, ovviamente, alle sue più o meno felici rielaborazioni novecentesche), l’Italia passa quasi direttamente dall’entusiasarsi per il *tipico russo* al proclamare la prematura fine dell’esperienza diaghileviana, il tutto in un processo che, con una rapidità tale da assumere quasi la forma di un consapevole rifiuto, sembra piuttosto mirare all’assorbimento, secondo quanto peraltro dimostrato nel capitolo precedente, dell’esempio dei *Ballets Russes* all’interno di formule coreografiche tradizionalmente consolidate.

Disposta a riservare il proprio plauso, detto altrimenti, sostanzialmente per quelle proposte spettacolari che non richiedano un soverchio coinvolgimento intellettuale da parte del pubblico e che non sacrificino la ricchezza dell’allestimento sull’altare della sperimentazione linguistica, la cultura italiana, tesa tra fascinazione per la spettacolarità e scetticismo dinanzi agli avanguardismi, assorbe e rielabora l’esperienza diaghileviana in maniera paradossalmente generica e al contempo altamente selettiva, dimostrando cioè di accogliere, dinanzi al tanto sovente apprezzato *logico buon gusto del teatro totale* diaghileviano, una ormai improrogabile istanza di *organicità e dignità* dello spettacolo coreografico⁵¹¹.

⁵⁰⁹ Anonimo, *La morte di Sergio Diaghilev*, «Corriere della sera», 20 agosto 1929.

⁵¹⁰ Come giustamente rilevato da Daniela Rizzi nel contributo già menzionato, spetta forse ad Alfredo Casella il merito di aver scritto alcune fra le considerazioni più acute circa la presenza dei *Ballets Russes* in Italia. Nel redigere il necrologio di Diaghilev sulla rivista *Musica d’oggi* (anno XI, n.10, ottobre 1929) Casella esprime alcune considerazioni che ci sembrano comunque in linea con il discorso da noi condotto: «[i *Ballets Russes*] spettacoloso insieme che realizzava la più completa fusione di arti mai tentata [...]In Italia non fu mai compreso dalla folla e neanche dalla maggioranza degli artisti [...]Quando ritornò dopo il cataclisma mondiale questo pubblico aveva fatto passi da gigante, ma i "balli russi" erano già nel loro periodo di decadenza [...] e quindi portavano da noi troppi elementi irritanti ed aggressivi i quali non potevano non suscitare attorno ai "balli russi" diffidenza ed anche ostilità sia pur larvate [...] È dubbio che l’opera di Diaghilev possa essere continuata».

⁵¹¹ Del tutto *sui generis*, ma al tempo stesso perfettamente coerente con il temperamento e le inclinazioni del suo autore, è il contributo che Anton Giulio Bragaglia dedica a Diaghilev sulle pagine della rivista «Comœdia» (anno XI, n. 12. 15 dicembre 1929 – 15 gennaio 1930). Accanto alla sottolineatura di questioni

2.3.2 Balli russi, ma “italiani d’elezione”: Ileana Leonidoff

Nell’eccellente percorso artistico che vede la russa Ileana Leonidoff vestire i panni di cantante, attrice cinematografica, danzatrice, coreografa e, non da ultimo, impresario di se stessa, l’esperienza dei *Balli Russi Leonidoff* (almeno secondo la denominazione adottata nel corso delle *tournées* italiane della compagnia) si pone come punto di snodo, caratterizzandosi, almeno in Italia, per un non trascurabile successo di pubblico e critica.

Senza entrare dovutamente nel merito della complessiva attività (specie italiana) di Leonidoff, notoriamente già indagata da Laura Piccolo⁵¹² e da noi intercettata nel corso del precedente capitolo, ci interessa tuttavia soffermarci sui discorsi giornalistici relativi agli

tanto essenziali quanto fundamentalmente già presenti nel panorama giornalistico italiano – come il riferimento alla cura degli allestimenti (esempio di «raffinatezza risoluta e accanita») e all’italianità della componente coreica (con l’immane menzione di Cecchetti, da cui Diaghilev «non soltanto prese ad amare l’arte coreografica, la mimica e la musica nostrana, ma lo spirito, il senso, il gusto di ciò che è profondamente italiano») – Bragaglia coglie qui l’occasione per introdurre un vero e proprio parallelismo tra la figura dell’impresario russo e quella del coreografo italiano Salvatore Viganò, mettendo in campo una tematica che, perfettamente inquadrata nel contesto delle attività bragagliane di questi anni, vedrà un suo compiuto sviluppo nel volume *Evoluzione del mimo* dato alle stampe nel 1930. Ad accomunare il percorso di Diaghilev e quello di Viganò sarebbe, secondo Bragaglia, un’analoga ricerca attorno all’espressività del movimento danzato, fondata, in un caso come nell’altro, sulla perfetta integrazione della mimica all’interno della danza pura e, pertanto, tesa a produrre un linguaggio coreico profondamente e autenticamente comunicativo; pur senza entrare nel merito di una simile questione (sulla quale si rimanda, oltre a *infra.*, pp. 451–456, anche al nostro *Sguardi dal Novecento: il mito dell’antiregola Salvatore Viganò negli scritti sulla danza di Anton Giulio Bragaglia*, in corso di pubblicazione), ci piace tuttavia riportare almeno qualche passaggio del contributo qui in esame, se non altro per rintracciarvi, insieme alla sostanziale eccentricità rispetto al contesto giornalistico coevo, anche quella sorta di tendenza, già riscontrata, a tratteggiare attorno a Diaghilev un’aura di più o meno marcata tragicità, in questo caso evidente nel paragone fra l’impresario, le cui sorti sembrano imprigionate in una dinamica costante di ascesa e declino, e l’arte della pantomima, «in perenne crisi e in perpetuo fiorire»: «Diaghileff non era come Viganò, il musicista compositore, il coreografo inventore; per questo non si può fare un raffronto tra i due, ma un raffronto si può fare nel risultato. Intende questo chi conosca ciò che ha fatto Viganò: dalla fusione della danza con la pantomima, all’abolizione del ballo reggimentale, dal grande movimento di masse alla cura mimica dei piccoli ruoli, dai contrasti di carattere alla velatura del tecnicismo, superando la scuola materialista – che oggi sarei portato a classificare sportiva – di una tecnica puramente muscolare, per rianimare la danza con l’espressione interiore, alla poetica luce delle illuminazioni spirituali. Questo fu Viganò, e questo fu Diaghileff più che gli altri grandi russi della scuola tradizionalista. Ambedue hanno riportato la pantomima nella danza, ma non già nel senso staccato di Noverre – non per incastro episodico, bensì fuse insieme. Ed ecco che i russi moderni hanno rifatto la scoperta di Viganò e rivissuto artisticamente la sua esperienza poetica, più che mai in rotta, allora, con la tradizione nazionale russa [...]. Troppo slavo, troppo fantastico, e troppo decadente per restar fedele ad un ideale tutti gli ismi furono dunque da lui raccattati e rimpannucciati per essere, dopo l’uso, gettati in un canto. Il demone del nuovo, assillava Diaghileff, e non era essa la “modernolatria” di Martinetti, bensì una ricerca eclettica che investiva in lui anche il passato dell’arte. In tutto questo la pantomima, nelle sue vicende con la danza, rivisse tutti i particolari delle sue fortune e delle sue decadenze. Egli non ha mai seguito con fedeltà delle regole; né ha sostenuto il dramma mimico contro il ballo, o questo contro la pantomima. Se “Coppelia” o “Silvia” erano mimate nell’azione e danzate negli intermezzi, “Pulcinella” poteva tutto essere stilizzato nella pantomima danzata coi passi antichi. Con assoluto carattere, al recitar cantando del melodramma, corrisponde di nuovo, come fu con Viganò, un mimar danzando. Ramperti scrisse che “l’innesto della pantomima nella danza l’ha arricchita ma snaturata. Ma ogni collaborazione snatura. Così il ballo russo, per un certo periodo, non fu più ballo ma dramma”. La concezione di Viganò, portata in Russia dagli italiani e tuttora vigente, eleva lo spettacolo mimico, ma a danno della danza pura. Quest’arte in perenne crisi e in perpetuo fiorire, che agonizza e rinasce ogni trenta anni tramutandosi senza mai del tutto morire per tante contaminazioni di bassi commerci senza scrupoli, nei tempi di decadenza, era l’arte fatta apposta per il volubile e femminile, raffinato e barbaro, scrupoloso spregiudicato Sergio de Diaghileff, fallito e pure trionfante come la stessa pantomima in ogni tempo».

⁵¹² Piccolo, Laura, *Ileana Leonidoff. Lo schermo e la danza*, cit.

spettacoli italiani della compagnia di ballo fondata (insieme ad Aldo Molinari) dall'artista russa, dacché ci pare che in essi vengano alla luce i caratteri di una relazione, quella fra i *Ballets Russes* di Diaghilev e i *Balli Russi Leonidoff*, non solo ben più complessa e articolata rispetto al mero sfruttamento commerciale, da parte della certamente astuta Leonidoff, del mito diaghileviano, ma anche foriera di significative indicazioni circa la percezione che, nell'Italia dei primi Anni Venti, era ormai venuta costruendosi attorno a quello che abbiamo già più volte denominato *fenomeno russo*.

La costellazione di cronache, commenti e interviste che, tra il 1920 e il 1922, accompagnano l'itinerario italiano dei *Balli Russi Leonidoff* necessita di essere inquadrata, a nostro avviso, sia nell'ottica dell'atteggiamento che, a quest'altezza cronologica, la cultura italiana mostra di assumere nei riguardi della compagnia di Diaghilev, sia in relazione al tipo di influenza che, su un piano squisitamente artistico, l'esempio dei *Ballets Russes* esercita sull'attività di Leonidoff.

Sin dal suo primo avvicinarsi, sostanzialmente mediante la frequentazione degli ambienti futuristi romani della fine degli Anni Dieci, alle pratiche della danza, Leonidoff deve aver profondamente assorbito, almeno dal nostro punto di vista, le suggestioni provenienti dalla proposta artistica diaghileviana, seppure, come si dirà fra breve, prevalentemente attraverso il filtro dell'avanguardia capitolina.

Assolutamente decisivo in tal senso, ovviamente, è il rapporto con Anton Giulio Bragaglia (iniziato nel 1917 con la partecipazione della russa alla celebre pellicola *Thaïs*) e il suo cenacolo artistico-intellettuale, dove figura certamente, oltre a personaggi del calibro di Enrico Prampolini (con cui Leonidoff, dopo l'esperienza di *Thaïs*, torna a collaborare nel giugno del 1919 in occasione della nota serata di danze *mimoplastiche* presso la galleria romana l'Epoca), anche quel Sebastiano Arturo Luciani che, almeno sin dal 1917, abbiamo visto essere in prima linea nel processo di assimilazione e rielaborazione dell'esperienza dei *Ballets Russes* ai fini della riforma del teatro musicale italiano, e, non dal ultimo, dell'affermazione in Italia di forme di danza – come le “pantomime a ballo” allestite negli Anni Venti presso il Teatro Sperimentale degli Indipendenti – che, peraltro sulla scorta di contributi come il già menzionato volume *Il dramma mimico-musicale*, potremmo definire *mimo-drammatiche*.

È in un contesto di questo tipo, nel quale l'immagine dei *Ballets Russes* risulta tanto decisiva quanto mediata dal prisma delle sperimentazioni d'avanguardia, che vengono elaborandosi sia le prime ricerche di Leonidoff come danzatrice, sia, soprattutto, il suo noto manifesto artistico dal titolo *Il mimodramma*, il quale, per quanto a nostro avviso indubitabilmente

scritto da Bragaglia⁵¹³, contiene tuttavia alcuni spunti che, secondo noi derivando proprio dalla rielaborazione italiana dell'esempio diaghileviano, continueranno a nutrire anche gli sviluppi successivi dell'itinerario di Leonidoff e, in special modo, l'esperienza dei suoi *Balli russi*.

Per ciò che concerne l'attribuzione di questo articolo alla penna di Anton Giulio Bragaglia, simile ipotesi ci sembra ampiamente confermata sia dalla complessiva configurazione del testo – specie nella tendenza a offrire rimandi al panorama teatrale internazionale e a classificare le pratiche sceniche dominanti – sia, soprattutto, nel passaggio in cui ci si sofferma sulla centralità, per gli allestimenti coreografici, della componente visiva (con un'attenzione privilegiata al *colore*) e, in particolar modo, illuminotecnica:

E con le decorazioni, le luci.

Nelle superbe relazioni tra musica e colore esiste veramente un perfetto connubio nella natura. In ogni paese i suoni, i fiori, gli animali, i disegni e ogni prodotto della fantasia umana, sono legati da una catena di armonia, tanto che si finisce col vedere la musica e udire il colore! [...]

Così, nei miei mimodrammi stilizzati e impressionistici, ogni personaggio dovrà anche essere seguito sempre da una sua propria luce, che accentui il carattere e il tipo: sino a potere raggiungere sul palcoscenico una vera sinfonia di colori, con effetti profondi e sconosciuti⁵¹⁴.

Impossibile non vedere qui il riferimento alle esperienze del *teatro del colore* di Achille Ricciardi e, soprattutto, alla *luce psicologica* che, appena nel 1919, Anton Giulio Bragaglia introduce per la prima volta nell'allestimento di *La bella addormentata* di Rosso di San Secondo e formalizza nel manifesto *Sinopsie e trasposizioni visive della musica*, non a caso redatto, oltre che col musicista futurista Franco Casavola, insieme all'ormai ben noto Sebastiano Arturo Luciani.

Nella sua frequentazione della cerchia bragagliana sul finire degli Anni Dieci, nella quale l'attenzione ai *Ballets Russes* – si noti come, nel manifesto appena analizzato, figura la menzione del «grande novatore russo» Leon Bakst – si risolve fundamentalmente nella sperimentazione attorno alle possibilità *sceniche* del teatro (in cui il corpo umano, specie se

⁵¹³ Questo punto sembra essere parzialmente sostenuto anche da Laura Piccolo quando dichiara: «Non si può al momento escludere una compartecipazione alla stesura del testo di Bragaglia o di un altro esponente dell'avanguardia vicino a Ileana Leonidoff, come Aldo Molinari o Enrico Prampolini: lo stesso Bragaglia scriverà una serie di saggi sotto il nome di un'altra danzatrice russa, Ja Ruskaja, plasmando per lei, negli anni della loro collaborazione al Teatro degli Indipendenti, l'immagine di diva intelligente». Cfr. Piccolo, Laura, *Ileana Leonidoff. Lo schermo e la danza*, cit., p. 34.

⁵¹⁴ Leonidoff, Ileana, *Il mimodramma*, cit. in Piccolo, Laura, *Ileana Leonidoff. Lo schermo e la danza*, cit., pp. 36-37.

danzante e pertanto privo di parola, costituisce più una variabile significativa che non il centro propulsore dell'azione), Ileana Leonidoff deve aver dunque concretamente esperito un'idea dell'evento spettacolare inteso in primo luogo come *fatto visivo* da curare e armonizzare dettagliatamente in tutte le sue parti.

Una simile visione, certamente smussata e rimodulata alla luce del contatto – mercé la scrittura, in qualità di danzatrice, presso il Teatro Costanzi di Roma per la stagione 1918-1919 – con gli ambienti più tradizionali dell'opera e del balletto, ci sembra infatti caratterizzare l'operato di Leonidoff ancora nel 1920, quando, nella duplice veste di danzatrice-coreografa e sull'onda della notorietà acquisita grazie all'attività di attrice cinematografica, presenta la propria compagnia di *Balli Russi* al Teatro Quirino di Roma, dando così l'avvio a una serie di rappresentazioni che, nel giro di un paio d'anni, la condurranno a riscuotere non isolati consensi su scala nazionale.

Come vedremo fra breve osservando da vicino alcuni dei contributi giornalistici dedicati alla compagnia di Leonidoff, le ragioni di una simile fortuna debbono essere rintracciate proprio nella concezione *totalizzante* e (soprattutto) *armonizzante* dell'evento teatrale che abbiamo menzionato poco sopra, dal momento che essa, pur prendendo implicitamente le distanze sia dal cammino di sperimentazione linguistica ormai intrapreso dagli “antagonisti” *Ballets Russes* sia dall'avanguardia teatrale futurista, dimostra di offrire a pubblico, cronisti e commentatori italiani ciò di cui, proprio sotto la spinta del confronto con l'esempio diaghileviano, si era ormai iniziata a sentire l'esigenza, vale a dire uno spettacolo coreografico realizzato secondo criteri di logica coerenza, in cui, indipendentemente dall'effettivo potenziale innovativo (specie sul piano coreico) delle proposte di volta in volta presentate, dominasse la cura dell'allestimento e l'anelito ad una complessiva (per quanto mai esplicitamente definita o, comunque, diffusamente problematizzata) compattezza drammaturgica.

La tendenza a realizzare apparati scenici di grande qualità e impatto visivi, innanzitutto grazie a un lavoro – affidato prevalentemente ad Aldo Molinari – sulla coerenza di scene e costumi rispetto al soggetto e all'ambientazione dei diversi brani coreografici, viene chiaramente percepita dalla cronaca sin dagli esordi della compagnia, al punto che, in maniera non dissimile da quanto accaduto all'indomani della prima *tournee* italiana dei *Ballets Russes*, gli spettacoli della compagnia di Ileana Leonidoff sono sovente descritti nei termini di veri e propri *quadri*, il tutto mediante l'impiego della ben nota (e, come si diceva, *nobilitante*) metafora della pittura, cui si ricorre sia per restituire la sensazione di quanto concretamente accaduto in scena, sia per alludere alla reazione del pubblico.

Se, dunque, nel commentare il debutto dei *Balli Russi Leonidoff* nel maggio 1920, Raffaello De Rensis pone l'accento sulla «realizzazione figurativa» dichiarando che:

Questi balletti della Leonidoff nella loro ispirazione e nella loro composizione non si distaccano da quelli del Diaghilew, ma si distinguono subito per un senso più perfetto di ideazione mimica e di *realizzazione figurativa*, in modo da interessare e avvincere fortemente lo spettatore e raccogliere la sua attenzione sopra un quadro minuscolo, dettagliato e rifinito come una *miniatura*. [...] Ma la *figurazione* che supera le altre, il che sembra persino impossibile, è quella detta *Pirrica*, che come si sa è una danza greca di carattere militare. Il Molinari ha riprodotto sculture e fregi eroici con una *profondità di linee* e con una *combinazione di colori* che hanno sollevato il subitaneo entusiasmo degli spettatori. Quella di ieri sera rievocava la danza di Achille intorno al rogo di Patroclo, la lotta con Paride e la sua morte. Le figure delle *Vittorie* e quelle delle *Doloranti* che s'adunano intorno al suo cadavere, nonché quelle dei guerrieri dagli scudi di rame che si staccano dal fregio eroico formano non solo la gioia degli occhi, ma del pensiero e del cuore [corsivi nostri].⁵¹⁵

Dal canto suo, nel novembre dello stesso anno, Matteo Incagliati – dopo aver introdotto il progetto di Leonidoff-Molinari nei termini di una «nuova Estetica, tratta in vita col soccorso di tre facoltà: la visiva, l'auditiva e l'immaginativa»⁵¹⁶, ponendo così in primo piano l'atto della visione – descrive la reazione del pubblico dinanzi ai primi momenti di *Sèvres de la vieille France* (durante i quali i danzatori, nei panni di graziose porcellane settecentesche, prendono sorprendentemente vita dopo un'iniziale immobilità) rimarcando proprio lo stupore che, ancor prima dell'inizio delle danze, travolge la platea:

La cronaca segna [...] un successo schietto e fervido, espresso alla fine di ogni balletto con applausi insistenti. Per qualcuno di essi, come per le *Sèvres de la vieille France*, un quadro che è come la rievocazione del secolo delle trine, della cipria, delle gavotte e dei madrigali [...] l'ammirazione *all'aprirsi del velario* è stata tale che la magnifica assemblea che affollava la sala – e del pubblico elegante faceva parte nel palchetto di Corte la Duchessa d'Aosta – ha rotto gli indugi ed ha applaudito, come a significare il più schietto entusiasmo. E poi le figure estatiche si sono ridestate. L'atmosfera d'un secolo ormai lontano, luce riflessa di altri tempi, si è tutta animata di palpiti e di languori. Ileana Leonidoff è scesa dalla portantina e ha danzato: un miracolo di grazia, di fascino, di bellezza [corsivi nostri].⁵¹⁷

⁵¹⁵ De Rensis, Raffaello, *I "Balli Leonidoff" al Quirino*, «Il Messaggero», 28 maggio 1920.

⁵¹⁶ Incagliati, Matteo, *I Balli Leonidoff al Costanzi*, cit.

⁵¹⁷ *Ibidem*.

Spettacolo eminentemente visivo, in cui tutte le componenti si fondono al fine di creare un *ambiente scenico*⁵¹⁸ ben determinato e dove la danza pura sembra non di rado cedere il passo a una gestualità espressiva e aliena da codificazioni rigide, i *Balli Russi Leonidoff* appaiono spesso, nonostante l'abile strategia promozionale che (soprattutto agli inizi) li trasforma nei continuatori dell'esempio diaghileviano, come prodotto fondamentalmente occidentale, quando non proprio italiano.

Indipendentemente dal riferimento all'italianità di molti fra i collaboratori coinvolti (come il co-fondatore Aldo Molinari e il compositore Ottorino Respighi), infatti, accade che qualche cronista tenti di individuare e presentare analiticamente le differenze fra il progetto artistico di Diaghilev e quello di Leonidoff, come quando, sulle colonne del quotidiano romano «Il Tempo», si afferma che:

⁵¹⁸ Come ulteriore e significativa conferma della centralità di questa componente, è opportuno riportare un'intervista rilasciata da Ileana Leonidoff e Aldo Molinari alla vigilia del debutto veneziano del marzo 1921, in cui si rintraccia la descrizione accurata di scenografie ed effetti scenotecnici previsti per alcuni dei balletti in programma. Al rilievo del giornalista circa la difficoltà di allestire un lavoro di ambientazione grecizzante come *Pirrica*, Molinari, ancora una volta echeggiando i discorsi sull'illuminotecnica condotti nella cerchia bragagliana (di cui peraltro egli stesso faceva parte), dichiara:

“L'abbiamo risolta con il mio sistema d'illuminazione – spiega Molinari – che riesce a rendere perfetta l'illusione visiva: Lei vedrà del vero marmo e del vero bronzo. Quando si alza il sipario ed appare il primo quadro l'impressione sul pubblico è sempre stata enorme. I quattro guerrieri allineati sul fondale immobili, sono capolavori di scultura.

- La luce è certo un fattore essenziale per i vostri balli.

- Quella che ci permette di ottenere risultati mirabili: per esempio nelle “Sèvres de la vielle France” la lucentezza propria della porcellana ci viene resa perfettamente. E possiamo avere effetti “solari” luminosi e le più tenui sfumature.

- Per le “Sèvres de la vielle France” com'è la scena?

- Abbiamo pensato che il pubblico deve avere una illusione perfetta: perciò il fondale a bianco e nero, rappresenta una stampa del Fragonard. Così si stabilisce un rapporto esatto tra l'ambiente e le persone, o meglio le statue, che, davanti a un simile fondale appaiono come rimpicciolite.

- Una questione di proporzioni...

- Non solo: se sapeste quanto ho studiato, perché non una parte del Ballo non fosse compiutamente in carattere con l'epoca! Io leggo moltissimo – continua Ileana Leonidoff – e cerco sempre libri che possano servire alla mia arte. Per “Sèvres de la vielle France” ho avuto la fortuna di trovare un vecchio trattato, del Saint Léon, che è ricchissimo di incisioni esplicative sui passi di gavotte e balli dell'epoca. La nostra creazione ha potuto così servirsi di tutti gli elementi più appropriati.» (G. M. Sangiorgi, *I Balli Russi alla Fenice*, «La Gazzetta di Venezia», 25 marzo 1921). Nella recensione agli spettacoli della Fenice, inoltre, la dimensione della scena continua a ricoprire un suolo di primo piano. Si legge infatti: “Tre sono gli elementi di eguale importanza ed interesse che concorrono in questi “ballets”, che costituiscono l'ultima fase di sviluppo del moderno teatro lirico, a darci le sensazioni o le impressioni delle varie azioni mimetico-simboliche: l'ambiente, la musica, il gesto. L'ambiente: è formato dalla messa in scena, dalle decorazioni, dalle luci, dai costumi, ma più dal colore, usato per toni fortemente e riccamente semplici, sia nell'abbigliamento e nei vestiti degli attori, pittura originale che precisa con esattezza la sensazione di questo genere d'arte tutto di squisito sapore orientale e slavo. La musica: è tratta dall'inesauribile serbatoio della musica cosiddetta classica: Chopin, Schumann, o fu dettata da grandi compositori russi ed è quanto di più ricco, di più audace e di più espressivo si possa immaginare: Stravinsky, Rimsky-Korsakoff, Borodine, Glinka. Il gesto: nei suoi movimenti infiniti, vari (sic!), ampi e vigorosi, plasticamente sincronistici ed appropriati, sia nel portamento, sia nella danza, sia nella espressione della complicata espressione e del vorticoso fantasmagorico ambiente esteriore» (s. m., *I Balli Russi alla “Fenice”*, «La Gazzetta di Venezia», 27 marzo 1921).

Le due concezioni non hanno nulla di comune; diremmo, anzi, ch'esse sono addirittura antitetiche. L'intima essenza dei balli russi ideati da Diaghilev sta nella mirabile evocazione della barbara anima orientale per mezzo di una vivente orchestra umana di cui i singoli attori sono gli strumenti [...] obbedienti al cenno di un grande animatore: musica, danza coreografia e colore sono talmente e così intimamente fusi in un sol blocco estetico, che non è possibile immaginarli dissociati: i vari mimi e le molte virtuose danzatrici [...] che formano la *troupe* di Diaghilev sono senza dubbio degni d'ogni ammirazione; ma possono *ad libitum* essere sostituiti gli uni agli altri senza che la compagnia estatica ne soffra menomamente.

Ben diversa è la natura del complesso artistico dei balli russi Leonidoff. Qui, a prescindere dal fatto che lo *spirito barbarico orientale* esula completamente delle vedute dei creatori di questa nuova costellazione artistica che, ad onta dei costumi, ha riflessi *marcatamente europeizzati*, tutti i satelliti di questa costellazione [...] si aggirano attorno a un solo astro maggiore, ad un unico Sole: e questo è, pel fulgore della sua bellezza e della sua arte, Ileana Leonidoff [corsivi nostri].⁵¹⁹

Sorvolando sull'accuratezza interpretativa di una simile valutazione (non a caso pubblicata a Roma, vale a dire nella città che più di altre⁵²⁰ era entrata in contatto con la compagnia dei *Ballets Russes*), quello che emerge qui è, da un lato, un senso di *estraneità* rispetto

⁵¹⁹ Anonimo, *I balli russi Leonidoff al Costanzi*, «Il Tempo», 20 novembre 1920.

⁵²⁰ Si veda come, in una cronaca milanese del 1922, i *Balli Russi Leonidoff* risultino inquadrati, senza particolari distinzioni, all'interno del fenomeno *ballo russo*, contrapposto semmai rispetto alla *ballo teatrale italiano* di stampo ottocentesco: «L'arte del moderno ballo russo, che aveva trovato la sua più completa espressione in *Petruska* di Strawinsky, batte ora le vie minori, raccolta attorno al quadro scenico, senza più attingere alle fonti mimo-drammatiche, senza più chiedere alla genialità di un musicista i suoni che l'integrino o l'adornino. Ma sulla china degli adattamenti e delle combinazioni in cui si è messa, fors'anco in omaggio a quella tendenza al composito che le è propria, quest'arte ha serbato in sé parecchi elementi di attrazione e quel suo originale modo di parlare alla fantasia onde fin dagli inizi si distinse e conquistò un posto accanto al melodramma, detronizzando i grandi balli di vecchio tipo cristallizzati nelle forme di una coreografia ripetente gli stessi motivi con le stesse mosse simmetriche, accompagnata da musiche il più delle volte banali. Di questi elementi hanno saputo abilmente valersi Ileana Leonidoff, ideatrice dei cinque quadri o balletti rappresentati ieri al Dal Verme col concorso della sua arte esecutrice mimo-danzante; ed Aldo Molinari che nella concezione delle scene e dei costumi ha portato gusto e fantasia assai vivaci, rivelandosi seguace di quella stilizzazione scenica che è divenuta *magna pars* di cotal genere di balli, come del resto lo era già fin da quando il Diaghilev ne diede parecchi saggi al Lirico, or sono circa due anni» (Anonimo, *I balli russi Leonidoff*, «Corriere della sera», 10 marzo 1922). È opportuno notare come, nel momento in cui si dichiara che il «ballo russo» (espressione con cui, in questo caso, si allude sostanzialmente alla compagnia di Diaghilev) ha ormai smesso di attingere alle «fonti mimo-drammatiche», si sta probabilmente facendo riferimento al fatto che, accanto ai cosiddetti *drammi coreografici* (visti a Milano nella ormai leggendaria stagione del 1911), il repertorio dei *Ballets Russes* ha ormai accolto anche altre tendenze, certamente scoperte dal pubblico milanese, oltre che dall'anonimo autore di questa cronaca, durante il passaggio della compagnia al Lirico nel 1920, quando, notoriamente, sono presentati lavori fra loro anche molto diversi come *Petrouchka* (peraltro menzionato nell'articolo qui in esame), *Contes Russes*, *Boutique fantasque*, *Carnaval*, *Papillon*, *Thamar* e *Prince Igor*. Va inoltre a nostro avviso relativizzata la portata dell'espressione «stilizzazione scenica» impiegata a proposito degli allestimenti di Molinari, con la quale, probabilmente si intende semplicemente alludere al rifiuto, da parte di quanti di muovevano nell'ambito del ballo russo, di quella gratuita ed eccessiva spettacolarità caratteristica del ballo grande italiano.

all'«estatica» compagnia diaghileviana – di cui non si smette di rimarcare il carattere orientale oltre che, *letteralmente*, barbaro – e, dall'altro, l'evidente rimando alla natura *europea* del percorso di Leonidoff, maggiormente in sintonia, pertanto, con il temperamento dell'autore.

Compagine artistica astutamente concepita per essere al contempo russa e italiana, i *Balli Russi Leonidoff* trovano proprio in questa sorta di *doppia nazionalità* una fra le principali ragioni di successo presso il pubblico italiano: essa, tuttavia, indipendentemente dagli intenti di carattere promozionale e commerciale (in virtù dei quali, chiaramente, Leonidoff si colloca sulla scia di Diaghilev per sfruttarne la straordinaria notorietà), ci sembra anche profondamente radicata nel contesto storico-culturale, vale a dire la Roma dei primi Anni Venti, in cui Ileana Leonidoff intraprende le proprie ricerche come danzatrice e coreografa, nutrendosi fortemente degli apporti provenienti dagli ambienti d'avanguardia e, insieme, dal teatro lirico tradizionale.

A seconda del grado di preparazione e apertura dei diversi pubblici, allora, i *Balli Russi Leonidoff* sono apprezzati alternativamente per la loro costitutiva *russità* o *italianità*, il tutto con una evidente sottolineatura della natura *ibrida* dell'intera proposta artistica che ne è alla base: su un piano coreico probabilmente più vicini all'ambito della «mimo-plastica»⁵²¹ che non quello del balletto in senso stretto – il che, sia detto almeno per inciso, ne spiegherebbe il successo sia presso il pubblico romano (il quale apprezza dunque la proposta di Leonidoff in quanto fondamentalmente *alternativa* rispetto a quella diaghileviana, ormai eccessivamente orientata verso la sperimentale contrapposizione dei linguaggi) sia nel resto d'Italia (dove, essendo i *Ballets Russes* ancora praticamente sconosciuti, si accoglie favorevolmente la *diversità* del progetto di Leonidoff ritenendola tratto costitutivo del fenomeno ballo russo generalmente inteso) – i *Balli Russi Leonidoff* sono in verità più *italiani* di quanto non si sarebbe in un primo tempo portati a pensare.

Pur sostanzialmente originati, secondo quanto abbiamo cercato di mostrare fin qui, a partire dal contatto con gli ambienti dell'avanguardia italiana, questi *Balli Russi* rimangono in verità fondamentalmente anti-avanguardisti nella concezione e, soprattutto, nelle intenzioni: sebbene accolgano, in larga parte attraverso il filtro delle rielaborazioni avanguardiste, le istanze diaghileviane di autentica espressività del corpo danzante e di complessiva organicità dell'azione, essi tuttavia finiscono col prendere in carico anche molte delle tematiche e delle ambientazioni maggiormente praticate dai *Ballets Russes* (come l'orientalismo o il Settecento veneziano) per convogliarle in prodotti spettacolari in cui, sostanzialmente in

⁵²¹ Cfr. Lista, Giovanni, *La danza futurista*, Vaccarino, Elisa (a cura di), *Giannina Censi. Danzare il futurismo*, Milano, Electa, 1998, pp. 33-35.

linea con le esigenze del teatro di danza tradizionale (oltre che del pubblico italiano), le varie componenti si armonizzano vicendevolmente originando un senso di piacevolezza ed equilibrio complessivi.

Interrotta per motivi finanziari nel corso della *tournée* inglese del 1924, l'esperienza dei *Balli Russi Leonidoff* rimane, come giustamente ricordato da Laura Piccolo, «un fenomeno culturale e sociale imprescindibile [...] per la comprensione della danza e della sua ricezione in Italia negli anni Venti»⁵²², oltre che, come avrebbe probabilmente detto Jurji Lotman, un esempio di *traduzione* fra culture (russa e italiana), concezioni e pratiche artistiche, nel quale, attraverso il prisma dell'oscillazione costante fra sperimentazione e tradizionalismo, si riesce a intravedere il volto del pubblico e, per ciò che qui ci interessa, dei cronisti del tempo.

2.3.3 Anna Pavlova

La ricognizione delle fonti attualmente in nostro possesso⁵²³ circa la presenza di Anna Pavlova sulla stampa italiana primonovecentesca consente di individuare almeno due snodi di particolare interesse, costituiti, da un lato, dalla produzione giornalistica relativa all'unica *tournée* compiuta in Italia dall'artista russa nella primavera del 1928, e, dall'altro, dagli articoli che seguono la prematura scomparsa di Pavlova, dapprima sotto forma di necrologio e, specialmente in occasione degli anniversari della morte, come testi di carattere commemorativo.

Questi due agglomerati testuali, ai quali – come vedremo – si connettono anche quei rari contributi in cui (sotto forma di intervista o di pensieri scritti di proprio pugno) Pavlova sembra prendere parola in prima persona, appaiono fra loro alquanto lontani, non soltanto in ragione del differente momento che li vede originarsi (il 1928 nel primo caso e gli anni fra il 1931 e il 1935 nel secondo), ma anche del tipo di elaborazione concettuale e discorsiva in essi riservato all' "argomento Pavlova". Se, infatti, le considerazioni fiorite attorno al passaggio italiano della danzatrice offrono uno spaccato delle tendenze coreiche ivi operanti sul finire degli Anni Venti, quanto invece si scrive per ricordare il percorso artistico di Pavlova all'indomani della sua scomparsa appare (eccettuando forse i poetici contributi di Orio Vergani e Marco Ramperti e, su un versante più squisitamente militante, la singolare operazione compiuta in proposito da Paolo Fabbri) come un'approssimativa e a tratti

⁵²² Piccolo, Laura, *Ileana Leonidoff. Lo schermo e la danza*, cit., p. 145.

⁵²³ Le considerazioni contenute in questo paragrafo prendono le mosse da due fondamentali tipologie di fonti: le recensioni relative alla *tournée* italiana di Pavlova, specie nelle tappe di Milano e Roma, e i materiali da noi reperiti presso la DD-NYPLPA (Folder: *Anna Pavlova*). A ciò si aggiunga, in qualità di fonte secondaria, il già citato contributo di Paola Torrani intitolato *La tournée italiana di Anna Pavlova: 30 marzo-9 maggio*.

favoleggiante narrazione di carattere biografico, connotata, come si dirà, sia dalla sostanziale riproposizione – a sua volta ricalcata sull’inesausto rimando a discorsi già esistenti, in special modo le opere Valerian Svetlov⁵²⁴ e il breve scritto autobiografico della danzatrice noto con il titolo di *Some Pages of my life* – dei moduli narrativi ricorrenti nella memorialistica d’attore⁵²⁵, sia dall’addensarsi, attorno alla figura della danzatrice, di alcuni temi forti che, veri e propri *topoi*, finiscono col diventare le fondamenta per l’edificazione di una vera e propria mitografia.

Senza dunque voler minuziosamente ricostruire tutte la tappe della *tournée* italiana di Anna Pavlova, operazione peraltro già accuratamente condotta dalla sopracitata Paola Torrani, intendiamo piuttosto mettere in luce le modalità con cui la produzione giornalistica relativa agli spettacoli del 1928, in special modo quella legata alle date di Milano e Roma, si inserisce nel più ampio discorso sul ballo russo in Italia che stiamo qui conducendo.

Dinanzi al programma di spettacolo offerto dalla compagnia di Anna Pavlova (il quale, composto da brani quasi interamente danzati e con una trama facilmente comprensibile⁵²⁶, sembrava particolarmente affine ai gusti del pubblico italiano), le cronache rilevano puntualmente l’esistenza di uno stretto legame fra le danze dell’artista russa e un ambito coreico di carattere *tradizionale*, definito, quest’ultimo, in modo sensibilmente diverso a seconda dei contesti di pubblicazione dei contributi giornalistici presi in esame: nei casi che affronteremo fra breve, vale a dire quelli di Milano e Roma, sarà infatti chiaro come, da un lato, ci si riferisca programmaticamente alla tradizione classico-accademica di matrice

⁵²⁴ Uno dei principali riferimenti è costituito infatti dal volume, datato 1922, del critico russo Valerian Svetlov (*Anna Pavlova*, Paris, De Brunoff), nel quale, com’è noto, confluisce la traduzione francese delle pagine autobiografiche di Pavlova precedentemente pubblicate (forse sulla rivista «The Pall Mall Magazine»: cfr. ritaglio non datato, DD-NYPLPA, Folder: *Anna Pavlova*) con il titolo *Some Pages of my life*. A questo testo di Svetlov, parzialmente riportato (insieme a stralci da Stier, Theodore, *With Pavlova around the world*, London, Harst and Blackett, 1927ca) nel programma-souvenir della stagione italiana del 1928, bisogna aggiungere almeno il libello (32 pagg.) firmato dallo stesso autore per la collana *The Artists of the Dance* (London, The British Continental Press) nel 1931 ancora una volta con il titolo *Anna Pavlova*. Molto meno citate nei contributi giornalistici italiani degli Anni Trenta, invece, le memorie della danzatrice pubblicata in due puntate sulla rivista milanese «Comoedia» (rispettivamente nei mesi di gennaio e febbraio 1928) con il titolo *Autobiografia di una ballerina*.

⁵²⁵ Marco De Marinis ha definito un simile modello nei termini di «vocazione-debutto-difficoltà iniziali-successi-viaggi-interpretazioni celebri». Cfr. De Marinis, Marco, *Recitazione, memoria e scrittura: le autobiografie degli attori fra XVIII e XX secolo*, in Id., *Visioni della scena*, Roma-Bari, Laterza, 2004, p. 151.

⁵²⁶ Così si esprime in proposito il direttore d’orchestra Hyden Walford nella sua biografia della danzatrice, che, forse inattendibile (come sostiene Keith Money in *Anna Pavlova. Her life and art*, London, Collins, 1982, p. 415) su numerose questioni, come quella relativa ai rapporti fra Pavlova e i musicisti, ci sembra per altri versi particolarmente interessante: «Les ballets que Pavlova choisissait pour ses représentations étaient ceux qu’une connaissance de plus en plus sûre du public lui faisaient juger le plus capables de plaire. Il faut se rappeler que Pavlova n’était pas un chercheur comme Diaghilev, travaillant à étendre l’art du ballet.[...] Les répertoires de Pavlova étaient choisis pour plaire à un public mondial; et non pas entraîné à la critique sophistiquée des grands centres intellectuels. [...] Le public la voulait dans *Le Cygne* ou dans *The fairy doll*, ou en sylphide classique pour la musique de Chopin. [...] Progressivement, Pavlova arriva à penser que le public avait raison, et que le modernisme en art ne lui convenait pas». (Walford, Hyden, *La Pavlova*, Paris, Gallimard, 1931, pp. 154-157. Ed. or., *Pavlova. The Genius of the dance*, London, Constable & Co, 1931).

italiana (definita talvolta come «scuola classica»), e, dall'altro, si tenda ad avvicinare il percorso di Pavlova sia al modello del balletto romantico (incarnato dalla mitica figura di Maria Taglioni) sia a quello dei *Ballets Russes* (dei quali notoriamente la danzatrice aveva fatto parte), il tutto con l'intento di rimarcare la contrapposizione poetica ed estetica fra il genere del «balletto» (italiano o russo che sia) e il ben più difficilmente perimetrabile terreno delle *danze libere*.

Se si osservano le cronache relative alle date milanesi della compagnia di Pavlova, infatti, si percepisce facilmente come esse, focalizzandosi di volta in volta su aspetti diversi (dalle posizioni espresse in campo teorico dalla stessa danzatrice alla qualità del suo movimento, passando per le considerazioni sul corpo di ballo e sulla composizione delle coreografie), tendano a ritrarre l'artista russa, *diva* e al tempo stesso *leader* della proprio gruppo, come l'interprete capace di fare rivivere, nelle *performance* soliste così come in quelle collettive, lo spirito della tradizione accademica di matrice ottocentesca.

Dimostra certamente di cogliere e rilanciare simili istanze la cronaca pubblicata all'indomani del debutto sul quotidiano «Il Secolo. La sera», in cui, seppur in forma sintetica, si passano in rassegna tutti gli aspetti appena richiamati. Muovendo da alcuni riferimenti biografici, riportati nel programma-souvenir della *tournee* italiana, l'anonimo autore sottolinea come vi sia una perfetta corrispondenza fra il pensiero di Pavlova attorno alla danza e quanto effettivamente realizzato in scena.

La Pavlova, pensa che l'arte non possa e non debba rimanere immobili, ma che ogni suo progressivo sviluppo, legge naturale, debba informarsi ai precetti della *scuola classica*, base di ogni vera manifestazione d'arte: prendere il bello e il buono dove si trova, senza d'altra parte dimenticare tutto quello che la vecchia arte ci ha dato.

Il pubblico si è trovato iersera di fronte all'applicazione meravigliosamente efficace di questi criteri.

Servita da una *tecnica perfetta e tradizionale*, la *delicata sensibilità* della Pavlova ha trovato espressioni aderenti all'azione o alla situazione scenica, con nitida chiarezza, con squisita eleganza, con un senso perfetto di armonia: dagli atteggiamenti del suo flessibile corpo, dai gesti, dalle espressioni della sua indimenticabile maschera, l'artista ha tratto una magnifica forza di suggestione [corsivi nostri].⁵²⁷

La cronaca non lascia alcun dubbio circa la matrice da cui discende l'arte «meravigliosa» di Anna Pavlova: è solo vivificando le norme della danza classico-accademica mediante il

⁵²⁷ Anonimo, *I balli di Anna Pavlova al Lirico*, «Il Secolo. La Sera», 30 marzo 1928.

dono della propria sensibilità, sembra dirsi qui, che è possibile dare vita a situazioni sceniche chiare e coerenti, in cui la tecnica «tradizionale» torni ad essere – dopo il declino del ballo grande e le controverse (almeno nell’ottica italiana e, soprattutto, milanese) alternative proposte dai *Ballets Russes* – il linguaggio mediante il quale soddisfare quel bisogno di *organicità* dell’azione coreografica cui ormai molte volte ci siamo riferiti e che la danzatrice russa, compensando la stringatezza tematica dei propri balletti con un linguaggio corporeo di eccezionale qualità, mostrava di accogliere pienamente.

I felici risultati conseguiti dalla compagnia Pavlova, sottolinea ancora una volta il cronista de «Il Secolo. La Sera», non ruotano tuttavia esclusivamente attorno al carisma della *diva*, ma sono anche il risultato di un lavoro di squadra:

Ma è doveroso aggiungere che non al solo virtuosismo della «diva» fu dovuto il grande successo. Anna Pavlova deve essere orgogliosa anche della sua opera di direttrice e organizzatrice. Tutti gli ottimi artisti della sua compagnia furono elementi costitutivi di un complesso scenico perfetto, inquadrati in scene di buon gusto ed abbigliati secondo una grazia specialissima.⁵²⁸

Nel fruttuoso binomio fra protagonista d’eccezione e corpo di ballo forte e affiatato⁵²⁹, entrambi elementi di cui – dopo la scomparsa delle grandi virtuose del secolo passato e il progressivo decadimento delle scuole di ballo (cui proprio in questi anni, lo si è visto, si cercava di porre rimedio in Italia) – pubblico e cronisti italiani (specialmente a Milano) non avevano mai smesso di evocare il nostalgico ricordo, risiede dunque il motivo principe del successo della compagnia, la quale, sottolinea con forza la stampa, non poteva che riconoscere nell’allora direttore della scuola scaligera, Enrico Cecchetti – la cui presenza a tutte le recite della sua celebre allieva faceva da cassa di risonanza all’interno evento e costituiva un evidente motivo di orgoglio nazionale – il più importante e autorevole fra i maestri, colui che, come si rammentava spesso anche a proposito di altri artisti russi, aveva educato intere generazioni di interpreti secondo l’idioma coreico italiano, imprimendo così un marchio di *italianità* anche su larga parte della tradizione coreografica russa e, soprattutto, diaghileviana.

⁵²⁸ *Ibidem*.

⁵²⁹ Come ricorda giustamente Paola Torrani, richiamandosi prevalentemente ai commenti comparsi sul «Corriere della sera», «Ciò che colpì subito più di un critico [...] fu non solo l’interpretazione della Pavlova, ma l’affiatamento straordinario di tutta la compagnia». Cfr. Torrani, Paola, *La tournèe italiana di Anna Pavlova: 30 marzo-9 maggio 1928*, cit., p. 128.

Tornando tuttavia agli spettacoli della compagnia, è forse il romantico *Foglie d'autunno*, sulle musiche di Chopin e la coreografia della stessa Pavlova⁵³⁰, a suscitare i maggiori entusiasmi nella stampa milanese, tanto che, insolitamente, qualche cronista si cimenta nella poetica rievocazione dell'azione danzata, dimostrando così implicitamente come, nonostante la sostanziale ortodossia rispetto al linguaggio classico-accademico, nel caso di Pavlova fosse necessario, secondo quanto avrebbe peraltro brillantemente rilevato André Levinson⁵³¹, adottare parametri *altri* rispetto alla consueta valutazione delle capacità tecniche e interpretative, lasciando spazio alla «magia» di una:

danza patetica dai passi molli e fradici, dal fruscio delle foglie morte che oscillano nell'aria per l'ultima volta; una danza mite, rassegnata desolata, in cui le ballerine compongono gruppi che annaspano con leggiadro gesto delle braccia quasi per aggrapparsi alla vita che È loro strappata dalla stagione, e poi si sciolgono in corse lievi e frenetiche e cadono con la leggerezza delle foglie ingiallite. e intano passano e ripassano folate di geliso vento: le movenze si fanno intirizzite.⁵³²

Se i commenti della stampa milanese suggeriscono un'immagine di Anna Pavlova come interprete di spirito e formazione essenzialmente *italiani*, più complesso è invece il dibattito giornalistico suscitato a Roma dagli spettacoli della danzatrice russa: nel maggio del 1928, quando giunge nella capitale, Pavlova si trova mostra a una città non soltanto aperta alle sperimentazioni coreiche moderniste – si pensi almeno alle avanguardistiche stagioni del Teatro Sperimentale degli Indipendenti, al successo riscosso dalle *rythmiciennes* di

⁵³⁰ Così Keith Money rievoca le circostanze della creazione di *Foglie d'autunno*: nel 1919, infatti, «Pavlova had begun to voice an interest in compiling a suite of Chopin pieces for a theme she had in mind as a full company work. She had numerous pieces of Chopin played over and over, selecting and discarding, until she had assembled a sequence to her satisfaction; it relied principally on the nocturnes. She was deeply engrossed with the exact form of the work and was later reported to have said that the ballet was in memory of a young student lover from her St. Petersburg days who had been drowned while trying to flee from the Bolsheviks. [...] Pavlova's ballet, which became *Autumn Leaves*, was simple, almost whimsical in outline. [...] By all accounts, Pavlova's sensitivity to the theme and the music was exquisitely expressed. She took infinite pains with the fluid and apparently spontaneous patterns formed by the "leaves", and even after a successful premiere she would not allow the curtain to go up on this ballet until she had personally rehearsed – and, if need be, adjusted – the running movements of the corps de ballet. [...] She demanded of the girls an utterly untrammelled freedom of physical movements, without any hint of artificiality». Money, Keith, *Anna Pavlova. Her life and art*, cit., pp. 276-278.

⁵³¹ Così Levinson: «Ce qu'elle accomplit chaque soir sur scène ne saurait être exprimé en aucun langage, fors celui de la danse. Convierait-il, s'il en est ainsi, de chercher le mot de l'énigme dans la virtuosité de la ballerine ? Certes non. Voudrait-on définir Pavlova – et cette confusion est fréquente – comme la danseuse qui exécute le mieux les difficultés les plus surprenantes et les pas plus ardues, on aurait peut-être tort et, surtout, on n'aurait rien dit. [...] Ce n'est pas la conformité méticuleuse aux règles de l'art qui enchante dans ses danses, mais l'originalité la plus extrême et la plus étonnante. [...] Honorons le métier, mais adorons le mystère!». Levinson, André, *Anna Pavlova et la légende du cygne* in Id, *La danse d'aujourd'hui*, Arles, Actes Sud, 1990, p. 40.

⁵³² Anonimo, *Il nuovo spettacolo di Anna Pavlova al Lirico*, «Corriere della sera», 1 aprile 1928.

formazione dalcroziana come le sorelle Braunn o al percorso, dal *ballo russo* alla Scuola di Ballo dell'Opera, di Ileana Leonidoff – ma anche agitata, stando almeno alle considerazioni che tra breve analizzeremo, dalla pubblicazione, avvenuta appena due mesi prima⁵³³, del volume di Anton Giulio Bragaglia *Scultura vivente*, nel quale l'autore celebrava un ideale di danza frutto della pura ispirazione e non dell'accademismo, facendo del cosiddetto «misticismo moderno»⁵³⁴, incarnato da danzatrici come Jia Ruskaja o Charlotte Bara, il modello da seguire per una radicale e quantomai necessaria, almeno nella prospettiva bragagliana, rigenerazione dell'arte di Tersicore.

Simili argomentazioni entrano con forza nelle cronache degli spettacoli romani di Anna Pavlova, innescando una polemica in virtù della quale la danzatrice russa, al contempo prezioso fiore del vivaio diaghileviano ed erede luminosa delle grandi interpreti italiane dell'Ottocento, appare al contrario come l'ultima autentica rappresentante della scuola classica, il cui esempio, costruito non soltanto sul ricorso alla tecnica accademica ma anche – sostengono i cronisti romani – su una più generale visione della danza come occasione di svago e piacevolezza, si contrappone con forza alla pretenziosa e dilettantesca metafisica delle danzatrici *libere* (così accanitamente difese da Bragaglia), le cui fortune in Italia – come vedremo meglio nel prossimo capitolo – non risulteranno mai scevre da contestazioni. Per ora è tuttavia doveroso esplicitare i termini di una simile contrapposizione sottolineando l'asprezza di tono che, certamente sull'onda del sempre battagliero atteggiamento di Bragaglia, echeggia nelle cronache dei principali quotidiani romani, il tutto, vale la pena di notarlo, sia mediante il ripresentarsi di una terminologia sorprendentemente analoga fra i diversi contributi, sia grazie all'urgenza, dimostrata dai cronisti, di elaborare una vera e propria *definizione* della danza che, sgomberando il campo da *metafisiche e filosofie*, possa invece contare sul concreto riferimento ad antecedenti illustri.

Se dunque, in un durissimo articolo già ampiamente citato in precedenza⁵³⁵, Alberto Cecchi contrappone al ritratto grottesco delle «danzatrici metafisiche» quello di Anna Pavlova come autentica artista della danza (nel quale, lo si è visto, convergono gli esempi di Maria Taglioni e Diaghilev, in quanto, nonostante la centralità della tecnica accademica di matrice italiana, «I balli della Compagnia Pavlova sono, è naturale, balli, anzi balletti russi [...] Lo stile dei russi di oggi è su per giù lo stile dei russi di ieri, per il quale tanto inchiostro venne

⁵³³ Il volume, peraltro, viene recensito da Alberto Spaini su «La Tribuna» proprio nel mese di marzo. Cfr. Spaini, Alberto, *Scultura vivente*, «La Tribuna», 16 marzo 1928.

⁵³⁴ Oggetto di numerose riflessioni e interventi giornalistici da parte di Bragaglia, simile visione della danza compariva anche nel primo capitolo del volume *Scultura vivente* (Milano, L'Eroica, 1928), intitolato, per l'appunto, *La danza misticismo moderno*.

⁵³⁵ Cfr. *infra*, p. 96 e sgg.

versato da penne di prim'ordine: il divago, la piacevolezza, la delicatezza, l'eleganza, la precisione, l'interesse che trovammo poniamo in *Petruska* di Strawinski li abbiamo ritrovati ieri sera nella *Fata delle bambole* di Bayer [...] e nelle *Foglie d'autunno*»⁵³⁶), analogamente, seppur con minor acredine, Alberto Gasco rimarca la differenza fra una «vera ballerina» come Pavlova e quelle pseudo-interpreti che

[...] si presentano al pubblico con aria afflitta, gesti misurati o smisurati, torcendosi, agitando le mani, ripiegandosi su di se stesse come se avessero i crampi allo stomaco, socchiudendo gli occhi, esalando sospiri paurosissimi e dimenticandosi (o fingendo di dimenticare) che la danza è essenzialmente festa dei ritmi, esaltazione dei movimenti naturali del corpo umano, attività fisica ardente, giuoco agilissimo delle membra, rapido avvicinarsi di salti, flessioni e roteamenti, vivacità – insomma – sottoposta ad una severa disciplina estetica e tecnica. Ogni intellettuale gemebonda che possenga, per avventura, due belle gambe degne di essere esibite in perfetta nudità, può illudersi di diventare una «danzatrice metafisica».⁵³⁷

Quest'idea di danza come festoso connubio di vivacità e disciplina – nuovamente sostenuta dal duplice rimando ai *Ballets Russes* (di cui Pavlova, secondo Gasco, non condividerebbe però appieno le istanze riformatrici) e al «puro stile italiano»⁵³⁸ – torna infine, assieme alla polemica circa l'assurda *metafisica* di certe fittizie sperimentazioni coreiche, sulle colonne de «Il Giornale d'Italia», dove, in un passaggio che non sembra lasciar posto agli equivoci, si legge:

Non crediamo sia il caso d'intavolare la solita discussione sul ballo al «tulle» e quello trascendentale: il ballo non è metafisica né filosofia: gioia degli occhi deve essere e godimento; soddisfatte queste qualità si potrà cercare qualcosa di più profondo.

Anna Pavlova, con il suo fragile corpo, con le sue movenze leggerissime ed aggraziate, con le sue sospensioni sulle punte dei piedi che rimbalzano come frecce sul marmo, ricrea plasticamente la musica: il ritmo sonoro si trasforma in ritmo dinamico e tutta la sua persona vibra come un fascio di corde: la sua danza si svolge in un mondo dove la materia sembra perdere il suo peso: non è più un corpo quello che noi vediamo, è l'immagine di esso, è una forma eterea senza peso. I tecnici della danza potranno dire con precisione la varietà ed i nomi dei passi che forma l'arte di Pavlova; noi ci limitiamo a comprendere benissimo come i

⁵³⁶ *Ibidem.*

⁵³⁷ Gasco, Alberto, *Anna Pavlova al Teatro Reale*, «La Tribuna», 4 maggio 1928.

⁵³⁸ *Ibidem.*

nostri nonni si siano tanto entusiasmata alle piroette ed ai voli di una Taglioni, di una Essler, di una Cerrito, di una Pochini.⁵³⁹

Ideale coronamento di questi discorsi è l'intervista rilasciata da Pavlova per il quotidiano «Il Popolo di Roma», nella quale, conclusosi ormai il ciclo di rappresentazioni romane (le ultime, peraltro, dell'intera *tournee* italiana), la danzatrice sembra voler esprimere con chiarezza e incisività la propria opinione a proposito della situazione internazionale della danza, non soltanto grazie alla messa in campo dei propri convincimenti estetici, ma anche mediante il riferimento ad alcune grandi interpreti che, come la compianta Isadora Duncan o Mary Wigman, costituivano l'emblema di un percorso artistico radicalmente antipodico rispetto a quello della russa.

Anna Pavlova, il cui corpo «può ben sembrare incatenato nella successione dei movimenti comuni»⁵⁴⁰, si rivolge al giornalista (celato sotto lo pseudonimo di Discanto) servendosi di un idioma misto di francese, inglese e russo⁵⁴¹ («musica davvero, ché talvolta [...] la logica del discorso ti sfugge e altro non ti resta del linguaggio che un'armoniosa concatenazione di suoni»⁵⁴²), e, con un certamente ben studiato contrasto rispetto alla grazia esile della propria figura, sembra detenere una posizione dominante nello scambio verbale, tanto da assumere, a tratti, quasi il ruolo di intervistatore:

- Dite, dite voi, ora, quali credete che siano le cause principali dell'attuale decadenza della danza? Difettano forse i corpi adatti, l'agilità, la sensibilità?

- Signora...

- No, credetemi, non sono i mezzi che mancano. È l'ispirazione che non sa più dove trovare alimento. Vedete la pittura d'oggi, vedete la scultura? Quali forme ritraggono quei disegni disperati? Quali armonie? Sono esseri umani quell'accozzaglia di membra, di frammenti sconnessi, quei colori freddi, assurdi, tremendi? Dov'è la vita, la gioia di vivere in quelle orripilanti composizioni metafisiche, dov'è il conforto di un sorriso sereno, il piacere d'un abbandono affettuoso, la luce, il ritmo insomma? .

- Ma Signora...

- Permettete... I fanciulli, gli adolescenti abituati un tempo alla sinfonia indicibile delle belle forme dipinte nei quadri dei maestri e, portati di conseguenza per innato spirito d'imitazione a ripeterle con gli atteggiamenti del loro corpo svelto ed elastico impressionabile come una

⁵³⁹ Anonimo, *Anna Pavlova al Teatro Reale*, «Il Giornale d'Italia», 4 maggio 1928.

⁵⁴⁰ Discanto, «*La danza espressionista nel pensiero di Anna Pavlova*», «Il Popolo di Roma», 9 maggio 1928.

⁵⁴¹ Anche Hyden Walford avrebbe ricordato a più riprese come Pavlova, specie nei momenti di maggiore concitazione, tendesse a ricorrere a un simile idioma ibrido. Cfr. Id., *La Pavlova*, cit.

⁵⁴² Discanto, «*La danza espressionista nel pensiero di Anna Pavlova*», cit.

lastra fotografica: cosa volete che sentano oggi nelle pitture di quest'arte malata, nelle gelide costruzioni marmoree deformi e squilibrate? Possono essi provarne una commozione profonda, un'impressione indelebile che in prosieguo di tempo si concreti in stimoli alla danza?

Dite, dite voi...

- Signora, io non dico niente. Io sono qui ad ascoltarvi incantato.⁵⁴³

Simili considerazioni, dietro le quali si nasconde evidentemente l'implicito assenso dell'autore dell'intervista, risultano, da un lato, suffragate anche da altri contributi dedicati a Pavlova (a proposito dell'ammirazione verso le arti visive del passato, ad esempio, Victor Dandré – compagno, *manager* e biografo della danzatrice – avrebbe ricordato come fra le sue opere d'arte preferite figurassero le tele di Leonardo da Vinci e Botticelli così come le sculture di Michelangelo e Donatello⁵⁴⁴), e, dall'altro, si pongono in perfetta continuità con quella difesa della tradizione che abbiamo appena visto essere il tratto dominante nelle cronache romane del maggio 1928: è questo tipo di visione della danza, infatti, che emerge dall'impetuoso flusso di parole di Pavlova, la quale sembra qui reclamare l'urgenza di un'arte non soltanto frutto della fusione fra armonia delle forme e gioia vitale (si noti almeno l'esplicito rimando al *sorriso*, vero e proprio attributo della danzatrice ottocentesca), ma anche felicemente nutrita dell'esempio di quanti, fra gli artisti del passato, hanno saputo ispirarsi al «piacere d'un abbandono affettuoso».

Il punto di vista della danzatrice e quello dell'intervistatore sembrano fondersi con evidenza ancora maggiore nella seconda parte del contributo, quando, cioè, Pavlova è sollecitata a esprimere un'opinione circa le coeve sperimentazioni coreiche di marca internazionale, incarnate, suggerisce il giornalista, soprattutto dalle figure di Rudolf Laban, Mary Wigman, Isadora Duncan⁵⁴⁵ e Jaques Dalcroze.

⁵⁴³ *Ibidem*.

⁵⁴⁴ Nel numero speciale della rivista degli *Archives internationales de la danse* dedicato a Anna Pavlova nel 1934, Dandré scrive infatti: «L'atmosphère artistique de Florence fut particulièrement bienfaisante à Pavlova. En montant sur la petite place où se trouve la statue de David, elle s'adonnait durant des heures entières à l'enchantement de cette ville incomparable, éclairée par la lune. En dehors de Florence, elle aimait encore Sienna. Elle visitait toujours toutes les galeries d'art. Elle aimait particulièrement les Uffici, le Louvre, la National Gallery de Londres et les musées de Munich, le musée Jowaldsen préférés étaient Michel Ange et Donatello; ses peintres: Léonard de Vinci, Botticelli et Sodoma». Dandré, Victor, *Pavlova intime*, numéro special de «Les Archives Internationales de la danse», 1934, p. 13.

⁵⁴⁵ Questo contributo appare non troppo dissimile da un articolo firmato dalla stessa Pavlova sulla rivista «The Dance» nell'aprile del 1926 con il titolo *An answer to critics of the ballet*. Nel testo, vera e propria difesa della «technique of the pointed toe», la danzatrice non solo definisce quello che, dal suo punto di vista, costituisce il fine ultimo dell'arte della danza («[...] the function of dancing is to give men a sight of an unreal world, beautiful, dazzling as his dreams. For dancing is pure romance and it is by the grace of romance that man sees himself, not as he is, but as he should like to be... beautiful, free, healthy, happy carefree»), ma esprime anche la propria opinione sulle danze libere e, soprattutto, sul duncanismo: «The 'natural' school cannot be so

Di particolare interesse è il passaggio relativo a Mary Wigman, proprio perché in esso, accanto alle parole di Pavlova, sembra affacciarsi di nuovo polemica fra scuola classica e danze metafisiche dei giorni precedenti; chiede infatti l'intervistatore:

- Allora voi, Signora, certamente non approvate le *contorsioni metafisiche* delle danzatrici cosiddette espressioniste. Mary Wigman, ad esempio...

- Mary Wigman è una donna intelligentissima ed io sinceramente l'ammiro. Soltanto la sua danza non è ancora arte. Dirò meglio, anzi: non è ancora danza. [...] Le creazioni della Wigman e degli espressioni in genere che derivano dal Labban, possono sembrare assai interessanti dal lato della ricerca espressiva ma non così dal lato dello spettacolo. Esse risentono d'un affanno, d'un turbamento che si esplica a tutto svantaggio della danza propriamente detta. Questa ne risulta frammentaria tutta linee spezzate, spasimose, discordanti [corsivo nostro].⁵⁴⁶

E più avanti, in una più smaccata prospettiva *di genere*, Pavlova afferma:

[...] mi pare assai difficile che un tal genere di movimenti possa diventare arte e conquistare la sua compiutezza e perfezione formale. Le leggi che regolano i movimenti del corpo umano sono ben definite e circoscritte, specie quelle che regolano i movimenti del corpo femminile. Una donna non può diventare una furia senza distruggere queste leggi di bellezza e d'armonia. [...] Se vogliamo ballare dobbiamo rimanere donne, con tutta la nostra fralezza, eleganza, fantasia e volubilità.⁵⁴⁷

Nonostante le distorsioni certamente operate, specie a proposito della "femminilità" della danza, dalla mano dell'intervistatore (nelle cui parole echeggia il richiamo alle già molte volte incontrate *danzatrici metafisiche*), è comunque possibile ritenere attendibile, anche sulla scorta di alcuni contributi coevi comparsi sulla stampa internazionale, una buona parte delle considerazioni qui attribuite a Pavlova, nelle quali, come si è visto, si rispecchia anche una fetta del dibattito italiano sulla danza di quegli anni.

Simile rispecchiamento non si riscontra invece nei contributi che, appena nel 1931, commentano la repentina scomparsa della danzatrice, dacché in essi, specie attraverso

versatile [come la scuola classico-accademica, *n.d.A.*]. Their art is easier to acquire, but it is only the rare genius who can convey genuine feeling through its simple movements. Unless the fire is present, the poses sink to mere banality. [...] Curiously enough, it was the dancing of the natural school which brought freedom to the old time ballet, for we added to our ancient technique the abandon and classic beauty of Isadora Duncan's sublime art, augmenting the power and sensitiveness of our instrument».

⁵⁴⁶ Discanto, "La danza espressionista" nel pensiero di Anna Pavlova, cit.

⁵⁴⁷ *Ibidem*.

l'impiego di immagini stereotipiche (talvolta meramente estrapolate da biografie e testi preesistenti, talaltra frutto di divagazioni letterarie come nel caso di Orio Vergani e Marco Ramperti), si assiste a una sorta di mitizzazione della figura di Anna Pavlova (al contempo diva ed eroina del ballo classico), la cui indefessa e totale dedizione alla causa dell'arte sembrava proiettare sulla sua avventurosa esistenza un'ombra di tragicità e di sacrificio.

Accanto a necrologi in cui, come accade su «Il Secolo. La Sera»⁵⁴⁸, si ripercorre il percorso umano e professionale di Pavlova attingendo riccamente a biografie e autobiografie per estrapolarne i *topoi* costitutivi (dalla vocazione iniziale, dinanzi a una rappresentazione della *Bella addormentata nel osco* al Teatro Mariinskij, fino alle prime *tourné* internazionali, passando per gli aneddoti relativi agli anni di formazione), compaiono anche contributi che, pur accogliendo una considerevole dose di aneddotica, indagano un proprio personale immaginario.

È questo il caso di Orio Vergani che, come già per Loïe Fuller e Isadora Duncan⁵⁴⁹, coglie acutamente, rielaborandolo con poetica sensibilità, un aspetto decisivo nella vicenda di Anna Pavlova, vale a dire il carattere nomade di un'esistenza spesa sempre in viaggio.

Scriva infatti, trasformando una ben nota fotografia della danzatrice nella metafora di una vita intera:

Una vecchia fotografia mostrerà un giorno, alla fuggevole curiosità dei posteri, o all'occhio affaticato di qualche raccoglitore di documenti rari della vita teatrale del primo quarto di secolo del Novecento, una figurina di danzatrice in riposo, sorpresa da un obiettivo fotografico nell'atto di appoggiarsi, stanca, ma sorridente, alla grande cesta dove, di lì a un momento, saranno deposte e richiuse le sue vesti di rosa e di lillà, le ali lievissime della farfalla che ha finito di volare. La danzatrice, di lì a un'ora, avrà ripreso il suo cammino,

⁵⁴⁸ Cfr. Anonimo, *La morte di Anna Pavlova*, «Il Secolo. La Sera», 23 gennaio 1931. Quello della testata milanese, tuttavia, costituisce un caso particolare, in quanto, in data 24 gennaio 1931 (vale a dire il giorno successivo alla pubblicazione del necrologio appena citato) il quotidiano ospita anche un altro contributo dedicato alla danzatrice russa. Intitolato, per l'appunto, *Anna Pavlova*, l'articolo (firmato K.H.), in apparenza una ricca riflessione sull'arte di Pavlova, è con ogni probabilità frutto della rielaborazione e della traduzione italiana di testi di Valerian Svetlov, dacché, analizzandolo, vi si rintracciano stralci della celebre biografia (1922) del critico russo e, soprattutto, del capitolo *Pavlova as a classical dancer* (facciamo riferimento alla ristampa americana – New York, Dover publications – del 1974, in particolare alle pp. 48-49; 72-74). Alcuni di questi passaggi testuali, inoltre, compaiono in un dattiloscritto non datato e conservato presso la Fornaroli Collection della DD – NYPLPA (Folder: *Pavlova, Anna*). Il documento, su carta intestata a “J. H. Keppel Hesselin – International Journalist Propagandist” e probabilmente, a riprova della circolazione di notizie su scala internazionale all'indomani della morte di Pavlova, indirizzato a Paolo Fabbri (o a Walter Toscanini), raccoglie, sotto il titolo di *Ricordi di Anna Pavlova*, una miscellanea di testi sulla danzatrice tradotti (talvolta anche maldestramente) in lingua italiana. Fra le fonti identificate, infatti, oltre alla biografia di Svetlov, ritorna il Levinson di *Anna Pavlova et a légende du cygne* e, in versione integrale, la già citata autobiografia *Some pages of my life*.

⁵⁴⁹ Nel 1927, infatti, Vergani aveva scritto un toccante necrologio di Isadora Duncan dal titolo *Compianto di Isadora* («Corriere della sera», 16 settembre 1927), e, nel gennaio 1928, altrettanto ispirato si era rivelato quello di Loïe Fuller (cfr. *Loïe Fuller danzatrice sui roghi*, «Corriere della sera», 5 gennaio 1928).

verso una stazione, verso un treno, verso un'altra svolta del suo quotidiano andare, pallida e gracile signora dai capelli neri che gira, da tanti anni, per il mondo, e non sa dove, un giorno, finalmente si fermerà. Sorride ancora ai suggerimenti di una musica la cui eco si è spenta nel teatro che sta svuotandosi, ma che ancora suona in lei, nel suo sangue e nei suoi nervi. L'anelito del respiro si acqueta a poco a poco. Sulle spalle ignude, attorno alle braccia e al collo esile, ha avvolto un velo ampio, morbido, di seta nera, e con la mano scarna ha riaggiustate le mille pieghe della gonna di garza, aperta come il calice di un fiore arrovesciato, il volantino che è come la divisa delle ballerine da un secolo in qua. Eretta sulle punte delle pantofoline di raso rosa, si è rivolta, un attimo, a chi l'ha pregata di guardare, un momento, verso la macchina. Grandi orecchini pendono, come i fiori della fucsia, sulle sue guance, dove è scavato il segno della lieve fatica. Le labbra si sono aperte al sorriso, e il sorriso sta come un accento a sommo della figura, sottile come la figura è sottile, acuto come acuto è l'esclamativo delle gambe appaiate.

Sulla grande cesta quadrata, a lettere maiuscole, che tutti i facchini delle stazioni e dei porti possono agevolmente leggere, è scritto il nome della danzatrice che fece non si sa quante volte il giro del mondo, e danzò, quanto viaggiò, per mezzo milione di chilometri: Anna Pavlova.⁵⁵⁰

Se questo denso ritratto testimonia la fascinazione che in questi l'arte di Tersicore esercita su Vergani, offrendogli dunque il destro per divagazioni letterarie sostanzialmente estranee da prese di posizione estetiche (nonché da qualsiasi forma di militanza), ben più complesso è il caso di Marco Ramperti, il quale, in un contributo dal titolo *Anna Pavlova, e la fine di un mito* pubblicato su «Il Secolo XX», mostra di voler fondere l'estro dello scrittore con le convinzioni (e le competenze) dell'appassionato seguace della danza.

Muovendo da un ricordo concreto, vale a dire l'incontro con Pavlova al termine di una rappresentazione, Ramperti, subito dopo aver rievocato la presenza di quella che (non sorprendentemente) gli appariva come una triste, stanca e incredibilmente giovane (nonostante l'età certo non più fresca) «regina in esilio»⁵⁵¹, si cimenta nella costruzione di un ritratto per molti versi *paradossale*, nel quale, fondendo il solido riferimento al critico André Levinson (ritenuto il principale esegeta dell'arte della danzatrice)⁵⁵² con una

⁵⁵⁰ Vergani, Orio, *La morte di Anna Pavlova*, «Corriere della sera», 24 gennaio 1931.

⁵⁵¹ Ramperti, Marco, *Anna Pavlova, e la fine di un mito*, «Il Secolo XX», [ritaglio non datato, ma 1931], p. 14.

⁵⁵² André Levinson e Anna Pavlova erano poi accomunati, afferma Ramperti, dalla comune origine ebraica. Con la consueta attenzione per le questioni relative alla *razza*, infatti, Ramperti si lancia in affondo circa la ragguardevole presenza degli ebrei nel mondo della danza classica e, quindi, sul paradosso di una nobile disciplina tradizionale tenuta in vita dal popolo più negletto della storia. Sfruttando dunque una ben evidente contrapposizione assiomatica tra interno/esterno, proprio/estraneo, ordinato/caotico, puro/impuro Ramperti afferma: «Essa [Pavlova] era l'ultima, ormai, delle grande danzatrici classici; e questa danza classica ormai non apprezzavamo che in lei. Ebraica: pensate! Eppure legata alla tradizione più austera. È curioso come questa

personale visione della danza di matrice mallarmeana⁵⁵³, Anna Pavlova diviene l'eroina, fragile e al contempo inossidabile, di un classicismo coreico non solo destinato a soccombere sotto la spinta delle tendenze moderniste, ma anche indissolubilmente legato alla scomparsa della sua principale, nonché ultima, rappresentante.

Emblema inconsapevole – Ramperti, abbracciando il credo simbolista⁵⁵⁴, parla infatti della danza in termini di *possessione* dichiarando peraltro che «La malinconia di Pavlova, quando ella aveva finito di danzare, non era che il ricordo dell'ebbrezza vissuta sino a un minuto prima. [...] Potenza di quell'arte semplice, istintiva e che veramente 'possiede' chi a lei si voti con passione ingenua [...] Mai forse nessuna danzatrice s'abbandonò al suo estro, al suo demone con più gioia di costei»⁵⁵⁵ – di una danza classica in qualche modo sopravvissuta al proprio tempo, Pavlova sembra reggere il peso di una battaglia evidentemente impari, vivendo in un momento in cui:

Gli epigoni della Duncan dichiaravano decaduta per sempre la tirannia delle punte e delle piroette. Arabeschi ed *entrechats* apparivano giochi d'altri tempi, come il domino e le ombre cinesi. Il gonnellino di Silvia non era più portato che dalle ballerine di carta degli *abat-jours*. Dettavano leggi nuove i Russi di Djaghileff, i Bavaresi di Rudolf von Laban, i Parigini estetizzanti intorno a Ruth Saint Denis. Dalla Ginevra di Dalcroze partivano, profetesse sovversive, le tre sorelle Schwarz; nella Milano di Cecchetti s'insediata Jia Ruskaja col suo *novus ordo* cerebrale ed esoterico; Sakharof si faceva innanzi coi suoi *piedi pensanti* (l'ironia è di Levinson: un nemico); e la Wigman con le sue maschere asiatiche; la Wiesenthal con le sue *coreosofie*; la Kieselhausen con le sue figurazioni rococò. Tutti e tutte contro la danza classica, le sue figure assiomatiche, i suoi ritmi precisi. Tutti e tutte contro il mito d'altri tempi. [...] Anna Pavlova reggeva, con la sua persona gracile, contro tutto un mondo in rivolta. Sapeva ella di continuare, con l'esatta purità del suo danzare, lo stesso prestigio dell'ordine dorico e della prosodia latina? Non credo. Come ogni anima geniale, la sua era inconsapevole.⁵⁵⁶

razza, accusata di portare sconcerti rivoluzionari in ogni specie d'arte e d'idea, resti per la danza fedele ai concetti dell'ordine. Ebreo era anche quel Guglielmo di Pesaro che, rifacendo in pieno Rinascimento i trattati della migliore coreografia, posava per il 'passo a due' esatte regole da cui oggi non osiamo derogare. Ebreo è la Rubinstein, che fu classicista fino all'incontro con d'Annunzio; ed ebreo quel Seroff che la dipinse ignuda, dichiarando il suo corpo, come la sua danza, 'una scuola di purità', ed ebreo quel Levinson che in ogni sua cronaca non manca d'esaltare la danza classica contro la romantica, la mistica l'espressionistica, e soprattutto contro le contaminazioni apportate da Russi e Tedeschi, 'dell'aneddoto e della pantomima'. Fu costui, di Anna Pavlova, celebratore sacramentale. Per lui, essa era la danza stessa: il Sillabo, oltre cui non poteva essere che eresia e blasfemo» (*Ivi*, p. 14).

⁵⁵³ Per approfondimenti sulla figura di Marco Ramperti si rimanda a *infra*, pp. 493–518.

⁵⁵⁴ Cfr. Sasportes, José, *Pensare la danza. Da Mallarmé a Cocteau*, Bologna, Il Mulino, 1989.

⁵⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁵⁶ *Ivi*, p. 15.

Dopo quest'ampia panoramica (nutrita sì del richiamo a Levinson, ma anche destinata al lettore italiano, il quale, pertanto, doveva conoscere almeno vagamente gli artisti qui menzionati), Ramperti passa il testimone a Levinson lasciandogli il compito di rievocare la qualità delle danze di Pavlova, dato che, specie in un passaggio dedicato a *La mort du cygne*, le parole del critico d'oltralpe sono evidentemente parafrasate⁵⁵⁷: quasi rinunciando a prendere parola davanti a una danza di cui non avrebbe mai accolto in pieno la poetica, Ramperti tuttavia non perde l'occasione, nelle ultime righe del testo, di rimarcare, forse senza troppi rimpianti, come la scomparsa di quest'artista eccezionale, capace di reggere la sfida del tempo (nonostante «avesse molto più dei 45 anni assegnatili dai cronisti», quasi che l'età anagrafica costituisse il correlativo oggettivo dell'obsolescenza del classicismo stesso) e, soprattutto, in grado di fondere la spinta di una passione totalizzante (elemento di per sé proteso verso l'avvenire della danza) con il rigore di una tradizione secolare, costituisca l'ultimo atto di una morte, quella della scuola classica, già ampiamente annunciata.

Leggiamo infatti:

Un mito muore con lei. Una perfezione si spegne: che nessuna raggiungerà più, perché già i tempi non consentivano che alcuna la raggiungesse. Coi che del suo corpo aveva fatto uno strumento incomparabile di precisione espressiva, senza dipartirsi dalle forme essenziali fissate da leggi eterne, e ad un'arte tutta impulso, fantasia aveva saputo imporre, d'istinto, le divine discipline dell'ordine e della scelta, abbatte forse, sparendo, il suo proprio altare.⁵⁵⁸

Il ricordo di Anna Pavlova continua a essere alimentato anche negli anni successivi alla sua scomparsa, quando, talvolta proprio con il ricorrere dell'anniversario della morte, compaiono sulla stampa italiana contributi che, a vario titolo, sembrano volerne perpetuare la memoria. Complessivamente considerati, questi testi – fra i quali va annoverata anche una

⁵⁵⁷ Si tratta del già citato *Anna Pavlova et a légende du cygne*. Si veda a tal proposito come il seguente passaggio del testo di Levinson, «La Pavlova, princesse-cygne, dessine rêveusement des lents cercles sur les deux pointes, les mains croisées sur la tunique emplumée. [...] Mais voilà que sa taille ploie douloureusement, les bras collés au corps s'incurvent et se radissent en un réflexe tourmenté de défense et d'angoisse; le bref piétinement des pointes, accéléré et énervé par l'inquiétude, la porte en descendant jusqu'à la rampe, le dos travaille et s'arrondit sous le faix qui l'accable, la tête s'incline, inerte, et, portant en avant, à plat, la jambe au cou-de-pied héroïquement cambré, ployant l'autre genou, elle se dispose à accepter la mort» (pp. 53-54), ritorni chiaramente in quello di Ramperti, quando, a proposito de *La mort du cygne*, afferma: «Erano, ricordate?, lenti cerchi sulle due punte, mentre le braccia si stringevano alla tunica piumata, e lentamente, per armoniose ondulazioni, il corpo ritraeva verso immaginari, remoti orizzonti. [...] La persona, a un tratto, cedeva penosamente; le braccia, come ali ferite, si staccavano dal busto in movimenti d'angoscia e di difesa; il battito delle punte s'accelerava nell'inquietudine come un battito di cuore; s'inclinava il dorso; e la testa si smarriva, piegava le gambe come un morto fiore» (Ramperti, Marco, *Anna Pavlova, e la fine di un mito*, cit., p. 15).

⁵⁵⁸ Ramperti, Marco, *Anna Pavlova, e la fine di un mito*, cit., p. 15.

corrispondenza parigina relativa alla mostra dedicata alla danzatrice presso *Les Archives internationales de la danse* nel 1934⁵⁵⁹ – non presentano particolari motivi di interesse, in quanto, come accennavamo, si tratta sostanzialmente di rievocazioni della vicenda biografica dell'artista mosse da vaghi intenti celebrativi e riccamente nutrite di quei *topoi*⁵⁶⁰ che, circolanti già negli Anti Venti soprattutto grazie alla biografia di Valerian Svetlov, si erano poi certamente rinforzati con la progressiva mitizzazione della figura di Pavlova – farfalla, cigno, Giselle del XX secolo – seguita al 1931.

Fanno eccezione, seppur per ragioni radicalmente opposte, due contributi del 1934 in cui, proprio in ragione delle reciproche differenze, emerge chiaramente la contraddittorietà che, specie in un contesto culturale così controverso come quello italiano degli Anni Trenta, poteva caratterizzare il discorso giornalistico sulla danza; il primo di essi, legato alla figura del critico milanese Paolo Fabbri, consiste nella strategica pubblicazione, in occasione del terzo anniversario della scomparsa di Pavlova (nonché nello stesso anno in cui si celebrava il cinquantenario della morte di Maria Taglioni), di alcuni brani tratti dal volume postumo di André Levinson *Les visages de la danse*, nel quale, notoriamente, ampio spazio era dedicato proprio alla danzatrice russa.

Abbracciando apertamente le argomentazioni di Levinson, cui lo legava un'autentica vicinanza di idee, Fabbri ricorre all'esempio di un critico così illustre (oltre che ben noto a quanti, come Anton Giulio Bragaglia o Marco Ramperti, vantavano posizioni totalmente opposte a quelle di Fabbri) per difendere la causa della danza italiana tradizionale contro l'*invasione*, secondo quanto abbiamo visto in precedenza a proposito della cosiddetta «guerra di gonnellini»⁵⁶¹, delle sperimentazioni coreiche moderniste. Nell'introdurre il testo di Levinson, infatti, Fabbri firma una breve nota in cui, con il consueto piglio polemico, si rivolge alla direzione del Teatro alla Scala, in quegli anni responsabile di aver aperto le porte al dilettantismo di Jia Ruskaja, al fine di ricordare che era stata proprio la scuola italiana, attraverso il magistero di Cecchetti, a formare una danzatrice così universalmente nota e ammirata come Pavlova, il cui esempio, dunque, doveva fungere da stimolo anche alla danza italiana coeva.

Si legge:

⁵⁵⁹ Cfr. Sardi, Santo M., *Una regina della danza: Anna Pavlova*, «Il Giornale di Sicilia», 1 marzo 1934. L'articolo in realtà è l'esito dell'assemblaggio (con modifiche) e della traduzione italiana di due contributi pubblicati sul già citato numero speciale degli *Archives internationales de la danse* del 1934. In particolare si tratta di: N.F., *À la gloire de Pavlova*, *ivi*, pp. 21-23 e di Dandré, Victor, *Pavlova intime*, cit.

⁵⁶⁰ Cfr. almeno Rasi, Giuseppe, *Una vestale della danza. Anna Pavlova*, «Regime Fascista», 11 febbraio 1934 e b. m., *Anna Pavlova*, «Regime Fascista – Cremona», 10 febbraio 1935, ambedue fortemente debitori rispetto ai testi di Valerian Svetlov (oltre che verso l'autobiografia della danzatrice), qui rievocati sia grazie alla riproposizione dei medesimi nuclei tematici sia attraverso vere e proprie parafrasi.

⁵⁶¹ Cfr. *infra*, p. 201 e sgg.

Ricorrendo il terzo anniversario della morte di Anna Pavlova, riproduciamo – per gentile concessione dell’editore Bernard Grasset – alcune pagine del bel volume postumo di André Levinson («Les visages de la danse») dedicate alla grande danzatrice scomparsa. Questa pubblicazione ci pare tanto più opportuna in quanto manifesta un leale tributo straniero alla tradizione e alla scuola italiane. Segnaliamo questo capitolo alla direzione dell’Accademia del Teatro alla Scala: o, più genericamente, a chi si interessa di quest’arte.⁵⁶²

Ben lungi dall’essere una mera riproduzione del testo levinsoniano, il contributo, evidentemente su iniziativa dello stesso Fabbri, riorganizza i contenuti di *Les visages de la danse* al fine di far risaltare le considerazioni relative alle origini “italiane” dell’arte di Pavlova: senza infatti entrare qui nel merito del discorso di Levinson, è bene però rimarcare come esso, nell’articolo qui in esame, venga ridistribuito in modo tale che i riferimenti relativi all’iter formativo della danzatrice divengano oggetto di un paragrafo a se stante, assente nel testo originale e intitolato esplicitamente *La scuola italiana*.

Se, alla luce di quanto illustrato nel capitolo precedente, è evidente come una simile operazione si inserisca interamente nel dibattito fra classicismo e modernismo coreico dei primi Anni Trenta, altrettanto rappresentativo, seppur su un versante completamente opposto, del clima culturale italiano del tempo, è l’ultimo articolo di cui vogliamo occuparci qui, vale a dire del contributo firmato dalla scrittrice Rina Simonetta su «Il giornale della domenica» dell’11 febbraio 1934 e intitolato *Ricordando Anna Pavlova*.

Inserito nel contesto edulcorato di un giornale domenicale e affidato alla penna di un’esponente della letteratura femminile e per l’infanzia, il testo si incentra su un aneddoto che, attendibile o meno, è comunque rappresentativo di una modalità di intendere la donna innanzitutto come moglie e madre, ravvisando nella famiglia il luogo di pieno appagamento della femminilità.

Anna Pavlova – quell’artista che, afferma Simonetta, «dava quando appariva in scena l’impressione del sovrannaturale» tanto che «ci si sentiva trasportare in un’altra atmosfera fuori della vita, fuori del tempo, fuori della nostra stessa persona» – viene ritratta qui come una donna affabile, sensibile e fondamentalmente desiderosa di essere madre, al punto da proporre alla stessa Simonetta di affidarle la propria bambina per farne una stella della danza.

⁵⁶² P. F. (ma Paolo Fabbri) in *Anna Pavlova*, «Il Secolo. La Sera», 24 gennaio 1934.

- Parlatemi dei vostri figli, voi che avete la fortuna di averne; io non ne ho, e penso che i figli sono l'anima, il cuore nostro che rimane in terra quando noi partiamo per sempre.

Così mi diceva la soave donna dal volto splendidamente espressivo. Ed io le parlavo dei miei figli, specialmente della piccola Elena che per un anno aveva studiato la danza classica e aveva una grande passione [...] per l'arte di Tersicore.

- Portatela in teatro, vorrei vederla!

Ed io [...] la condussi una domenica dopo la matinée in cui s'era data "La fata delle bambole". La mia piccola era un po' stupita, un po' ammutolita dall'insolito ambiente di palcoscenico. Ma Anna Pavlova l'aveva presa per mano, le parlava con dolcezza, con maternità, con quella affettuosità che era la sua prerogativa. [...]

- Datemi la vostra bimba, la porterò in giro con me. Vedrà tutto il mondo, la terrò come fosse mia figlia e ne farò una grande ballerina.

Ma io non potevo pensare a separarmi dalla mia piccina e tanto meno farne un'artista della danza.⁵⁶³

Al di là dei toni carezzevoli – tutto risulta alquanto artefatto, a partire dal riferimento al ballo *La fata delle bambole*, da sempre considerato un titolo adatto a grandi e piccini⁵⁶⁴ – è un'inconciliabile contrapposizione di valori a venir messa qui in campo (professione vs maternità, casa vs teatro, focolare domestico vs viaggi intorno al mondo) e a essere seccamente ribadita nella chiosa (si noti almeno l'incisività di quel «tanto meno farne un'artista della danza»), in cui si ricorda come quello di Tersicore, indipendentemente dai singoli meriti artistici, rappresenti un mondo irriducibilmente *altro* e, in definitiva, incompatibile col sistema di valori dominante nell'Italia del tempo.

Nella metamorfosi progressiva cui va incontro nel discorso giornalistico la figura di Pavlova, dapprima esponente illustre di una determinata tendenza coreica – la cosiddetta *scuola classica* – e, poi, emblema non solo dell'arte della danza ma anche di una totale abnegazione (quasi un sacrificio) verso di essa, viene costruendosi una sorta di macro-narrazione dai risvolti mitici, contribuendo alla quale, ciascuno a suo modo, i diversi volti della cultura italiana (dal dibattito artistico alla letteratura, passando per la cronaca spicciola) finiscono per rispecchiarsi.

⁵⁶³ R. Simonetta (ma Rina Simonetta), *Ricordando Anna Pavlova*, «Il giornale della domenica», 11 febbraio 1934.

⁵⁶⁴ A tal proposito può essere interessante ricordare che, caso piuttosto raro, era stata una donna, sulle colonne della «Gazzetta Musicale di Milano», a firmare la cronaca del debutto scaligero (datato 1896) del ballo di Bayer-Hassreiter *Die Puppenfee* e a garantire così, da un punto di vista *materno*, che lo spettacolo fosse adatto anche a un pubblico fanciullo. Cfr. Pierrottet, Adele, *Puppenfee (La fata delle bambole)*, «Gazzetta Musicale di Milano», anno 51, n. 48, 26 novembre 1896.

2.3.4 Ida Rubinstein

Ammirata dal pubblico italiano dapprima in qualità di conturbante mima nelle scandalose rappresentazioni scaligere, datate 1911, di *Cléopâtre* e *Shéhérazade* e successivamente, nel 1926, nelle vesti di «interprete dei poeti» (come ebbe a definirla Camillo Antona Traversi⁵⁶⁵ alla vigilia della *tournée* che l'avrebbe vista in scena, a Milano e Roma, nel *Martyre de San Sebastien, La dame aux camelias l'Idiot e Phèdre*), Ida Rubinstein torna in Italia nel 1929 con la propria compagnia di balletti per un breve ciclo di rappresentazioni alla Scala di Milano e al San Carlo di Napoli.

Sostanzialmente animati, secondo quanto dimostrato riccamente da Silvana Sinisi⁵⁶⁶, dalla volontà di entrare in diretta concorrenza con i *Ballets Russes* di Diaghilev (dalla cui *troupe*, com'è noto, provengono la maggior parte dei collaboratori), i *Balletti di Ida Rubinstein* trovano in Italia un'accoglienza complessivamente favorevole e motivata, oltre che dalla fascinosa presenza scenica della *signora* Rubinstein (a proposito della quale tutte le classificazioni – mima, attrice, ballerina – sembrano tanto calzanti quanto insufficienti), anche, e soprattutto, dalla raffinatezza degli allestimenti, i quali, per la qualità del progetto, la cura dei dettagli e la grandiosa ricchezza dell'esecuzione, si presentano come un'autentica *festa per gli occhi*, da sempre oggetto del più vivo interesse da parte di pubblico, cronisti e commentatori italiani.

Secondo una tendenza che abbiamo già molte volte riscontrato in precedenza, anche nel caso degli spettacoli offerti dalla compagnia di Rubinstein il giudizio dei cronisti tende a spaccarsi verticalmente, dacché, nella quasi totalità dei testi esaminati, le considerazioni relative alla componente musicale (notoriamente insignita di una patente di *nobiltà* che sappiamo non spettare quasi mai alla danza) procedono separatamente rispetto a quelle dedicate al complesso dell'allestimento: spesso incastonati, come avviene nel caso del «Corriere della sera», in appositi paragrafi di argomento strettamente musicale, i commenti all'insieme delle partiture scelte da Rubinstein – talvolta la riorchestrazione di classici 'intoccabili' come Bach, talaltra vere e proprie creazioni originali come lo stravinskiano *Baiser de la fée* e il fortunatissimo *Bolero* – risulta non di rado negativo (con l'eccezione, almeno, del brano di Ravel) e pertanto divergente da quanto dichiarato invece in termini di scene, costumi, danze. Sorvolando su quanto pertiene la dimensione strettamente musicale⁵⁶⁷, vale invece la pena di interrogarsi sul tipo di immaginario che, nell'Italia del

⁵⁶⁵ Antona Traversi, Camillo, *Ida Rubinstein sulla scena e nella vita*, «Comoedia», anno VIII, n. 3, 20 marzo 1926.

⁵⁶⁶ Sinisi, Silvana, *L'interprete totale. Ida Rubinstein tra teatro e danza*, Torino, Utet, 2011.

⁵⁶⁷ Forniamo giusto un esempio di simili commenti riportando le parole che Carlo Gatti dedica alla musica di *Les Noces de Psyché et de l'Amour*, andato in scena alla Scala il 5 marzo 1929: «I balletti della Compagnia

1929, viene a coagularsi attorno alla figura di Ida Rubinstein, la cui proposta spettacolare, evidentemente sulla scorta del precedente percorso attorico e impresariale della russa, assume, dinanzi allo sguardo dei commentatori italiani, una connotazione eminentemente *aristocratica* (aggettivo che, nel linguaggio del tempo, non allude solo all'estrazione sociale dell'artista ma anche alla ricercatezza della messa in scena) e, soprattutto, *intellettuale*.

Pur presentandosi nei panni di *prima ballerina* (oltre che, è bene notarlo, di impresario della propria compagnia), Rubinstein non può essere rubricata come mera artista del corpo, ma, al contrario, continua a veder riflettere attorno a sé l'aura dei carismatici ruoli interpretati nel passato, il cui luminoso ricordo, nella prospettiva dei cronisti, finisce per trasformarsi in una sorta di garanzia circa la qualità della proposta ballettistica attuale:

Questa affascinante mima e danzatrice è riapparsa dunque alla Scala nelle scorse settimane, nella pienezza dell'arte sua squisita; è stata, come sempre, centro dello spettacolo senza peraltro turbarne l'armonia e l'equilibrio; ha dato un'altra prova dell'aristocrazia del suo intelletto, presentandosi in quadri scenici di profonda e suggestiva bellezza. Ha dato anche un'altra prova di quanta singolare «autorità» emani dalla sua presenza: così parca di movenze, così semplice nei suoi gesti, così plasticamente statuaria nei suoi atteggiamenti e così attraente sempre, anche quando sia – nelle vicende sceniche – elemento, e non centro dell'azione.⁵⁶⁸

Ben lungi dal cogliere il faticoso tentativo di Rubinstein di apparire innanzitutto come danzatrice (non a caso la prima definizione impiegata è quella di «mima», cui si aggiunge, più avanti, la sottolineatura del carattere *statuario* degli atteggiamenti corporei), Lualdi

diretta dalla signora Ida Rubinstein non sono piaciuti. E' inutile adoperare mezze parole per nascondere la verità. Non sono piaciuti non perché mancassero di attrattive le danze, le luci, i colori veduti sul palcoscenico, ché anzi ci fu profusione di eleganza e di ricchezza, ma perché troppo povere di contenuto sembrarono le azioni coreografiche e troppo fastidio dettero tante belle musiche, di grandi compositori, svisate, sciupate. Povero Bach! Avrebbe mai creduto egli, sì austero e pio, di far ballare tutte quelle gambe nude? E i preludi e le fughe che scriveva giorno per giorno, si può dire, perché i suoi figlioli imparassero a suonare il clavicembalo, avrebbe mai immaginato che sarebbero serviti da trampolino a una "troupe" di virtuosi, per spiccare salti e infilzare piroette stupefacenti? Nei suoi minuetti, nelle sue gighe, nelle sue sarabande che cosa voleva che ci fosse, se non la pura e semplice bellezza del pensiero musicale? Nossignore: ecco che si mischiano, sulla musica del Cantor della Cappella di San Tommaso di Lipsia, Amore e Psiche, Apollo e le Muse, Diana, le Ninfe, Minerva e i Dottori, Venere e le Grazie, Giove e Giunone, Plutone e Proserpina, Flora e Zefiro, Nettuno, Anfritrite, i Venti, i Tritoni, Bacco, i Fauni, i Satiri, le Baccanti, Marte, Vulcano, i Cerberi, le Ombre, i Demoni, e bastasse questo lungo elenco per far venire a noia il miscuglio! Invece, si presenta il compositore franco-svizzero Arturo Honegger, l'autore del Pacific 231 (ricordate i fischi della locomotiva il traballio dei vagoni?) e dice: "I preludi, le fughe, i minuetti, le gighe, le sarabande sono pretta musica orchestrale; se per orchestra non la scrisse Giovanni Sebastiano Bach, forse ciò avvenne perché non ebbe né modo né voglia di farlo. Io ho modo e voglia, e mi comanda la signora Rubinstein."» Cfr. Gatti, Carlo, *I balletti "Zar Saltan"*, «L'illustrazione italiana», anno LVI, n. 13, 31 marzo 1929.

⁵⁶⁸ Lualdi, Adriano, *Ida Rubinstein alla Scala*, «Comoedia», anno XI, n. 3, 15 marzo-15 aprile 1929. L'articolo è la ripubblicazione, con piccole integrazioni, di a. l. (ma Adriano Lualdi), *Ida Rubinstein alla Scala*, «Il Secolo. La Sera», 1 marzo 1929.

ravvisa una continuità profonda fra gli spettacoli di danza del 1929 e le *performance* attoriali degli anni precedenti, il cui comun denominatore, evidentemente, risiede nella qualità della presenza scenica dell'artista russa, ancora una volta impregnata di fascino e magnetismo irresistibili: la potenza catalizzatrice che sembra emanare dall'azione di Rubinstein, infatti, è tale da spingere Lualdi a ravvisarvi una sorta di influenza sul movimento danzato e sulla gestualità dell'intera compagnia⁵⁶⁹ e, pertanto, a dichiarare entusiasta: «L'arte sua ha certo influito sullo stile delle sue collaboratrici e dei suoi collaboratori. Il suo stile è diventato un poco quello della compagnia. In alcuni quadri, nei particolari di alcuni gruppi di mime e di mimi è stato facile cogliere i riflessi della nobilissima arte della Rubinstein»⁵⁷⁰.

Seppur non sufficienti a salvare dal biasimo lavori indubbiamente poco riusciti come *Le Baiser de la fée*⁵⁷¹, l'indiscusso successo personale della diva e, soprattutto, l'ammirazione già conquistata negli anni in qualità di attrice finiscono probabilmente col determinare il tipo di approccio adottato dai cronisti italiani rispetto alla proposta coreografica del 1929, dinanzi alla quale, accantonato il consueto sussiego nei riguardi dello spettacolo di danza, essi cercano di rintracciare gli intendimenti artistici che ne sono alla base.

Ecco allora che, all'indomani del debutto della compagnia, sul «Corriere della sera» si dichiara:

Ida Rubinstein e la sua Compagnia hanno iniziato, ieri sera, gli annunciati spettacoli di balletti. Di questi ne hanno offerto tre: *La principessa Cigno* su musica di Rimsky Kosakov, *David* su musica di Sauguet e *Bolero* su musica di Ravel. Il pubblico che affollava il teatro ha applaudito calorosamente una volta il primo balletto, due il secondo e due il terzo. Tutti e tre sono apparsi quadri di gusto, immaginati con fantasia, svolti con intento di nobiltà, animati con finezza d'effetti in un'accurata e felice ricerca insieme della plastica e dell'espressione. Il gioco dei colori riempie con la sua volubilità cangiante la scena a la fa palpitare di iridescenze. Le movenze, gli atteggiamenti, le danze, la grazie dei rabeschi disegnati nell'aria sono ispirati al sottile tormento artistico di trarre dal movimento e dai ritmi il più chiaro significato e di dare al gesto, alla posa, al ricamo delle danze, nelle quali a

⁵⁶⁹ La gestazione dei balletti era peraltro stata pesantemente dominata dal divismo di Rubinstein, al punto che, come sostiene Sinisi: «Intenzionata a essere l'unica e incontrastata protagonista, la Rubinstein aveva infatti esplicitamente vietato di creare assoli per le altre danzatrici e limitare il ruolo del primo ballerino in modo da rifulgere senza rivali nei ruoli appositamente creati per lei». Cfr. Sinisi, Silvana, *L'interprete totale. Ida Rubinstein tra teatro e danza*, cit., p. 130.

⁵⁷⁰ Lualdi, Adriano, *Ida Rubinstein alla Scala*, cit.

⁵⁷¹ Il balletto su musiche di Stravinskji, secondo quanto apprendiamo da Sinisi, sparisce dal repertorio della compagnia proprio a seguito degli insuccessi riscossi dapprima a Montecarlo e, successivamente, proprio in Italia. Cfr. Sinisi, Silvana, *L'interprete totale. Ida Rubinstein tra teatro e danza*, cit., p. 145.

volte l'azione si frantuma per ricomporsi nei finali larghi e vivaci, la capacità di rivelare i sentimenti.⁵⁷²

Da sempre considerata artista del gesto espressivo (sin da quando, nel 1911, aveva mostrato le proprie abilità *mimiche* nei drammi coreografici fokiniani), Ida Rubinstein non può che apparire ora al centro di un progetto d'arte animato dall'intento di esplorare le possibilità di *significazione* del movimento danzato: sebbene infatti nessuna delle coreografie presentate sia opera di Rubinstein (dacché, com'è noto, esse erano affidate a due transfughi eccellenti dei *Ballets Russes* come Nijinska e Massine), la sua impronta appare comunque nettamente visive allo sguardo dei cronisti italiani, tanto che, secondo quanto emerge dalle parole appena riportate, il materiale coreografico risulta estremamente composito e la danza pura, assumendo lo stesso valore espressivo di gesti, pose e atteggiamenti, diviene solo uno degli elementi costitutivi della *performance* coreutica, da interpretare e, eventualmente, giudicare in stretta connessione con tutti gli altri.

È proprio in relazione a questo tipo di lavoro sul materiale dinamico dello spettacolo che, ci pare, si spiegano anche i rilievi circa il carattere spiccatamente orientale (o, sarebbe meglio dire, *russo*) del temperamento e della danza di Rubinstein: elemento più volte accantonato dalla stessa artista (si pensi ad esempio, per quanto riguarda l'attività di attrice, al duro lavoro per acquisire una perfetta pronuncia francese), la *rusситà* finisce singolarmente per riemergere nelle parole dei commentatori italiani, i quali, scorgendo unanimemente nella proposta spettacolare di Rubinstein la ricerca di un movimento danzato autenticamente *espressivo*, finiscono in qualche caso per ravvisare in tale progetto artistico anche una sorta di alternanza (e, talvolta, di fusione) fra *danza d'oriente* e *scuola d'occidente*.

A proposito di *Les Noces de Psyché et de l'Amour* si dice infatti:

È un balletto accademico nel quale si avverte lo sforzo di liberazione dalle norme e dai vincoli della coreografia. Ma questo sforzo va cercato nei particolari. Il tutto è composto secondo le regole del vecchio ballo d'occidente adattate ai criteri del ballo orientale che ha mirato a togliere, senza sempre riuscirvi, l'aspetto meccanico alle masse e a lasciare ai gruppi e ai singoli maggiore indipendenza entro i limiti, s'intende, dell'armonia. [...] Ida Rubinstein in questo ballo si attiene ai metodi della danza d'oriente, la cui caratteristica è di contenere con gli atteggiamenti l'entusiasmo della danza spiegata. Nel *Notturmo* si è invece

⁵⁷² Anonimo, *I balletti di Ida Rubinstein alla Scala*, «Corriere della sera», 1 marzo 1929.

avvicinata alla scuola d'occidente, a lascia sfogo all'impeto del movimento, ispirato dal tema musicale.⁵⁷³

Ora, indipendentemente dalle considerazioni relative all'*orientalismo* delle coreografie – è peraltro singolare come il contegno e la *statuarietà* dell'interprete principale siano ricollegati ai «metodi della danza d'oriente», espressione con cui si vuole forse alludere a un utilizzo parco degli arti inferiori (la «danza spiegata») – e dal plauso tributato a Rubinstein, si rileva nelle cronache anche un senso sotterraneo di disagio⁵⁷⁴, quasi che, in definitiva, la proposta artistica qui in esame non possa che rimanere, almeno sul piano della coreografia, una sorta di tentativo tanto nobile quanto irrimediabilmente incompiuto.

Per quanto infatti meno severi dei loro colleghi d'oltralpe, anche i cronisti italiani non risparmiano appunti e riserve circa la precisione, il sincronismo e, in sostanza, la qualità delle coreografie (all'indomani del debutto, ad esempio, persino l'entusiasta Lualdi sottolinea come l'esecuzione delle danze non sia «riuscita sempre ordinatissima»⁵⁷⁵), al punto che, secondo quanto accennavamo già in apertura, è nell'eccezionale lusso degli allestimenti, talvolta capace di sopperire persino alle carenze della componente coreica, che va ricercata la ragione ultima della riuscita della *tournée* italiana di Rubinstein.

Assolutamente emblematica in tal senso, dacché contiene sia l'ammirata (nonché estremamente *pittorica*) descrizione della scena sia la sottolineatura dei limiti della componente coreografica, è questo passaggio relativo al debutto di *La Princesse Cygne*, con le scenografie di Alexandre Benois e le coreografie di Bronislava Nijinska:

La Principessa Cigno, di cui ha curato la coreografia Bronislava Nijinska, è composta come un disegno a colori sulle vecchie pergamene. Il soggetto è tratto da una novella di Puskin. Ogni cosa dà in questo ballo il senso della lontananza del tempo. Più che le fogge dei costumi, ideati con arte, i loro colori danno morbidezza e armonia al quadro. In mezzo a costumi a tinte scialbe spiccano quelli a colori di smalto. Sono macchie vive che or si or no si rivelano in una festa di splendori. I contrasti sono studiati con bell'intuito dell'effetto pittorico. Il tema fiabesco è svolto con danze leggiadre e di una spontaneità quasi infantile. Il principe che arriva sull'isola deserta e libera dagli artigli d'un avvoltoio un cigno ed è da questo addormentato, assiste nel sonno ad un meraviglioso corteo che lo incorona Re. La

⁵⁷³ Anonimo, [Titolo illeggibile], «Corriere della sera», 6 marzo 1929.

⁵⁷⁴ Anche in questo caso il riferimento allo studio di Silvana Sinisi si è rivelato fondamentale, dacché in esso si sottolinea acutamente il carattere diplomatico di molti dei commenti che, all'indomani del debutto della Compagnia di Balletti di Ida Rubinstein, comparvero sulla stampa parigina. Cfr. Sinisi, Silvana, *L'interprete totale. Ida Rubinstein fra teatro e danza.*, cit., pp. 130-143.

⁵⁷⁵ Lualdi, Adriano, *Ida Rubinstein alla Scala*, «Comoedia», cit.

danza ch'era sul principio cauta e dolce, spaurita e leggera, prorompe qui in una tumultuosa letizia di passi e di salti; il tripudio trova i suoi gesti, le sue frenesie e le sue ritmiche e attente veemenze. Il cigno ricompare ed è donna e il principe la sposa. Sullo sfondo di palazzo rosso, la scena ha tono d'arazzo; la coreografia non è sempre fluida e a volte confusa; ma il complesso del quadro è una festa per gli occhi.⁵⁷⁶

Nel mostrare la spinta verso una più ampia evocazione del movimento danzato (si osservi almeno il rimando alla «tumultuosa letizia di passi e di salti») e, al contempo, nell'intercettare con assoluta prontezza, oltre che con gioiosa meraviglia, la dimensione squisitamente visiva dello spettacolo, queste parole sembrano portare pesantemente impresso il marchio del proprio tempo, vale a dire di un momento in cui la cronaca si relaziona agli allestimenti coreografici con un'attitudine ancora sostanzialmente ibrida e irreparabilmente tesa fra l'anelito verso una maggiore familiarità con le concrete potenzialità del corpo danzante e la placida ammirazione per tutto ciò che, ancora una volta, riesce a trasformare il ballo teatrale in un'occasione di pura, potente e disimpegnata sollecitazione sensoriale.

2.3.5 Attorno a Diaghilev

Di volta in volta transfughi, emulatori o figli ribelli, sono numerosi gli artisti che, sulla scorta dell'eccezionale posizione assunta dai *Ballets Russes* di Diaghilev nel panorama internazionale delle arti sceniche, tentano imprese più o meno apparentemente analoghe, fondando compagnie di *balli russi* di cui, specie nello snodo fra gli Anni Venti e gli anni Trenta, si rileva qualche traccia anche in Italia.

Pur senza alcuna pretesa di esaustività, dacché un simile fenomeno meriterebbe un'accurata ricostruzione storica non perseguibile alla luce delle fonti di cui disponiamo, vogliamo tuttavia accennare ad alcune delle cronache che, nel periodo summenzionato, accompagnano il passaggio di simili gruppi di artisti sui palcoscenici italiani, rimarcando come esse, nell'inesausta dialettica fra innovazione e tradizione ampiamente portata alla luce fin qui, testimonino ancora una volta la controversa assimilazione culturale e la singolare rielaborazione teorico-estetica che, in Italia, si producono attorno al cosiddetto ballo russo.

La prima fra queste compagini artistiche che è dunque opportuno menzionare è certamente quella dei *Ballets Romantiques Russes* del danzatore e coreografo Boris Romanoff⁵⁷⁷, di

⁵⁷⁶ Anonimo, *I balletti di Ida Rubinstein alla Scala*, «Corriere della sera», 1 marzo 1929.

⁵⁷⁷ Abbiamo già fornito qualche informazione a proposito del percorso italiano di Romanoff nel duplice ruolo di danzatore e coreografo. A tal proposito si rimanda a *infra*, p. 172 e sgg.

sicuro presente in Italia nell'inverno del 1927 durante una *tournée* che la vede in scena almeno nelle città di Milano e Roma.

La compagnia, incentrata attorno al trio danzante costituito da Boris Romanoff (coreografo e danzatore di mezzo carattere), Elena Smirnova («la technicienne la plus vigoureuse de l'illustrissime compagnie, excellent dans le "terre à terre", les temps de vigueur et de brio»⁵⁷⁸) e Anatol Oboukhoff (perfetto esempio di *danseur noble*), trova in realtà posto sulla stampa italiana già nel 1925, quando Anton Giulio Bragaglia (sotto lo pseudonimo di Giovanni Miracolo) vi dedica un ampio contributo⁵⁷⁹ in cui, accanto alla recensione di uno spettacolo parigino, compare anche un'intervista a Romanoff probabilmente in larga parte inventata e tutta tesa, com'è consuetudine nel caso di Bragaglia, a dimostrare l'instinguibile debito di quest'apparentemente rivoluzionaria compagnia (i cui membri sono in realtà «tutti languidamente romantici»⁵⁸⁰) nei riguardi della scuola italiana.

Indipendentemente dalle polemiche argomentazioni di Bragaglia, vi è un passaggio di questa intervista che, pur con tutte le cautele del caso, è interessante riportare, dacché esso si riferisce alla posizione assunta dall'*ensemble* guidato da Romanoff rispetto a quello ben più celebre di Diaghilev.

Dichiarerebbe infatti il coreografo russo:

Noi intendiamo anche reagire alla tendenza portata da Diaghileff del balletto che spesso mette in sott'ordine la danza.

[Bragaglia] Come sarebbe?

[Romanoff] Diaghileff in uno dei suoi balli presenta la musica e questo è il clou d'un ballo; in un altro la scena d'eccezione, ed ecco il clou di un altro ballo; e così via. Quando è che presenta un ballo il quale sia un completo spettacolo? Assai di rado i suoi balli posseggono, riuniti insieme, interessi pari di danza, scena musica.

[Bragaglia] Il vostro dunque vuol essere il ballo dell'equilibrio; ed è un sano proposito certo. Io infatti ho ammirato molto l'affiatamento della troupe, come il gusto intelligente, informato dei tre pittori che creano il «décor» ed i costumi.⁵⁸¹

⁵⁷⁸ Così la presenta André Levinson in *Les Ballets Romantiques Russes*, programma di sala non datato da noi reperito presso la DD-NYPLPA (Folder *Le Ballets Romantiques Russes*). Il documento risale con ogni probabilità al 1925, non solo perché alcuni passaggi del testo ritornano, seppur con integrazioni, nel capitolo di *La danse d'aujourd'hui* (1929) dedicato alla compagnia di Romanoff (cfr. Levinson, André, *La danse d'aujourd'hui*, cit., pp. 33-38), ma anche perché gli spettacoli in esso introdotti risultano essere gli stessi menzionati da Anton Giulio Bragaglia nel settembre 1925 nell'articolo *I balli romantici di Smirnova e Romanoff* («Comoedia», anno VII, n.18, 15 settembre 1925), il cui primo paragrafo, peraltro, sembra quasi interamente ricalcare le parole di Levinson.

⁵⁷⁹ Miracolo, Giovanni (ma Bragaglia, Anton Giulio), *I balli romantici di Smirnova e Romanoff*, cit.

⁵⁸⁰ *Ibidem*.

⁵⁸¹ *Ibidem*.

E, subito dopo, Bragaglia conclude: «Infatti questa Compagnia è di prim'ordine, malgrado le teoriche fanfare ribelli. Son questi – si conceda l'immagine – cani che abbaiano, ma non mordono».⁵⁸² Ora, sia che lo stralcio di dialogo appena riportato risponda a verità sia che costituisca una fantasiosa rielaborazione da parte di Bragaglia (il quale, a onor del vero, non ci sembra avere alcun tipo di interesse nel rimarcare in questi termini la differenza fra le due compagnie), rimane il fatto che quello della rinegoziazione dei rapporti fra i diversi linguaggi scenici si pone come tema centrale non solo nella critica più attenta al percorso dei *Ballets Romantiques Russes* (si pensi al già citato Levinson), ma anche nelle cronache relative alla *tournée* italiana del 1927.

All'indomani del debutto milanese, infatti, l'anonimo cronista del «Corriere della sera» introduce il proprio contributo rilevando come la compagnia concentri le proprie energie sostanzialmente attorno alle *performance* degli interpreti, ponendo così in secondo piano tutte le attrattive derivanti da scene e costumi:

Boris Romanoff e i suoi compagni Elena Smirnova, Anatolio Obucoff, Kedrova, Brussova e Orlitki hanno dovuto superare, ieri sera, la difficoltà offerta dalla vastità del teatro [il Dal Verme, n.d.A]. I loro balletti ideati con lo scopo di offrire danze coreografiche affidate unicamente alla valentia dei ballerini e delle ballerine, senza aiuto di speciale messa in scena o di particolari giochi di luci ed effetti di colore, richiedono una sala più vasta. Le qualità personali risalterebbero più facilmente e lo spettacolo apparirebbe più completo e complesso. Invece, ieri sera, Romanoff e i suoi collaboratori hanno dovuto conquistare il pubblico saggio per saggio, danza per danza. Per questo il loro successo di ballerini è stato schietto e s'è fatto a poco a poco vivo mercé la bravura, la precisione, l'eleganza e l'agilità.⁵⁸³

Accanto al giudizio essenzialmente positivo sul complesso dello spettacolo, emerge qui anche l'evocazione di una scena percepita come scarna, essenziale e, pertanto, poco accattivante: quest'ultimo elemento, tuttavia, non trova riscontro, ferma restando l'attendibilità di Levinson in merito, nelle argomentazioni del critico francese, secondo il quale, ben lungi dall'essere componente marginale nei lavori dei *Ballets Romantiques Russes*, il *décor* rappresenta invece uno strumento essenziale per creare la giusta «atmosfera scenica»⁵⁸⁴. Se però ci soffermiamo sulla descrizione offerta da Levinson circa lo stile

⁵⁸² *Ibidem*.

⁵⁸³ Anonimo, *I balletti Romanoff al Dal Verme*, «Corriere della sera» 1 novembre 1927.

⁵⁸⁴ Cfr. Levinson, André, *Les Ballets Romantiques Russes*, programma di sala, cit.

degli scenografi della compagnia (Zak, Hosiasson, Bobermann), diventa più facile comprendere quanto asserito nella cronaca milanese appena riportata.

Scriva infatti Levinson:

Mais c'est en vain que l'on chercherait à rattacher leur manière à celle des décorateurs russes que nous a fait connaître M. de Diaghilew. C'est plutôt en France qu'ils pourraient citer des références. l'esprit d'un Picasso, d'un Derain, voire d'un Raoul Dufy a soufflé sur ces Russes. Aussi n'est-on véritablement un peintre russe qu'ayant passé par Paris.⁵⁸⁵

Di certo poco inclini a perseguire la tanto entusiasticamente apprezzata, specie in Italia, materializzazione scenica del *tipico russo*, gli scenografi della compagnia sembrano invece collocarsi su un filone di sperimentazione visiva in chiave stilizzante («volutamente avanguardista, cioè troppo avanguardisticamente 'peciona'»⁵⁸⁶ appare a Bragaglia la scena di *Nuit Andalouse*, sulle musiche dei mozartiani *Petits Riens*), la quale, conformemente a quanto già rilevato a proposito dell'a dir poco tiepida reazione italiana dinanzi alla svolta avanguardista dei *Ballets Russes*, non può certo soddisfare le aspettative di pubblico e cronisti milanesi, tradizionalmente abituati a lasciarsi abbagliare solo da allestimenti che, senza contrastare con il soggetto del ballo, facciano riccamente sfoggio di tutte le risorse della scena.

Il successo dei *Ballets Romantiques Russes* al Dal Verme (che, non possedendo certo i mezzi del primo teatro cittadino, la Scala, poteva anche accogliere spettacoli relativamente sottotono in termini di messa in scena), si spiega con la sostanziale conformità, per quanto nutrita della lezione fokiniana e venata da uno spirito grottesco, del linguaggio di movimento di Romanoff rispetto ai canoni della tecnica accademica che, notoriamente, trovava a Milano la propria roccaforte.

Ben diversa accoglienza, comprensibilmente, è quella incontrata dalla compagnia al Teatro Quirino di Roma nel dicembre del 1927: dinanzi a una platea notoriamente più aperta (almeno se paragonata a quella milanese) alla proposte coreografiche di marca modernista (si tratti del ballo russo, a Roma certamente più conosciuto che a Milano, o delle sperimentazioni connesse alla danza libera), i *Ballets Romantiques Russes* finiscono infatti per apparire non solo poveri sul piano della messa in scena, ma anche scarsamente interessanti e originali in termini di qualità dell'azione danzata.

⁵⁸⁵ *Ibidem.*

⁵⁸⁶ Miracolo, Giovanni (ma Bragaglia, Anton Giulio), *I balli romantici di Smirnova e Romanoff*, cit.

Tutto ciò risulta ampiamente testimoniato in una durissima cronaca firmata da Mario Labroca sulle colonne del quotidiano «Il Tevere», dove, dopo una sorta di ricognizione delle tendenze coreiche dominanti e generalmente classificate in «ballo russo», «balletto ginnico-protestante»⁵⁸⁷ e «danza che interpreta coi suoi movimenti lo spirito della musica»⁵⁸⁸, si legge:

Dopo queste tre categorie più o meno interessanti ma sempre rispettabili, vengono i balletti mediocri e cattivi; i balletti che girano la provincia e portano con sé poveri costumi, scenari stinti, ballerini stanchi, coreografie da ballo Excelsior e tutto quel penoso senso di arrangiamento dove l'organizzazione si capovolge nel disordine e nell'approssimazione.

I balletti Romanoff ieri sera ci hanno fatto l'impressione di appartenere a quest'ultima categoria. [...] La ragione di questo? Soprattutto nella mancanza di un coreografo che sappia cosa sia spettacolo di danza e che sappia trasformare i ballerini che hanno tecnica e possibilità, ora in marinai, ora in turchi, ora in sarti [dopo una prima parte occupata da *Les Syphildes*, il programma della seconda parte della serata prevedeva scene grottesche con questo tipo di personaggi come protagonisti, n.d.A], che sappia farli apparire diversi a seconda del personaggio che interpretano e diversi nei passi, nei salti, negli atteggiamenti, oltre che nell'aspetto esteriore.⁵⁸⁹

Le danze ideate da Romanoff, nonostante lo sforzo di creare giocosi e ben connotati quadri di carattere (il che, chiaramente, risulta del tutto in linea con le attitudini interpretative dell'artista russo, particolarmente versato nei ruoli di *demi caractère*), sembrerebbero tuttavia eccessivamente irrigidirsi attorno a un monotono impiego della tecnica accademica (non a caso, come si diceva, Bragaglia vi rintraccia un legame profondo con la tradizione della scuola italiana) e, pertanto, incapaci di piegarsi sufficientemente alle esigenze drammaturgiche e interpretative delle diverse scene⁵⁹⁰.

⁵⁸⁷ Dalla descrizione fornita da Labroca è facile cogliere il riferimento alle danze di Mary Wigman, che, com'è noto, si era esibita al Teatro Odescalchi di Roma appena nel 1925: «C'è il balletto che potremmo dire *ginnico-protestante* che fa a meno della musica e sul rullo di un tamburo e i colpi di un *tam tam* crea movimenti terribilmente ritmici e schematici che ci portano con la memoria agli esercizi di piazza d'armi. Questo balletto fa ameno delle scene e riduce i costumi al minimo comune multiplo del costume da bagno». Labroca, Mario, *I balletti Romanoff al Quirino*, «Il Tevere», 23 dicembre 1927.

⁵⁸⁸ In questo caso ci sembra si alluda ai seguaci di Dalcroze, che, proprio nel 1927, erano rappresentati a Roma dalle sorelle Braunn. Si noti inoltre come una simile attitudine alla classificazione da parte di Labroca sia stata da noi rintracciata già in precedenza. Si veda a tal proposito *infra*, p. 92 e sgg.

⁵⁸⁹ Labroca, Mario, *I balletti Romanoff al Quirino*, cit.

⁵⁹⁰ Come abbiamo visto nel capitolo precedente (cfr. *infra*, pp. 172 e sgg.), simile giudizio sembra venir completamente ribaltato, a parte alcune eccezioni, nei commenti che accompagnano l'attività di Boris Romanoff in qualità di coreografo del Teatro Reale dell'Opera di Roma negli anni Trenta, allorquando sarà proprio la vena grottesca del russo a ricevere gli apprezzamenti maggiori. Ciò potrebbe spiegarsi, oltre che con il raggiungimento di una maggiore maturità artistica da parte dello stesso Romanoff, anche tendendo a mente il

È invece la conformità rispetto ai moduli della danza classica, unita all'atletico virtuosismo degli interpreti, a determinare il fortunato passaggio, presso il teatro dei Filodrammatici di Milano, dei *Ballets Russes Classiques* di Vera Nemchinova (ex interprete diaghileviana coadiuvata dal danzatore Anton Dolin, anch'egli momentaneamente uscito dai *Ballets Russes*) nel dicembre del 1928, quando, a fronte di allestimenti forse effettivamente modesti (la compagnia, nata l'anno precedente, si scioglie peraltro nello stesso 1928), l'attenzione del «ben disposto» pubblico e dei cronisti non può che soffermarsi, dato lo scarso interesse dell'apparato scenico, sulle qualità tecniche degli interpreti e, in particolar modo, su quelle dei due primi ballerini⁵⁹¹:

L'arte dei danzatori è tale, veramente, da meritare ogni elogio: specialmente nella prima ballerina signora Vera Nemchinova, che si è rivelata maestra nella danza classica, e che viene ad abolire l'impressione della materia e del peso, tanta è la spontanea eleganza e la levità dell'arte sua. Anche il signor Anton Dolin, si è fatto molto ammirare per le stesse ragioni, e per la molta elasticità e sicurezza della sua azione. [...] Quello che ha nociuto al tono, alla vivacità e all'interesse dello spettacolo è stata una certa modestia dell'apparato scenico, alla quale, in sede di balletto, male ci si adatta; e un'aria casalinga, da improvvisazione, da seratina alla buona in una famiglia dai gusti molto borghesi, che andava dall'orchestrina che leggeva a prima vista musiche di Lalo, Rimsky, Korsakoff, Tschaiowsky, al macchinista che portava in scena una sedia, alle tele troppo trasparenti delle quinte, che rivelavano gli arcani dell'elettricista intento a cambiare gli schermi colorati ai padelloni, per gli effetti di luce.⁵⁹²

La cronaca sembra lasciare pochi dubbi circa il fatto che, a differenza di quanto s'è detto a proposito degli allestimenti *stilizzati* di Boris Romanoff, in questo caso la messa in scena presenti delle effettive carenze, relativamente sanate, però, dalla benevolenza di un pubblico che, lontano dall'ufficialità delle scene scaligere, si accontenta anche di una «seratina alla buona» pur di ammirare interpreti di prim'ordine, la cui preparazione tecnica doveva certamente superare, e di gran lunga, quella dei danzatori italiani.

Se, nelle cronache relative agli spettacoli del 1928, quella della *russità* (e, inevitabilmente, del legame con il modello diaghileviano) non sembra la chiave di lettura impiegata per

già citato ripiegamento in senso tradizionalista che, secondo quanto si è detto in precedenza, connota la cronaca italiana all'inizio degli anni Trenta.

⁵⁹¹ Si noti come, a conferma del successo ottenuto dalla Compagnia, sul periodico milanese «Comoedia» (anno X, n. 12, 15 dicembre 1928 – 15 gennaio 1929) compaia, nella rubrica fotografica intitolata *Operette, riviste, danze e varietà*, proprio un'immagine di Anton Dolin corredata della seguente didascalia: «Il danzatore Anton Dolin, della compagnia dei Balli Russi, molto applaudito sulle scene del teatro dei Filodrammatici, a Milano».

⁵⁹² Anonimo, *I balletti russi ai Filodrammatici*, «Il Secolo. La Sera», 5 dicembre 1928.

parlare della compagnia di Nemchinova (si noti peraltro come, nella denominazione di *Ballets Russes Classique*, il rimando all'esotismo finisce quasi in secondo piano), essa si manifesta invece nel 1930, quando, a meno di un anno dalla morte di Diaghilev, Vera Nemchinova torna a Milano, stavolta al teatro Excelsior, con un programma di danze di fronte al quale l'anonimo cronista del quotidiano «Il Secolo. La Sera» dichiara:

Disgregatasi la grande Compagnia dei Balli Russi di Sergio de Diaghilev alcuni dei suoi migliori elementi si sono riuniti per riprodurne, in più discreta misura, le fantasie coreografiche. Sorsero così delle piccole organizzazioni tra le quali quella diretta da Vera Nemchinova che sabato sera ha tenuto all'Excelsior uno spettacolo variato non privo di un certo interesse.

L'arte nella Nemtchinova, di puro stile italiano pur essendo inquadrata nelle significazioni drammatiche o parodistiche del balletto russo, è risultata piena di agilità e di grazia ed è stata discretamente assecondata da quella dei suoi compagni che, specialmente nei balletti di carattere grottesco, hanno dato la giusta dimostrazione delle loro possibilità.⁵⁹³

Ennesimo riproporsi della dialettica fra tradizioni nazionali e ballo russo, queste parole ne esplicitano con chiarezza i termini costitutivi e, al contempo, evocano l'attaccamento della cultura italiana rispetto al linguaggio della danza classica, nel quale, indipendentemente dalle pur fondamentali istanze di rielaborazione drammaturgica dello spettacolo coreografico sollevate dai russi, essa non smette di confidare e, in definitiva, di riconoscersi. Del tutto antitetico rispetto alla proposta di Vera Nemchinova appare infine lo spettacolo offerto, presso il teatro Manzoni di Milano, dalla compagnia di balletti diretta da Boris Kniaseff nel novembre 1930. A proposito di questo «allievo di Diaghilev⁵⁹⁴ e inquieto ricercatore della modernità» si scrive infatti:

⁵⁹³ Anonimo, *Le danze di Vera Nemchinova all'Excelsior*, «Il Secolo. La Sera», 12 maggio 1930.

⁵⁹⁴ Dalle scarse notizie biografiche reperite a proposito di Boris Kniaseff, non risulterebbe un suo diretto coinvolgimento nei *Ballets Russes* di Diaghilev, sebbene, com'è noto, egli ne sposò una fra le più celebri interpreti degli anni Venti, Olga Spessivtseva. Danzò inoltre, seppur probabilmente con altre compagnie, alcuni brani del repertorio diaghileviano: stando infatti a un opuscolo non datato (ma con ogni probabilità risalente al 1929-1930) e intitolato *Quelques opinions de la critique sur Boris Kniaseff* da noi reperito presso la Cia Fornaroli Collection (DD-NYPLPA, folder: *Boris Kniaseff*), il danzatore russo si sarebbe certamente esibito nelle *danses polovitsiennes* del *Prince Igor*. Nel testo in questione, oltre agli stralci di cronache in cui si paragona la danza di Kniaseff a quella di Nijinsky, vi è traccia di un articolo tratto dal quotidiano *Le Figaro* del 29 aprile 1929 a firma Jacques Patin, in cui si dichiara: «Au cours de la belle représentation du Prince Igor, donnée dimanche soir au Théâtre des Champs-Élysées, les célèbres danses polovtziennes, admirablement réglées par Michel Fokine, eurent pour le premières fois comme principal interprète l'excellent danseur Boris Kniaseff. Rarement guerrier aussi allègre, aussi fougueux, s'enleva avec autant de légèreté et de souplesse au-dessus des groupes, des sarabande set des rondes formée par les jeunes filles en fête, les belles esclaves persanes et les archers tartares. Bondissant et tournoyant comme un démon d'Asie au rythme accéléré de la musique, lançant vers le ciel ses flèches, Boris Kniaseff fut un infatigable animateur de cette variation frénétique qu'il conduisit avec autant d'Impétueux élan que de sûreté et de style».

Egli respinge le forme del ballo classico e, all'opposto della Nemchinova che abbiamo visto or è qualche anno ai Filodrammatici, continuatrice della scuola dei grandi modelli, non cura la composizione del quadro, la finitezza e la conclusione delle linee, quell'insieme armonico di architettura e di ornamento che costituisce la coreografia dell'Ottocento. È suo studio di rompere la compostezza dei gruppi, la simultaneità degli atteggiamenti del corpo di ballo, quel sincronismo dei movimenti di cui gli Americani hanno fatto la caricatura, esasperandone l'euritmia, nei passi e nei gesti d'automa delle «girls».⁵⁹⁵

Il parametro di riferimento adottato dal cronista del «Corriere» per commentare la *stilizzazione coreografica*⁵⁹⁶ di Kniaeff è ancora una volta costituito, come si vede, dal ballo teatrale di matrice ottocentesca, i cui moduli compositivi continuavano non solo a essere frequentati dai seguaci «della scuola dei grandi modelli» come Nemchinova, ma plasmavano anche, seppur con le specificità di cui s'è già detto, gli allestimenti ballettistici italiani e, in special modo, scaligeri: i tradizionali criteri di organizzazione delle masse danzanti (compostezza, simmetria, sincronismo), infatti, appaiono qui interamente scardinati a tutto vantaggio di una ricerca che, riducendo al minimo lo sfarzo della messa in scena e bypassando la necessità di un soggetto di riferimento, si incentra invece sul ripensamento delle pure strutture coreografiche, conferendo così all'azione scenica il senso un movimento perenne e mai definitivamente compiuto:

Sul ricamo delle musiche le dieci ballerine e gli otto ballerini di Kniaeff volano, saltano, intessono carole sulle punte, si raggruppano e si disperdono con passi lunghi e leggiadri guidati da un tema generico, componendo e raggruppando le singole figure secondo l'originale espressione e la diversa vibrazione suggerita a ciascuno dall'intensità o dalla gentilezza dell'accordo e della frase musicale.⁵⁹⁷

Dinanzi all'inesausto brulicare della danza, cui non va disgiunta una ricerca espressiva anti-convenzionale e sagomata su ogni singolo interprete, si comprende facilmente il disorientamento del pubblico che, secondo la cronaca qui in esame, avrebbe fatto non poca fatica ad accogliere la duplicità insita in una simile proposta coreografica: «Vedere a un tempo il quadro – si legge – che si va ordinando e disordinando, e seguire le libere espressioni dei singoli non fu agevole».

⁵⁹⁵ Anonimo, *I balletti di Boris Kniaeff al Manzoni*, «Corriere della sera», 28 novembre 1930.

⁵⁹⁶ Quest'idea della stilizzazione coreografica ricorre peraltro anche nel già citato opuscolo *Quelques opinions de la critique sur Boris Kniaeff*.

⁵⁹⁷ *Ibidem*.

Per quanto sollecitati dal modernismo delle soluzioni dinamiche di Kniaeff e seppur costretti a focalizzarsi maggiormente sulla qualità della composizione coreografica, i cronisti italiani continuano tuttavia a relazionarsi col ballo teatrale ricercandovi elementi, moduli e stilemi di stampo tradizionale, che, come nel caso della spettacolarità dell'allestimento o della presenza di un soggetto facilmente comprensibile, finiscono per trasformarsi in veri e propri rudimenti analitico-interpretativi mediante i quali rielaborare discorsivamente la concreta esperienza dello spettacolo dal vivo e, al tempo stesso, lasciare traccia di una precisa modalità di vedere, pensare e *volere* la danza.

2.3.6 Una difficile eredità

A conclusione di questa panoramica sulle diverse manifestazioni del cosiddetto *ballo russo* nell'Italia del Ventennio, non possiamo non accennare ai due brevi cicli di spettacoli che, rispettivamente nelle edizioni 1937 e 1939 del Maggio Musicale Fiorentino, costituiscono le uniche date italiane nelle *tournées* dei *Ballets Russes De Monte Carlo*, vale a dire della compagnia che – seppur attraverso la ben nota separazione, datata 1938, dei suoi due fondatori (Vasily Grigorievich Voskresensky, meglio noto come Colonel W. De Basil, e René Bloom) e il successivo ricompattarsi del gruppo attorno alla figure di Bloom e, soprattutto, di Léonide Massine – tenta di fare propria l'eredità dei *Ballets Russes* sia continuando a mettere in scena i principali titoli del repertorio diaghileviano, sia aprendo nuove piste di ricerca coreografica mediante la presentazione di lavori originali.

Questa sorta di costitutivo (e, in qualche misura, ibrido) oscillare fra antologizzazione e sperimentazione emerge con assoluta chiarezza se si indagano le cronache relative alle due tappe fiorentine appena menzionate, nelle quali, accanto al caloroso successo riscosso dalla compagnia, sembrano profilarsi, da un lato, la definitiva accettazione (e il conseguente rilancio) di un'idea di balletto che, sulla falsariga degli esempi meno smaccatamente avanguardisti fra quelli offerti dalla compagnia di Diaghilev, si presenta come un tutto compatto e armonicamente costruito attorno a un *plot* di riferimento, e, dall'altro, una timida apertura verso soluzioni coreografiche che, afferendo sostanzialmente all'ambito del cosiddetto *balletto sinfonico*, troveranno maggiore fortuna negli Anni Quaranta e, soprattutto, a partire dal Secondo Dopoguerra.

Entrando dunque nel merito dei commenti relativi agli spettacoli del 1937, è innanzitutto opportuno richiamare la già citata cronaca del «Corriere della Sera»⁵⁹⁸ in cui, come dicevamo, la proposta artistica dei *Ballets Russes De Monte Carlo* – si noti che il

⁵⁹⁸ Cfr. *infra*, p. 98 e sgg.

programma della prima serata, cui la cronaca in questione si riferisce, prevedeva titoli come *Le Mariage d'Aurore*, *Le Tricorne* e *Boutique Fantastique* – appare ormai superata e solo goffamente avanguardista, dacché, si legge

Il guaio è che i balli russi non rappresentano un punto di partenza, l'inizio del processo di evoluzione di un'arte nuova, ma un punto di arrivo, l'estremo, esasperato e sia pur splendido sviluppo della tecnica e dell'estetica di quel ballo ottocentesco che, dato come era dopo l'opera lirica, serviva così bene a ristorare le menti affaticate dalla musica seria e i cuori oppressi dalle sciagure della soprano⁵⁹⁹.

Accanto a una simile denuncia di obsolescenza, tuttavia, compare anche l'apprezzamento per le doti tecniche e interpretative dei danzatori, quasi che l'ormai scarsa originalità, specie sul piano drammaturgico, delle soluzioni spettacolari proposte fosse compensata da una eccezionale qualità della danza, la quale, oltre a garantire la sostanziale riuscita della rappresentazione, sembra quasi costringere lo sguardo dello spettatore a concentrarsi sull'azione del corpo in movimento:

A parte le considerazioni fatte circa il grado di novità e di freschezza di questa forma di espressione, è doveroso infatti rendere omaggio alla maliosa puntualità tecnica, al vivacissimo fervore e all'imperterrito senso dello stile di cui danno prova su prova tutti gli artisti della compagnia, i quali stasera sono stati applauditi dopo ogni balletto e alla fine dello spettacolo.⁶⁰⁰

Considerazioni analoghe si rintracciano anche nelle parole di Aniceto del Massa (molto spesso presente sulla stampa con il nome di Andrea del Massa)⁶⁰¹, controversa figura di giornalista, poeta, esoterista e critico d'arte, il quale, dalle colonne del quotidiano fiorentino

⁵⁹⁹ Anonimo, *I balli russi del gruppo De Basil*, «Corriere della sera», cit.

⁶⁰⁰ *Ibidem*.

⁶⁰¹ Deduciamo questa informazione proprio a partire dalla comparazione di due fonti del 1939 relative ai *Ballets Russes De Monte Carlo*. Il 19 maggio 1939, infatti, sul quotidiano «La Nazione» compare, firmato da Andrea del Massa, un articolo dal titolo *Il "balletto" come espressione d'arte novecentesca* che, appena due giorni dopo, risulta nuovamente pubblicato, seppur con qualche modifica, sulla testata romana «La Tribuna», ma, stavolta, a firma Aniceto del Massa. Maggiormente noto per il coinvolgimento nel circolo esoterico di Augusto Reghini (e la conseguente collaborazione alle riviste *Atànor* e *Ignis*, dirette da quest'ultimo) e per il sodalizio con Ezra Pound, Aniceto del Massa (Prato, 1898 – Roma, 1975) fu in realtà figura eclettica di poeta, giornalista e critico. Stando alla ricostruzione del suo percorso offerta da Angelo Iacovella (cfr. *Aniceto del Massa: le tentazioni esoteriche di un "anarchico di destra"*, in De Turrís, Gianfranco (a cura di), *Esoterismo e fascismo. Storia, interpretazioni, documenti*, Roma, Edizioni Mediterranee, 2006) «Gli anni Trenta vedono Del Massa, fascista fervente e convinto, impegnato più che altro su un piano "profano": è il tempo delle piccole baruffe filosofiche e ideologiche, delle sempre più prestigiose collaborazioni giornalistiche, delle conferenze ufficiali, della sia pur relativa, in una parola "notorietà"».

«La Nazione», fornisce senza dubbio gli spunti più interessanti circa l'oggetto che stiamo qui investigando.

Presente a tutte e tre le serate offerte nel 1937 dai *Ballets Russes De Monte Carlo* – i cui programmi, oltre ai titoli diaghileviani già citati e ad altri successi sicuri quali *Prince Igor* e *Shéhérazade*, prevedono anche due novità come *Scuola di ballo* (sulle musiche di Boccherini) e *Simphonie fantastique* (musiche di Berlioz), entrambi coreografati da Léonide Massine – Aniceto del Massa ne restituisce un resoconto piuttosto variato, in cui, muovendo da un approccio sostanzialmente *pittorico* (data anche la formazione di critico d'arte) che lo spinge a rivolgere un'attenzione privilegiata all'*accordo* cromatico di scene e costumi e, più in generale, alla qualità *visiva* dell'azione⁶⁰², si rintraccia sia il plauso per la *chiarezza* e la *compattezza* di opere già rodiate (come *Le Tricorne*), sia la fascinazione per quella *Simphonie Fantastique* che, nel tentativo di visualizzazione del ritmo musicale che la connota, mostra quasi di tendere al *superamento* del genere ballettistico.

Nel riferirsi a *Le Tricorne*, infatti, Del Massa non ne presenta soltanto i principali collaboratori – Da Falla, Massine e Picasso – dichiarando che si tratta di

tre artisti che hanno spinto al massimo il loro talento per costruire, è la parola più propria, un'architettura di ritmi su un tessuto fragilissimo, quasi trasparente, raggiungendo senza mai cadere in facili effettismi un clima favolistico in cui la visività raggiunge davvero un'evidenza plastica d'uno sviluppo straordinario⁶⁰³

ma, a proposito della componente strettamente coreografica, afferma: «Leonida Massine ha realizzato con questo balletto un equilibrio espressivo sottile e ben unitario, un'azione mimica vivacissima e di una chiarezza visiva e decorativa senza stacchi e fratture»⁶⁰⁴.

Si comprende dunque come, sul finire degli Anni Trenta, il riconoscimento di una sostanziale *organicità* nella strutturazione drammaturgica di certi titoli del repertorio diaghileviano continui a costituire – nonostante vi si avverta ormai un senso di stanca sopravvivenza, sovente oggettivato, peraltro, dalla presenza di scene e costumi logori per via

⁶⁰² A proposito di *Boutique fantasque* scrive ad esempio: «le scene e i costumi sono di Andrea Derain: divertente il velario; l'interno della bottega semplice, di un marrone chiaro a grandi riquadri sul fondo, aprentesi su un paesaggio del più autentico Derain; decorativamente risolto in quel gusto cubista così diverso dalla maniera inimitabile di Picasso, ma così vicino, invece, ad un primitivismo rivissuto con fantasia lirica, e certi tuffi, nei costumi, in un verismo ottocentesco con riferimenti precisi di ambiente e di modi di vita; la risultante di tal contrasto ha ancor più contribuito ad accogliere volta volta i protagonisti, le figure, i gruppi e l'insieme, in un'azione costantemente ritmata dalle più vivaci invenzioni». A. del Massa (ma Aniceto del Massa), *Il successo dei "Balli russi"*, «La Nazione», 11 maggio 1937.

⁶⁰³ *Ibidem*.

⁶⁰⁴ *Ibidem*.

del lungo uso⁶⁰⁵ – un elemento favorevolmente accolto dalla cronaca italiana, la quale, facendone quasi una sorta di strumento d'analisi dello spettacolo coreografico *tout court*, sembra aver ormai pienamente accolto e interamente metabolizzato i criteri di chiarezza, compattezza e armonizzazione complessiva dei linguaggi della scena.

Relativamente diverso, seppur permeato dalla convinzione secondo cui «i limiti [del balletto] sono chiari ed è difficile forzarli»⁶⁰⁶, è invece il discorso condotto da Aniceto del Massa a proposito del «balletto sinfonico»⁶⁰⁷ *Symphonie Fantastique*:

ma ove la genialità inventiva del Massine ha maggiormente avuto modo di rifulgere è in «Sinfonia fantastica» del Berlioz; qui si è veramente di fronte ad una sinfonia coreografica, ad una creazione che in un certo senso supera il balletto medesimo senza tuttavia potersi meglio definire, tanto l'azione mimica e del ballo segue in modi insoliti l'intima corrente musicale; nei suoi cinque tempi o movimenti la coreografia svolge ritmi visivi di una intensità che raggiunge in certi quadri la lirica per la plasticità e, a un tempo, l'evanescenza della immagine che crea e scompone, seguendo movimenti alterni e unitari.⁶⁰⁸

Forte di una prospettiva probabilmente esterna rispetto alle pratiche tradizionali del balletto ma, al contempo, pronta ad accogliere l'ampio ventaglio di proposte coreiche offerte dal programma del Maggio Musicale Fiorentino (nel corso del 1937, ad esempio, la manifestazione ospita anche le danze di Jia Ruskaja e Angiola Sartorio), Del Massa – si noti almeno per inciso come egli, in maniera piuttosto insolita rispetto al panorama culturale del tempo, non si ponga affatto il problema dell'opportunità di impiegare una partitura *nobile* come quella berlioziana all'interno di uno spettacolo coreografico – sembra piuttosto sollevare un'istanza di ripensamento dei generi, in quanto il sinfonismo coreografico di

⁶⁰⁵ Così Del Massa all'indomani della seconda serata dei *Ballets Russes De Monte Carlo*: «purtroppo, fatte poche eccezioni, tutti gli scenari lasciano alquanto a desiderare e più che altro perché si tratta di materiale vecchio e alquanto logoro». a. d. m (ma Aniceto del Massa), *La II dei balletti russi al Teatro Comunale*, «La Nazione», 16 maggio 1937.

⁶⁰⁶ A. d. m (ma Aniceto del Massa), *La terza serata dei balli russi*, «La Nazione», 18 maggio 1937.

⁶⁰⁷ Questa la definizione che, nella sua autobiografia, ne fornisce lo stesso Massine, il quale, tuttavia, sembra porre l'accento sulla *storia* e sulla dimensione *drammatica* dell'opera quando dichiara: «La storia mi affascinava e gli incubi e le visioni che derivavano dall'assunzione di oppio del giovane sembravano offrirmi del materiale eccellente dal quale sviluppare la mia interpretazione della musica. Ero affascinato anche dall'insana personalità del personaggio principale e, quando incominciavo a interpretare questo ruolo, nel quale danzavo io stesso, scoprii che esso richiedeva una gran quantità di azione drammatica. [...] Nel processo di coreografare questo balletto, mi immedesimai sempre di più nella parte. Ciò ritengo fosse essenziale, poiché, se non fossi riuscito ad identificarmi col Giovane Musicista, la mia danza sarebbe stata insignificante. Decisi di tradurre le sue paure, le sue ossessioni e visioni in contrastanti movimenti d'insieme». Massine, Léonide, *La mia vita nel balletto*, a cura di Lorena Coppola, Napoli, Fondazione Léonide Massine, 1995, pp. 230-231.

⁶⁰⁸ *Ibidem*.

Massine⁶⁰⁹ (per la verità qui edificato, è bene rilevarlo, attorno a una partitura che, come *Symphonie Fantastique*, offriva comunque un chiaro sviluppo drammatico, seppur non strutturato in termini di azione narrativamente concepita) si costruisce su moduli compositivi che tendono a restituire *plasticamente* le qualità *liriche* della componente musicale (il *mood*⁶¹⁰) e, così facendo, mettono in crisi quell'idea di balletto come costruzione spettacolare attorno a una vicenda (o *plot*) di riferimento che abbiamo visto essere fino a questo momento assolutamente dominante.

È inoltre interessante notare che, all'interno di un discorso sostanzialmente anticonformista come quello di Aniceto Del Massa, gli elementi di narrativa ed efficace spettacolarità propri del «balletto» finiscono per assumere una connotazione ambivalente: se infatti, come abbiamo visto, il riconoscimento di un'azione scenica narrativamente chiara e ben congegnata costituisce non solo uno dei fattori di riuscita dello spettacolo ballettistico ma anche un'urgenza ormai serenamente condivisa da pubblico e cronisti, essa, nella prospettiva che stiamo qui esaminando, conduce a esiti spettacolari in qualche misura *ingenui* e certamente superati, almeno in termini di complessità drammaturgica, dal cosiddetto *balletto sinfonico* che, avvicinando la coreografia ad una creatività di matrice musicale, finisce per inquadrarla in una prospettiva decisamente nobilitante.

Un simile slittamento di prospettiva, qui ancora quanto mai sottile e incerto, sembra timidamente affacciarsi anche nel 1939, quando, trovandosi nuovamente a commentare gli spettacoli dei *Ballets Russes De Monte Carlo* (presentatisi ormai nella nuova formazione, sostanzialmente legata a Massine, frutto dello spaccamento della compagnia originaria), Aniceto del Massa mostra una concezione del genere ballettistico decisamente più ampia e articolata, nella quale, accanto all'indiscutibile lezione diaghileviana, sembrano avere ormai diritto di cittadinanza (seppur a livelli diversi) anche nuove proposte coreografiche come i disimpegnati *Prova d'amore* e *Gaité Parisienne*, la beethoveniana *Settima Sinfonia*, altro esempio di sinfonismo coreografico (a proposito del quale Tomassini ha giustamente parlato

609 Un'interessante riflessione attorno a questo aspetto dell'opera di Massine è stata sviluppata da Stefano Tomassini in un denso saggio dal titolo "*Dirigere lo zoo*": alcune conteste tra danza e musica nel Novecento («Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», danzaericerca.unibo.it/, anno V, n. 4, 2013, pp. 199-249), nel quale la sperimentazione sul *balletto sinfonico* condotta dal coreografo russo è presentata nei termini di «traduzione visiva di uno stile musicale, ricerca di una corrispondenza letterale di forme capace di integrare il vocabolario classico del movimento con le dissonanze e l'insolito tramite proprio l'espressione» (*Ivi*, p. 227). A proposito della concezione di *Symphonie Fantastique*, invece, Tomassini sostiene che «Massine tenta [...] di integrare astratti passaggi coreografici con una trama "romantica e melodrammatica" già definita dalla partitura» (*Ivi*, p. 230).

⁶¹⁰Come giustamente ricordato da Tomassini, secondo Anatole Chujoy, tra i primi a riflettere sui caratteri costitutivi del *balletto sinfonico*, questo genere spettacolare si costruirebbe proprio a partire da una duplice corrispondenza – di "mood" e "rhythm" – fra musica e danza. Cfr. *Ivi*, pp. 228-229.

di «ossessione per il monumentale»⁶¹¹), e la «leggenda coreografica» *Nobilissima visione* (su musiche di Hindemith), insolitamente ispirata alla vita di San Francesco.

La centralità del ruolo di Diaghilev nella storia del balletto è ampiamente rimarcata nell'articolo *Il "balletto" come espressione d'arte novecentesca* pubblicato su «La Nazione» del 19 maggio 1939, in cui, prima di introdurre le novità coreografiche in programma, si dichiara:

Intorno alla danza c'è una letteratura piuttosto vasta e non è proprio nostra intenzione addentrarci nell'esame delle teorie che si sono succedute, ognuna delle quali legittimissima; l'arte della danza essendo stata coltivata da ogni civiltà può essere posta alla pari d'ogni arte, come vogliono alcuni, ma a noi, oggi, non interessa la sua posizione, d'altronde chiarita, di fronte alla musica, per esempio, o alla poesia, quanto le sue concrete affermazioni ai tipi conclusi di affermazione coreografica; tra codesti tipi è, certamente, il balletto cui spetta il vanto di rappresentare una forma caratteristica di spettacolo antichissima di cui il ballo russo è l'ultima filiazione. [...] Anche sul balletto russo corre tutta una letteratura, ma la sua storia essendo recente non occorre insistervi; basterà ricordare una definizione rimasta giustamente famosa del Luciani: «Il balletto russo così, più che un'evoluzione dell'antico genere, rappresenterebbe l'estrema espressione del dramma musicale, che sorgendo dalla musica sinfonica ormai non può essere se non puramente mimico». Chi non ha nelle orecchie i nomi di Sergio de Diaghilev e di Nijnschi? [...] Se ad essi si aggiungono, poi, i nomi di Maurice Ravel, di Manuel De Falla, gli adattamenti di Ottorino Respighi da musiche di Rossini, del Tommasini da musiche di Scarlatti, i balli di Pick-Mangiagalli, del Santoliquido e del Sommi-Picenardi, solo per far dei nomi, si avrà chiara l'idea dell'importanza del balletto nell'arte contemporanea.⁶¹²

Si tratta di un passo esemplare, dove, accanto alla menzione di tematiche⁶¹³ e figure cardine

⁶¹¹ Tomassini, Stefano, *"Dirigere lo zoo": alcune conteste tra danza e musica nel Novecento*, cit., p. 230.

⁶¹² A. d. m (ma Aniceto del Massa), *Il "balletto" come espressione dell'arte novecentesca*, cit.

⁶¹³ Fra queste, si coglie soprattutto quella concernente i rapporti fra danza e musica, polemicamente rilanciata in questo torno d'anni dal danzatore e coreografo Serge Lifar soprattutto attraverso i volumi *Le manifeste du chorégraphe* (1937) e *La Danse. Les grands courants de la danse académique* (1938). Le teorie lifariane penetrano peraltro nel discorso giornalistico italiano proprio nel 1938, quando, cioè, egli si presenta con la compagnia dell'Opéra al Maggio Musicale Fiorentino. In occasione delle recite fiorentine, infatti, mentre Andrea della Corte ne fornisce una dotta panoramica in un articolo intitolato *Il nuovo Serge Lifar e il Balletto senza musica* («La Nazione», 27 aprile 1938), Del Massa esprime invece il proprio scetticismo nei riguardi delle posizioni di Lifar, se non altro perché, al di qua di qualsiasi presa di posizione aprioristica e sulla scorta di una conoscenza autentica dei testi lifariani (ampiamente citati e parafrasati), non gli sembrava di reperire nella concretezza degli spettacoli una traccia significativa di quanto dichiarato con fervore in sede teorica. Leggiamo dapprima: «[...] crediamo non superfluo osservare che nei periodi di intenso affinamento l'indipendenza delle arti, nell'arte, è stata sempre proclamata con fervore quasi apostolico; Serge Lifar ha proclamato l'indipendenza della danza, ponendola al principio, all'origine: prima di tutto è il ritmo, ma il ritmo in quanto danza. Non faremo a Serge Lifar il torto di coglierlo, in questo suo esposto teorico del resto

nel panorama coreico internazionale del Primo Novecento (si noti, per quanto riguarda l'Italia, almeno il rimando all'ormai molte volte citato Sebastiano Arturo Luciani, dai cui scritti teorici – evidentemente conosciuti da Del Massa – ci sembrano tratti, peraltro, molti dei nomi testé riportati, specie quelli di Francesco Santoliquido e Guido Sommi Picenardi), emerge anche una volontà di aprirsi alla fragranza dello spettacolo danzato muovendo dal riconoscimento, su un piano di evidenza storica ancor prima che di speculazione teorica, della sua legittimità e rilevanza quale manifestazione squisitamente *artistica*.

Simile attitudine emerge anche nelle successive cronache degli spettacoli, il cui tratto costitutivo risulta proprio essere il compiaciuto rilevamento, nel programma offerto dai *Ballets Russes De Monte Carlo*, di un'autentica pluralità di proposte (una «diversità di tono»), incentrata, come si è detto, sul doppio binario della ripresentazione antologica del repertorio diaghileviano (come nel caso di *Petrouchka*, a proposito del quale si parla di «classicismo, s'intenda, riferito e trasposto a nuove correnti vitali, altrimenti si direbbe archeologia, accademia» e si approva «la struttura e la perfetta aderenza delle parti, l'equilibrio tra potere fantastico ed espressione tragica»⁶¹⁴) e della variegata ricerca di nuovi sentieri da percorrere.

Al di là dei giudizi relativi ai singoli allestimenti – immancabili, ad esempio, le riserve nei riguardi di un balletto a tematica religiosa come *Nobilissima visione*⁶¹⁵ – è tuttavia

ingegnoso [...] su alcuni 'passi falsi' né di considerare *tout court* queste sue affermazioni nel quadro generale di un decadentismo sia pure affinatissimo, ma sempre soggetto alle medesime leggi. Lifar è un uomo intelligente e molte delle sue osservazioni nei confronti del balletto, della danza e della nuova via ch'egli intravede, e vuol seguire, per liberare il balletto da una inevitabile decadenza, sono giuste e possiamo sottoscriverle». E subito dopo, comparando teoria e pratica, Del Massa dichiara: «Il programma da lui svolto ieri sera al Comunale ci consente, tuttavia, se non di esaminarlo proprio su quel terreno nuovo da lui proclamato, in un complesso di danze di massimo interesse. Del resto il riflesso di codeste idee di indipendenza della danza, indipendenza strettamente legata a un modo preciso di intendere, lo si può misurare e valutare anche in questi complessi se non completamente ortodossi, scelti non vi ha dubbio tra i più vicini all'ortodossia: Lifar stessa se ha proclamato che 'di deve andare dal balletto alla musica e non viceversa' ha anche sostituito alla tesi che diceva ogni musica potersi danzare, l'altra 'esservi opere musicale che noi non possiamo tradurre in danza'; evidentemente i pezzi compresi nel programma sono tra quella musica capace di offrire alla indipendenza del coreautore e o coreografo – come egli ama definirsi – le maggiori libertà». A. d. m (ma Aniceto del Massa), *I balletti Lifar al "Comunale"*, «La Nazione», 1 maggio 1938.

⁶¹⁴ A. del Massa (ma Aniceto del Massa), *Le ultime rappresentazioni dei Balletti di Montecarlo*, «La Nazione», 23 maggio 1939.

⁶¹⁵ Così del Massa: «[...] effettivamente Massine non poteva né con più scrupolo, né con maggiore sensibilità artistica scegliere gli episodi della vita del Santo, per comporli in un vasto quadro in cui non difettano momenti di intensa drammaticità come nella scena terza, aggruppamenti di un bel gusto compositivo, e vorrei dire trovate geniale, anche nel finale, con i gruppi dei frati minori e delle suore e l'esaltazione di Francesco e Madonna povertà. Ma è proprio questa seconda parte che meno persuade; c'è qualcosa che non va; evidentemente il balletto ha dei limiti, dai quali non conviene sconfinare» (Cfr. *Ivi*). In Italia il balletto a tematica religiosa avrebbe poi conosciuto una stagione di discreto sviluppo nel corso degli anni Cinquanta, specie attraverso l'esempio dello stesso Massine, (si pensi al fortunato *Laudes Evangelii* del 1952) e, soprattutto, di Aurel Milloss, che nel 1957 presenterà alla Sagra Musicale Umbra una vera e propria trilogia di *Balletti Biblici*. Su questo punto e, più in generale, sul panorama ballettistico italiano di quegli anni si veda Testa, Alberto, *Una testimonianza viva. La coreografia in Italia negli anni Cinquanta e Sessanta*, «Chorégraphie», anno 5, numero 9, 1997, pp. 75-100.

certamente significativo notare come, ormai a ridosso degli Anni Quaranta, il balletto possa addirittura divenire lo spunto per richiamare, seppur nella cornice del testo giornalistico, le posizioni di uomini di cultura fundamentalmente estranei all'ambito della danza; è il caso del filosofo spagnolo Ortega Y Gasset, le cui suggestioni circa l'origine *sportiva*, vale a dire radicalmente ludica e anti-utilitaristica, delle arti (di cui la danza, attività gratuita per eccellenza, sarebbe una delle manifestazioni primordiali) emergono, seppur di sfuggita, dalle parole di Aniceto del Massa, il quale, nel già citato contributo *Il "balletto" come espressione d'arte novecentesca* dichiara:

In tal genere di spettacoli [vale a dire nel balletto, *n.d.A*] l'elemento essenziale è la chiarezza e l'armonia delle singole parti nell'insieme; quindi necessità di una preparazione accuratissima, e di una perfetta concordanza di tutti gli elementi concorrenti allo spettacolo. Vengono alla mente alcune osservazioni di Ortega sul significato dell'arte modernissima e dello spostamento della medesima dal polo serio della vita su quello sportivo; ma non è questo il momento di lasciarsi andare a un tal genere di idee per quanto nella sua scia ci trascini il successo registrato dal balletto sui pubblici più diversi.⁶¹⁶

Senza entrare eccessivamente nel merito di suggestioni estetico-filosofiche qui peraltro solamente accennate e, soprattutto, senza ponderarne dovutamente le più o meno apparenti assonanze rispetto alla situazione politica italiana (specie in relazione al tema del *culto del corpo* e dell'esaltazione vitalistica della giovinezza), non si può tuttavia non notare come una simile apertura lasci trasparire, nel discorso di Del Massa, un sensibile (quanto probabilmente inconsapevole) mutamento nella percezione della danza: il rimando, infatti, a una teoria estetica che, come quella di Ortega, si fonda sulla messa in discussione della *serietà* dell'arte – «L'arte – scrive polemicamente – era considerata elevata, nobile. Lo era

⁶¹⁶ A. d. m (ma Aniceto del Massa), *Il "balletto" come espressione dell'arte novecentesca*, cit. L'opera di Ortega Y Gasset cui si sta forse facendo riferimento qui è *La disumanizzazione dell'arte* (1925), nella quale, in un paragrafo provocatoriamente intitolato *La banalità dell'arte* e tutto permeato da un'attenzione privilegiata nei riguardi della *corporalità*, si legge: «Se si può dire che l'arte salva l'uomo, è solo perché lo salva dalla serietà della vita e suscita in lui una inattesa fanciullezza. [...] Tutta l'arte nuova risulta comprensibile ed acquista una certa dose di grandezza quando la si interpreta come un tentativo di generare fanciullezza in un mondo vecchio. Altri stili obbligavano a porla in connessione con i drammatici movimenti sociali e politici, o ancora con le profonde correnti filosofiche o religiose. Il nuovo stile, al contrario, fa sì che l'arte venga accostata al trionfo degli sports e dei giochi. Sono due fatti affini, della stessa origine. In pochi anni abbiamo visto crescere la marea dello sport sulle pagine dei quotidiani, facendo naufragare tutte le caravelle della serietà. Gli articoli di fondo rischiano di scendere sempre più in basso, mentre in superficie compaiono le vittoriose barche da regata. Il culto del corpo è un sintomo di ispirazione giovanile, mentre il culto dello spirito indica la volontà di invecchiare, perché giunge alla pienezza solo quando il corpo entra nella fase di decadenza. Il trionfo dello sport significa la vittoria dei valori della gioventù sui valori della senescenza. Cosa che accade con il cinema, che è arte corporale per eccellenza» (Cfr. Ortega Y Gasset, *La disumanizzazione dell'arte*, Roma, Settimo Sigillo, 1998).

per la sua tematica, che soleva consistere nei più gravi problemi dell'umanità, e lo era per se stessa, come potenza umana che dava giustificazione e dignità alla specie»⁶¹⁷ – e, parallelamente, sull'esaltazione della natura libera, istintiva e *fanciullesca* del fare artistico, costituisce forse (quasi paradossalmente) il presupposto concettuale per un'accettazione più piena e consapevole della danza come pratica *bassa* e, secondo quanto abbiamo ampiamente detto in precedenza, tradizionalmente *marginale*. Dinanzi al sostanziale scompagnarsi delle gerarchie teorico-disciplinari sotteso al pensiero di Ortega, perlomeno per ciò che concerne la dimensione dell'arte, Del Massa sembra quasi intuire nella danza – arte corporea e, pertanto, costitutivamente *non-seria* – uno spazio privilegiato di manifestazione per l'arte del proprio tempo, simboleggiata, sempre per citare Ortega, dal «flauto magico di Pan, che fa danzare le caprette ai margini del bosco»⁶¹⁸.

Custodendo forse il riverbero della viva presenza di corpi danzanti, simili suggestioni chiudono idealmente la parabola della *ricezione* italiana del ballo russo descrivendo un percorso ramificato e sconnesso, i cui esiti più interessanti, abbracciando addirittura certe tendenze del Secondo Dopoguerra, conducono non solo verso un'idea di «balletto» in cui confluiscono ormai proficuamente sia la lezione russa che quella italiana, ma sembrano anche aprirsi alla possibilità di un'esperienza *pura* del corpo danzante che, quasi al di qua di moduli compositivi e stilemi scenico-drammaturgici, si concentri attorno alla concreta fragranza del movimento.

⁶¹⁷ *Ivi*, p. 89.

⁶¹⁸ *Ibidem*.

2.4 Danze libere

Analogamente a quanto rilevato a proposito del ballo russo, anche il panorama delle *danze libere* praticate in Italia durante il ventennio fascista appare variegato e in molti tratti oscuro, in esso confluendo, pur senza incontrare significative possibilità di riformulazione, una discreta varietà di poetiche e pratiche coreiche, dall'espressionismo di matrice tedesca fino alle danze *classiche* propugnate dalla russa Jia Ruskaja.

Recuperando l'idea che sulla stampa si delinei l'immagine di una sorta di *fronte esterno*⁶¹⁹ della danza libera (si pensi a Rudolf Laban e Mary Wigman) percepito come irreparabilmente estraneo rispetto alla cultura italiana, cercheremo innanzitutto di comprendere come una simile alterità venga costruendosi (e, in parte, smantellandosi) nel discorso giornalistico, il tutto riservando un'attenzione privilegiata a quell'accusa di *intellettualismo* che, come si diceva, sembra essere rivolta in Italia ai principali esponenti dell'*Ausdruckstanz* tedesca.

Rivolgendo poi l'attenzione a quei percorsi coreici che, in larga parte derivando dagli insegnamenti di Jaques Dalcroze, intrattengono con la musica un rapporto privilegiato, attraverseremo alcuni degli articoli giornalistici in cui appare maggiormente evidente l'intreccio fra ritmica dalcroziana, cultura del corpo fascista e, non da ultimo, mito della danza nella Grecia antica.

Dopo un affondo sulla figura degli affascinanti coniugi Sakharoff, infine, ci dedicheremo a ricostruire il ritratto che la stampa italiana del Ventennio ha nel tempo modellato attorno alla russa Jia Ruskaja, il cui percorso artistico a didattico (emblema di quello che chiamavamo *fronte interno* della danza libera) vede non solo nel Regime un interlocutore privilegiato ma, più in generale, trova non pochi punti di tangenza e motivi di sintonia rispetto al contesto politico-culturale dell'Italia fascista.

2.4.1 Espressionismi

Nel panorama di quelle che, con un'evidente approssimazione, abbiamo definito come *danze libere*, l'*Ausdruckstanz* tedesca è senza dubbio la tendenza che, più di altre, diviene oggetto di un discorso giornalistico complesso e contraddittorio, nel quale, attraverso una controversa dialettica di rifiuto e accettazione delle proposte teoriche e spettacolari legate alla "danza d'espressione", sembra riflettersi una ben più ampia visione che, in Italia, viene producendosi attorno alla cultura germanica nel periodo fra le due guerre mondiali.

⁶¹⁹ Cfr. *Infra*, p. 94.

In un arco di tempo che, dalla metà degli Anni Venti, si estende fino a quasi tutto il decennio successivo, si assiste infatti a una sorta di *slittamento* del punto di vista, in virtù del quale, nella stampa italiana, quello che dapprincipio appare come un vero e proprio *spaesamento* nei riguardi della danza moderna tedesca, si trasforma poi, seppur non monoliticamente, in uno sguardo più lucidamente analitico, certo sensibile, per quanto forse non troppo consapevolmente, al processo di progressiva istituzionalizzazione che a partire dagli Anni Trenta connota i percorsi di artisti-guida dell'*Ausdruckstanz* come Rudolf Laban e Mary Wigman.

All'indomani dei primi contatti con l'espressionismo coreico tedesco, la fonte delle più intense perplessità nel discorso giornalistico italiano è certamente costituita dalla portata *filosofico/metafisica* che, a ragione, sembra di poter rintracciare in simili manifestazioni di danza, le quali, proprio per questa sorta di *pulsione filosofica*, riflettono un atteggiamento comune, per quanto declinato in forme e linguaggi estremamente lontani gli uni dagli altri, all'arte espressionista *tout court*, sebbene, nell'orizzonte temporale che qui consideriamo, quest'ultima abbia sostanzialmente esaurito la propria spinta creativa⁶²⁰.

Se, infatti, in relazione alla corrente dell'espressionismo generalmente intesa, si è detto che

Si penetra [...] in un mondo che è ridiventato mistero, in cui nessun patto ci garantisce nel senso delle cose. [...]. Questa è l'arte del moderno. La filosofia non se ne è accorta, e l'arte ha assunto su di sé il compito di illuminare il mondo: di proporsi come la ricerca di un fondamento che rilegittimi la parola, di diventare quindi un'*altra* metafisica. Beaudelarie [...] ha profetizzato questo momento, che viene però conclamato da tutto l'espressionismo con tale chiarezza, che fa dell'espressionismo stesso [...] la forma d'arte più cosciente di sé e dei suoi compiti del XX secolo. [...] In tutto l'espressionismo si annuncia che di qui ci si deve muovere verso una metafisica e una morale della forma.⁶²¹

si comprende come, anche dinanzi alla danza, cronisti e commentatori italiani tendano, specie nel corso degli Anni Venti, a ravvisarvi l'anelito verso un *assoluto*, la spinta alla *cosa in sé*, la ricerca di un'*essenza profonda* che, proprio in quanto posti a fondamento di una forma d'arte diffusamente ritenuta (lo si è visto) marginale, ausiliaria e decorativa, non può che generare reazioni complesse – dall'irritazione allo sdegno, dall'interesse cauto alla piena

⁶²⁰ È infatti opinione comune agli studiosi dell'Espressionismo ritenere esaurita la parabola storica di questa corrente artistica attorno al 1925. Di questo avviso, ad esempio, è Paolo Chiarini in *L'espressionismo tedesco*, Bari, Laterza, 1985.

⁶²¹ Rella, Francesco, *Rivoluzione espressionista e rivoluzione romantica. Un pensiero per l'arte del moderno*, in Bartsch, Inigo – Belli, Gabriella (a cura di), *Espressionismo tedesco: la collezione del Museum am Ostwall di Dortmund*, Milano, Electa, 1994, p. 29.

accettazione – ma al contempo accomunate dalla sensazione di una sorta di distanza irreparabile e sospettosa rispetto a una cultura *altra*, per storia, interessi e temperamento, come quella tedesca.

Quasi come corollario di questa diversità insanabile, l'*Ausdruckstanz* pone la cultura italiana dinanzi all'ipotesi, quanto mai estranea e per molti versi sentita come risibile, di una danza che, ben lungi dal volersi come occasione di svago disimpegnato, tende al contrario a declinare l'*assolutismo* della propria impostazione teorica attraverso soluzioni sceniche di estrema essenzialità e rigore formali, in cui l'attenzione dello spettatore, in maniera radicalmente opposta rispetto alle abitudini dei pubblici italiani, è costretta a focalizzarsi sulla qualità della presenza di interpreti che, non di rado, portano in scena atteggiamenti estremi, esasperati e, comunque, improntati a un coinvolgimento totalizzante (nonché venato di religiosità) del tutto estraneo ai generi coreici più diffusi e acclamati come, ovviamente, il ballo teatrale.

Come già altre volte, ma con uno spaesamento certamente maggiore, cronisti e commentatori italiani si trovano a dover prendere parola su proposte artistiche rispetto alle quali i consueti parametri analitico-interpretativi – la resa di un soggetto di riferimento, la relazione con la musica, la qualità visiva di scene e costumi – risultano privi di fondamento sia sul piano delle concrete occorrenze spettacolari sia, soprattutto, in relazione a quell'attitudine filosofica cui abbiamo accennato e che, in Italia, risulta fundamentalmente incompatibile, proprio in quanto fatto *mentale* ed *elevato*, con la pratica corporea della danza.

Sono di certo permeate di simili perplessità le considerazioni del germanista Guido Manacorda, che, su «La Stampa» del 23 aprile 1922, dedica una ricca recensione al volume *Il mondo dei danzatori* di Rudolf Laban, nel quale, si legge nell'articolo, questo «danzatore-filosofo» espone una vera e propria «dottrina» della danza intesa come «cosa in sé», «essenza delle cose», «*divinum aliquid*».⁶²²

Pur biasimando la consuetudine tutta italiana di considerare la danza poco più che una pratica frivola («che attesta soltanto della nostra ignoranza o, al più, dello smarrito senso di tradizioni nobili e autentiche»), l'autore non può tuttavia accogliere interamente quella gli appare, nelle parole di Laban, una sorta di *immanentizzazione* dell'arte di Tersicore, in quanto essa non renderebbe «minimamente possibile distinguere la danza del sasso, che spinto dal piede dell'alpinista precipita a valle, da quella della più esperta e musicale

⁶²² Manacorda, Guido, *Per una rinascita della danza*, «La Stampa», 23 aprile 1922.

danzatrice»⁶²³.

Non potendo che rifiutare, detto altrimenti, l' «espressione pretensiosa ed enfatica» dei principi fondativi delle teorie labaniane, l'autore, forse ravvisandovi una fonte di sollecitazioni per una comunque fondamentale «rinascita» italiana sulla danza, preferisce riportarne (implicitamente condividendole) due essenziali «deduzioni ed affermazioni particolari», rispettivamente connesse al problema della *moralità* della danza e a quello delle relazioni danza-musica.

Pur senza prendere esplicitamente posizione in merito, infatti, Manacorda sembra auspicare l'avvento di una danza «d'una moralità perfetta» – e dunque lontana sia dal «macchinoso e torbido pasticcio» del ballo teatrale sia dallo «sfogo più o meno larvato o raffinato di barbara ed animalesca sensualità» dei balli da sala – allorquando evoca con partecipazione le visioni labaniane:

Perché esse [le danze, *n.d.A*] non sono un'astrazione dalla vita, creata dal nostro senso, dal nostro intelletto, dal nostro sentimento malato, ma sono la vita stessa nella sua immacolata purezza. Non “mimesi”, perché non hanno da esprimere altro che se stesse, non acrobatica, non sensualità, ma sempre e soltanto “festa” nel più universale senso della parola. Festa che comprende la gioia e non esclude punto il dolore; che comprende il riposo e non esclude punto la fatica; festa che sintetizza l'uno e l'altra in una religiosa celebrazione. Quando l'umanità si sarà sollevata a cotesta (*sic!*) sintesi, non saranno più per lei giorni *feriali*, ma solo giorni *festivi*; il tempo non batterà più per lei istanti lieti ed istanti tristi, ma solo istanti divini.⁶²⁴

Si fanno spazio qui argomentazioni ancora in larga parte estranee alla cultura italiana, dacché un simile ideale di danza come rigenerazione totalizzante e come manifestazione della globalità del sentire umano (la gioia e il dolore, il riposo e la fatica, gli istanti lieti e quelli tristi) prenderà sensibilmente piede, in Italia, solo a partire dalla fine degli Anni Venti, quando, però, le pulsioni palingenetiche qui evocate finiranno per incanalarsi lungo percorsi sostanzialmente lontani, sul piano dei fondamenti teorici come su quello delle scelte linguistico-formali, dall'esempio della danza d'espressione tedesca.

Ad ogni modo, emerge qui la fascinazione per una possibilità *altra* di pensare la danza che, pur rimanendo al di qua delle tentazioni metafisiche del testo labaniano, divenga tuttavia

⁶²³ *Ibidem.*

⁶²⁴ *Ibidem.*

meccanismo propulsore per un rinnovamento delle prassi coreiche percepito sì come essenziale, ma i cui connotati, nell'Italia dei primi Anni Venti, erano ancora tutti da definire. È in quest'ultimo snodo che si inserisce, allora, la già citata questione della «*danza muta o assoluta*» (vale a dire indipendente rispetto alla componente musicale), a proposito della quale Manacorda, parafrasando Laban, scrive:

Da poi che la danza ha un ritmo, anzi il più alto e perfetto dei ritmi, in sé e per sé, per quale ragione dovrà essere ancora accompagnata dalla musica o dal canto, o peggio ancora, essere loro interprete e schiava? Ed è questo il punto nel quale il Laban non solo si stacca dalla note scuole del Dalcroze e della Duncan, ma a loro nettamente si oppone. Non più dunque danze che siano interpretazione, chiosa, commento di motivi musicali, e neppure con quelli si sposino e si confondano perdendo la loro individualità; ma danze autonome, che creino e consumino entro se stesse il proprio ritmo.⁶²⁵

Al di là dell'opportuno (e, come vedremo, ricorrente) paragone con i percorsi di Dalcroze e Duncan, l'autore prende qui in carico un problema, quello dell'autonomia della danza, che abbiamo visto essere trasversale al discorso di argomento coreico di tutto il Ventennio fascista – si pensi alle considerazioni da noi precedentemente sviluppate a proposito del ballo teatrale – e sul cui terreno si svolgono gran parte delle battaglie per la *modernità* della danza in Italia.

A tal proposito, dunque, non ci si può non riferire alle posizioni di Anton Giulio Bragaglia, i cui contributi sull'*Ausdruckstanz*, pur nella loro contraddittorietà e onnipresente faziosità, costituiscono forse le pagine più interessanti pubblicate in Italia sull'argomento, nelle quali, accanto all'inevitabile *pregiudiziale filosofica* – la danza d'espressione, proprio per la sua essenziale pulsione metafisica, contraddirebbe, specie secondo il Bragaglia dei primi Anni Venti, la natura stessa della pratica coreica, fondata, al contrario, su *estro e ispirazione* istintiva – trovano posto anche analisi attente e rievocazioni suggestive.

Nel 1925, ad esempio, Bragaglia firma, sulle colonne del periodico «*Comoedia*», due contributi che ci paiono essenziali per il nostro discorso, rispettivamente dedicati alla *Laban Tanz-Bühne* (sulle scene del Teatro Sperimentale degli Indipendenti nel dicembre del 1924) e alla compagnia di Mary Wigman (al Teatro d'Arte di Pirandello nel maggio 1925)⁶²⁶. In essi, infatti, l'analisi di Bragaglia, chiaramente funzionale alla propria crociata in favore di

⁶²⁵ *Ibidem*.

⁶²⁶ Cfr. Miracolo, Giovanni (ma Anton Giulio Bragaglia), *La Laban Tanz-Bühne*, «*Comoedia*», anno VII, n. 1, 1 gennaio 1925 e Miracolo, Giovanni (ma Anton Giulio Bragaglia), *Mary Wigman e le sue danze*, in «*Comoedia*», anno VII, n. 13, 1 luglio 1925.

una *danza antimusicale* – cioè indipendente dal supporto della musica e, in questo, interamente *plastica* e *teatrale* – e squisitamente *moderna* -vale a dire capace di sintonizzarsi, riverberandoli e amplificandoli, con sentimenti e bisogni del pubblico contemporaneo – mostra altresì di intercettare alcuni tratti costitutivi dell'arte delle due compagnie tedesche (ormai peraltro destinate a seguire percorsi fra loro fortemente diversi⁶²⁷), dall'anelito mistico-religioso all'estremismo espressivo, dall'astrazione linguistica alla centralità della presenza corporea, dal legame con altri percorsi artistici (quelli, ancora una volta, di Dalcroze e Duncan) alla drammatica e sofferta empatia con il proprio tempo.

A proposito di Laban, il quale mostra di concepire il corpo «come mezzo d'estrinsecazione della intima vicenda spirituale»⁶²⁸ dell'umanità tutta, allora, Bragaglia parla di una danza la cui organicità di concezione – senza riferimenti, come nel caso della Grecia antica evocata da Duncan, a culture *estranee* rispetto a quella attuale – si costruisce non solo su un *ritmo corporeo* che «segue le sue onde proprie e non vuole adattarsi ad un ritmo creato, ad un pensiero che gli sia estraneo»⁶²⁹, ma anche sulla connessione spirituale che il coreografo e teorico tedesco riesce a stabilire col proprio tempo:

Non è individualismo questo che detta al Laban le teorie che egli serve con tanto entusiasmo, ma una fede grandissima nell'artista; ecco il suo scopo. Un sentimento religioso non da religione imperante scaturisce dall'io tragico, anima la sua scuola, che vien condotta da lui ad un senso di ritmo del tutto nuovo e che lo unisce alla vita odierna.⁶³⁰

Simile profondità e *religiosità* dell'ispirazione, senz'altro sostenuta dalla lettura di *Il mondo dei danzatori* (esplicitamente citato nell'articolo), sembra invece meno centrale nelle considerazioni relative alle danze di Mary Wigman, dinanzi alle quali – secondo una tendenza che connota anche altri commenti agli spettacoli romani del 1925, oltre che quelli, datati marzo 1927, relativi alle rappresentazioni della compagnia di Wigman presso il Teatro di Torino – vengono invece maggiormente portati alla luce gli aspetti formali e compositivi:

⁶²⁷ Si ricordi come, all'indomani del Congresso internazionale dei danzatori svoltosi a Essen nel 1928, essi si ritrovino divisi in due schieramenti contrapposti: «Uno esponeva la tesi sostenuta da Laban e appoggiata da Jooss, dell'insufficienza dal punto di vista espressivo delle basi tecniche della danza libera e della conseguente necessità di giungere a una fusione e a una sintesi fra questa e il patrimonio della tradizione accademica. In contrasto con questa tesi Mary Wigman e i giovani artisti che a lei fanno riferimento sostenevano invece l'assoluta autosufficienza sul piano tecnico ed espressivo dell'*Absoluetanz* o "danza tedesca"». Cfr. Bertozzi, Donatella, *Rudolf Laban*, in Carandini, Silvia-Vaccarino, Elisa (a cura di), *La generazione danzante: l'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, Roma, Di Giacomo, 1997, pp. 340-341.

⁶²⁸ Miracolo, Giovanni (ma Anton Giulio Bragaglia), *La Laban Tanz-Bühne*, cit.

⁶²⁹ Miracolo, Giovanni (ma Anton Giulio Bragaglia), *Mary Wigman e le sue danze*, cit.

⁶³⁰ *Ibidem*.

Mary Wigman [...] lancia il suo corpo in alto, nell'aria, in modo da dare un'ida cuspidale dello spazio o crea delle figure acute simili a guglie. La Wigman è la costruttrice della danza moderna con aspirazione per l'alto e il suo senso architettonico ci toglie l'impressione che essa agisca col proprio corpo con un organismo vivente, con membra umane. [...] La moderna scultura tedesca possiede appunto quelle crudità angolari che la Wigman mette in azione nella sua danza; per lei il colore, gli ornamenti, gli effetti ottici non hanno valore decorativo, ma espressivo; [...] la sua danza è un dramma di forze; una sinfonia in cui non si odono suoni; ma si vedono forme che raggiungono un'espressione sentita e profonda.⁶³¹

L'estrema semplificazione condotta sul piano dei linguaggi della scena, cui corrisponde un'attenta costruzione e semantizzazione dello spazio mediante l'azione dei corpi danzanti, non può che costituire il piano su cui convergono gli sguardi e i giudizi di cronisti e commentatori, per i quali simile processo, percepito evidentemente solo nei termini (riduttivi) di *abolizione* e *sottrazione* di musiche, scene e costumi, non mette solo in crisi abitudini di fruizione radicate da decenni – si lamenta, ad esempio, l'assenza di «un sorriso» e di un «disegno vivace»⁶³², echeggiando così quell'idea di danza come manifestazione di allegria e giocondità finora molte volte incontrata – ma, al contempo, mette in campo il problema di una possibile *autonomia* espressiva della danza (evidente corrispettivo, sul piano linguistico e formale, dell'*assolutismo* perseguito in termini teorico-filosofici), rispetto alla quale, tuttavia, l'Italia dei primi Anni Venti, sembra reagire con un sostanziale scetticismo, dacché, ad esempio, si legge su «La Tribuna»:

Dobbiamo riconoscere che spesso è pienamente raggiunta una vera espressione artistica, e che veramente l'intento di queste danze rifugge da qualunque piatta banalità. Riteniamo peraltro che esse non possano essere fine a se stesse e cioè che non possano da sole costituire uno spettacolo e tanto meno esprimere sufficientemente esprimere tutta la crisi di un dramma. Esse sono una specie di raffinato campionario della potenzialità drammatica raggiungibile dalla danza, quando però (*sic!*) questa venga inserita in un dramma e non sia abbandonata a se stessa.⁶³³

Accanto, dunque, alla monotonia, all'inquietudine e, in qualche misura, all'imbarazzo ingenerati dalla presenza inconsueta di corpi femminili dagli atteggiamenti spesso grotteschi

⁶³¹ *Ibidem*

⁶³² Anonimo, *Le danze di Maria Wigman*, «Il Messaggero», 26 maggio 1925.

⁶³³ G. (ma Alberto Gasco), *Le danze di Mary Wigman al Teatro d'Arte*, «La Tribuna», 27 maggio 1925.

e marziali, questa tendenza all'astrazione costituisce l'altro nodo su cui si rinserra quel senso di ineliminabile estraneità che per tutti gli Anni Venti continua a connotare il discorso giornalistico italiano sulla danza d'espressione, quasi che quest'ultima custodisse in sé un mistero profondo e radicato nel carattere e nella storia di un popolo, quello tedesco, con il quale l'Italia, quantomeno in termini di cultura e pratiche coreiche, aveva ben pochi elementi in comune, non solo (e non tanto) a causa della tiepida condivisione di una possibile concezione *filosofico-metafisica* della danza, ma soprattutto in ragione della difficoltà italiana nel riconoscere come *manifestazione d'arte* un tipo di danza le cui austerità formali contraddicevano, oltre alla ben nota e disimpegnata *gioia degli occhi*, anche i convenzionali criteri di grazia, garbo e levità.

Ancora una volta portavoce *sui generis* di questo complesso e ambivalente senso di lontananza rispetto al mondo germanico è Anton Giulio Bragaglia, il quale, nel 1928, dedica un appassionato ritratto a una danzatrice certo radicalmente diversa da Laban e Wigman come Waleska Gert⁶³⁴, dove – accanto all'idea secondo cui «l'apoteosi del ripugnante schifoso come bello orrido» caratteristica dell'espressionismo tedesco altro non sarebbe, nel caso di questa interprete, che l'espressione di una «profonda sofferenza intima»⁶³⁵ – trova posto un'intensa rievocazione della viva presenza dell'artista, dalla quale emergono, seppur con i consueti smottamenti del pensiero e della scrittura bragagliani, ben più ampie ramificazioni storico-culturali:

Un che di dolorosamente vissuto pur nelle forme audaci d'un corpo un po' pesante e tozzo, pieno a volte d'esuberanza e di spavalderia, è evidente nella maschera piuttosto brutale di lei. Molte sono le corde che questo strumento di espressione teatrale sa far vibrare dinanzi ai nostri occhi sempre assetati di novità. Dalla deformazione grottesca delle danze mondane in voga, alla creazione di maschere robuste che rivelano una vena immaginativa assai dotta e insieme spontanea. Si tratta di un'artista a forti tinte espressioniste, che assomma in sé molte virtù della nazione germanica. [...] Pittura e poesia, teatro e danza seguono la triste impronta della guerra. Spettacoli di sterminio e di sangue ossessionano la fremente anima del mondo germanico e si rispecchiano più che mai nelle arti della scena, a testimoniare stati d'animo

⁶³⁴ Così, ad esempio, si legge in *The International Encyclopedia of Dance*, edited by Selma Jeanne Cohen, New York, Oxford University Press, 1998: «As a solo dancer, Gert was the embodiment of the Roaring Twenties and the most famous and the most impassioned opponent of the German interpretive or expressionist school and its introspective stile. A member of no particular school and with no formal dance training, Gert developed a unique style of pantomime grotesque dance. Artistically and personally she was the diametric opposite and antagonist of Mary Wigman, but she was no less prominent».

⁶³⁵ Bragaglia, Anton Giulio, *Le danze di Waleska Gert*, in «Comoedia», anno X, n. 6, 15 giugno-15 luglio 1928.

angoscianti e depressi oltre misura.⁶³⁶

Sebbene definita come una «fra le artiste rappresentative d'oggi in Europa» e nettamente apprezzata per l'originalità espressiva della sua opera, Waleska Gert rimane, per Bragaglia, emblema di un mondo insanabilmente *altro* sia sul piano *ontologico* – si allude chiaramente, ad esempio, a un'«anima del mondo germanico» costitutivamente ossessionata da visioni di morte, angoscia e sterminio – sia su quello più propriamente *storico*, richiamato mediante l'esplicita menzione degli esiti catastrofici, per la nazione tedesca, della Prima Guerra Mondiale (cui peraltro, lo si dirà, fanno in questi anni riferimento anche altri autori, per esempio Marco Ramperti).

La percezione di questa duplice alterità, tuttavia, sembra spegnersi considerevolmente a partire dai primi Anni Trenta, quando i discorsi giornalistici italiani sulla danza d'espressione si aprono ad analisi maggiormente articolate e, soprattutto, condotte con strumenti ermeneutici parzialmente desunti da altri ambiti coreici, a partire, come vedremo fra breve, dal ricorso ai concetti di *tecnica* e di *studio*, ambedue impiegati per parlare di una danza che, proprio nella solida preparazione fisica degli interpreti (non di rado, si pensi ai casi di Laban e Jooss, frutto anche dell'integrazione della tecnica classica in quella moderna), mostra di trovare ormai compiuta legittimazione alle proprie pulsioni *filosofico-metafisiche*.

Le ragioni di un simile mutamento di rotta vanno probabilmente rintracciate, oltre che nelle contraddittorie dinamiche di apertura al moderno comunque operanti nel mondo della danza italiana, anche nei cambiamenti (e, in parte, nella crisi) che, all'inizio del decennio, connota l'operato dei principali esponenti della danza d'espressione, Laban e Wigman in testa, la cui attività, seppur con modalità, dinamiche e intenti diversi, incontra un processo di progressiva diffusione e istituzionalizzazione (notoriamente connesso anche con le politiche culturali del Terzo Reich), cui corrisponde, sul piano linguistico-compositivo, sia quell'apertura alla tecnica accademica appena richiamata, sia, come nel caso di Mary Wigman, una più generale opera di «modificazione tecnica, stilistica e tematica del linguaggio della danza» che, sovente generata dall'urgenza di creare coreografie collettive in cui l'ispirazione e il temperamento individuale si armonizzano con quelli del gruppo, viene condotta attraverso nuovi parametri di riferimento: «semplificazione e stilizzazione dei movimenti, simbologia e assunto chiaramente interpretabili, netta organizzazione spaziale, tutti elementi che

⁶³⁶ *Ibidem*

promuovevano un ruolo limitato ed esecutivo dell'insieme e uno fortemente ideativo e direttivo del coreografo»⁶³⁷.

Chiari segnali di una più complessa percezione e rielaborazione teorico-discorsiva dell'*Ausdruckstanz*, si trovano certamente nelle cronache relative alla *Riunione Internazionale di Danze* («una fresca e leggiadra adunata di fanciulle d'ogni paese che cercano, nella danza, la più alta espressione di bellezza, il più perfetto ritmo della musicalità»⁶³⁸) svoltasi a Firenze fra la fine di maggio e l'inizio di giugno del 1931 nell'ambito delle manifestazioni sportive femminili denominate *Olimpiadi della grazia*⁶³⁹: nel corso dell'evento, che accoglieva scuole e indirizzi coreici fra loro anche molto diversi⁶⁴⁰, sono proprio i gruppi delle tedesche Mary Wigman e (in misura nettamente minore) Dorotee Günther a ottenere i maggiori apprezzamenti, proprio perché, sostengono le cronache, dimostrarono in grado di incanalare l'estrinsecazione di sentimenti e stati d'animo all'interno di un «sistema logico di movimenti, che per la grazia e l'armonia delle applicazioni fa dimenticare il meccanismo su cui si fonda»⁶⁴¹.

L'allusione a un rigore formale non più percepito solo come l'assoluta, enigmatica e spesso impenetrabile espressione di una sensibilità *nordica* e *barbara*, ma anche perimetrato, ormai, nelle sue componenti costitutive – ritmo, musica, gesto, energia – e visto, pur nell'irruente drammaticità di fondo, come riflesso di un ampio e variegato panorama emotivo, serpeggia nel bel commento di Orio Vergani, il quale, dopo aver intelligentemente

⁶³⁷ Casini Ropa, Eugenia, *Nota introduttiva a Wigman, Mary, Danza di gruppo e danza corale*, in Mazzaglia, Rossella (a cura di), *Danza/900*, numero monografico di «Culture Teatrali», n. 14, primavera 2006, p. 57.

⁶³⁸ Lega, Giuseppe, *Le Olimpiadi della Grazia*, «Il Secolo. La Sera», 28 maggio 1931. Così, invece, si presenta l'evento sulle colonne del quotidiano fiorentino «La Nazione»: «Ecco una cosa nuova: non solo per Firenze, ma anche per l'Italia. Nuova, si intende, non è la danza; che si può dire nata con la vita, e che i più antichi popolo coltivarono come espressione di culto religioso verso la loro divinità; e neppure nuovo può dirsi lo spirito estetico della danza, spirito che i Greci suscitarono e svilupparono, facendo di questo esercizio fisico una vera e propria scuola di estetica del sentimento. Bisogna riconoscere a Isadora Duncan [...] il merito di avere inteso la nobiltà espressiva della danza, dopo essersi abbeverata alle fonti ancora freschissime della antica scuola greca. [...] Avere incominciato da Isadora Duncan e dall'affermazione dei suoi principii, vuol dire avere dimostrato automaticamente due cose: prima, che la danza, così come vuole essere intesa ed espressa nel Raduno Internazionale di Firenze, è un aspetto della cultura della gioventù praticato ormai all'estero anche ufficialmente nell'insegnamento scolastico attraverso le Accademie di Stato; seconda, che in Italia, salvo isolatissime e non ancora coordinate eccezioni, tale criterio nei riguardi della danza è ben lungi dall'essere inteso e assimilato». (Anonimo, *Il raduno internazionale di danze nel Giardino di Boboli*, «La Nazione», 22 maggio 1931). Si noti come il riferimento alla grecità rappresenti, in questo contributo come in altri, una componente essenziale del discorso cronachistico (echeggiante, evidentemente, quell'ideologizzazione del classico notoriamente al centro della mitografia fascista), ma, ciononostante, saranno proprio le scuole meno vicine al recupero del mito greco – e, pertanto, al duncanesimo – a riscuotere i successi maggiori.

⁶³⁹ Su questa eccezionale manifestazione si rimanda a Veroli, Patrizia, *Baccanti e dive dell'aria: donne, danza e società in Italia 1900-1945*, cit., pp. 200-203.

⁶⁴⁰ Vi partecipavano le seguenti scuole di Elisabeth Duncan, Margaret Morris, Dorothee Gunter, Getrude Bodenwieser, Minnie Smolkova, Marussia e Nadia Yartzeff.

⁶⁴¹ A. d. m (ma Aniceto del Massa), *La Riunione Internazionale di Danze al Politeama Fiorentino*, «La Nazione», 2 giugno 1931.

evocato i tratti forti di quella che definisce come «nuova danza»⁶⁴², si sofferma poi sulle esibizioni della scuola di Mary Wigman:

La danzatrici di Mary Wigman nelle cui composizioni si sente netto talvolta il riflesso di un'arte gotica, dominata da visioni di incubo e di angoscia, ma che, attraverso una disciplina di studio che dura ormai da molti anni mostrano di sapere avvicinarsi con grazia anche all'espressione di momenti sereni, hanno fatto comprendere, anche a quella parte del pubblico che non lo sapeva già, per quali ragioni lo stile della ballerina di Dresda abbia potuto influenzare così decisamente tutta l'arte della nuova danza germanica. Una ritmica perfetta, una aderenza intransigente alla musica, un inconfondibile vocabolario di movimenti, una preoccupazione costante di evitare rilassamenti di ispirazione.⁶⁴³

Gli stilemi del linguaggio coreico di Wigman (si noti almeno il rimando all'«inconfondibile vocabolario di movimenti» che funge quasi da presupposto a una embrionale idea di *tecnica*) rendono possibile, per il pubblico italiano, l'instaurarsi di una relazione con l'evento scenico fondata proprio sull'ormai relativamente agevole individuazione di componenti linguistico-formali definite, ricorrenti, e, in qualche misura, caricate di un significato simbolico meno irraggiungibile e oscuro rispetto a quanto rilevato circa le proposte spettacolari degli anni precedenti.

Ma il contributo in cui simili discorsi si strutturano con maggiore chiarezza e assertività è senza dubbio quello di Paolo Fabbri, il quale, seppure (lo si è visto) agguerrito paladino della tecnica accademica, non può che tributare il proprio plauso alla preparazione dimostrata dalle scuole di Wigman e Günther, cogliendo ancora una volta l'occasione per rinfocolare, proprio grazie all'esempio (apparentemente non fazioso) delle compagnie tedesche, la polemica contro il dilettantismo a suo avviso imperante nell'ambito delle cosiddette *danze libere*.

Scrive dunque:

⁶⁴² «Tutte queste danze si svolgono in un mondo senza favole e senza avvenimenti precisi, il mondo senza storia entro il quale le figurazioni di Tersicore moderna tendono ad esprimere ciò che è inesprimibile a parole. I rari titoli, dai quali dovrebbe venire l'ultimo balbettio di suggerimento ormai consentito alla vecchia abitudine del pubblico che non si fida soltanto delle proprie impressioni in merito e vorrebbe sapere cosa significa quello che sta per vedere, restavano nel nebuloso e nell'astratto quando, come si usa, non erano gli stessi, vaghi ed imprecisi, del brano musicale interpretato: [...] su questi titoli si passava a guado il fiume dell'incertezza, quando non capitava a mano lo zatterone di qualche soggetto piuttosto complicato a esprimersi con i gesti e gli atteggiamenti [...] Ma in ogni danza bisognava cercare di afferrare soltanto ciò che può nettamente appartenere all'espressione ritmica del corpo: senza seguire le volenterose ballerine nel labirinto di una astrusa filosofia. E allora erano evoluzioni di mestizia, di gioia, di sorriso, di lutto, di delirio, scolpite come da gruppi di statue viventi». Cfr. Vergani, Orio, *Tersicore, o della rivoluzione*, «Corriere della sera», 3 giugno 1931.

⁶⁴³ *Ibidem*.

La Germania non ci invia qui un gruppo di dilettanti semintellettuali infatuate di danza: noi vediamo, in corpi giovani e perfetti, tutta la sua barbare essenza primordiale di paese del Nord: comprendiamo il suo furore di rinascenza, la sua enorme vitalità etnica, il suo naturismo, il suo vigore taurino. [...] La Wigman si è in questi ultimi tempi orientata verso la danza come arte collettiva, più che di singoli, ed ha ritratto quello che più pareva passibile di esperimenti artistici della migliore danza d'assieme delle girls di oltremare [...] non si limita a soffergiare sulla presunzione della danza come norma di vita, si è accinta finalmente a costruirsi una "tecnica", un linguaggio coreografico cioè di vasta comprensione [...] Quanto alla scuola di Günther, si può dire che il ritmo vi è concepito nel senso più nobile: ritmo serrato, vigoroso, furente come nella Suite barbara; scandito con forza e con frequenza dagli speciali silofono e dal nigro tam tam; arricchito di risorse sceniche di certa novità. [...] Questo stuolo vigoroso di Amazzoni non aspetta che lo scandire del tempo per lanciarsi nella danza come in un turbine: non i gesti lenti e le attitudini pacate delle consuete profetesse ritmiche, ma un desiderio generoso di prodigarsi ed una disciplina ferrea del muscolo unite ad ottenere dei concreti risultati di arte. Sopra il facile e lento fluire delle cose – che è tanto comodo ai pigri di fantasia – queste giovani gettano un ponte che riunisce l'atletica all'arte, il muscolo alla trasfigurazione.⁶⁴⁴

Accanto all'esplicito sarcasmo nei confronti di Jia Ruskaja (ci si soffermi, almeno, sulla palese citazione del volume della danzatrice russa, *La danza come un modo di essere*, allorquando si sottolinea come Mary Wigman superi, attraverso un serio studio, la «presunzione della danza come norma di vita»), prende corpo qui anche una calzante analisi dell'azione danzata, in special modo attraverso la sottolineatura del ruolo occupato, nelle creazioni della Wigman dei primi Anni Trenta, dalla presenza del *gruppo* e, parallelamente, grazie all'evocazione, non a caso mediante l'impiego del termine *tecnica*, di un linguaggio di movimento disciplinato, riconoscibile e che, smarriti forse gli inquietanti estremismi espressivi degli anni precedenti, si mostra ora come un'occasione per «comprendere» (sintomatico, ci pare, il ricorso a questa idea di *abbracciare con la mente* il senso di quanto accade in scena) il carattere del popolo tedesco, ancora per molti aspetti lontano ma, come la Storia di quegli anni aveva iniziato a dimostrare, anche destinato ad approssimarsi sempre più a quello italiano.

Alle valutazioni di Fabbri, culminate nella felice immagine di una *trasfigurazione del muscolo* (quasi una sintesi dei discorsi che, in questi anni, si producono sulla stampa italiana a proposito della danza d'espressione), sembra fare eco (paradossalmente) proprio un modernista come Anton Giulio Bragaglia, quando, nel luglio 1932, a proposito della

⁶⁴⁴ Fabbri, Paolo, *Danze a Boboli: Wigman e Günther*, «Il Secolo. La Sera», 6 giugno 1931.

danzatrice Sonja Marcus – la cui ricerca è emblematica del «brutale estetismo moderno tedesco, con stilizzazioni drammatiche e cupe ricerche d'interiorità» che «arriva al mostruoso» – si esprime nei termini seguenti:

La poesia non è nerboruta; né coi salti di tre metri si fa poesia. Virtù della gran tecnica sarebbe quello di nascondere al completo il mezzo muscolare, cioè di poter compiere dei *records* come distrattamente. Ma è questo un ideale raramente raggiunto! Eppoi era sempre l'ideale del secolo scorso. Della tecnica a noi basta oggi quel tanto che consenta la sicurezza, e cioè la leggiadria, escludendo il goffo dello sforzato e del pericolante. Tutta la tecnica è qui. [...] Ogni abuso è degenerazione che viene a sacrificio dell'interiore, e sacrifica l'anima: sovrappone materialità esterna alla spiritualità.⁶⁴⁵

Se, nel caso di Fabbri, un ideale di danza essenzialmente tecnicista si apriva all'ipotesi di un'espressività che, forse meno radicale rispetto al passato, restava comunque ben lontana dalle tradizioni coreiche difese dal critico milanese, ci si trova, con Bragaglia, quasi dinanzi a un movimento opposto, in virtù del quale, dopo il netto rifiuto delle regole proclamato a pieni polmoni durante il decennio precedente, sembra farsi ora posto, certo anche sulla base delle sollecitazioni provenienti dal concreto orizzonte delle pratiche coreiche, l'accettazione di una tecnica come supporto dell'espressività, strumento per la trasfigurazione della materialità del corpo a tutto vantaggio dell'interiore.

Simile assorbimento delle questioni connesse alle tecniche coreiche nel tessuto dei discorsi giornalistici sulla danza d'espressione – certo non perseguito all'unanimità⁶⁴⁶ ma in qualche maniera suffragato dall'attività teorico-pratica⁶⁴⁷ degli artisti medesimi – trova poi un solido

⁶⁴⁵ Bragaglia, Anton Giulio, *La danzatrice Sonja Marcus*, «Scenario», anno 1, n. 6, luglio 1932.

⁶⁴⁶ Nei termini di vero e proprio «fatto metafisico» vengono ad esempio definite le danze di Mary Wigman da Giovanni Cavicchioli in un'intervista intitolata *Incontro con Maria Wigman* («Scenario», anno 1, n. 10, novembre 1932) e realizzata all'indomani del ritorno dell'artista dalla fortunata *tournee* americana del 1932. In parte muovendo dal suggestivo ricordo del celebre *Totenmal* (1930), di cui era stato spettatore, Cavicchioli afferma: «Quanto alla Wigman, essa [a differenza di altre esperienze come quella dell'Euritmia steineriana, n.d.r.] rimane nel campo della danza, della danza più danza che ci sia, *urtanz*, non solo perché giunge ad esprimersi senza musica, o assoggettando la musica alla danza; ma perché l'inconscio, il demonico (non il diabolico, intendiamoci bene) sono gli assoluti reggitori delle sue manifestazioni, i suoi maestri e i suoi numi. Il lato medianico, la spinta sonnambula, sono gli unici motori; [...] Essa mi attira perché nello sdolcinato, isterico e prostituito mondo di Tersicore, ha il coraggio di entrare con passo guerriero, con ben calcolato furore d'Amazzone».

⁶⁴⁷ È ancora una volta a Mary Wigman che, nel gennaio 1933, la rivista «Scenario» lascia la parola, riportando, all'interno della rubrica *I Periodici*, uno stralcio dell'articolo *Danza scenica e danzatori teatrali* firmato dalla danzatrice in un fascicolo che nel novembre 1932 la rivista boema *Der Auftakt* aveva dedicato, stando a quanto si legge sul periodo italiano, proprio alla rinascita europea della danza. Difendendo, infatti, l'idea che, per il raggiungimento di una «coscienza del corpo» e di una «forma ritmica consona all'epoca che viviamo», sia necessario un lungo lavoro, Wigman dichiara: «Si possono esigere da quest'arte che conta appena vent'anni: la ritmica, espressioni precise, limpide, e saldamente connesse a una tradizione? Bisognerebbe invece usar

riferimento nella figura di Rudolf Laban che, come si accennava, proprio negli Anni Trenta inizia risolutamente a percorrere il cammino della fusione, a fini espressivi, di tecnica classica e tecnica moderna.

Questa tendenza all'integrazione, che coinvolge per la verità tutti i linguaggi della scena, trova chiaramente un felice riscontro nella cultura italiana, in questi anni non soltanto protagonista, come si è visto, di un'improrogabile riforma del ballo teatrale tradizionale (e quindi del recupero, in chiave novecentesca, di una formula spettacolare caratterizzata proprio dalla fusione linguistica), ma anche animata da una significativa fascinazione per quelle forme di danza libera praticate nei teatri all'aperto che (saldamente incentrate sulle suggestioni sinestestiche di movimento, scene, musiche e costumi) approderanno, specie nelle esperienze condotte da Jia Ruskaja a metà degli Anni Trenta, a un deciso recupero della tecnica accademica: in un panorama di questo tipo, allora, le tendenze più recenti di certa danza d'espressione appaiono come l'inevitabile rinuncia a quelle ipotesi di *purezza* e *autonomia espressiva* del movimento danzato perseguite in precedenza e ormai destinate, attraverso una necessaria opera di *conciliazione*, a conseguire una maggiore pienezza artistica.

Non a caso, allora, nel ricco ritratto dedicato a Rudolf Laban nel 1934, Micaela Casella tratteggia una sorta di percorso ascendente che, muovendo da «uno spazio vuoto, senza scene, con sfondo di tinte neutre, dove il danzatore avrebbe dovuto trovare esclusivamente in sé, e esprimere da sé solo, se stesso», giunge a un

Ritorno alle origini classiche e latine; [...] È così che, dopo i lunghi vagabondaggi, avendo ormai saggiato tutte le idee, e assimilato la sostanza di tutti gli stili, il Laban sembra avere ormai compiuto, in sé e nell'arte sua, l'augurabile conciliazione, e conseguito un'esemplare armonia. Anche quando, in un balletto necessariamente dedicato a una data epoca – come la sottoscritta ne ha visto recentemente uno a Berlino, di carattere settecentesco e veneziano – egli deve adeguarsi a interpretare un ambiente e un mondo ben caratteristici, la presenza della sua poesia è tale da giungere, anche in quest'arte ch'è per eccellenza l'effimera, all'Eterno.⁶⁴⁸

Ancora una volta, è una non concretamente definita, sebbene continuamente evocata. *armonia* a fornire, nell'ottica italiana, le condizioni per il manifestarsi di forme d'arte autentica (emblematica in tal senso l'allusione, ricorrente anche in altri contributi,

pazienza, e piuttosto che perseguire una precipitosa e artificiale fioritura di questa tipica arte del nostro tempo, aspettare con calma che il nostro inorganico sentimento spontaneamente si crei le proprie forme».

⁶⁴⁸ Casella, Micaela, *Omaggio a Rodolfo De Laban*, «Scenario», anno III, n. 1, gennaio 1934.

all'*Eterno*), rispetto alle quali, sembra dirsi qui, qualsiasi forma di assolutismo, nell'eccessiva semplificazione formale così come negli estremismi espressivi, finisce col rivelarsi privo di risultato.

L'artista su cui maggiormente convergono questo tipo di considerazioni è però certamente Kurt Jooss, la cui proposta spettacolare – compattando le forme del balletto in sequenze e immagini potenti e capaci di intensificarne l'efficacia espressiva e la coerenza drammaturgica – offre a cronisti e commentatori italiani l'occasione per allargare le proprie visioni circa le potenzialità del genere ballettistico, il quale, come si rileva acutamente sul «Corriere della sera» a proposito del lavoro dell'artista tedesco, mira non solo a «rivelare i sentimenti che si susseguono nell'animo dei danzatori e delle danzatrici nei vari momenti dell'azione coreografica», ma, soprattutto, non è più «inteso soltanto al diletto della grazia: fa anche pensare»⁶⁴⁹.

È tuttavia interessante notare come, nel caso di Jooss, sia proprio simile ripensamento delle forme e degli intenti del balletto a generare nella stampa italiana la tendenza a rievocare, se non altro per marcarne la differenza, le tradizioni coreiche ottocentesche, il cui esempio, anche di fronte a un percorso evidentemente *moderno* come quello di Jooss, finisce non solo per tornare quasi automaticamente alla memoria, ma, come si è visto già in altri casi, fornisce anche i criteri analitico-interpretativi per una valutazione estetica e un inquadramento storico di soluzioni spettacolari più recenti e innovative.

Di «balletto romantico» parla addirittura, con il consueto piglio polemico, Anton Giulio Bragaglia, quando, nel commentare alcune rappresentazioni londinesi della compagnia di Jooss, ne analizza l'opera proprio muovendo dal riferimento all'Ottocento:

Tra le “rianimazioni” del classico, miranti a dare una iniezione di giovinezza ad antichi organismi o a generi annosi irrigiditisi in vecchie forme, che oggi non dicono più il sentimento del tempo e non parlano più agli occhi dei contemporanei, è da annoverare lo sforzo che i coreografi giovani cresciuti alla scuola del ballo romantico, detto classico, riescono a portare al vecchio genere, con innesti che possono sembrar sacrileghi agli occhi dei puristi. In questi casi, è vero, le trasfusioni di sangue – se non i veri e propri incroci di genere – quando non recassero prodotti di vera bellezza, potrebbero giustamente esser considerati delitti [...]Criterio moderno del Balletto di Essen, applaudito a Londra, è l'espressione d'interiorità, e, anzitutto, l'abolizione della geometria grossolanamente intesa. Una libera armonia senza parallelismo faciloni, quale i pittori antichi hanno usato offre ben altre risorse che quelle simmetriche prive di fantasia, su cui comodamente si adagia la

⁶⁴⁹ Anonimo, *I 'Balletti Joss' (sic!) al Manzoni*, «Corriere della sera», 23 marzo 1934.

povertà d'idee architettoniche sofferta dagli scenografi. La composizione coreografica moderna deve ispirarsi con varietà e libertà di rappresentazione dei diversi caratteri e stati d'animo nelle parti componenti il quadro.⁶⁵⁰

Pur rintracciando agevolmente alcuni tratti forti del lavoro di Jooss, come la centralità dell'espressione o il rifiuto di un arido geometrismo nella disposizione dei corpi danzanti, Bragaglia sembra quasi non poter fare a meno di mettere in campo il problema del «vecchio genere», la cui forza d'attrazione, sul piano critico e teorico, si manifesta sia nel fatto che esso costituisce il paradigma a partire dal quale definire l'opera della compagnia tedesca, sia, evidentemente, in quella sorta di *filiazione* ingenuamente individuata da Bragaglia allorché fa di Jooss prima di tutto un allievo della scuola del ballo ottocentesco.

Indipendentemente da simili rimandi al ballo teatrale tradizionale, è ormai diffusa, nel discorso giornalistico italiano degli Anni Trenta, l'idea di una danza d'espressione come fusione di rigore formale, preparazione atletica, tensione ideale e impeto espressivo: lungo una simile visione, chiaramente fondata su una logica di conciliazione fra tradizione e modernità, si muovono i più fruttuosi tentativi italiani di avvicinamento all'*Ausdruckstanz*, i quali, seppur attraverso una lente spesso opaca e distorta, portano avanti non solo un'opera di traduzione interculturale ma, fra miopie e sbavature, segnano anche il limite entro il quale un simile processo può effettivamente svolgersi.

Può allora essere utile, per saggiare la temperatura di un simile confronto, leggere le parole che, sul finire del decennio, Aniceto del Massa dedica alla compagnia di Maja Lex, presente al Maggio Musicale Fiorentino del 1938:

Il programma presentato ieri sera alla Pergola, ha segnato un nuovo successo per questa scuola che fonde, in unità espressiva, ginnastica ritmica, musica e danza. [...] Non la danza che si libera dalla soggezione musicale [...] ma danza e musica unite in una sola espressione. [...] E nella creazione di queste danze senti, oltre un chiaro nucleo ideale, un logico sviluppo del medesimo, che in successive invenzioni tematiche si conclude perfezionandosi. [...] è l'espressionismo liberato da ogni degenerazione morbosa che si chiude in rigide sagomature spaziali [...] una levità senza languori.⁶⁵¹

Nella ricerca di una logica integrazione fra i linguaggi della scena a fini espressivi, e, parallelamente, nella possibilità di rintracciare, alla base delle sempre diverse proposte

⁶⁵⁰ Bragaglia, Anton Giulio, *Il balletto di Joss (sic!)*, «Comoedia», anno XV, n. 9, 15 settembre – 15 ottobre 1933.

⁶⁵¹ A. Del Massa (ma Aniceto del Massa), *Il successo delle danze di Maja Lex*, «La Nazione», 20 maggio 1938.

coreiche, un chiaramente riconoscibile allenamento corporeo, va rintracciata, forse, la lezione più significativa e duratura che la danza d'espressione, tra sviamenti e alterazioni, sia riuscita a trasmettere alla cultura coreica italiana del Primo Novecento, la quale, dal canto suo, non ha mai smesso di mostrare i propri sospetti e reticenze nei riguardi di un *espressionismo* che, lo si è visto, poteva essere realmente accettato solo a patto che fosse *senza languori*.

2.4.2 Danzare la musica

2.4.2.a Dalcroziani

Nel dedicare la propria attenzione alle esperienze che, con tragitti diversi e talvolta tortuosi, conducono la ritmica dalcroziana in Italia, il discorso giornalistico italiano sembra coglierne e rilanciarne prevalentemente le declinazioni *spettacolari*, postulando, da un lato, un legame di forte prossimità fra gli insegnamenti di Dalcroze e le pratiche coreiche, e mettendo relativamente in ombra, dall'altro, quanto concerne l'affermazione della ritmica in ambito pedagogico.

A fronte di un simile stato di cose, non possiamo che rivolgere uno sguardo privilegiato alle zone di intersezione tra ritmica e teatro, tentando di ricostruire, sempre dalla prospettiva della stampa, l'operato di quegli artisti che, forti sì della formazione presso il maestro svizzero, introducono tuttavia in Italia una propria personale proposta artistica, spesso vistosamente virata verso la danza e, come vedremo, particolarmente affine alle esigenze del sistema spettacolare italiano del Ventennio, in special modo per quanto riguarda gli allestimenti classici nei teatri all'aperto.

Sarebbe tuttavia impossibile perseguire un simile obiettivo senza riflettere anche sull'insegnamento della ritmica dalcroziana in Italia, non solo perché durante il Fascismo essa entra di fatto nell'ordinamento scolastico italiano⁶⁵², ma anche perché l'idea di una vicinanza profonda tra ritmica e danza ci sembra ravvisabile anche in ambito pedagogico, nel quale, analogamente a quanto accade nel caso del teatro, risulta particolarmente forte – almeno per i primi tre decenni del Novecento e con implicazioni politiche sempre più pesanti con l'affermarsi del Regime – quel mito della grecità (e dell'*orchestica* greca) che, da un lato, costituisce una delle principali ragioni della penetrazione della ritmica in Italia e,

⁶⁵² Su questo punto si rimanda a: Rossi Caponeri, Marilena (a cura di), *Accademiste a Orvieto: donne ed educazione fisica nell'Italia fascista (1932-1943)*, Perugia, Quattroemme, 1996; Scafidi Nadia, *La danza nel liceo femminile di Giovanni Gentile*, «Chorégraphie», n. 2, 2002, pp. 131-152; Veroli, Patrizia, *Corpi docili e macchine da guerra. La metamorfosi della ginnastica ritmica dalcroziana dallo stato liberale al fascismo*, «Cairon. Revista de Ciencias de la Danza», n. 7, 2001, pp. 29-44.

dall'altro, fin dall'inizio del secolo si nutre di alcuni concetti-chiave (come quello di *grazia* e di *igiene* della danza) successivamente recuperati e distorti dal Fascismo.

Uno dei luoghi in cui è possibile saggiare la fascinazione primonovecentesca per il mito della danza nella Grecia antica è certamente rappresentato, tanto per rimanere in un campo vicino a quello della pedagogia, dai manuali di ballo che, già diffusi in Italia almeno per tutto l'Ottocento, continuano a essere pubblicati con una certa frequenza anche all'inizio del secolo successivo, indirizzandosi prevalentemente a quei giovani di estrazione medio e alto borghese che, senza dover ricorrere agli insegnamenti di un maestro privato, intendevano apprendere passi, figure e norme di comportamento così da poter prendere parte alle più disparate occasioni mondane.

Molti di questi testi⁶⁵³, non di rado esplicitamente dedicati a lettori di sesso maschile⁶⁵⁴, sono accomunati dalla presenza di saggi introduttivi in cui si tentano – accanto a riflessioni di stampo spesso positivista su tematiche connesse alla *psicologia della danza* e ai fondamenti scientifici del piacere del ballo – veri e propri *excursus* storici che, volti a dimostrare la dignità delle pratiche coreiche, rintracciano nella Grecia antica un luogo ideale in cui la danza, in origine spontanea manifestazione di gioia vitale, diviene (specie nel V secolo) una pratica “tenuta in molto onore” (per usare una formula che, sembrerebbe sulla scia di Cornelio Nepote, ricorre praticamente in tutti i contributi esaminati) e significativamente presente nei principali momenti della vita collettiva, dai riti religiosi alle feste mondane, dal teatro all'educazione dei fanciulli.

Condotti al massimo grado di perfezione, si manifestano nelle danze greche, stando perlomeno a quanto di esse si può evincere dalla letteratura e dalla statuaria antiche⁶⁵⁵, quei caratteri di *grazia* e *leggiadria* che, espressi magistralmente nell'esecuzione senza sforzo dei movimenti e nelle linee curve degli atteggiamenti del corpo, corrispondono in realtà a una ben più complessa e profonda condizione dell'animo, a uno stato di armonia e serenità superiori.

Nello «studio critico sulla estetica ed igiene della danza» firmato da Giovanni Franceschini e

⁶⁵³ Ci riferiamo in particolare a: De' Fiori, Mario, *Il ballo*, cit. (la prima edizione, del 1895, è poi ristampata fino al 1916); Gavina, P., *Il ballo. Storia della danza: balli girati, contraddanze, cotillon, danze locali, feste da ballo, igiene da sala*, cit.; Gavina, Pietro, *Balli d'ieri*, cit.; e, seppur con uno sguardo maggiormente incentrato sul proprio tempo, Giovannini, Francesco, *Balli d'oggi*, Milano, Hoepli, 1914.

⁶⁵⁴ Questo è il caso del manuale Mario De' Fiori dove, infatti, si legge: «[...] un Valzer può cacciarvi fra le braccia di una persona la quale conseguentemente avrà forse influenza nella vostra vita, buona o cattiva: provvedervi, cioè, di una cara compagna con mezzo milione di dote, o di un livello perpetuo che vi spingerà alla disperazione; diciamo che le feste da ballo sono mobili marine di teste brune e bionde dove talora si naviga bene, ma tal'altra si fanno terribili naufragi» (*Ivi*, p. 9).

⁶⁵⁵ L'indicazione di considerare i monumenti e la letteratura antichi come fonti per lo studio della danza greca proviene, proprio sulla fine del secolo XIX, anche da Maurice Emmanuel, autore del ben noto *La danse grecque antique d'après les monuments figurés*, Paris, Hachette, 1896.

posto a introduzione del volume *Balli d'ieri* (1914) di Gavina, si legge infatti:

Se è vero che la gioia è la coscienza d'una vita infiorata di armonie, nessun popolo passò sulla terra più libero e più giocondo del popolo greco, così raffinato ed esteta da volere che la esistenza fosse una ininterrotta delizia dei sensi allietati di continuo da divine armonie. Un continuo godimento dell'intelletto teneva durevolmente avvinti quegli animi, e la vita era tutta una letizia, letizia di linee e di forme nelle belle statue ignude e negli edifici poderosi, letizia di canti e di suoni nei giuochi e nei teatri, letizia di forza e di vitalità negli esercizi ginnici, nelle danze, nelle corse, letizia di grazia e di gentilezza e di freschezza nelle fanciulle fiorenti, che si presentavano a sciame nelle feste pubbliche e nei ritrovi [...] E nell'arte di Grecia era la letizia di tutta la Grecia, e l'arte sua non era solamente fredda estrinsecazione di bellezza, ma un riflesso della vita. E così l'arte si è informata di canti e di suoni e di sorrisi e di feste e di danze, con una folla di gente, che appalesa, negli atteggiamenti e nella mimica della faccia, tutta la gioia del vivere e del sentire.⁶⁵⁶

Occasione propizia al manifestarsi dello spirito di un intero popolo – che, capace di vivere con gioia e pienezza, viene qui posto a modello per il raggiungimento di un'esistenza *armonica* – la danza è tuttavia per i Greci anche strumento di educazione dell'essere umano olisticamente inteso, dacché, si legge ancora in *Balli d'ieri*:

Il ballo, per essere il risultato di movimenti complessi e di atteggiamenti svariati, che si susseguono rapidamente gli uni agli altri, è fattore benefico di esercizio ginnastico muscolare, e quindi di forza, di destrezza, di grazia, di eleganza, di precisione d'equilibrio, così che esso può essere considerato come l'educatore della statica corporea e degli atteggiamenti. [...]

La danza – per quella stretta parentela, che esiste fra la bellezza plastica e la salute – deve essere giudicata dall'igienista anche sotto il punto di vista estetico, e deve essere considerata come un elemento di bellezza plastica, di forza, di destrezza, di salute. Per mezzo di essa gli atteggiamenti diventano più eleganti, i movimenti più facili e vivaci, l'incasso più nobile, la mimica più lesta e leggiadra, il portamento più snello. Il secolo di Pericle ne è la prova storica.⁶⁵⁷

Negli Anni Dieci, dunque, quando la ritmica dalcroziana inizia a penetrare in Italia (specie

⁶⁵⁶ Franceschini, Giovanni, in Gavina, Pietro, *Balli d'ieri*, Milano, Hoepli, 1914, pp. 50-51.

⁶⁵⁷ *Ivi*, pp. 61 e 67-68.

grazie all'operato del torinese Luigi Ernesto Ferrara⁶⁵⁸), è diffuso, anche a livello di cultura popolare ed extrateatrale, il mito della danza greca nella duplice accezione di pratica educativa del corpo-anima (non troppo dissimile in tal senso, per quanto incentrato esclusivamente sulle pratiche ginniche e non su quelle coreiche, era stato, già nel 1899, il volume *La ginnastica e l'arte greca* di Michelangelo Jerace⁶⁵⁹) e di linguaggio costitutivo della triade poesia-musica-danza, ritenuta notoriamente alla base del teatro *totale* della Grecia classica. Il recupero della grecità, inoltre, inizia proprio in questi anni a interessare massicciamente la vita teatrale italiana grazie agli allestimenti di tragedie classiche nei teatri all'aperto, in special modo, già dal 1914, presso il celebre Teatro Greco di Siracusa, a proposito del quale Mario Corsi, paragonandolo a una statua antica e mettendo singolarmente in campo l'ideale classico di armonia delle forme, avrebbe scritto:

Considerato come opera d'arte a sé stante, il mirabile monumento, nato dal solare genio mediterraneo, è una di quelle creazioni dell'uomo che danno gioia allo spirito con l'*armonia delle linee, l'euritmia musicale delle sue curve*, l'empito con cui l'ampia conchiglia, si apre verso il cielo. Come in una statua, qui vive un organismo perfetto, le cui membra sono intagliate in mirabili forme lapidee nella tenace e chiara roccia. [...] La proporzione e l'armonia danno quasi alla geometrica semplicità del Teatro siracusano una *grazia* vivente [corsivi nostri].⁶⁶⁰

A partire da questo complesso di suggestioni grecizzanti, non è difficile comprendere come dinanzi alle prime manifestazioni⁶⁶¹ di una pratica, quale la ritmica dalcroziana, riccamente

⁶⁵⁸ Risale al 1909, quando cioè Ferrara apre la propria scuola di ritmica, la prima esibizione delle allieve di Dalcroze in Italia. Sull'attività di Luigi Ernesto Ferrara si rimanda a Veroli, Patrizia, *Corpi docili e macchine da guerra. La metamorfosi della ginnastica ritmica dalcroziana dallo stato liberale al fascismo*, cit.

⁶⁵⁹ Nel caso del volume di Jerace (pubblicato a Torino per i F.lli Bocca) la ginnastica costituiva una pratica metodica e rigorosa con cui la cultura greca tentava di stabilire un'armonica corrispondenza fra lo *spirito* e l'*apparato esteriore*. In questo si rivelava profondamente affine all'arte in quanto espressione di un «mondo in eterna giovinezza, in un rigoglio eterno della vita, tutta serenità e splendore», il tutto nella ricerca di una «semplicità che esprimesse l'equilibrio perfetto della sensazione interiore e della manifestazione plastica» (*Ivi*, pp. 73-74). Per dimostrare simile vicinanza tra ginnastica e arte, Jerace si serviva di un ricco apparato iconografico raffigurante celebri statue antiche, tra cui quella di una danzatrice, ritenuta esemplare per l'agilità dei lombi.

⁶⁶⁰ Corsi, Mario, *Il teatro all'aperto in Italia*, Milano, Rizzoli, 1939, p. 53.

⁶⁶¹ Accanto ai saggi degli allievi, più o meno fedeli, di Dalcroze, bisogna considerare anche le suggestioni grecizzanti emanate dai materiali testuali e iconografici che, più o meno casualmente, potevano giungere in Italia. Nel 1914, ad esempio, Enrico Pichetti, affermato maestro danze di società e direttore a Roma di una scuola di successo, dedica proprio alla ritmica (che dichiara di conoscere attraverso uno degli allievi ribelli di Dalcroze, Jean D'Udine) un paragrafo del suo volume *La danza antica e moderna* (Roma, Tipografia Editrice Nazionale, 1914). In esso, accanto a un collage fotografico che probabilmente ritrae le allieve della scuola di D'Udine, compare anche una celebre fotografia, presente anche nella prima versione italiana (datata 1925) del volume di Dalcroze *Le rythme, la musique et l'éducation*, raffigurante il salto di quattro fanciulle in cerchio che, a piedi nudi e con indosso morbidi pepli, sollevano le braccia tenendosi per mano e rovesciando gioiosamente il capo all'indietro.

nutrita del rimando all'antico (nell'ideale recupero dell'*orchestica* greca⁶⁶², nell'esercizio all'aria aperta e, non da ultimo, nella scelta di abiti fluidi esplicitamente *à la grecque*), le reazioni della stampa consistano essenzialmente nel fare appello, da un lato, a vaghi (ma, evidentemente, diffusi) ideali di *classicismo* e *naturalzza*, e, dall'altro, nel tendere a una definizione della ritmica, specie in ragione del suo stretto rapporto con la componente musicale, come *forma di danza*⁶⁶³ armonica, rispettosa della musica e particolarmente adatta a *commentare* (termine quest'ultimo che vedremo ricorrere con non trascurabile frequenza) l'azione delle tragedie antiche.

Certo tendente ad accostare ritmica e danza è la cronaca che, il 20 novembre 1920, Alberto Gasco dedica su «La Tribuna» alle sorelle Lilly, Jeanne e Léonie Braun – creatrici della cosiddetta “plastica animata”(declinazione della ritmica elaborata grazie all'ausilio dello stesso Dalcroze⁶⁶⁴) ma anche allieve, stando a quanto peraltro si legge nel testo in questione, di Elisabeth Duncan – nella quale, accanto al sarcasmo dell'autore per la scarsa diffusione in Italia del metodo di Dalcroze⁶⁶⁵, si legge:

Esse interpretano, col gesto armonioso e con la danza, le musiche più dissimili: interpretazione libera, non pedantesca e faticosa, che si risolve in un seguito di figurazioni garbate, eleganti e talora decisamente impreviste. Le simpaticissime artiste ginevrine non intendono indagare i penetranti psicologici della musica di Bach, Beethoven o Debussy: eccitate – o, per meglio dire, ispirate – da queste musiche, esse traducono la propria emozione spontanea con un giuoco mimico assai eloquente ed un seguito di figure di danza nelle quali la varietà dei ritmi è prestigiosa. [...] Non si può negare che, nell'agonia – lenta ma sicura – del melodramma, nella paralisi (sia pure temporanea) della sinfonia pura, l'arte

⁶⁶² Cfr. Franco, Susanne, *Emile Jaques Dalcroze*, in Carandini, Silvia – Vaccarino, Elisa (a cura di), *La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, cit., pp. 312-313.

⁶⁶³ La ritmica dalcroziana fu sovente assimilata alle pratiche coreiche, in particolar modo a quelle di matrice duncaniana. Dalcroze, che non accettò mai simile accostamento, difese sempre la singolarità del proprio percorso artistico, come quando, nel 1909, pubblicò l'articolo, oggi tradotto in italiano (e riportato in Franco Susanne, *Emile Jaques Dalcroze*, cit., p. 321) *In risposta a quanti confondono gli esercizi pubblici di ginnastica ritmica dei miei allievi con degli esercizi di danza*. Numerosi, poi, furono gli allievi di Dalcroze che intrapresero un percorso squisitamente coreico, come nel caso di alcuni dalcroziani attivi a Parigi negli Anni Venti. Su quest'ultimo punto si veda Franco, Susanne, “*Rythmiciennes*” versus “*danseuses*”. *La diffusione della ritmica a Parigi* in Muscelli, Cristian (a cura di), *In cerca di danza. Riflessioni sulla danza moderna*, Genova, Costa&Nolan, 1999, pp. 97-116.

⁶⁶⁴ Cfr. Franco, Susanne, “*Rythmiciennes*” versus “*danseuses*”. *La diffusione della ritmica a Parigi*, cit., p. 101.

⁶⁶⁵ Così Gasco: «Senza dubbio, le sorelle Braun sono la migliore vivente *réclame* della scuola di ginnastica ritmica di Jacques Dalcroze; è vero, altresì, che questa scuola non ha ormai quasi più bisogno di *réclame*, perché in tutti i paesi (meno la Terra del Fuoco, la Mongolia e l'Italia) è ben conosciuta e appassionatamente ammirata. A quanto ci consta, un esperimento del genere sarà presto tentato presso qualcuno dei nostri Conservatori musicali. Plaudiamo all'iniziativa del Governo. Meglio tardi che mai...» (A. G., ma Alberto Gasco, *Danze Plastiche al Quirino*, «La Tribuna», 20 novembre 1920). Gasco allude probabilmente qui ai corsi che, proprio a partire dall'anno scolastico 1920-1921 e fino al 1923, Luigi Ernesto Ferraria riesce a tenere presso il Conservatorio di Milano.

della danza celebri, ai dì nostri, vittorie smisurate. [...] Il tempo delle “ugole d’oro” è tramontato, purtroppo; ma si inizia un periodo di gloria per le gambe, audacemente ignude, delle danzatrici della scuola ultra-moderna.⁶⁶⁶

Nel considerare quello delle sorelle Braunn un contributo significativo al rinnovamento dell’arte della danza, Gasco lo inserisce agevolmente nel variegato panorama di esperienze coreiche che, coinvolgendo addirittura i balli di Ileana Leonidoff e quelli di Diaghilev (ambidue citati apertamente nel testo), animano la vita teatrale romana dei primi Anni Venti, rimarcando però, nel caso delle artiste ginevrine, il felice rapporto instaurato con la componente musicale, di cui, grazie alla spinta dell’ispirazione e rinunciando in partenza a qualsiasi tentativo intellettualista (in maniera quasi opposta, dunque, rispetto a quelle pulsioni *filosofiche* rilevate a proposito della danza d’espressione⁶⁶⁷), il gesto si fa *interpretazione* elegante, misurata e, vista soprattutto la tendenza all’esteriorizzazione dei sentimenti, implicitamente *teatrale*.

La qualità di movimento caratteristica delle danze delle sorelle Braunn, inoltre, può essere immaginata, seppur attraverso il filtro di una pesante trasfigurazione letteraria, nel testo che, col titolo *La danza delle tre sorelle*, Bruno Barilli pubblica su «La Ronda» il 7 luglio 1921⁶⁶⁸.

Nella cornice di un non meglio identificato luogo oltre «i confini del mondo», dove finisce dopo aver tentato fuggire alla folle ondata di musica che come un fiume in piena travolge ormai l’intera città di Roma, Barilli si trova dinanzi a quelle che gli appaiono come:

Le tre grazie in croce sul Golgota. Sacrificio misterioso; imbandigione umile e solitaria intorno alla quale non s’aduna il volo consolatore degli angeli e dei cigni. [...] Eccole che cominciano ad oscillare insieme e d’accordo come tre pendoli a scandagliare l’aria sonora, e sondare lo spazio, rameggiando con le braccia come coralli che risalgono, con le ondulazioni del respiro oceanico, alla superficie.

Esse crollano e staccano, con un moto sincrono, le loro membra dalla fissità estatica, emergendo interamente rianimate tra un meraviglioso stupore; fin che, accerchiate dall’invito pietoso e decantatore di un flauto, esse soccombono perdutoamente, attratte o rapite nel ritmo madornate, gonfio, teso, lucente e ripido d’un’onda che pare voglia frantumarle contro lo scoglio: a occhi chiusi, come annegate esse rimescolano il loro corpo nella musica che

⁶⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁶⁷ Cfr. *infra*, p. 330 e sgg.

⁶⁶⁸ Il contributo sarebbe poi confluito nel volume *Delirama*, la cui prima edizione viene pubblicata nel 1924 per la collezione *La terza pagina* diretta da Orio Vergani.

squilla ancora remotamente, e i loro gesti si ripercuotono già lontano e si moltiplicano come gli echi nell'architettura.

La loro danza non che musica capovolta nel silenzio, teoria di suono inseguiti che si rivelano alla vista.⁶⁶⁹

Senza voler eccessivamente analizzare queste parole, di per sé evocative e pregnanti, colpisce tuttavia l'insolita sfumatura *cristiana* che Barilli attribuisce all'atmosfera rituale⁶⁷⁰ più volte rilevata nelle cronache relative agli spettacoli di queste artiste (Gasco dal canto suo parlava di un *culto* per la danza), nei quali, stando almeno al contributo qui in esame, dominerebbe un senso di assorta sincronia dell'azione danzata (analoga all'idea di *misura* cui abbiamo già accennato) culminante, come si legge, nella felicissima immagine di una «musica capovolta nel silenzio».

È però con la metà degli Anni Venti – quando, peraltro, le danzatrici di formazione dalcroziana divengono presenza fissa negli allestimenti tragici a Siracusa (nel 1922, infatti, vi prendono parte proprio le sorelle Braunn, cui succedono, nel 1924, le allieve della scuola Hellerau-Laxemburg diretta da Valerie Kratina) e, non secondariamente, viene dato alle stampe, in versione italiana, il volume di Dalcroze *Ritmo, musica, educazione* (Milano, Hoepli, 1925) – che il discorso giornalistico italiano sulla ritmica dalcroziana si muove sempre più saldamente lungo il doppio binario dell'individuazione dei risvolti spettacolari del metodo e del rimando al suo intrinseco classicismo.

Nel recensire *Ritmo, musica educazione* e, parimenti, nel commentare le dimostrazioni offerte dalle allieve di Dalcroze presso il teatro di casa Gualino e il Liceo cittadino, Andrea della Corte, su «La Stampa» del 19 maggio 1925, ripercorre l'intero *iter* professionale del maestro svizzero suddividendolo sostanzialmente in quattro periodi e considerando quello coevo, grazie al lavoro attorno alla cosiddetta «'plastica viventÈ o 'animata'», come la fase maggiormente matura, oltre che foriera di significativi apporti all'ambito della danza e del teatro musicale.

Dopo aver affermato la necessità, per i fanciulli, di *sentire* la musica con tutto il proprio essere («'sentirÈ la musica, [...] accoglierla, [...] unirsi ad essa, corpo e anima, [...] udirla, non solo con le orecchie, ma anche, per così dire, con tutto il suo essere'») e dopo aver

⁶⁶⁹ Barilli, Bruno, *La danza delle tre sorelle*, «La Ronda», 7 luglio 1921.

⁶⁷⁰ Si noti come in seguito, sempre a proposito delle Braunn, Barilli avrebbe recuperato un'immagine ellenizzante dichiarando: «Abbiamo visto le tre sorelle Braunn, che hanno, per così dire, della danza il soffio politico, istituzionale come i greci – armonia profonda, purezza, leggerezza, equilibrio – , come i greci». Cfr. Barilli, Bruno, *La danza*, «Scenario», anno II, n. 7, luglio 1933.

fissato, assieme ai rudimenti teorici, gli esercizi essenziali del proprio metodo, Dalcroze – sostiene Della Corte – ha dovuto poi constatare che

il corpo degli allievi, fatto assai agile dalla ginnastica, snodato, grazie alle più ardue esercitazioni sulla scomposizione del ritmo, recente in sé nella memoria, gli elementi sonori, pervaso di musicalità, era giunto a tale grado di mobilità, di minuziosa e armoniosa mobilità, da poter riflettere l'emozione dell'animo percosso dall'arte musicale, da poter tradurre, a traverso la mimica, i sentimenti espressi da una determinata musica e perfino da ispirare una musica.⁶⁷¹

Un simile passaggio, se consentiva certo all'allievo di esprimere i sentimenti originati dalla musica, non poteva considerarsi conclusivo:

Ma tale maturità se concludeva una serie di esperienze pedagogiche, ne apriva un'altra, artisticamente feconda. Resa possibile la espressione sentimentale mimica d'origine musicale, la “plastica vivente” o “animata” diveniva, qual è ora, il fine ultimo della scuola Dalcroze. Ora il Dalcroze valorizza il gesto come elemento plastico ravvivato dalla musica. La melodia suscita la plastica, e la plastica fluisce come melodia. Il ritmo, per i suoi allievi, non ha più peso, ne è costretto in battute; il corpo umano reca in sé le pulsazioni e il canto. È la restaurazione della danza come “arte di esprimere le emozioni mediante movimenti ritmici del corpo”.[...] E tale aspirazione s'identifica, come reazione agli inespressivi “balli” d'oggi con il postulato ellenico dell'orchestica: “esprimere tutta le emozioni per mezzo del gesto”.⁶⁷²

Una lettura di questo tipo può essere ritenuta esemplare di una modalità di recepire e rielaborare la proposta estetico-educativa di Dalcroze estremamente diffusa (per non dire dominante) nell'Italia del Ventennio: nel contributo appena riportato, infatti, l'attenzione dell'autore tende a proiettarsi instancabilmente verso il dominio dell'arte e, facendo

⁶⁷¹ A. d. c (ma Andrea Della Corte), *La plastica animata dalla musica. E. Jaques Dalcroze a Torino*, «La Stampa», 19 maggio 1925.

⁶⁷² *Ibidem*. Nonostante la tendenza ad assimilare la ritmica alla danza, Della Corte rileva anche come la plastica animata possa fornire un valido contributo per rendere l'azione dei cantanti d'opera maggiormente espressiva. Nel melodramma, infatti: «[...] linguaggio e musica, disposti dall'artista creatore, rappresentano, in quanto arte, la trascendenza dall'umana realtà, mentre d'altro canto, la mimica degli esecutori resta del tutto indisciplinata, d'iniziativa individuale, non sorge dal travaglio artistico, è tutta realistica. (E non è il caso di ricordare quanto sia ignoto ai cantanti e, peggio, ai coristi lo studio della mimica). Ora, una mimica che sorgesse, invece, dalla vita del ritmo, dalla coscienza, dall'emozione artistica, armoniosamente concomitante del linguaggio e della musica, espressione precisa del peculiare momento drammatico, nulla più avrebbe di realistico, di occasionale, di generico, ma si aggiungerebbe spontaneamente e suggestivamente alle altre espressioni artistiche in unità davvero mirabile».

irrimediabilmente scivolare in secondo piano gli aspetti squisitamente educativi del metodo, a ravvisare nelle pratiche corporee di matrice dalcroziana un luogo privilegiato (oltreché intrinsecamente artistico) di espressione del sentimento, che, assommando in sé l'ideale della comunicazione emotiva e quello di un movimento composto e misurato dal ritmo musicale, mostra non solo di essere una vera e propria forma di danza (si noti il paragone con gli «inespressivi balli d'oggi»), ma, soprattutto, di aspirare al nobile ideale dell'orchestica greca.

A meno di un anno dalla pubblicazione di questo denso contributo, il rimando al *classicismo* torna a emergere con forza nella cronaca che, su «Il Tevere», commenta uno spettacolo delle sorelle Braunn andato in scena presso il Teatro Odescalchi di Roma; data infatti per assodata l'identificazione con la danza, tanto che si parla esplicitamente di *danze classiche*, il cronista passa poi a spiegare il carattere di questa particolare espressione coreica:

Queste danze infatti mostrano di avere la qualità certamente più autentica di quel fenomeno, unico e misterioso, che le fantasie più penetranti e sedotte immaginano che possa essere stata l'arte ellenica: la grazia sapiente della natura. Eletta a sede ospitale della loro ispirazione, questa concede alle fanciulle qualunque libertà nell'arte loro – financo la danza nella musica disperata e paradossale del nostro tempo – tale danza rimanendo tuttavia di gran lunga più “greca” di qualsiasi classicità d'imitazione. Abbiamo inteso che un celebre e sapientissimo archeologo, non più vivente, negli anni estremi si diletta sommatamente di questa danza delle sorelle Braun, ritrovando in essa quella perfezione lineare degli antichi che nessuno più di lui era in grado di conoscere. [...] Si era magicamente trasportati nella patria antica della danza, dove questa nasce e si svolge nella musica, ondeggiando, in una sorta di delirio lucido, entro i flutti del ritmo.

I mille movimenti della natura e della vita, che una volta fatta musica soltanto orecchie molto fini avvertono: il respiro notturno delle selve, l'aprirsi dei grandi fiori, il molleggiare delle onde sull'acqua mossa e le grandi nostalgie del cuore torneranno a rivelarsi nel loro aspetto originario, rievocate però in certo modo a una terza vita ora vissuta nelle movenze affascinanti di tre corpi umani.⁶⁷³

Ancora una volta il classicismo viene a coincidere con la naturalezza dell'espressione e, soprattutto, con la spontaneità dell'ispirazione che, rifuggendo (come già si rilevava nella cronaca del 1920) qualunque velleità intellettualistica, risulta improntata a una sostanziale giocondità e serenità di fondo, quasi un retaggio di quell'origine mitica della danza secondo

⁶⁷³ Vice, *Le sorelle Braunn al Teatro Odescalchi*, «Il Tevere», 28 aprile 1926.

cui, ancor prima di qualsiasi raffinamento artistico, essa sarebbe stata (come rilevavano i manuali di ballo precedentemente citati) istintiva manifestazione del desiderio di vivere. Non troppo dissimile, seppur con un rigore formale e un'austerità evidentemente maggiori, è l'atmosfera che domina lo spettacolo di danze del Gruppo Valerie Kratina andato in scena, al Teatro Quirino di Roma, il 2 giugno 1926. Ancora una volta la musica prende corpo caricandosi di suggestioni emotive e configurandosi come «uno degli spettacoli più gioiosi e sereni a cui sia dato pensare», la cui piacevolezza è nuovamente determinata dalla restituzione sentimentale e anti-intellettualistica della musica:

Luci ortodosse, forme austere, colori discreti: eppure si è subito nel mondo di là. Non l'abominevole illustrazione episodica della musica, che dandole contenuto logico la distrugge come musica, e la riduce a commento, tirandola giù, dai cieli dov'è il suo regno, in questa concreta e bassa terra; ma l'immagine aerea, che lascia alle note la loro indefinitezza, con tutti i loro vaghi suggerimenti, cariche delle loro innumerevoli possibilità. Non la confusione di un'arte con un'altra; ma solo la rivelazione della loro segreta parentela, nel comune anelito all'infinito.⁶⁷⁴

Dato il peculiare classicismo fin qui rilevato, attraverso i commenti della stampa, nelle pratiche coreiche di matrice dalcroziana, non sorprende come esse divengano una componente ineliminabile negli allestimenti delle tragedie classiche nei teatri all'aperto: rispetto a questa complessa formula spettacolare, in cui, pur nella fondamentale confluenza di diversi linguaggi scenici (si pensi all'apporto essenziale di un artista come Dulio Cambellotti per scene e costumi⁶⁷⁵), l'elemento dominante è comunque costituito dalla parola poetica, il compito assegnato alla danza consiste fundamentalmente nel potenziare, mediante l'azione "corale" delle interpreti, il *pathos* dei momenti musicali, non di rado coincidenti con gli snodi cruciali dell'azione tragica.

Evidentemente priva di autonomia linguistica ed espressiva ma intesa come parte di un'azione che vede nella parola il proprio principale mezzo di manifestazione, la danza nei teatri all'aperto trova scarse possibilità di elaborazione discorsiva nelle cronache che si riferiscono agli spettacoli classici, anche se, accanto al generale plauso accordato alla presenza di un simile linguaggio scenico, è comunque possibile reperire alcune questioni ricorrenti. Onnipresente, secondo quanto già accennato, l'idea che la danza debba *commentare* l'azione tragica, finendo così col contribuire in maniera determinante al

⁶⁷⁴ Anonimo, *Le danze del Gruppo Kratina al Quirino*, «La Tribuna», 3 giugno 1926.

⁶⁷⁵ Sull'attività di Dulio Cambellotti a Siracusa si veda Centanni, Monica, *Artista di Dioniso: Dulio Cambellotti e il Teatro Greco di Siracusa (1914-1948)*, Milano, Electa, 2004.

successo dell'intera rappresentazione:

Hanno concorso all'odierno grandioso successo e a quello di ieri, anche le danze eseguite, con delicata grazia da Rosalie Cladek: la grande coreografa e danzatrice della scuola di Hellerau in Laxemburg ha trovato dei momenti indovinatissimi per *essere commentati mimicamente* nello stesso momento in cui si svolgono. Le sue allieve hanno saputo trovare gesti ed atteggiamenti di plastica semplicità e di pura euritmia, che hanno ricordato i movimenti stilizzati che vanno riscontrati nei vasi e nei preziosi *bassorilievi* che sono custoditi nel pingue museo di questa classica Siracusa. [...] La Cladek ha dimostrato, ancora una volta, la sua singolare sensibilità psichica; i commenti musicali infatti, hanno fatto cantare i corpi perfetti delle sue allieve che, vivendo la musica dei due illustri compositori [Mulè e Pizzetti, *n.d.A.*], hanno esteriorizzato i ritmi percepiti, interpretandoli con singolare sentimento [corsivi nostri].⁶⁷⁶

Oltre ad interpretare la componente musicale al fine di renderne visibili la carica emotiva e le implicazioni drammaturgiche, la danza si carica – ecco un secondo elemento ricorrente nelle cronache – del rimando alla statuaria greca, di cui le fanciulle danzanti sembrano essere una vivente incarnazione: non solo paragonate, per la compostezza e il nitore dei movimenti, ai personaggi di un bassorilievo, esse appaiono altresì «figure lievi, leggere, quasi incorporee, come figurazioni di metopi animate prodigiosamente dal soffio magico degli strumenti che hanno empita l'aria di melodie sublimi»⁶⁷⁷, il tutto con un'allusione al mondo classico che, per quanto legata al contesto “archeologico” della rappresentazione, risente certo dell'intrico di suggestioni grecizzanti connesse alle pratiche del corpo che siamo venuti fin qui enucleando.

Proprio in rapporto alla qualità dell'azione danzata, infine, si nota come il paradigma della grecità, stavolta sotto forma di evocazione della natura, torni a emergere nel momento in cui il movimento delle interpreti sembra suggerire l'immagine dell'*onda*:

Il ritmo predominante nel loro stile è quello della ondulazione. Sembra in questo che rispecchino quella fondamentale unità di movimento che si trova alla base di tutte le manifestazioni della natura: movimenti d'acqua, di venti, di onde. In onda si propaga il suono, in onda la luce. Noi ritroviamo, guardandole, il ritmo primigenio che regola le leggi

⁶⁷⁶ Magri, Giuseppe, *Il vivo successo de “Le Trachinie” di Sofocle al Teatro greco*, «Il Secolo. La Sera», 28 aprile 1933.

⁶⁷⁷ *Ibidem.*

della vita universale. Di qui nasce quel senso diffuso di benessere come per una ritrovata unità col mondo esterno.⁶⁷⁸

Nella costante oscillazione fra cultura (l'analogia con la statuaria) e natura (il rimando al ritmo di acque e venti), le danze "ritmiche", o comunque legate (pur con tutte le singolarità del caso) alla scuola di Emile Jaques Dalcroze, costituiscono forse, nell'Italia del Primo Novecento, uno degli esempi più significativi di quel recupero della greicità che, stante anche la scarsissima conoscenza italiana di Isadora Duncan e i pregiudizi legati alla sua vita privata⁶⁷⁹, trovava in queste esperienze il campo privilegiato in cui attuarsi, sopperendo così a quel bisogno di *antico* che, avvertito già a cavallo fra Otto e Novecento, viene poi

⁶⁷⁸ T., *Danze corali*, «Il Mattino illustrato», 14 maggio 1933.

⁶⁷⁹ Si noti infatti come, nella stampa italiana primonovecentesca (ma in special modo in quella degli Anni Venti), i contributi giornalistici dedicati alla danzatrice americana si incentrano spesso sugli aspetti più scabrosi o drammatici della sua vita privata, il tutto, evidentemente, a discapito di un serio e articolato discorso sulla danza (peraltro difficilmente perseguibile, dato che le ultime, rarissime esibizioni di Duncan in Italia datano al 1912). In particolar modo, viene diffondendosi l'immagine paradossale di una donna eccentrica e sregolata, la cui folle esaltazione per la propria arte le avrebbe fatto perdere di vista i valori autentici dell'esistenza e, in una scriteriata quanto opportunistica identificazione arte-vita, non le impedirebbe di danzare nemmeno dinanzi alla morte. Si leggano in proposito le sarcastiche considerazioni comparse, in un trafiletto dal titolo *La morte ballata*, sul «Corriere della sera» del 23 gennaio 1927, nel quale, commentando la notizia del recente tentativo di suicidio (per gelosia) di Duncan, si scrive: «Il fato [...] può calcar su di lei la mano di bronzo, può toglierle uno, o due, o forse più mariti, il primo affondando nei gorgi neri dello Stige, un altro tuffando nei rossi flutti del vino... Spezzerà il cuore di Isadora, ma non fermerà i suoi agili piedi. Isadora, per piangere il primo marito, per difendersi dai colpi di stivale del secondo, non cessa di danzare. Leggera come un'anima, ella danzò intorno all'ara nuziale, danzò presso il letto del morituro numero uno, danzò fra le colonne del cimitero, danzò vedova, danzò rimaritata, danzò sempre, gratis e a pagamento, per propaganda e per gioia, per piacere agli uomini e per passare alla storia». Squilibrata ma pure astuta, vittima della propria leggerezza di costumi ma tuttavia capace di risollevarsi attraverso lo scaltro ricorso alla propria arte (si noti quel «a gratis e a pagamento»), anche negli articoli pubblicati in Italia all'indomani della tragica scomparsa di Isadora Duncan, continua a prevalere la sottolineatura degli scandali e degli eccessi. Così, ad esempio, il «Corriere della sera»: «Amava le eccentricità e il chiasso. Sosteneva che la danza era non solo l'armonia dei gesti, ma un'arte eloquente più della poesia, e che dedicarsi ad essa significava straniarsi dalla vita e non pensare ad altro che ai ritmi e alle musiche. Per questo la sua scuola aveva suscitato molta curiosità e molto interesse. Ma gli episodi della sua vita ne suscitavano altrettanto, ed è difficile ora dire se essa lascia maggiore eco di fama per l'arte sua, o non piuttosto per i suoi atteggiamenti. A Mosca un giorno, e prima a Nuova York, danzò per strada a piedi nudi. Particolare tragico: i due figli della danzatrice sono pure morti in un incidente d'automobile.» (Anonimo, *Tragica morte di Isadora Duncan*, «Corriere della sera», 15 settembre 1927). Persino Orio Vergani – il cui appassionato necrologio (introdotto, come nel caso di Anna Pavlova, dalla descrizione di una fotografia) sembra voler rifuggire qualsiasi giudizio morale («Voler giudicare è uno dei mali dell'uomo», dichiara apertamente l'autore) – finisce per modellare le proprie visioni sull'arte di Duncan, a suo avviso troppo corrotta da un «carico di teorie» fondamentalmente estranee rispetto alla danza, attraverso il riferimento all'unicità del suo temperamento tanto che, accanto a considerazioni di carattere evidentemente privato come «Fu, benché avesse conosciuto molti amori, una donna sola al mondo. Gli errori della sua solitudine furono infiniti», scrive: «Soltanto una donna poteva avere una così convinta fiducia nelle proprie forze, da sfidare il mondo e gli anni che passavano e la macchinosa potenza della coreografia teatrale con un semplice atteggiamento della figura, delle mani e del viso. [...] Volle essere una casta e felice nota bianca di veli entro una natura di primavera silenziosa. Non ebbe regole, non cantò su determinati registri, evase come una inquietudine dai corpi, cercò di diventare sempre più anima, di tradursi negli slanci e negli acquetamenti dei contemplati istinti. Nata dalla rievocazione ellenica, tentò di andare più oltre: di discendere più in profondo nei tempi, di misurarli nella nudità dell'avvenire. Volle essere una voce, un ritmo, un significato, un'espressione illimitata, esprimere l'assoluto con l'indeterminato, essere la gioia e l'amore, l'aura dei campi e la potenza della giovinezza, la vita e il Fato» (Vergani, Orio, *Compianto d'Isadora*, cit.).

intercettato e strumentalizzato, come torneremo meglio a vedere parlando di Jia Ruskaja, dalla dittatura fascista.

Il favore ottenuto dalle danzatrici di formazione dalcroziana è inoltre testimoniato dal fatto che, nel giugno 1927, Lily Braunn prenda addirittura la parola sul quotidiano «Il Tevere» al fine di illustrare i fondamenti del proprio lavoro e, parimenti, di distinguersi rispetto ad altre pratiche coreiche *moderne* con cui, specie nel caso delle cosiddette danze “senza musica”, l’artista non teme di entrare apertamente in polemica.

Caso abbastanza raro nel panorama giornalistico del tempo⁶⁸⁰, il comparire del contributo di una danzatrice, spesso legato al successo di concrete manifestazioni spettacolari, cela anche, dal nostro punto di vista, l’approvazione della testata ospitante per le posizioni delle artiste cui sceglie di dar voce. Nel caso dell’articolo di Lily Braunn, detto altrimenti, ci sembra che la difesa, ivi perpetrata, della centralità della musica nelle pratiche coreiche e di un ideale di danza come sobria manifestazione delle emozioni, rappresentino sia la ragione dell’affermarsi in Italia di quest’artista (attiva, come si è detto, assieme alle sorelle Jeanne e Léonie), sia, più specificamente, il motivo della sua insolita presenza su una testata che, implicitamente, mostra di abbracciarne il punto di vista, senza tentare, tuttavia, di sostenere il dibattito che da simili argomentazioni sarebbe potuto scaturire.

Avvicinandoci dunque all’articolo, il primo aspetto di sicuro interesse è costituito da una sorta di definizione che, in apertura, si fornisce della “ritmica” e del suo ruolo rispetto al lavoro del danzatore:

La ritmica è per il danzatore quel che il solfeggio per il musicista: né io conosco, per l’educazione di un danzatore, più nobile ed appropriata accademia di questa sobria grammatica che, col suo vocabolario preciso e infinitesimale, eppur ricco d’ogni sfumatura

⁶⁸⁰ Accanto ai contributi firmati dalla russa Jia Ruskaja ma spesso (specie negli Anni Venti) frutto della penna di Anton Giulio Bragaglia, si può citare l’articolo che Minnie Smolkova, danzatrice e direttrice di una scuola di danze libere a Napoli, sigla sul periodico «Comoedia» nel 1929 col titolo *Al ritmo del nostro respiro*. Il testo, legato all’allestimento milanese dell’*Orfeo* di Sem Benelli con le danze della stessa Smolkova, è incentrato sul paragone fra danze greche e danze teatrali (specie quelle di matrice classico-accademica) e, parimenti, sul ruolo del ritmo musicale nella creazione coreica. Se, per quanto riguarda il primo punto, Smolkova esalta sostanzialmente il carattere religioso delle pratiche coreiche elleniche, a proposito del ritmo parla invece di un’autentica fonte di ispirazione: “La danza è inseparabile dal ritmo. Non c’è movimento senza ritmo. Il ritmo è il respiro della natura intera. Un ritmo, anche il più complicato, ha sempre la sua legge, la sua armonia. Danzare, per me, significa sottopormi a un ritmo. Perciò, se danzo, sono umile. Non sono più me stessa, sento di essere il ritmo diventato forma. Mi sento spirata, trasportata da forze superiori. [...] Come tutte le arti, la danza è ispirazione. Ispirato da una musica, il vero danzatore, danza e sente il ritmo, lo spirito della musica, vibrare fino nelle ultime fibre del suo sangue, in tutto il suo essere. E solo dopo, l’intelletto, il senso critico, raffino, fissano i gesti prima improvvisati. Così come lo scultore cesella, dopo aver dato vita e forma cruda al suo sogno. Come si danza secondo il ritmo della musica si può benissimo danzare su altri ritmi. Io ho molto danzato sul ritmo languido, monotono, solenne di un gong cinese. Ho danzato al ritmo delle onde del mare, sulla mia piccola spiaggia deserta». Smolkova, Minnie, *Al ritmo del nostro respiro*, «Comoedia», anno XI, n. 1, 15 gennaio-15 febbraio 1929.

espressiva, ci conduce a conoscer la musica, e, in una, a studiarla, non già opponendole un'immobilità permeata di suoni, plasmandoci bensì nel suo movimento. Deriva, da codesta simultaneità di spostamenti con la musica, una immobilità nel rapporto tra quelli e questa, di genere superiore: uccelli che volano di concerto col treno; ed è questo secondo equilibrio la prima introduzione alla danza.⁶⁸¹

E, più avanti:

Il quadro è un'opera d'arte a tre dimensioni. Il muro e la cornice limitano le due prime rispetto alla terza, nel mentre costruiscono lo spazio dov'esso è posto. La danza è un'arte a quattro dimensioni: i danzatori "senza musica" la riducono a tre. La quarta dimensione dove essa si muove, quel muro su cui la danza è dipinta, e che le assegna i suoi limiti estremi, è il ritmo. Ora, il solo mezzo per vedere il ritmo sono gli orecchi. Stimano taluni esser la danza una musica fatta per gli occhi: falso e banale. I suoni medesimi scompagnati dalla melodia, cioè meri ritmi, riescirebbero insopportabilmente monotoni.⁶⁸²

È significativo rilevare come non compaiano, nelle parole appena riportate, quei rimandi alla greccità che, invece, abbiamo rintracciato nelle cronache dedicate alle sorelle Braunn, a proposito delle quali, come si ricorderà, si era proprio parlato, appena nel 1926, di *classicismo*. Scopo del contributo, invece, sembra essere quello di illustrare, al di qua di suggestioni estetiche precise o di rimandi iconografici definiti, il rigore e la fruttuosità della ritmica sia nella formazione del danzatore – che, grazie ad essa, acquisirebbe gli strumenti elementari (la "grammatica") per riuscire a interpretare, sempre sobriamente, la complessità della musica – sia nella composizione dello spettacolo di danza, dotato, grazie al sapiente impiego del ritmo musicale, di un mezzo per rendere l'azione scenica gradevole e, soprattutto, mai noiosa.

Proprio attorno a quest'ultimo punto, vale a dire la propensione a ritenere la musica uno strumento per vivificare l'azione scenica, è possibile individuare la zona di massima vicinanza rispetto alla cultura italiana, da sempre ben disposta, lo si è visto ampiamente, nei riguardi di tutte quelle manifestazioni spettacolari che potessero essere percepite come vivacemente variegata e, pertanto, dilettevoli. Il riferimento al problema della monotonia nelle danze "senza musica" potrebbe far pensare alla collaborazione di Lily Braunn con qualche giornalista o uomo di cultura italiano (secondo quanto peraltro accadeva in quegli stessi anni anche nel caso della compilazione del volume di Jia Ruskaja *La danza come un*

⁶⁸¹ Braunn, Lily, *Danza e musica*, «Il Tevere», 24 giugno 1927.

⁶⁸² *Ibidem*.

*modo di essere*⁶⁸³), anche perché nella conclusione del contributo, evidentemente carica del riferimento alla danza d'espressione tedesca, il linguaggio si carica di un frasario che, peraltro, abbiamo già visto ricorrere nelle cronache dedicate alle danze più smaccatamente *espressioniste*:

Nell'universo della danza, la danza senza musica è ammissibile soltanto come una forma paradossale, e limitata da norme ben definite di proporzioni, onde la principale è la discrezione della battuta. Il tempo che può durare il tuffo d'un animale terrestre. Quanto poi ai tentativi cui ho assistito di danza "assoluta", recavan tutti una stessa impronta di linguaggio cabalistico nato sotto la cattiva stella della parodia pantomimica e della letteratura. Dannati all'inferno del rituale, del macabro, e d'un giuoco lineare periglioso e inconcludente, cosiffatte costruzioni d'ottica non pervengono a togliere al silenzio la sua rigidità ostile o distratta. Determinano l'atmosfera spettrale d'un occhio senza palpebra.⁶⁸⁴

Dal formalismo algido alla tensione verso l'*assoluto*, dall'oscurità dell'azione all'immagine di un diabolico rituale, compaiono qui alcuni dei motivi che puntellano il discorso giornalistico italiano sulla danza d'espressione, contribuendo così a rinsaldare l'idea che, nelle sue varianti spettacolari, la ritmica dalcroziana rappresenti, assieme al caso di Jia Ruskaja di cui ci occuperemo diffusamente fra breve, una delle pratiche corporee – e, come abbiamo più volte rimarcato, *coreiche* – maggiormente affini alla temperie culturale del ventennio fascista.

A riprova di simile prossimità e, soprattutto, del peculiare processo di assimilazione e rielaborazione compiuto dalla cultura italiana nei riguardi delle pratiche coreiche di matrice mitteleuropea, vale la pena di soffermarsi su un articolo intitolato *La danza d'arte a Vienna* e comparso sul periodico «Scenario» nel dicembre 1934, dacché in esso – accanto a un panorama della danza nella cittadina austriaca (con tanto di ritratti di artiste come Grete Wiesental, Getrude Bodenwieser a Rosalie Chladek) – tornano due tematiche forti del discorso giornalistico italiano sulla ritmica: la forte identificazione con la danza e, parallelamente, il riferimento all'antica Grecia come modello di armonica educazione dell'individuo.

Da un lato, infatti, Dalcroze viene presentato come uno di quei rinnovatori che, rivelando «la stretta unità di movimento umano e di quello musicale» e insegnando a «trasformare la musica secondo le sue leggi ritmiche nonché armoniche in movimento», avevano contribuito

⁶⁸³ Su questo punto si veda *infra*, p. 383 e sgg.

⁶⁸⁴ *Ibidem*.

al superamento del balletto classico attraverso «un'arte dei movimenti che lasciasse parlare al corpo, liberato dai vincoli di ogni convenzione, il suo vero linguaggio»⁶⁸⁵; dall'altro lato, questa fotografia della danza viennese – in cui dunque il ruolo di Dalcroze (il quale, «benché operi in svizzera, è d'origine viennese»⁶⁸⁶) appare determinante – necessita di un approfondimento sulla questione pedagogica che, oscillando fra ideali ellenizzanti e istante educative coeve, rivela ancora una volta dei punti di tangenza col contesto italiano:

Ma il quadro della danza d'arte a Vienna non sarebbe completo se non si accennasse al posto che essa ha assunto, come nell'antica Grecia, quale elemento di educazione. Che un corpo ben temprato ed agile eserciti il suo influsso anche su tutta la vita dello spirito è verità che nessuno può più seriamente negare, ma l'insegnamento della danza apporta ancora elementi del più alto valore, ché il corpo, divenuto attraverso il severo addestramento strumento della volontà, può venir guidato ed educato alla bellezza del movimento espressivo, ed appagare così quell'aspirazione a rappresentarsi che vie in ogni uomo in età giovanile, quel bisogno di fare teatro, di vedersi in diversi aspetti, che si può facilmente osservare nei bambini, mostrando quanto sia vera la bella affermazione di Reinhardt che l'arte dell'attore non è dissimulazione ma rivelazione di sé stesso.⁶⁸⁷

A fronte di un simile rimando a questioni di carattere formativo (con la fondamentale messa in campo di concetti-chiave, specie in rapporto all'ambito italiano, come *spirito*, *volontà* e *bellezza*), vale dunque la pena di chiudere queste considerazioni sulla ritmica dalcroziana in Italia accennando fuggacemente ad alcune delle sue applicazioni e ramificazioni in ambito pedagogico a partire dalla metà degli Anni Venti.

Di sicuro interesse, se non altro perché fa riferimento alla presenza della ritmica in ambito scolastico, è il volume *Raccolta di danze espressive e di figurazioni ritmiche adatte per feste scolastiche* che la professoressa Amalia Musso, autrice anche di altri contributi

⁶⁸⁵ Tedeschi, Pino, *La danza d'arte a Vienna*, «Scenario», anno III, n.12, dicembre 1934. Si noti inoltre come l'autore sottolinei che, a differenza di quanto accaduto in Germania, la danza viennese si distinguesse per la tendenza all'equilibrio e alla chiarezza, mostrandosi dunque – per gusti, ideali artistici e temperamento – implicitamente affine alla cultura italiana: «Essa [la danza viennese, *n.d.A*] ha assorbito ed elaborato quanto vi poteva esser di vitale in tutte le tendenze, anche le più azzardate ad avanzate, ma la sua secolare tradizione, il suo gusto, la sua signorilità la hanno preservata dal cadere negli eccessi cui si era giunti in Germania, dove istintivamente si è portati sempre a fare di ogni idea, di ogni tendenza, di ogni metodo una religione e perciò a degenerare spesso nel fanatismo. Il viennese del resto ha troppo connaturata in sé la danza per accettare elementi che le sieno estranei; la danzatrice viennese, come ha acutamente osservato una di esse, da tener conto dei valori spirituali senza divenir dottrinarina, forte senza perdere la propria femminilità, dando alla danza quel senso gioioso della pienezza della vita che è in lei».

⁶⁸⁶ *Ibidem*.

⁶⁸⁷ *Ibidem*.

sull'argomento⁶⁸⁸, dà alle stampe, con tanto di prefazione del segretario del PNF Augusto Turati, nel 1930.

Nel contributo in questione, fortemente debitore, almeno nelle pagine introduttive a carattere teorico, nei riguardi del Dalcroze di *Ritmo, musica, educazione* (di cui si assume, quasi sempre alterandola, la terminologia – si pensi all'impiego di espressioni come *ritmo*⁶⁸⁹, *ritmica*⁶⁹⁰, *euritmia*⁶⁹¹ e, soprattutto, *plastica animata*⁶⁹² – e si parafrasano, manipolandoli, alcuni passaggi testuali), tornano con forza sia la visione della ritmica come pratica *artistica* ancor prima che *educativa* (il che, trattandosi di un volume con finalità pedagogiche, è piuttosto singolare), sia l'applicazione del metodo dalcroziano, come emerge dalla descrizione di piccole danze e pantomime, con finalità spettacolari.

La donna del Fascismo, sostiene Musso, deve ricevere un'educazione il più possibile varia e completa, affinché l'atteggiamento del corpo – fusione perfetta delle doti di forza e solidità richieste dal Regime con quella *grazia*⁶⁹³ nei movimenti e nell'incedere che debbono comunque contraddistinguere il portamento femminile – costituisca la manifestazione di uno stato interiore armonico e, soprattutto, capace di riconoscere la bellezza universale creata da Dio e (aggiungiamo noi) dal Fascismo.

Rispetto a un simile ideale educativo, alla ritmica spetta proprio il compito, unitamente alle altre discipline artistiche, di sensibilizzare l'animo della donna e predisporlo all'apprezzamento della bellezza, in modo che, migliorata nel corpo come nello spirito, possa poi dare alla luce dei figli non solo sani, forti e coraggiosi, ma anche «armonici e perfetti»⁶⁹⁴.

⁶⁸⁸ Si veda almeno Musso, Amalia, *Ginnastica ritmico-estetica femminile: Educazione degli atteggiamenti e dei movimenti*, Torino, Tip. Silvestrelli e Cappelletto, 1927.

⁶⁸⁹ «Il *ritmo* è il nostro sentimento estrinsecato colle movenze ed è ciò che ci differenzia gli uni dagli altri. Esso è l'indice del nostro temperamento e del nostro carattere. Esso è armonia, coordinazione fra la concezione del movimento e la sua realizzazione e consiste in movimenti ed arresti di movimento disciplinati dalla misura e dallo spazio». Musso, Amalia, *Raccolta di danze espressive e di figurazioni ritmiche adatte per feste scolastiche*, Lattes, Torino, 1930, p. 6.

⁶⁹⁰ «La *ritmica* è l'arte di rappresentare la musica coi movimenti e gli atteggiamenti del corpo, sia essa musica sonora d'istrumenti o quella che il nostro sentimento intuisce e sprigiona in noi. La ritmica forma figurazioni innumerevoli e varie a seconda delle emozioni che la nostra educata sensibilità risveglia e vuole manifestare». *Ibidem*.

⁶⁹¹ «L'*euritmia* è l'acconcia disposizione delle varie parti di un'artistica figurazione ritmica. L'*euritmia* è la bellezza nell'arte (così affermano i ritmici)». *Ibidem*.

⁶⁹² «La *plastica animata* è l'arte che interpreta, mediante i movimenti del corpo, i sentimenti musicali: essa perfeziona il gesto e dà al ritmo *grazia* e *stile*. I movimenti e gli atteggiamenti si concatenano e si ripetono armonicamente. Nella *plastica animata* s'incomincia coll'inizio del movimento che segue i suoi tempi ritmati; gli atteggiamenti rappresentano le pause o frazioni di tempo d'arresto. Eseguendo quadri, scenette o figurazioni di *plastica animata*, oltre che perfezionare il senso ritmico, si acquista agilità elasticità, equilibrio con spiccata naturalezza e misura». *Ivi*, p. 8.

⁶⁹³ Sul concetto di *grazia* femminile sotto il regime fascista si veda Veroli, Patrizia, *Gli anni trenta e il dovere della grazia*, in Id., *Baccanti e dive dell'aria: donne, danze e società in Italia 1900-1945*, cit., pp. 205-239.

⁶⁹⁴ Musso, Amalia, *di danze espressive e di figurazioni ritmiche adatte per feste scolastiche*, cit., p. 4.

Fortemente funzionalizzate e ripensate con finalità eugenetiche, le pratiche artistiche – in questo caso rappresentate un insieme di attività piuttosto variegato che, muovendo da un comune ideale di educazione totalizzante, sfociano poi nella *Ginnastica ritmica collettiva*, nelle *Danze espressive*, nelle *Danze popolari* (oggetto di una significativa rivalutazione da parte del Regime), nelle *Figurazioni sceniche e di danza* (caratterizzate da una forte presenza della pantomima), in esercizi ritmici con attrezzi e, infine, in scenette da inserire in particolari contesti celebrativi, come, fra gli altri, le festività natalizie – devono trovare nelle insegnanti gli apostoli più zelanti:

L'educatrice sia dunque, non soltanto una psicologa, ma un'artista. Nella scuola moderna, ella non solo deve, ma può col nuovo indirizzo che il Fascismo ha dato all'insegnamento (sia anche per questo, benedetto il Fascismo!) suscitare tutte le latenti e profonde energie delle allieve senza trascurarne alcuna. Se l'insegnante non solo formerà dei figli devoti e dei cittadini onesti, ma individui perfezionati nel temperamento e affermati nel carattere, capaci di sentire con emozione piacevole la vita e vibrare armonicamente nella collettività scolastica e familiare, potrà certamente godere soddisfazioni di ordine superiore atte a confortarla per tutta la fatica.⁶⁹⁵

Psicologhe e artiste, sta alle insegnanti tentare di infondere nelle allieve l'amore per un insieme di pratiche corporee che, nonostante le finalità formative testé indicate, presuppongono comunque la presenza di uno spettatore e, pertanto, l'inserimento in contesti di rappresentazione; tra queste, ci pare opportuno soffermarci rapidamente sulla cosiddetta *Ginnastica ritmica collettiva* e su quella che viene definita come *Danza educativa*, vale a dire sulle due sezioni del volume che, accanto alla descrizioni di esercizi e danze, presentano anche una singolare, per quanto stringata, sezione teorica.

Nel primo caso, infatti, Amalia Musso elabora una definizione che lascia pochi dubbi circa il tasso di *artisticità* e *spettacolarità* che si reputa costitutivo di questa pratica ginnica, peraltro ritenuta, secondo quanto si legge esplicitamente nel testo, una forma di «preparazione alla danza» attraverso esercizi di camminata ritmica accompagnata da gesti e movimenti delle braccia:

La ginnastica ritmica collettiva non solo dà all'allieva la cognizione esatta dei rapporti esistenti tra le sue doti corporali, il tempo e l'ambiente, ma la rende capace di esprimere agli spettatori le sensazioni e i sentimenti che il linguaggio artistico e la musica svegliano nel suo

⁶⁹⁵ *Ibidem.*

animo.

Il senso muscolare [espressione, questa, desunta direttamente da Dalcroze, *n.d.A.*], quello dello spazio e dell'orientamento come quello del tempo nelle sue varie divisioni e sfumature, devono essere completate da speciali doti estetiche e dall'intuizione dell'effetto che i movimenti eseguiti possono produrre in altri, affinché ne comprendano tutta l'intima bellezza, e conseguentemente tutto il valore che acquista l'insegnamento ritmico estetico.⁶⁹⁶

La familiarità con l'espressione dei propri sentimenti, insieme alla consapevolezza dell'effetto provocato su chi guarda, trovano poi massima applicazione nella *Danza educativa*, descrivendo la quale Amalia Musso sembra recuperare alcune suggestioni già intercettate nei manuali di ballo italiani dei primi anni del Novecento, specie quando, prima di soffermarsi sulle finalità formative concretamente perseguibili attraverso le pratiche coreiche, rievoca il ricco passato della danza servendosi di allusioni che, senza citarla esplicitamente, riecheggiano tuttavia le immagini della Grecia antica molte volte incontrate fin a questo punto:

L'arte della danza, che nel lontano passato teneva un posto onorevole fra le arti belle, oggi torna in onore, considerata non soltanto come la manifestazione più o meno vivace di una esuberante gaiezza dello spirito, ma come fonte di bellezza e di elevazione spirituale.

Oggi, in cui tutti i valori umani per merito del Fascismo, si ridestano e rifioriscono per ascendere all'antico splendore, anche la danza ritrova le sue primitive virtù, fonti di serena bellezza e di squisita armonia tra le doti del corpo e le sue forme, fra il senso della vita e il sentimento che la eleva sino al regno delle più pure gioie spirituali.

Come un tempo, le giovinette, nella trasparenza azzurra della loro purezza, movevano le loro membra mosse ritmicamente dalla poesia della natura che le attraeva e le avvolgeva, così oggi la musica dei policromi suoni, e gli intimi canti delle anime risvegliate al desiderio di salire alla vette della vita spirituale, elevano l'arte della danza fino alla grazia perfetta.⁶⁹⁷

Nel rimarcare poi le finalità educative della danza, intese come perfezionamento della bellezza corporea e affinamento delle qualità spirituali, Musso sembra anche caldeggiare il lavoro sull'espressione delle personalità individuali, aspetto, quest'ultimo, decisamente singolare in un volume pubblicato sotto i più alti auspici del Regime:

La danza così intesa deve conformarsi nella sua espressione al temperamento individuale.

⁶⁹⁶ *Ivi*, pp. 9-10.

⁶⁹⁷ *Ivi*, p. 29.

Ognuno deve estrinsecarsi, esprimere il proprio io colle tendenze della propria natura: manifestare il particolar modo d'interpretazione del soggetto musicale. Le giovani allieve, istruite per questa via, dall'esempio e dall'insegnamento paziente e affinato dei bravi insegnanti, riescono grado a grado a individuarsi nell'applicazione di un pezzo musicale e presentare colle compagne, contrasti squisiti formanti insieme quadri di armonia.⁶⁹⁸

È senza dubbio evidente che l'*estrinsecarsi individuale* cui si allude qui rappresenti l'esito utopico di un percorso educativo in virtù del quale l'individuo, interamente formato secondo i dettami del Fascismo, non può che agire in totale conformità rispetto a simile paradigma socio-politico, divenendo addirittura, grazie all'impronta personale conferita al proprio agire, esempio luminoso di fede fascista.

Più difficile ipotizzare le reazioni che un simile modello formativo, peraltro celebrato da molti dei soggetti e delle situazioni rappresentative che connotano le danze riportate nel volume (le quali, oscillando tra idilli campestri, rievocazioni elleniche e danze devozionali, propugnano un'immagine di donna aggraziata, mansueta e gioiosamente devota), possa aver generato sia nelle allieve sia in coloro che, eventualmente, assistevano a questo tipo di rappresentazioni coreiche.

In analogia con quanto è del resto accaduto anche altri ambiti di intervento della politica fascista (non solo, evidentemente, in quello orientato alla *nazionalizzazione delle donne*⁶⁹⁹), tuttavia, si può probabilmente supporre che, anche nel caso delle attività coreiche connesse alla ritmica, l'istituzionalizzazione di simili pratiche, specie in ragione della loro natura *incorporata*, non abbia generato soltanto atteggiamenti monoliticamente conformi alle indicazioni del Regime, ma possa anche aver prodotto modalità di relazione particolari e modellate sulla complessa individualità del singolo.

Questa oscillazione tra indicazioni ufficiali e ipotesi di rimodulazione personale, insieme al forte avvicinamento fra ginnastica e danza (con una prevalenza paradossale, nel contesto di una dittatura, del secondo dei due termini in gioco), ci sembra possano rintracciarsi, oltre che nel panorama coreico coevo generalmente inteso, anche in altri luoghi-simbolo della formazione giovanile sotto il Fascismo come la celebre Accademia di Orvieto, in cui, al fine di formare le future insegnanti di educazione fisica, venivano quotidianamente impartite lezioni di ritmica o, secondo quanto scrive Patrizia Ferrara⁷⁰⁰, di *danza classica*.

⁶⁹⁸ *Ivi*, p. 30.

⁶⁹⁹ Cfr. De Grazia, Victoria, *Le donne nel regime fascista*, Venezia, Marsilio, 2001.

⁷⁰⁰ Ferrara parla di «danze stilizzate» e, successivamente, di «danze classiche». Cfr: Ferrara, Patrizia, *Corpo e politica. Storia di un'Accademia femminile* in Motti, Lucia – Rossi Caponeri, Marilena (a cura di), *Accademiste a Orvieto: donne ed educazione fisica nell'Italia fascista (1932-1943)*, Perugia, Quattroemme,

Se simile oscillazione terminologica non deve stupire, data la prossimità già individuata fra ritmica e danze (il cui *classicismo*, è superfluo ricordarlo, risiede con ogni probabilità⁷⁰¹ nella rievocazione di atmosfere greco-romane), ci pare comunque di poter supporre che, in un contesto così programmaticamente orientato al culto del corpo come quello orvietino, le pratiche coreiche svolgessero una funzione di implicita quanto involontaria “resistenza”, stimolando le fanciulle non solo a preservare la propria grazia femminile, ma anche inducendole, seppur con tutte le restrizioni dettate dall’ambiente, a esprimere la propria personalità in maniera parzialmente indipendente rispetto alle indicazioni del Regime.

Questa ipotesi, evidentemente bisognosa di ulteriori studi che indaghino (ancor prima delle occasioni ufficiali come saggi, raduni e parate⁷⁰²) l’insieme delle attività teatrali organizzate all’interno dell’Accademia, sembra già vagamente suggerita dai contributi esistenti sull’argomento, specie quando, ovviamente, si affronta il problema dell’espressione della creatività individuale mediante l’esercizio delle pratiche corporee.

Se infatti, nel sottolineare le differenze fra danza (in particolare nelle visioni propugnate da Jia Ruskaja) e ritmica, Maria Teresa Sega ricorda che, nel secondo caso, il singolo «è parte di un meccanismo ben congegnato frutto dell’immaginazione altrui e finalizzato a suscitare sentimenti collettivi»⁷⁰³, essa deve anche riconoscere, proprio riflettendo sulle fotografie che ritraggono i saggi di ginnastica ritmica, che

Se le fotografie ci permettono di cogliere questo significato simbolico della ritmica corale [vale a dire l’espressione, grazie al rigore coreografico, di forza, ordine e disciplina, n.d.A], esse permettono però di cogliere, attraverso la frantumazione del tutto in tanti particolari,

1996, p. 70; Ferrara, Patrizia, *La “donna nuova” del fascismo e lo sport*, in Canella, Maria – Giuntini, Sergio (a cura di), *Sport e fascismo*, Milano, Franco Angeli, 2009, pp. 209-234.

⁷⁰¹ Vale la pena di rilevare come nel già citato volume *Accademiste a Orvieto: donne ed educazione fisica nell’Italia fascista (1932-1943)* compaiano numerose fotografie che, immortalando alcune delle attività teatrali organizzate nel parco dell’Accademia, ritraggono fanciulle in foggie grecizzanti (con tanto di pepli e serti di fiori che cingono il torso) e in atteggiamenti (dall’usuale terzetto che, richiamando le Grazie, si tiene per mano sollevando le braccia alla fanciulla-fauno che suona il flauto) dal sapore evidentemente arcadico.

⁷⁰² È evidente come in simili manifestazioni il rigoroso geometrismo delle figurazioni di gruppo e l’omologazione dei corpi in un meccanismo perfettamente funzionante costituiscano gli aspetti prevalenti e programmaticamente orientati all’esaltazione dell’ordine e della forza collettivi. Sul piano della qualità del movimento, tuttavia, è bene osservare come i saggi di ginnastica ritmica, stando ad esempio a ciò che è possibile arguire dai documentari LUCE, accolgano anche possibilità di azione non del tutto conformi all’ideale meccanico e militaresco che notoriamente animava gran parte delle pubbliche esibizioni ginniche. In particolare, nel caso delle allieve dell’Accademia di Orvieto (si veda al esempio il cinegiornale Luce del 10 agosto 1938 intitolato *L’Accademia femminile di educazione fisica* e ora parzialmente in rete: <https://www.youtube.com/watch?v=U8jsDFt2Y6o>) emerge come le dimostrazioni di ginnastica ritmica accogliessero diverse sequenze dal sapore quasi grecizzante, costituite da delicati ondeggiamenti delle braccia e leggiadre successioni di salti su una gamba sola che, data anche la *cambrure* del torso, ricordano addirittura quelli descritti nel già citato volume di Maurice Emmanuel *La danse grecque antique*.

⁷⁰³ Sega, Maria Teresa, *Immagini delle accademiste. Corpi di giovani donne tra pubblico e privato* in Motti, Lucia – Rossi Caponeri, Marilena (a cura di), *Accademiste a Orvieto: donne ed educazione fisica nell’Italia fascista (1932-1943)*, cit., p. 211.

anche il suo contrario: quello slittamento continuo che nel corpo è leggibile tra valori culturali iscritti e aspetti naturali, il passaggio dalla natura al linguaggio che nel corpo ha luogo, il suo essere nello stesso tempo corpo privato e corpo pubblico, in cui coabitano tratti individuali e tratti collettivi, mantenendo però tutta la sua ambivalenza. I volti delle ragazze che ci guardano, i loro sorrisi, i lineamenti e le forme dei corpi che impariamo a distinguere nelle loro diversità, ad associarvi un carattere, un'appartenenza geografica, rimandano una soggettività che non può essere annullata e che chiede la parola per potersi esprimere.⁷⁰⁴

Quella sana armonia fra corpo e anima che, nelle visioni spesso impregnate di classicismo dei teorici fascisti⁷⁰⁵, costituisce l'espressione di un *uomo nuovo* interamente forgiato dagli ideali del Regime, necessita, allora, di essere colta attraverso lo scarto (per la verità mai del tutto indagabile) fra teorie e prassi, imposizioni dall'alto e prospettive individuali, monoliticità del dogma e fralezza dell'esperienza. In questa oscillazione, emblematica di un'intera fase della storia italiana, finirà per muoversi, secondo quanto vedremo successivamente, persino l'artista ritenuta maggiormente rappresentativa degli ideali del Fascismo: Jia Ruskaja.

2.4.2.b I Sakharoff

Certo fra gli artisti stranieri maggiormente attivi e apprezzati in Italia nel corso della prima metà nel Novecento, gli «sposi ballerini» Alexandre e Clotilde Sakharoff sono presenti sulle scene italiane già a partire dalla seconda metà degli Anni Venti, dato che, dopo la prima *tournée* datata 1926, vi presentano regolarmente le proprie danze fino alla fine del decennio. Durante questo primo periodo – cui seguiranno, dopo i viaggi della coppia in estremo

⁷⁰⁴ *Ibidem*.

⁷⁰⁵ Fortemente permeato dal mito della greicità è, ad esempio, il celebre volume di Giuseppe Poggi Longostrevi *Cultura fisica della donna ed estetica femminile* (Milano, Hoepli, 1933; seconda edizione rifatta 1938), nel quale, accanto alle ben note fotografie della danzatrice *futurista* Giannina Censi (peraltro quasi prive di commento), alle suggestioni funzionaliste e ai rilievi circa l'insufficienza del metodo dalcroziano (troppo avanzato per potersi adattare a fanciulle del tutto prive di cultura corporea e, dunque, delle doti di grazia e leggiadria necessarie ad apprenderlo con profitto), è forte l'idea di un *ritorno* (quasi pre-culturale) a una forma di *armonica naturalezza* dell'agire, intesa, da un lato, come dimostrazione di equilibrio, agilità, controllo e grazia, e sublimata, dall'altro, in forme perfette ispirate alla statuaria greca. Sull'esempio greco, inoltre, si modellano anche alcune considerazioni sulla danza, rispetto alla quale la cultura del corpo costituirebbe un primo passo obbligato affinché la fanciulla, perfezionata nelle forme corporee così come nello spirito, possa esprimersi *liberamente* attraverso la bellezza del gesto coreico: «Il punto di partenza di queste danze doveva certamente essere per l'iniziata, la ginnastica; quando con questa la fanciulla era giunta al massimo di sviluppo, di bellezza e di forza la danza le donava la grazia. Per raggiungere questo risultato non c'era da agire intensivamente. Adottando questa via, la danza può formarsi senza insegnamento; i gesti sostenuti da una muscolatura rispondente a tutti gli sforzi, sono armoniosi, ritmici come la musica stessa» Cfr. edizione 1938, p. 31.

Oriente, nuove rappresentazioni nel corso degli Anni Trenta⁷⁰⁶ – il discorso giornalistico italiano viene elaborando, attorno a tali figure d'artisti, una sorta di immagine *fissa* che, ripresentandosi sostanzialmente invariata nel tempo, attirerà su di sé difensori entusiasti (sarà questo il caso, per esempio, di Marco Ramperti) e, al contempo, nemici accaniti (come Anton Giulio Bragaglia).

Sin dagli spettacoli torinesi del 1926, l'attenzione della stampa si focalizza innanzitutto sull'estrema raffinatezza di costumi e atmosfere sceniche, tanto che, in particolar modo mediante il sapiente impiego delle luci e le preziose fogge degli abiti, l'azione del corpo in movimento sembra quasi passare in secondo piano e, in qualche misura, perdere di consistenza.

La centralità della dimensione visiva e, soprattutto, del colore, si riscontrano già nell'intervista pubblicata su «La Stampa» alla vigilia del debutto presso il Teatro di Torino del marzo 1926, nella quale, oltre a sollecitare la partecipazione del pubblico rimarcando come gli spettacoli dei Sakharoff, malgrado la provenienza *rusa* dei due artisti⁷⁰⁷, si contraddistinguessero in realtà per un vero e proprio «stile europeo», il meticoloso lavoro di Alexandre (in questo caso coadiuvato dal professor Lionello Venturi e dal pittore Gigi Chessa) sulla componente illuminotecnica balza prepotentemente in primo piano:

Una lenta trasfigurazione di luci, dal viola all'azzurro languido, scolorisce dolcemente un velario. In mezzo a un cerchio magico, uno sbocciare rosso, carnoso e caldo, come di petali improvvisi. È la prova dei costumi.

-*Carasciò!* – nota una voce quasi timida. È la voce di Sakharoff. Tutti sanno che *carasciò* in russo significa bene. Ma io no, e Sakharoff mi fa la spiegazione.

- Abbiamo pensato, io il prof. Venturi e il pittore Chessa, un'ora per ottenere sempre uno splendido velario con colorazioni approssimative. Ma ora il velario è divenuto atmosfera: la luce è divenuta chiarore, ritmo aereo. Dobbiamo ottenere ciò, perché è la «Danza santa» che la signora farà sopra un corale di Bach.⁷⁰⁸

⁷⁰⁶ Dato l'orizzonte temporale in cui si muove la presente trattazione, non ci occupiamo dell'attività svolta dai Sakharoff presso l'Accademia Chigiana nel corso degli Anni Cinquanta. Sull'intero percorso dei Sakharoff si veda Veroli, Patrizia (a cura di), *Clotilde & Alexandre Sakharoff. Un mito della danza tra teatro e avanguardie artistiche*, catalogo della mostra, Bologna, Bora, 1991.

⁷⁰⁷ Sebbene Clotilde fosse nata a Berlino, sulla stampa italiana i Sakharoff sarebbero stati sempre considerati russi e, talvolta, assimilati addirittura ai ben più noti *Ballets Russes* di Diaghilev. Nello stesso programma di sala delle recite torinesi del 1926, d'altronde, si diceva che nei lavori dei Sakharoff l'attenzione riservata ai costumi rivelava una «accorta assimilazione del meglio del balletto russo». Cfr. Anonimo, *I Sakharoff in Danze di Clotilde et Alexandre Sakharoff*, programma di sala, Teatro di Torino, 23 e 24 marzo 1926. (Ora reperibile anche in rete sul sito www.omeka.unito.it).

⁷⁰⁸ Mortari, C., *I Sakharoff*, «La Stampa», 23 marzo 1926.

Anche nelle cronache degli spettacoli, alcune delle quali parafrasano esplicitamente (diffondendone così il punto di vista) alcuni significativi passaggi del programma di sala⁷⁰⁹, l'attenzione verso luci e colori risulta prevalente, divenendo quasi il filtro attraverso cui *dire* la danza dei Sakharoff. Si osservi ad esempio il seguente brano, nel quale l'azione scenica è presentata come un susseguirsi di atmosfere cromatiche:

I Sakharoff ci presentano dunque certe loro composizioni, che ispirate a motivi eminentemente plastici o coloristici, trovano poi in questa o quella musica il ritmo suscitatore. Ora essi raggiungono la tenuità soffusa, irrorata di pallore, del pastello, ed ora s'involgono nella fragilità pienotta e florida di un vecchio Sèvres: un'antica statuetta di terracotta pitturata che rappresenti una vergine estatica può dar luogo, attraverso una magia quasi riuscita di rossi e azzurri, e nella modellatura sapiente del corpo della Sakharoff, all'animata e barocca immagine di una danza sacra, ed un impensata fusione di velluti che scorrono dal celeste al corallo, all'argento, rotti da sete gialle e nere, splende poi su un fondo verde pisello, come un trionfo, uno smalto inaudito di pennellate, e s'intitola *D'après Goya*.⁷¹⁰

Gusto e raffinatezza visivi, tuttavia, non rappresentano solo l'aspetto più vistoso nelle danze dei Sakharoff, ma, stando ancora all'anonimo cronista torinese, costituirebbero anche una sorta di *principio compositivo* dell'intero tessuto spettacolare, il quale, seppur caratterizzato, secondo un elemento che vedremo frequentemente ricorrere anche in seguito, da un evidente eclettismo di spunti, situazioni e materiali scenici, appare tuttavia sostanzialmente misurato:

Sono interpretazioni originalissime, sintetiche, sommesse o smaglianti di tesori artistici d'ogni terra ed età: trasposizioni, diciamo meglio, in uno stile vago ed evasivo di cose lussuose, quadri, gioielli, sculture, avorii, porcellane, cesellature, stoffe, armi, miniature, nel gioco sapiente a istintivo di due brillanti ballerini.

Ciò non vuol dire che con questi mezzi essi non riescano a creare qualcosa di personale. Anzi, Da tutti quegli elementi sparsi essi ricavano non questa o quella rarità già conosciuta, non una bellezza abusata, ma sensazioni caratteristiche, emozioni nuove, acerbe, fresche e indimenticabili di luci e ritmi, che ben si possono dire il dono poetico dei Sakharoff.⁷¹¹

Quasi fosse una conseguenza (pressoché inevitabile) di simile preziosismo, il discorso giornalistico segnala anche una tendenza al superficiale e all'esteriore che, se da un lato (lo

⁷⁰⁹ Si veda in particolare: Anonimo, *Al teatro di Torino: I Sakharoff*, «La Stampa», 24 marzo 1927.

⁷¹⁰ Anonimo, *I Sakharoff al Teatro di Torino*, «La Stampa», 24 marzo 1926.

⁷¹¹ *Ibidem*.

rileva di nuovo «La Stampa») stempera l'«ambiguità inquietante» e la «malizia decadente» degli atteggiamenti dei due danzatori⁷¹², dall'altro può divenire oggetto di ironie più o meno velate.

È questo il caso, ci pare, dell'insolita cronaca di Alberto Cecchi pubblicata sulle colonne de «Il Tevere» nel maggio 1927, dacché in essa, stante il fugace (ma altamente significativo) apprezzamento dell'autore verso uno spettacolo che piace «per impressione e non per ragionamento», all'ecllettismo dell'azione scenica corrisponde quello della pagina scritta, nella quale, mediante descrizioni costruite utilizzando insistentemente l'ossimoro e (soprattutto) grazie a un lungo elenco di aggettivi che (alla maniera di Rabelais) dovrebbero evocare le diverse qualità della danza, sembra venir messa in evidenza l'estrema contraddittorietà di uno spettacolo in cui, nel tentativo di dar vita a situazioni danzate fra loro estremamente disparate (dai minuetti al *cake-walk*, dalla pavana al *blues*), si finisce per offrire al pubblico solo un superficiale susseguirsi di vacui atteggiamenti.

Scriva dunque Cecchi:

Abbiamo veduto esempi di elasticità e di rotondità senza pari, atteggiamenti distantissimi trovarsi ad un tratto prossimi e realizzati per virtù di un difficile miracolo, movimenti percorrenti come brividi il corpo intero dell'artista, scatti prodigiosi, dolcezze, morbidity, furberie, verginità, complicazioni, effetti elementari e studiati, *intelligenza ed istinto, cuore e cervello, eleganza nativa e costruita*. In una parola, ci pare che qui si tratti di afferrare il segreto musicale e spirituale che è in ogni musica, il contenuto primitivo e intellettuale, e renderlo plasticamente per via di allusioni, di curve e di rapide fantasie. [...]

L'eleganza di questi due elegantissimi orientali è leggendaria e fantastica: ogni dieci minuti, il loro corpo e la loro sensibilità sono sovvertiti e messi a servizio di un "modo di intendere" nuovissimo e contrastante: voli, pause, slanci, abbandoni, dolcezze, insistenze, accenni, ogni movimento è controllato, preparato, divenuto istintivo, meccanico e prodigioso: il divino Alessandro ci è parso più stilista e contenuto, la divina Clotilde più fantastica e capricciosa:

712 Simile ambiguità pertiene quell'ermafroditismo artistico ripetutamente rilevato a proposito dei Sacharoff e legato all'ambigua presentazione dei ruoli di genere frequentemente al centro dei loro spettacoli. A tal proposito Ernst Toepfer ha dichiarato che: «Indeed, the great message of the Sacharoffs was that sexual identity, pairing, and marriage itself were all masquerades, the consequences of perfect artificiality rather than "nature." The happiness of a couple depended on elaborate masks and a common balletic rhetoric of movement to disguise powerful differences between them. Brandenburg found this implication so haunting and unsettling that he spent an unusually large number of pages trying to explain it away, for perhaps he grasped intuitively a further implication: that the "happy couple" consisted of two people who were happy together, not two people who were happiest only when they shared the same desire. In the artificial world of the Sacharoffs, no one was happy who was not intensely narcissistic». Toepfer, Ernst, *Empire of Ecstasy Nudity and Movement in German Body Culture, 1910–1935*, cit., p. 224. Più di recente, ma con un'attenzione privilegiata alla figura di Alexandre, la questione è stata affrontata da Patrizia Veroli in *Lo specchio e il geroglifico. Alexander Sacharoff e il modernismo nella danza*, in Franco, Susanne (a cura di), *Ausdruckstanz. Il corpo, la danza e la critica*, numero monografico di «Biblioteca Teatrale», aprile-giugno 2006, pp. 57-90.

e, come il grande Rabelais, ecco che anche a noi succede di dover affidarci al metodo proprio al racconto di *Gargantua et de son fils Pantagruel*, il metodo aggettivante e torrenziale. Si persuada chi può e scelga nel catalogo seguente, dove si dice che l'arte dei due danzatori è di qualità

serpentina
snodantesi
fluida
galoppante
trionfante
gloriosa
equina
equilibrata
librantesi
scivolante
simile alla nuvola
corporea
scattante
arrotondata
minacciosa
piovente
soffice
rigida
smargiassa
tenera
sdegnosa
affettuosa
scoccante
arcata
lunata
falcata
sinuosa
vertiginosa
stupefatta
furiosa
addormentantesi
casta
candida
sensuale
isterica
esterna
interna
elastica
ginnastica
meccanica
sintetica
analitica
quattrocentesca
cinquecentesca
seicentesca
settecentesca
ottocentesca
novecentesca
felice
lussuosa

complicata
astuta
marina
dolce
crucele
fulminea
lenta
pagana
sacra
rabbiosa
epilettica
snervante
apache
raccolta
fuggente
farfallesca
tenera
musicale
pittorica
scultorea
verginale
terrestre
celeste
umana
densa
elementare
complicata
facile
difficile.⁷¹³

Vero e proprio esercizio di stile, l'articolo in questione gareggia con la smagliante e raffinata bellezza dello spettacolo rinunciando volontariamente a qualsiasi tentativo di analisti e di (esplicito) giudizio, quasi a voler restituire il carattere di un'azione sensuale, elegante ma sostanzialmente priva di spessore intellettuale.

Ennesima declinazione di quella *gioia degli occhi* tanto cara a pubblico, cronisti e commentatori italiani, la raffinatezza formale caratteristica del lavoro dei Sakharoff costituisce probabilmente la ragione principale del loro successo in Italia, al punto che, nel caso delle cronache più appassionate, quella dei due danzatori appare come un'arte tanto aliena dal cerebralismo quanto capace di manifestare una nobiltà d'animo e d'educazione (il cosiddetto *gusto*) che nello sfarzo suggestivo dei costumi trova il proprio correlativo oggettivo.

Ecco allora che, ad esempio, nel 1928 su «La Stampa» quello della raffinatezza torna a essere un tema centrale:

⁷¹³ Cecchi, Alberto, *I Sakharoff al Valle*, «Il Tevere», 17 maggio 1927.

Dicendo raffinatezza non intendiamo soltanto indicare quelle qualità puramente cerebrali che in genere non trovano immediata rispondenza nella comprensione e nell'anima del pubblico (anche di quello più preparato a simili spettacoli di eccezione) ma anche quelle altre felici qualità primitive che provengono dalla gioia di vivere e di penetrare in letizia di cuore e di spirito le armonie delle più umili e delle più sublimi manifestazioni della natura e degli atteggiamenti umani. [...] tutto è fluido, melodioso, razionale; gli anelli dello sviluppo ritmico si snodano uno dopo l'altro con matematica precisione e rilucono e tintinnano perché sono come di metallo autenticamente prezioso. I Sakharoff sono capricciosi, bizzarri, stravaganti, finché si vuole, ma la loro plastica, la loro coloritura non è esacerbante sebbene riposante, gioconda, semplice, umana.⁷¹⁴

Animata dalla gioia di vivere e dal desiderio di restituire *armonicamente*, il che, in questo caso, va forse semplicemente inteso nei termini di preziosa e composta eleganza, un ampio ventaglio di sentimenti e situazioni suscitati dalla musica (elemento, quest'ultimo, tanto centrale nella poetica dei due danzatori quanto non sufficientemente valorizzato nella stampa italiana), l'arte dei Sakharoff, come spesso accade in Italia dinanzi a manifestazioni spettacolari particolarmente gradevoli sul piano visivo, appare serena e gioiosa, seppur non di rado venata, come vedremo meglio a proposito degli Anni Trenta, da una sensualità ambigua e vagamente conturbante.

In ogni caso, prendendo ancora in considerazione i contributi relativi alla fine degli Anni Venti, al sostanziale apprezzamento nei riguardi dei Sakharoff continuano ad accompagnarsi, da un lato, l'idea di una garbata ed elegante trasposizione dinamica della musica – «leggeri e decorativi», nel loro musicale «commento dei gesti e atteggiamenti», appaiono, nel 1929, al cronista del «Corriere del sera»⁷¹⁵ – e, dall'altro, quella di una grande varietà di atmosfere sceniche, tanto che, echeggiando esplicitamente la già citata cronaca di Alberto Cecchi, il cronista de «Il Tevere» (celato sotto lo pseudonimo di Ludovico il Moro) vede nelle luci e nei costumi la scaturigine di una miriade di immagini e visioni peraltro insolitamente legate al mondo reale:

Un vocabolario completo ci vorrebbe, sempre nelle mani di uno che lo sapesse usare, così come un vocabolario di sentimenti essi sfogliano e aprono agli occhi del pubblico. Tutto lasciano, ad ogni modo, comprendere nelle loro interpretazioni. La poesia di mille inafferrabili verità è lì per l'aria, benché tutto sia stile, studio e maniera. In sintesi essi raccolgono ogni istinto, ogni grifo e ogni iato della natura. In quel fondale composto da un

⁷¹⁴ Anonimo, *I Sakharoff*, «La Stampa», 3 aprile 1928.

⁷¹⁵ Anonimo, *I Sakharoff all'Eden*, «Corriere della sera», 7 aprile 1929.

grande e morbido velo verdemare, che scende dall'alto a pieghe calme, è facile ritrovare tutti gli elementi della terra, del cielo e delle acque. Nei costumi che indossano i due ballerini c'è sempre un tono che dà il principio di una realtà. Treni che partono, parenti alla stazione, paesaggi dal finestrino, barche e vele sul mare, strade sole, strade affollate, un passero solitario, un ramo di pesco, un cesto di frutta, un filo di fumo, un cerchio nell'acqua, un grido, un fischio, una voce, un bacio, un sussurro li ritrovi sempre lì, non appena ti voglia distrarre dal tema della musica e interpretare a tua volta quella danza.⁷¹⁶

Fin qui appena suggerita, soprattutto mediante un massiccio ricorso all'aggettivazione (con cui si esprime solo il «colore [...] esterno di una sensazione»⁷¹⁷), l'oscillazione fra varietà e inconsistenza, sperimentazione polimorfa e vacuo effettismo, costruzione sapiente dell'atmosfera scenica e mera sollecitazione sensoriale torna invece a caratterizzare con forza il discorso giornalistico italiano sui Sakharoff nei primi Anni Trenta, specie in occasione di un rapido botta e risposta fra due testate particolarmente attente, seppur con modalità e atteggiamenti diversi, al panorama coreico coevo: la militante «La danza», legata ai nomi di Paolo Fabbri e Walter Toscanini⁷¹⁸, e la ben più ufficiale «Scenario».

Secondo una tendenza in quegli anni piuttosto marcata nel giornale diretto da Nicola De Pirro, «Scenario» pubblica, nel giugno 1932, una sorta di medaglione che, senza dichiaratamente legarsi ad alcuna specifica occorrenza spettacolare, sembra voler piuttosto ritrarre l'arte dei Sakharoff inserendola in un più ampio contesto (di marca sostanzialmente russa e con tanto di riferimento ai *Ballets Russes*) di riforma della danza e di «reazione all'aulica coreografia tradizionale e accademica»⁷¹⁹

In particolare, l'allora critico drammatico (ma in seguito importante fotografo teatrale) Gastone Bosio, dopo aver sottolineato la «massima libertà di creazione» e il «massimo eclettismo» nell'arte dei Sakharoff, rileva, piuttosto insolitamente rispetto a quanto visto sin qui, come il cuore dello spettacolo da loro offerto non risieda tanto nella ricchezza dei costumi, quanto nella concreta azione del corpo danzante:

I costumi, disegnati con arte squisita da Alessandro, devono bastare a suggerire un'epoca, uno stile, un paese. Il resto poi, con l'ausilio della musica, è affidato ai loro corpi. Altri artisti per esprimersi adoperano la penna, i pennelli, la creta, la macchina da presa, loro invece non possono utilizzare che i loro corpi, i movimenti plastici delle loro membra. Sulla scena si

⁷¹⁶ Ludovico il Moro, *I Sakharoff al Valle*, «Il Tevere», 17 aprile 1929.

⁷¹⁷ *Ibidem*.

⁷¹⁸ Su questo punto si veda *infra*, p. 374 e sgg.

⁷¹⁹ Bosio, Gastone, *Dei Sakharoff e della danza*, «Scenario», anno I, n. 5, giugno 1932.

presentano alternativamente, ora Alessandro ora Clotilde, per comporre con grazia infinita ed estrema raffinatezza una di quelle loro creazioni mimiche, diversissime tra loro, di un gusto delicato e decadente. Rarissime volte danzano assieme. Perché i Sakharoff, come certi liquori prelibati, amano darsi a goccia a goccia, e il gusto deve durare tutta una serata.⁷²⁰

E più avanti, concentrandosi sulla qualità di movimento di Alexandre, dichiara: «Certo quella flessuosità di membra, quel senso di squisito e di ossa tenere, quelle dita affusolate, quel scivolar di piedi leggerissimi di Alessandro può provocar alla fine un leggero senso di fastidio morale, ma sono che questo gentile mimo riesce facilmente a farsi perdonare grazie alla sua bravura».⁷²¹

Simile sottolineatura delle abilità coreutiche (la *bravura*) e della versatilità dei Sakharoff, capaci di esprimersi – afferma Bosio – prima di tutto attraverso la complessa varietà dei loro movimenti, viene frontalmente contraddetta di lì a poco da Anton Giulio Bragaglia in un contributo comparso nel numero unico di saggio della rivista «La danza».

Rispetto all'articolo appena citato, con cui condivide solo il *fastidio*, del tutto comprensibile nella temperie culturale italiana dei primi Anni Trenta, per l'effeminatezza caratteristica delle danze di Alexandre, il testo di Bragaglia – che, peraltro, trova un precedente in una ricca cronaca pubblicata nel 1927⁷²² e successivamente inserita, con modifiche, nel volume *Scultura vivente* – si costruisce invece attorno alla convinzione secondo cui quella dei Sakharoff sarebbe un'arte totalmente esteriore, priva di ispirazione e, soprattutto, bisognosa di luci e costumi sontuosamente orchestrati per nascondere una totale mancanza di intelligenza coreografica.

Con la consueta *verve* polemica, Bragaglia, oltre a schernire lo spettacolo dei Sakharoff definendolo «teatro di vestiari», porta alle estreme conseguenze tutti quei motivi di sospetto e incertezza – come l'eclettismo eccessivo e tendente alla vacuità o l'ambiguità sessuale dei corpi danzanti – che, seppur solo debolmente accennati, avevamo visto serpeggiare anche nelle cronache degli anni precedenti:

In un genere «Secession» d'anti-guerra, decadente, raffinato, queste fantasie plastiche ricordano a taluno le bambole di stoffa dell'arte di Vienna e di Monaco, alla quale aveva già attinto Diaghilew per le preziosità costumisti che dei balli russi. Ma in questi la danza restava in primo piano: la cornice non aboliva il quadro.

Ciò che manca alle «visioni coreografiche» di Sakharoff è, infatti, la coreografia. Tranne che

⁷²⁰ *Ibidem*

⁷²¹ *Ibidem*

⁷²² Cfr. Bragaglia, Anton Giulio, *I Sakharoff al Valle*, «La Tribuna», 18 maggio 1927.

nell'ultima danza, alla quale partecipano ambedue, in nessun'altra si sente un cervello coreografico, che architetti una seria composizione, con un vero ingegno orchestico, con ricchezza di fantasia. Ogni loro danza ci reca le stesse figure principali e i medesimi atteggiamenti d'ogni altra. Se non fosse la diversità dei costumi, che impongono ai numeri qualche particolare nuovo, la elementare monotonia delle corsette e saltatine consuete, sarebbe assoluta. [...] «*Notre art n'est pas de danse*», dicono essi come alibi; ma ,forse, quando Clotilde von Derp non si chiamava ancora Sakharoff, non la pensava così. Ormai è vero che anch'essa fa «danza applicata»: applicata al colore e alle forme del costume nelle luci; ma se ella ha successo non per tali applicazioni, bensì per le sue doti istintive, ingenue e infantili.

È in questo ch'essa si distingue dalla *decadente* essenza dell'arte di Sakharoff, sarto teatrale che fa il *mannequin* dinamico dei propri costumi, su sfondi musicali.⁷²³

Del tutto coerenti rispetto al suo ideale di danza come *ispirazione* contrapposta a ogni forma di virtuosismo e artificio, le parole di Bragaglia non possono non venir intercettate da «Scenario» che, in un anonimo trafiletto inserito nella rubrica *I periodici* dell'agosto 1932, vi risponde apertamente. Conformemente all'atteggiamento che, almeno in fatto di danza, caratterizza questa testata, «Scenario» – il cui interesse, come abbiamo già accennato, sembra sostanzialmente risiedere nel *fotografare* le diverse forme della modernità coreica coeva fornendone un'opportuna contestualizzazione – difende le proprie posizione senza tuttavia rinfocolare i toni della polemica e, dopo aver riportato la medesima porzione del testo bragagliano testé citata, dichiara:

Confessiamo che queste argomentazioni ci lasciano ben poco persuasi; e ci sembra che Bragaglia sia ancora fortemente influenzato da un'idea della “danza pura”, conseguente dispregio della cosiddetta “danza applicata”, che ormai hanno fatto il loro tempo. Perché dovrebbe la danza asceticamente tenersi alle espressioni puramente plastiche, e rifiutare il naturale sussidio della musica e del costume?⁷²⁴

Oltre allo scetticismo nei riguardi della *danza pura*, che, da un lato, echeggia la ben nota estraneità della cultura italiana verso le esperienze di “danza senza musica” e, dall'altro, rimanda a un più generale clima di *ritorno all'ordine* caratteristico del panorama della danza di questi anni, ciò che maggiormente interessa qui è il riconoscimento di una sostanziale *staticità* nell'itinerario artistico dei Sakharoff, al punto che, in maniera evidentemente

⁷²³ Bragaglia, Anton Giulio, *I Sakharoff*, «La danza», numero unico di saggio, 1932.

⁷²⁴ Anonimo, *De “La danza” e ancora dei Sakharoff*, «Scenario», anno I, n.7, agosto 1932.

antipodica rispetto a quanto visto nel caso di Bragaglia, sembrano ripresentarsi, praticamente invariati, i principali motivi di successo fin qui enucleati (armonia, misura, delicatezza, bellezza) e appena venati, ancora una volta, dalle riserve per gli atteggiamenti più languidi e ambigui:

I Sakharoff ci son piaciuti e continuano a piacerci (salve le riserve per certi loro atteggiamenti morbidi e decadenti), proprio perché, non prestando orecchio alle mode, han continuato ad armonizzare danza, musica e costume. I loro movimenti architettonici non sono né vistosi né muscolari, ma misurati e sottili. Peccato per chi non coglie la delicatezza di articolazioni di cui è tessuta la bella *Pavana Reale*. L'arte dei Sakharoff non sarà "aggiornata", ma è il più delle volte autentica.⁷²⁵

Seppur legati a una formula spettacolare tendente a conservarsi immutata nel tempo, i Sakharoff riescono tuttavia ad attirare un pubblico fedele e affezionato, per il quale il costante ripresentarsi dei medesimi stilemi costituisce una ragione di entusiasmo e godimento estetico sempre rinnovati. È proprio a questa tipologia di spettatori che appartiene Marco Ramperti, esegeta entusiasta dell'opera dei Sakharoff e autore, tra gli altri⁷²⁶, di un contributo, pubblicato su «Comoedia» nel maggio 1934, nel quale l'iter professionale e privato dei due artisti trova una sorta di sublimazione letteraria.

In *La favola dei Sakharoff*, infatti, accanto al racconto romanizzato dei primi anni di carriera e, soprattutto, dell'incontro fra i due artisti (al Ballo della Stampa di Monaco, con Alexandre mascherato da Dio Bacco e Clotilde nei panni di Cavaliere della Rosa), è possibile ravvisare le ragioni della profonda fascinazione nutrita da Ramperti nei riguardi di «Alessandro lo Stregone» e di Clotilde «la Maga».

Dinanzi a questi due artisti, che «formano proprio un corpo e un'anima sola», Ramperti sembra voler celebrare, dando così voce alla propria sensibilità simbolista nei riguardi della danza⁷²⁷, il miracolo di un corpo che perde ogni tratto concreto e carnale per divenire puro strumento espressivo, trasfigurazione alata, manifestazione paradossalmente incorporea di situazioni e stati dell'animo.

⁷²⁵ *Ibidem*.

⁷²⁶ Già nel volume *Luoghi di danza* (Torino, Buratti, 1930) – dal quale in verità provengono molti degli spunti presenti nei contributi giornalistici successivi – Marco Ramperti aveva dedicato un appassionato capitolo ai Sakharoff, nel quale soprattutto la figura di Clotilde era ritratta come un personaggio fantastico: «Le vostre mani, Clotilde! [...] Solo il Principe che calcò Cenerentola, io dico, sarebbe degno di guantarle. Scriverò un giorno anche questa favola: il Principe in cerca delle mani perfette; e queste mani sono le vostre; ed egli sempre le vede né può raggiungerle mai: perché la Danzatrice è un mistero, perché la Danzatrice è un'ombra». Ramperti, Marco, *Luoghi di danza*, cit., p. 173.

⁷²⁷ Su questo punto cfr. *infra*, pp. 493–518.

Di ogni pagina musicale s'imbevono, s'impregnano i due danzatori, sino a che il fluido vitale della partitura sia fatto una cosa sola col loro umore istesso (*sic!*); e allora quel fluido ferve entro di loro [...], quasi un'elica destinata a sollevarli, animandoli e levitandoli al tempo stesso, verso le sfere superiori, dove l'idea pura si traduce in simbolo perfetto. Ma con la musica, quant'altre forze concorrono a formare quei loro ideogrammi, che han pure la durata d'un secondo, e sono trecento in una composizione che ha la durata di cinque minuti! Oh, non la musica soltanto: ma la pittura, la scoltura (*sic!*), la storia, il mito, il museo, la psicologia; e, infine, la danza: cioè quel misterioso spirito, equilibratore dei moti e dei passi, che in istato (*sic!*) di grazia ci consente d'uniformarci al ritmo esterno degli atomi e degli astri. Nessuno meglio dei Sakharoff, ci ha finora mostrato un sì copioso fasto d'immagini in sì compendiosa istantaneità. La prosodia del loro linguaggio muscolare ha ormai ottenuto, dopo le sillabe, le rime; dopo le rime, le figura: e arriva ormai a dirci tutto, d'accordo con lo scibile.⁷²⁸

È certo significativo notare come, persino nelle parole di un ammiratore appassionato quale Ramperti, la danza, per quanto ormai giunta al livello della più nobile poesia, non possa comunque fare a meno di numerosi altri linguaggi (lo spettacolo costituisce, nelle parole appena citate, l'esito di una perfetta fusione fra musica, pittura, scultura, storia, mito, museo e psicologia): quella centralità della dimensione visiva (e, in seconda battuta, musicale) che, come rilevavamo in apertura, sembra privare il corpo danzante di preminenza e consistenza, diventa qui la ragione principale dell'entusiasmo di Ramperti, evidentemente attratto da una formula spettacolare che, inserendo il danzatore in una tessitura scenica preziosa e sfavillante, riesce talvolta, stante comunque una forte carica erotica cui certo non era indifferente il nostro autore, a sublimare il corpo e a trasformarlo in *ideogramma*.

Le considerazioni di Ramperti, seppur animate da un entusiasmo non comune, ci sembrano tuttavia ritrarre efficacemente le aspettative di quanti, nel tempo, erano diventati fedeli spettatori delle danze di Sakharoff; su questo punto, nel 1940, torna apertamente il quotidiano «Il Tevere», quando, all'indomani dello spettacolo offerto dalla coppia presso il Teatro Quirino di Roma, si diffonde nella descrizione del pubblico rimarcandone in particolar modo l'altolocata posizione sociale:

Ieri sera i Sakharoff hanno dato il loro primo spettacolo di danze. Essi non venivano a Roma da cinque anni e come se non fosse passata che una serata o due dalla loro ultima apparizione hanno rinnovato il vecchio elegante e fedele pubblico dei bei tempi. Poiché esiste in Europa

⁷²⁸ Ramperti, Marco, *La favola dei Sakharoff*, «Comoedia», anno XVI, n. 5, maggio 1935.

e forse nel mondo un pubblico dei Sakharoff. Esso è fatto di persone che si intravedono solo attraverso i cristalli blindati delle automobili diplomatiche, che passano metà della propria esistenza nei grandi alberghi internazionali, che possiedono relazioni di parentela e amicizie in tutte le capitali europee e che hanno il proprio nome iscritto nelle liste per i ricevimenti e i balli delle Ambasciate. Tutta questa gente si ritrova insieme solo in occasioni solenni e bisogna dire che quella di ieri sera era un di queste.⁷²⁹

Aristocratica ed esclusiva, la platea dei Sakharoff sembra appartenere a un tempo ormai chiuso e a una società in via di dissoluzione, quasi rispecchiando, in questo, il tipo di proposta artistica presentata dai due danzatori:

Clotilde Sakharoff è una grande danzatrice e Alessandro è un uomo pieno di gusto. Nelle loro danze si ritrova velatizzata in movimenti musicali la raffinatezza e l'eleganza di quaranta o cinquant'anni di cultura europea: vi passa il ricordo di una società, al tempo in cui ce n'era una. [...] Essi fanno pensare a un mondo in cui non fosse scoppiata la guerra del '14 né quella attuale e all'impossibile sogno di una specie di umanesimo europeo in cui la musica avesse il posto di lingua universale, come il latino tra la gente colta del Rinascimento, e la pittura funzionasse da testo di logica come la teologia nel medioevo.⁷³⁰

Al di là delle differenze circa le qualità coreutiche dei due interpreti (dal «gusto di una verve quasi femminile» lui, e dalla «dolcezza botticelliana» lei), tornano qui i ben noti rimandi alla raffinatezza della composizione e alla centralità di scena e musica, cui si aggiunge, però, un senso di sospensione e, al contempo, di esaurimento, come se quello evocato dai Sakharoff fosse davvero ormai un mondo fuori dal mondo.

Fra gli spettatori delle recite del Quirino appena richiamate, c'è anche Aurel Milloss, che, sulle colonne di «Scenario», firma un ricco articolo nel quale risultano mirabilmente compendiate molti degli spunti attraversati sino a questo punto, in una sintesi che, peraltro, ha il merito di sottolineare le differenze fra il contesto aristocratico in cui si svolgono le esibizioni dei Sakharoff e un ben più popolare teatro di danza cui d'altronde lo stesso Milloss dichiara di appartenere.

Leggiamo infatti:

I Sakharoff non hanno mai cercato di creare una scuola e non hanno mai affidato, né affidano ad altri danzatori il compito di interpretare la loro arte con formule di carattere generale. Essi

⁷²⁹ a. m., *Clotilde e Alessandro Sakharoff*, «Il Tevere», 30-31 marzo 1940.

⁷³⁰ *Ibidem*.

non danzano dinanzi a platee popolari. Sono essi due soli e danzano per un loro pubblico da concerto, il quale su di essi concentra la propria attenzione, studia la loro individualità e non s'aspetta da essi delle rappresentazioni spettacolari.

Noi danzatori di teatro dobbiamo seguire un'altra strada: il nostro compito è di interpretare opere coreografiche a grandi linee. [...] I Sakharoff non hanno bisogno della nostra larga tecnica. Ad essi bastano i mezzi apparentemente semplici della loro tecnica tutta personale: tecnica che per la sua semplicità sembra rasentare il dilettantismo, ma raggiunge invece attraverso la loro arte, un virtuosismo inimitabile. Un esempio caratteristico di ciò ce l'offre *La Pavane royale*, forse la più importante delle loro danze, cui Alessandro deve gran parte del suo successo. [...] Quando nella scena finale si genuflette esprime un senso di maestà ancora più alto di quando al principio entra eretto e solenne in scena. Risultato, questo, di un virtuosismo tutto suo, così in senso tecnico come in senso espressivo; virtuosismo che mira, con un giuoco di nervi, alla *smaterializzazione del gesto* (in corsivo nel testo).⁷³¹

Mettendo da parte le questioni relative alla didattica, dacché, com'è noto, i Sakharoff avrebbero in realtà svolto una lunga attività pedagogica presso l'Accademia Chigiana di Siena durante gli Anni Cinquanta, colpisce qui come lo sguardo di un coreografo colto, arguto ed estremamente esigente quale Milloss si focalizzi, bypassando gli aspetti squisitamente tecnici e – è bene rimarcarlo – il preziosismo di luci e costumi, sulla *qualità* del gesto e, soprattutto, su quella sorta di *dispersione della materia* che da esso sembra promanare.

In questa perdita di concretezza e, quindi, di corporeità va forse ravvisata la principale ragione del successo dei Sakharoff in Italia: accennando tutto senza mai nulla apertamente dichiarare e, soprattutto, muovendosi in una costante dialettica di offerta e negazione di sé, le danze di Alexandre e Clotilde, peraltro nobilitate dal raffinato e colto preziosismo di costumi e ambientazioni, costituivano certo per pubblico, cronisti e commentatori italiani una forma di elegante seduzione in cui il piacere (questo sì, fortemente corporeo) della visione, unitamente alla ben radicata propensione per una fruizione sostanzialmente *sensoriale* dello spettacolo di danza, incontravano piena soddisfazione.

2.4.3 La danza come dogma: Jia Ruskaja

Generalmente ritenuta l'artista maggiormente rappresentativa degli ideali del Fascismo, la russa Jia Ruskaja, attiva in Italia dal principio degli Anni Venti sino al 1970 (anno della morte), conduce tuttavia un percorso complesso e caratterizzato da svolte spesso brusche,

⁷³¹ Milloss, Aurel, *I Sakharoff a Roma*, «Scenario», anno IX, n. 5, maggio 1940.

nel quale, tra contraddizioni e cambi di rotta, si riflette un'intera, problematica fase della storia della danza italiana.

Giovandoci della notevole attenzione riservata dalla stampa – complice anche la relazione (culminata col matrimonio nel 1935) con il direttore del «Corriere della sera» Aldo Borelli – verso l'operato di Ruskaja, cercheremo di ricostruire il panorama dei discorsi giornalistici relativi a questa controversa figura di danzatrice, coreografa e maestra di danza, essenzialmente soffermandoci sul periodo che, dagli esordi, si spinge fino alla fondazione della Regia Scuola di Danza nel 1940.

Dopo l'arrivo in Italia, Ruskaja lega da subito le proprie sorti di danzatrice alla personalità di Anton Giulio Bragaglia⁷³², grazie al quale, dapprima nella cornice della Casa d'Arte (dove debutta nel 1921) e poi sulle scene del Teatro Sperimentale degli Indipendenti, inizia a farsi ammirare come artista elegante e dalla eloquente espressività. Sono tuttavia telegrafici i commenti che, in questa fase, la stampa riserva alle esibizioni di Ruskaja, dacché le sue danze, seppur generalmente apprezzate (specie in ragione della *moda* russa che in questi anni imperversava sulle scene romane), passavano spesso in secondo piano rispetto alla più ampia operazione di avanguardia teatrale nella quale erano inserite e che, data anche l'effervescente personalità di Bragaglia, attiravano le principali attenzioni, nonché le ironie⁷³³, di cronisti e commentatori.

Sempre in questo periodo, inoltre, sarebbero da collocare alcune esibizioni che vedrebbero Ruskaja (insieme a un'altra interprete attiva nel teatro di Bragaglia, Anita Amari) danzare all'aperto con l'accompagnamento di musiche di compositori russi. Simili rappresentazioni sono infatti rievocate in un articolo pubblicato in anni successivi, nel quale l'autore, ancora ammaliato dal ricordo di queste visioni danzanti, racconta:

Era una sera d'agosto. Il ricordo è vivo in me di quella sera.

⁷³² Su questo punto si veda Veroli, Patrizia, *Baccanti e dive dell'aria: donne, danza e società in Italia 1900-1945*, cit., pp. 175-179 e *infra*, p. 435 e sgg.

⁷³³ Così, ad esempio, si commenta il *balletto satirico* intitolato *Il dramma del n.77* e andato in scena, col soggetto di Eugenio Giovannetti e le musiche di Guido Sommi Picenardi, nel febbraio 1923: «Si tratta di uno spettacolino che non dura più di venticinque minuti, se li dura. Ma l'abbiam già detto, questo tentativo di mutare il balletto in satira e, soprattutto, in satira della gioiellomania, nasconde intenzioni tenebrose. Il lavoretto non ha, in apparenza, alcuna pretesa, ma non si sa mai quel che possa accadere ventidue metri sotto il livello del suolo. Laggiù, anche un balletto innocente, può acquistare un'impressionante forza esplosiva e sarebbe forse bene che, nel vicinato di via degli Avignonesi, la gente cominciasse sin d'ora a mettersi in guardia. Non vogliamo esagerare! Ci accontentiamo di accennare ad uno fra i tanti effetti artistico-economico-sociali che questo pericoloso balletto satirico potrebbe avere. I colleghi Picenardi e Giovannetti hanno pensato alle gravi ripercussioni che il loro lavoretto potrebbe avere sul mercato dei gioielli? Fin da oggi corre voce che i brillanti, i rubini e le turchesi abbiano perduto in questi giorni un terzo del loro valore. Dopo la prima rappresentazione del *Dramma del numero 77*, tutte le gemme potrebbero avere un tale rapido deprezzamento da ridurre alla miseria i nostri più fiorenti gioiellieri. Non sarebbe peccato?» Cfr. Anonimo, *Al Teatro degli Indipendenti*, «Il Giornale d'Italia», 14 febbraio 1923.

Lo sfondo di una collinetta digradante, una stradiciuola e serpe, una cascatella che si è divisa in tanti argentei rivoletti, per non offendere l'immoto silenzio con troppo forte rumore. Ai miei piedi uno spiazzo che hanno coperto di porpora vellutata e due diritte linee di luce opalina. Scendono per la stradiciuola le due ninfe, visibilmente soffrendo la loro pena d'amore sulle armonie tormentose di Rachmaninoff. I toni dolcissimi, moderatissimi, i contorni evanescenti ricordano Giovanni Bellini ed alcuni veneziani primitivi: vedo il quadro anche ora. I corpi delle due donne, smaterializzati, sembra cantino blandamente, dolcemente. Nella memoria, la visione muta. Ecco la Ruskaja, morire con l'Autunno di Ciakowski. Poi ancora le due donne tornano: sono affrante per lungo cammino e attraversano la "steppa", guidate dalla singhiozzante, accorata musica di Borodin [in corsivo nel testo].⁷³⁴

Il richiamo a un immaginario ellenizzante, con la figura della ninfa che danza in uno scenario naturale, la presenza di un allestimento essenziale ma curato e, non da ultimo, le suggestioni di sapore rinascimentale (con la menzione della pittura di Giovanni Bellini, forse legata alle particolari qualità cromatiche dei costumi), ci conducono verso una delle prime significative prove di Ruskaja come interprete, coreografa e ideatrice di costumi (ruolo, quest'ultimo, che continuerà a ricoprire anche in seguito), vale a dire gli spettacoli di cori e danze che, ancora una volta nella cornice del teatro all'aperto, vanno in scena presso lo Stadio di Domiziano sul Palatino nel giugno 1927.

Incentrati sulla rievocazione di una duplice idea di *classico*, gli spettacoli si sviluppano secondo il doppio registro della greicità, con l'*Euridice* di Jacopo Peri (caratterizzata peraltro dall'impiego, per coro e danzatrici, di severi costumi ellenizzanti), e del Barocco italiano, rappresentato dalle musiche di Palestrina, Cherubini e Banchieri (di quest'ultimo autore è il madrigale *Mascherata di villanelle*, danzato da Ruskaja in vivaci costumi seicenteschi e particolarmente gradito dal pubblico). Il programma prevede una prima parte unicamente corale, affidata alla Camerata Romana Pierluigi da Palestrina, e una seconda in cui non solo si aggiungono le danze di Ruskaja (coadiuvata da Ida d'Avori e Re de Craise), ma il coro, guidato dalla russa, si compone anch'esso in atteggiamenti ritmici: all'ottimo successo di pubblico si unisce anche il plauso delle cronache che, nel rimarcare il peso della componente coreica rispetto alla riuscita dell'intera rappresentazione, si soffermano anche sulla qualità della danza di Ruskaja, notando soprattutto come essa consista in un fluido inanellarsi di movimenti che, a tratti, si cristallizza in pose e atteggiamenti espressivi oscillanti tra lo ieratico e il gioioso.

⁷³⁴ De Angelis, A., *Con Yia Ruskaja nella scuola di danze*, «Il Giornale dell'Arte», s.d. [1928].

Così, ad esempio, si esprime «La Tribuna»:

Diremo appena che i suoi movimenti fluidi e snodantisi, uscenti uno dall'altro come le volute del laccio di un gaucio (*sic!*), poggiando su atteggiamenti volutamente ingenui, ieratici taluni e gioiosi altri, ma tutti quanti ispirati a un primitivismo quant'altri mai raffinato e moderno, a un quattrocentismo rifatto con spirito vagamente novecentista, tanto per intenderci, senza essere tuttavia caricaturale bensì composto e reverente, parvero adattissime al carattere delle musiche del Peri e del Banchieri, che forse non avrebbero tollerato con il medesimo benevolo equilibrio l'agilità dei salti e degli sgambetti pericolosi cari al balletto tradizionale italiano e, con altro spirito, anche a quello russo del primo Diaghileff, che confessiamo piacerci moltissimo e prediligere sopra ogni altro.⁷³⁵

Ne emerge l'immagine di una danza volutamente antivirtuosistica, puntellata di pose e attitudini *naturali* e, non da ultimo, sorretta da un generale impulso alla *semplificazione* che, sul piano coreografico come su quello dell'allestimento, sembrerebbe addirittura spingere il cronista de «La Tribuna» a ravvisare una vicinanza fra lo spettacolo in questione e il movimento pittorico di Novecento, notoriamente caratterizzato, più che da soggetti o formule compositive ricorrenti, da una generale tendenza alla stilizzazione di forme (anche quelle legate all'iconografia greco-romana) e volumi.

Accanto alle caratteristiche del linguaggio coreografico di Ruskaja, in questi anni oggetto di una prima formalizzazione, è bene anche soffermarsi sugli spettacoli del Palatino in quanto esempi di “teatro all'aperto”: concepita come *sana* (specie rispetto alle atmosfere stantie dei teatri tradizionali) ed esaltante occasione per la celebrazione delle grandi passioni collettive, questa formula spettacolare appare altresì connotata, evidentemente in ossequio alle sue origini elleniche, da un carattere *sacro* e *rituale* che, nel tempo sempre più affine alla natura *religiosa*⁷³⁶ del Fascismo, finiva per conferire all'arte un'aura di misticismo e di ineffabilità. È anche in relazione a una cornice di questo tipo, unitamente alle profonde influenze determinate dalla frequentazione di Bragaglia, che deve essere inquadrata un'altra tappa essenziale dell'attività di Ruskaja negli Anni Venti, vale a dire la pubblicazione, datata 1927, del saggio *La danza come un modo di essere*. Il volume accoglie non soltanto alcuni

⁷³⁵ M. S., *Ja (sic!) Ruskaja al "Palatino"*, «La Tribuna», 28 giugno 1927.

⁷³⁶ Centrali, da questo punto di vista, i numerosi studi dello storico Emilio Gentile, cui spetta il merito di aver sviluppato un'interpretazione del Fascismo come religione politica. Tra questi citiamo almeno: Id., *Il culto del littorio*, Roma-Bari, Laterza, 1993; Id., *Fascismo. Storia e interpretazione*, Roma-Bari, Laterza, 2002; Id., *Fascismo di pietra*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

accenni alla possibilità di danzare con l'accompagnamento della musica corale⁷³⁷, ma sembra incentrato, perlomeno a livello teorico, su un'idea di danza come *rito e atto di fede* originario:

La prima delle arti, dunque, la più intima, quella più aderente alla natura stessa, poiché le sue figurazioni si foggiano con la stessa figura umana, pur creando immagini di superiore umanità; la più segreta e la più appariscente, quella che per le vie rapidissime dell'espressione, sulle quali anche la parola sarebbe lenta, narra in un linguaggio limpido ed esteriorizzato come nessun altro degli eventi della sensibilità [...] Narrazione del resto non meno misteriosa di quella della musica, la quale verrà dopo la danza, su ritmi rivelati forse dalla danza stessa, a narrare le favole segrete dell'io sensibile [...] La parola moverà poi il passo lento e sapiente verso le misteriose sorgenti donde fluisce la linfa stessa della vita sensibile, e la danza e la musica [...] ce ne porteranno il mormorio profondo e la freschezza incomparabile, facendo, senza svelarne il mistero, l'elogio della sua mitica divinità. *Sorelle genuflesse, la danza e la musica sono le prime ed ultime fedeli del tempio dove soltanto chi crede può, dopo essersi inginocchiato, risorgere senza tormento e recando un dono di luce inobliabile. La parola verrà; ma porterà il dubbio. La musica e la danza, pure nella loro apparenza indefinita, avranno portata una certezza* [corsivo nostro].⁷³⁸

Ci sembrano forti, in queste parole, sia l'influsso dell'idea bragagliana di danza come *misticismo moderno* (a sua volta modellata sull'esempio di danzatrici quali Jia Ruskaja o Charlotte Bara e proprio in questo torno d'anni difesa in articoli giornalistici e testi monografici⁷³⁹), sia, come si diceva, il rimando a una più generale concezione *rituale* dell'arte perfettamente in linea con gli ideali, le pratiche e le esigenze propagandistiche del Regime: Ruskaja, detto altrimenti, inizia già sul finire degli Anni Venti a sintonizzarsi abilmente con la temperie culturale fascista propugnando una visione liturgica dell'arte e,

⁷³⁷ Una simile ipotesi di accompagnamento corale costituisce tuttavia una sorta di eccezione, dal momento che, almeno in teoria, Ruskaja propugna qui, forse anche sulla scia di Bragaglia, un ideale di danza *assoluta* e non bisognosa, pertanto, di alcun sostegno musicale. Alla luce di ciò, l'autrice potrebbe voler qui indirettamente citare esperienze come quella del Palatino fornendovi una sorta di motivazione estetica. Leggiamo infatti nel capitolo *La danza teatrale libera*: «Il canto a solo, e il canto corale, può accompagnare una danza teatrale, come già in antico. Pure, la commissione del canto al ritmo plastico sarà poeticamente valida. Il ritmo delle membra contrasterà anzi, vivacissimo, governato dall'impeto suo proprio. Il canto emulerà la danza, senza sopraffarla: svolgerà, esso, come un tema non ignoto alla danzatrice, in cui la sorpresa di intenderlo esprimersi dalla voce umana stimolerà la virtù del prodigio».

⁷³⁸ Ruskaja, Jia, *La danza come arte pura*, in Id., *La danza come un modo di essere*, Milano, I.R.A.G., 1927, s.p.

⁷³⁹ Citiamo almeno l'articolo *Tersicore mistica e la danza sensuale* pubblicato su «La Tribuna» del 19 febbraio 1927 e il capitolo introduttivo del volume *Scultura vivente* (1928), intitolato, per l'appunto, *La danza misticismo moderno*. Per approfondimenti cfr. *infra*, pp. 429–444.

più in generale, abbracciando un approccio *mitizzante* nei riguardi dell'esistenza, dacché, come afferma Emilio Gentile

Il mito [...] per la cultura fascista, non era una forma mentale confinabile nel mondo arcaico o in uno stadio primitivo della mentalità, ma era una forma strutturale del pensiero umano, quale si esprimeva soprattutto nelle creazioni artistiche e nei movimenti religiosi, ma in forma altrettanto rilevante anche nel mondo della politica.⁷⁴⁰

Soffermandoci ancora brevemente sui contenuti di *La danza come un modo di essere*, i quali permeano d'altronde i contributi giornalistici su Ruskaja almeno per tutti gli Anni Trenta, è necessario enucleare almeno altri due fondamentali nodi concettuali costituiti, da un lato, dalle considerazioni circa l'applicabilità della danza nell'ambito dell'educazione fisica e, dall'altro, dalle indicazioni relative allo *stile* che, secondo l'autrice, deve caratterizzare il moderno spettacolo di danza.

Per ciò che concerne il primo punto, infatti, le argomentazioni di Ruskaja si intrecciano strettamente con molti dei discorsi che abbiamo già attraversato occupandoci della ritmica dalcroziana in Italia, dal momento che, nelle parole della danzatrice russa, sono rintracciabili sia espliciti riferimenti a Dalcroze, sia, e soprattutto, quell'ideale grecizzante di armonico ed equilibrato sviluppo del corpo-anima molte volte incontrato sin qui e abilmente compendiato, nel caso di Ruskaja, nell'espressione che designa la «danzatrice nuova» nei termini di «anima ricca, corpo liberamente addestrato». Simile ideale formativo prende dunque le mosse da un lavoro squisitamente fisico, affinché il corpo, ben allenato, possa sottomettersi *spontaneamente* alle esigenze dell'espressione:

La disciplina ginnastica della danzatrice non dovrà imporle che un solo preciso scopo: quello di poter dare, alla necessità dell'espressione, la risposta obbediente, elastica, facile e spontanea di un corpo che non si affatica e non si rifiuta di seguire l'ispirazione quando questa voglia comporsi in un veloce arabesco o in flessuoso disegno. Graduali e normali esercizi che allenino allo scatto muscolare, alla grazia negli sforzi, alla resistenza nel respiro. Cancellare giorno per giorno la fatica. L'educazione fisica sarà la più semplice: quella che apparentemente non avrà altri fini che in se stessa. Una fresca agilità, un calmo respiro, una segreta potenza muscolare. [...] Questa ginnastica non sarà affatto una *ginnastica* volutamente *ritmica* anche se qualche inizio di cadenze ritmiche vi si disegnerà spontaneamente. *La musica e il tempo ne saranno tenuti lontani*. Il fisico sarà solo, nella

⁷⁴⁰ Gentile, Emilio, *Il culto del littorio*, cit., 146.

pratica dei suoi esercizi che potranno essere quelli antichissimi e perfetti della ginnastica ellenica, suprema regolatrici di ogni armonico sviluppo delle membra nel pieno dominio dell'aria aperta [corsivi nostri].⁷⁴¹

Nel quadro di questo ideale progetto pedagogico, il rimando a Dalcroze serve a sottolineare come, dal punto di vista di Ruskaja, musica e ritmo non debbano servire a disciplinare l'operato del corpo in movimento, il quale, al contrario, necessita di agire in piena autonomia, rintracciando in sé stesso il ritmo della propria danza e le leggi del proprio sviluppo. La lezione del maestro svizzero, tuttavia, non ci sembra totalmente sconfessata da Ruskaja, specie quando, nell'illustrare i principi di quella che definisce come *danza libera espressiva*, si sofferma sull'importanza della camminata⁷⁴²:

Il camminare bene, elegantemente, in modo espressivo, è già un danzare: o, meglio, costituisce il primo fondamentale alfabeto della danza. La correttezza del passo comune è il primo delicato segreto della movenza, è il primo avviamento intimo al moto ritmico. Educa il corpo alla nobiltà del portamento e suggerisce lo slancio armonioso della persona nelle successive complesse forme dell'espressione plastica. Nel passo esiste già la prima architettura di ogni atteggiamento del corpo in movimento. [...] Istruire il corpo alla varietà del passo ritmico è dunque la prima regola per una buona educazione alla danza. [...] In realtà sono infiniti i modi del passo ritmico: e a mano a mano che il corpo acquista in questo esercizio elasticità sicura, equilibrata facilità di movenza e grazia ed eleganza, le braccia partecipano spontaneamente al modo naturale, e accenneranno al primo gesto, ovvero alla prima istintiva espressione armonica nella serie indeterminata delle movenze.⁷⁴³

Seppur inquadrata in una più ampia poetica della danza come pura espressione del sentimento, queste parole ci danno tuttavia qualche indizio circa la qualità del movimento concretamente ricercata da Ruskaja, le cui danze – secondo quanto torneremo ampiamente a vedere in seguito – sembrerebbero nascere da un lavoro di addestramento ginnico-ritmico degli arti inferiori e, parallelamente, da un più libero utilizzo di braccia e mani con finalità eminentemente espressive.

Altre indicazioni interessanti riguardano poi lo *stile* coreografico prefigurato da Ruskaja, dacché, afferma la russa «lo stile [...] riassume e rinnova genialmente gli elementi puri

⁷⁴¹ Ruskaja, Jia, *Primi accenni verso la danza libera espressiva*, in Id., *La danza come un modo di essere*, cit., s.p.

⁷⁴² È comunque necessario ricordare che l'idea della camminata come elemento primordiale della danza e, in particolar modo, dell'orchestica greca era stato già proposto da Emmanuel in *La danse grecque antique*.

⁷⁴³ *Ibidem*.

dell'espressione, allorché di formerà mano a mano [nella danzatrice, *n.d.A*] la consapevolezza nuova di libertà nell'interpretazione ritmica e figurativa»⁷⁴⁴.

L'attenzione riservata a quest'ultima questione costituisce un altro motivo di sintonia fra le posizioni di Ruskaja e la cultura del suo tempo, dacché lo *stile*, sotto il Fascismo, non rappresenta soltanto un problema di carattere artistico (notoriamente al centro del dibattito estetico e, non secondariamente, delle riflessioni elaborate in seno al movimento di Novecento) ma rimanda a una modalità di concepire la vita collettiva e la sua (auto)rappresentazione:

Lo *stile*, come espressione di ordine e disciplina animati da una fede, era un segno di vittoria sul caos e sull'incertezza, in un mondo uscito profondamente sconvolto dalla tragedia della guerra, sospeso fra un'epoca in crisi e una nuova epoca, che stentava a definirsi, travagliato da gravi crisi economiche e morali, sovrastato dall'incombente incubo di precipitare nuovamente nel caos [...] Lo *stile*, così inteso, era concepito come espressione della religione fascista: era, si può dire, la religione tradotta in costume, testimonianza vivente della sua etica, regola, «ascesi».⁷⁴⁵

La danzatrice immaginata da Ruskaja, sacerdotessa votata al culto della Bellezza e chiamata a trasformare in espressione gli impulsi del sentimento, può certo attingere temi e motivi dalle "arti sorelle" come musica e pittura, ma poi deve dar vita a un linguaggio esclusivamente corporeo e capace, nella sacralità di una scena essenziale in cui archi, colonne e gradinate servono solo a suggerire *ritmi plastici*, di trasfigurarsi attraverso l'impiego sapiente della *luce* che, elemento concreto della scena teatrale, sembra tuttavia creare attorno al corpo danzante un'aura di misticismo:

Ma un elemento sovrano della rappresentazione plastica è la luce. Essa è l'elemento della trasfigurazione; penetra o imbeve il tessuto espressivo della movenza, ne svolge il mobile chiaro-scuro in ombre, bagliori, fermi splendori, misteriose tenuità. Il valore estetico della luce, nella danza, va riguardato nel potere che essa ha di svelare compiutamente lo sviluppo plastico, di accordarsi e connaturarsi all'espressione fantasiosamente; non di definire e decorare la visibilità, bensì di avvolgere la danzatrice come se ella la racchiudesse e farla quasi sgorgare dai suoi occhi per comporre il rilievo animato della rappresentazione in un puro ambito luminoso.⁷⁴⁶

⁷⁴⁴ *Ibidem*.

⁷⁴⁵ Gentile, Emilio, *Il culto del littorio*, cit., p. 164.

⁷⁴⁶ Ruskaja, Jia, *La danza teatrale libera*, in Id., *La danza come un modo di essere*, cit., s.p.

Frutto dell'impasto tra idealizzazione della danza come *assoluto*, sacralizzazione dell'arte e stilizzazione dei linguaggi, le idee di Ruskaja entrano ovviamente nei contributi giornalistici ad essa dedicati⁷⁴⁷, come quello comparso il 12 dicembre 1928 su «Il Secolo. La Sera», nel quale, oltre a illustrare alcuni temi portanti di *La danza come un modo di essere* (con particolare attenzione all'*excursus* storico intitolato *Ritorno all'espressione* e presentato come primo capitolo del volume), si commenta l'altro fondamentale avvenimento che, dopo la pubblicazione del suo «libro di fede»⁷⁴⁸, caratterizza l'attività di Ruskaja nel 1928, vale a dire l'apertura, presso il Teatro dal Verme di Milano, della scuola di «danze classiche e ginnastica ritmica».

La scuola, nella prospettiva dell'articolo in esame, costituisce la concreta applicazione di quei principi elegantemente illustrati da Ruskaja⁷⁴⁹ in sede teorica, al punto che, non

⁷⁴⁷ Per ciò che riguarda i commenti al libro di Ruskaja è opportuno citare la recensione di e. p. (ma Eligio Possenti) pubblicata sul «Corriere della sera» il 24 aprile 1929 col titolo *Tersicore moderna*. Il contributo intende attraversare, spesso parafrasandoli, tutti i principali passaggi del testo e solo nelle ultime righe accoglie un breve commento volto a sottolineare la solidità *intellettuale* della danzatrice: dopo aver infatti presentato sotto forma di domanda alcuni dei principi-cardine di *La danza come un modo di essere*, come il rapporto danza-coreografia o danza-musica, l'autore afferma che «nel libro della Ruskaja questi quesiti sono prospettati con chiarezza e con quella serietà con la quale gli Slavi, come i Tedeschi del testo, considerano sempre le questioni del teatro nelle sue svariate manifestazioni».

⁷⁴⁸ Così lo definisce l'autore della prefazione Marco Ramperti nell'articolo intitolato *Parla una danzatrice* e pubblicato su «La Stampa» del 31 maggio 1927. Al fine di giustificare la propria collaborazione a un volume così *sui generis*, Ramperti sottolinea che *La danza come un modo di essere* non nasce con l'intento di illustrare a parole una pratica costitutivamente intraducibile come la danza, ma, al contrario, ricorda che esso rappresenta una sorta di professione di fede, la presa di parola da parte di un'artista che, nella letteratura, può solo trovare un mezzo imperfetto per esprimere la propria poetica. Simile incompatibilità si esprimerà anche nella prefazione del libro, nella quale, infatti, si rintraccia il motivo dell'estraneità dello scrittore, costretto a servirsi dello strumento razionale e imperfetto della parola, rispetto a una pratica che, come la danza, è manifestazione spontanea, istintiva ed elevata dell'interiorità. Si legga a tal proposito l'apostrofe a Jia Ruskaja con cui si apre la prefazione di Ramperti e che, non a caso, compare anche nell'articolo de «La Stampa» appena menzionato: «Jia Ruskaja, perché tacervi che l'annuncio di questo libro, sulle prime, mi sorprese e mi spiacque? Sapete pure, amica mia, quanto l'arte nostra dello scrivere sia inferiore alla vostra. La danzatrice che scrive, è l'albatro del poeta che cammina. Perché umiliarvi – voi armoniosa, voi alata, voi sorella dei vaganti e veglianti spiriti taciturni – sino alla piccola prosa marciante in riga tra due margini col passo delle fanterie? La danza sta alla parola, come la parola al fonografo. Or ecco, voi che potete esprimere quanto pensate nell'immediata perfezione del gesto, uscite dal vostro divino silenzio per unirvi, per confondervi ai nostri reggimenti pettegoli».

⁷⁴⁹ È bene rilevare come nell'articolo si sottolinei che, in realtà, il testo non possa essere frutto della penna di Ruskaja, giunta da pochi anni in Italia e certamente non del tutto padrona della lingua. Pur senza ritenere che ciò sminuisca il valore di questa singolare operazione editoriale, si afferma ironicamente: «Si può pensare qualche volta alla collaborazione di un genietto che suggerisca immagini, concetti e parole nel furore di una esaltazione. Jia Ruskaja è una specie di sacerdotessa alla quale tali misteriosi e meravigliosi riti non possono essere ignoti». Cfr. Anonimo, *La danza come modo di essere*, «Il Secolo. La Sera», 12 dicembre 1928. A proposito dell'autorialità di questo testo, è opinione diffusa – stando in primo luogo a quanto sostenuto da Patrizia Veroli in *Baccanti e dive dell'aria: donne, danza e società in Italia 1900-1945* – che si debba ravvisare in Anton Giulio Bragaglia l'autore effettivo, soprattutto a causa della stretta collaborazione che lo lega a Ruskaja al principio degli Anni Venti e che lo vede costruire attorno alla danzatrice russa un'immagine di artista intellettuale con la pubblicazione, sotto lo pseudonimo di Jia Ruskaja, di articoli giornalistici dedicati alla danza. Sebbene Bragaglia costituisca senza dubbio un riferimento teorico privilegiato (gli accenni a Laban, Wigman e Dalcroze contenuti nel volume sembrano, ad esempio, esplicitamente rifarsi al suo pensiero e, al contempo, il discorso relativo ai rapporti danza-musica risente certamente di quanto da lui dichiarato e

casualmente, solo in relazione ad essa si cita esplicitamente un passaggio di *La danza come un modo di essere*: «La scuola – scrive Ruskaja – dovrebbe essere come un nuovo tempio, in cui palpasse perennemente una vibrante atmosfera estetica, commentata dalle riproduzioni dell'arte del passato e del presente, in una prospettiva ordinata da sicuro impeccabile gusto»⁷⁵⁰.

Nell'intercettare la relazione esistente fra gli assunti teorici alla base del libro e la generale impostazione conferita alla didattica, l'articolo mette in luce l'acuta strategia con cui Ruskaja, evidentemente forte dei propri appoggi politici, intende differenziarsi all'interno del panorama coreico di questi anni: senza legare le sue sorti solo ed esclusivamente alle proprie capacità di interprete, la russa sembra comprendere fin da subito come, nell'Italia fascista, la strada per un riconoscimento ufficiale delle pratiche coreiche passi non solo attraverso la conformità rispetto agli ideali del Regime (si pensi alla visione *religiosa* della danza e alla centralità conferita ai problemi dello *stile*), ma si concretizzi anche nell'addestramento di corpi femminili che, ispirati a un'immagine ellenizzante di classica grazia e compostezza, possano venire effettivamente impiegati negli spettacoli dei teatri all'aperto, la cui riscoperta, incominciata negli Anni Dieci del Novecento, viene ora fortemente incoraggiata dal Regime che, com'è ovvio, comprende chiaramente il fascino e l'impatto esercitati da simili rappresentazioni su grandi masse di spettatori.

Sebbene alla scuola di Ruskaja, come ricorda l'articolo de «Il Secolo. La Sera», le fanciulle possano accedere anche senza avere ambizioni teatrali, quello della formazione di un gruppo di danzatrici professioniste ci sembra tuttavia costituire, almeno in questa fase, il principale obiettivo dell'attività didattica dell'artista russa:

Jia Ruskaja ha diviso il suo corso in tre anni: il primo è dedicato allo insegnamento elementare: ginnastica ritmica, plastica, atteggiamenti e passi; nel secondo le allieve sono guidate ad una improvvisazione semplice che deve essere lo spunto per lo sviluppo della fantasia, col sostegno del ritmo musicale: nel terzo si avrà il perfezionamento di questa improvvisazione. Le allieve con un temperamento già formato, potranno cimentarsi in composizioni plastiche più complesse e caratteristiche.

Dopo il terzo anno l'allieva avrà ricevuto una preparazione, si può dire, completa: se essa

pubblicato in questi anni), non ci sembra però, considerando i contenuti e soprattutto lo stile del libro di Ruskaja, di potervi ravvisare chiaramente l'impronta di Bragaglia. Non è forse da escludere, sebbene simile ipotesi meriterebbe ulteriori ricerche, una massiccia influenza da parte di Ramperti, il cui estro letterario potrebbe aver contribuito a sagomare lo stile lirico e visionario che caratterizza l'intero volume e, in particolare, il capitolo conclusivo, nel quale, non a caso, si rintraccia il motivo (presente, come si è detto, anche nella prefazione) dell'inadeguatezza della parola rispetto al miracolo ineffabile della danza.

⁷⁵⁰ Anonimo, *La danza come modo di essere*, «Il Secolo. La Sera», cit.

avrà qualche cosa d'interessante e di significativo da esprimere si avvierà verso il teatro: altrimenti rimarrà nella vita, con una maggiore dose di grazia, di eleganza, di buon gusto.⁷⁵¹

È proprio con il suo gruppo di allieve-interpreti che, negli anni immediatamente successivi alla fondazione della scuola, Ruskaja partecipa a importanti esperienze di teatro all'aperto, ad esempio collaborando con Ettore Romagnoli per *Alceste* e *Il mistero di Persefone* (entrambi andati in scena presso il teatro Licinum di Erba nel 1929⁷⁵²) o creando le coreografie per gli allestimenti siracusani di *Ifigenia in Aulide* e *Agamennone* nel 1931.

In tutti questi casi, le cronache, oltre a sottolineare il significativo apporto della danza rispetto al successo delle rappresentazioni (tanto che, a proposito di *Il mistero di Persefone*, musica e danza vengono considerate una vera e propria integrazione del testo poetico di Romagnoli⁷⁵³), rimarcano anche come la componente coreica – analogamente a quanto si diceva circa le danzatrici di formazione dalcroziana coinvolte negli allestimenti di tragedie classiche – costituisca un commento armonioso, elegante e, dunque, *controllato* (anche nelle espressioni di dolore) dell'azione principale, la cui funzione, evidentemente, è quella di collaborare a rendere visibile lo spirito che anima le vicende portate in scena.

È allora evidente come, in questo tipo di allestimenti, la danza sia ben lontana dal detenere quella posizione di solitaria autonomia che Ruskaja auspicava nelle pagine del proprio libro, dacché essa è immancabilmente chiamata a integrarsi con gli altri linguaggi della scena e, soprattutto, con quella musica da cui si cercava in tutti i modi di proclamare l'indipendenza: simile oscillazione tra teoria e prassi, certo ricorrente anche in seguito, si lega forse in questa fase al desiderio di acquisire ampia visibilità sia agli occhi di un vasto pubblico sia dinanzi al Regime, e, al contempo, potrebbe dipendere dall'ancora scarsa preparazione tecnica delle allieve.

Ad ogni modo i principi ispiratori di *La danza come un modo di essere* continuano a essere pubblicamente difesi e divulgati da Ruskaja ancora nel marzo 1932, quando, in occasione di una serata di danze presso il milanese Teatro del Convegno, la danzatrice tiene una conferenza introduttiva volta a illustrare i fondamenti della propria arte. Secondo quanto emerge dalle colonne del «Corriere della sera», anche in questo caso appassionato portavoce di Ruskaja⁷⁵⁴, la danzatrice si sarebbe rivolta al proprio pubblico

⁷⁵¹ *Ibidem.*

⁷⁵² Nel giugno del 1930 *Il mistero di Persefone* va in scena alla Villa Reale di Monza.

⁷⁵³ Cfr. Anonimo, «*Il mistero di Persefone*» di E. Romagnoli al Licinum di Erba, «Il Secolo. La Sera», 28 agosto 1929.

⁷⁵⁴ Abbiamo già visto come il quotidiano di Borelli tendesse a difendere le posizioni di Ruskaja mediante la pubblicazione di articoli in cui si ha l'impressione che le parole della danzatrice venissero attentamente parafrasate. Cfr. *infra*, p. 194 e sgg.

con sobrietà e chiarezza spiegando in breve volgere di tempo i caratteri della danza moderna in genere e di quella che ella studia e predilige. Per non risalire alle origini dell'umanità, poiché la danza nasce insieme con la creatura, ha incominciato con Isadora Duncan, che ispirandosi alla grazia ellenica ha sostituito all'attrattiva del balletto coreografico e all'abilità accademica della danzatrice la vibrazione plastica e ritmica. [...] Jia Ruskaja va ancora oltre. Ella ritiene che la danza possa essere suscitata non soltanto dalla musica; ma che la danzatrice possa ispirarsi a una poesia, a una statua, a una pittura o meglio ancora a uno spettacolo della natura. L'emozione dell'anima è la fonte della danza moderna. La quale non deriva più da un fatto esteriore come erano i motivi coreografici o musicali del secolo scorso, ma da un intimo sentimento che trova nella forma classicheggiante della danza rianimata da uno spirito attuale la sua libera e armoniosa espressione.⁷⁵⁵

Accanto a motivi già incontrati in precedenza, come l'importanza del sentimento e la fiera opposizione al balletto tradizionale, viene portato in primo piano il problema delle diverse fonti di ispirazione cui la danzatrice può attingere in fase creativa: è interessante notare come, nel tempo, quelli che qui costituiscono solo dei riferimenti di partenza (come la pittura, la statuaria e la Natura), diverranno dei veri e propri elementi tematici e stilisti negli spettacoli di Ruskaja, tanto che, come vedremo, essi finiranno per concretizzarsi in espliciti rimandi a elementi naturali (si pensi alle coreografie ispirate alle nuvole o al cadere delle foglie autunnali) o a correnti artistiche (come lo stile pompeiano o la pittura del Rinascimento italiano).

Che Ruskaja intenda portare simili questioni all'attenzione della stampa si comprende anche da un'intervista pubblicata su «Varietas» nel settembre del 1932, nella quale l'autrice sembra parafrasare il già testo del «Corriere» allorquando dichiara

Jia Ruskaja mi dice che la danza non è soltanto suscitata dalla musica; ma che la danzatrice può ispirarsi anche ad una poesia, una pittura, e meglio ancora, allo spettacolo grandioso della natura. L'emozione dell'anima è la fonte della danza; essa è intimamente legata all'origine di questa, e, come ogni forma d'arte, istintiva.⁷⁵⁶

Attraverso simili rimandi alla questione dell'ispirazione, Ruskaja lascia implicitamente trapelare suggestioni e indicazioni circa le tematiche e gli spunti iconografici che informano le proprie creazioni, il tutto come se, attraverso la stampa (e, come si diceva, mediante

⁷⁵⁵ Anonimo, *Le danze di Jia Ruskaja al Convegno*, «Corriere della sera», 17 marzo 1932.

⁷⁵⁶ Sirtori Bolis, Mary, *Jia Ruskaja danzatrice e maestra*, «Varietas», settembre 1932.

conferenze pubbliche) intendesse *formalizzare* o comunque conferire una maggiore concretezza al proprio operato di artista e intellettuale della danza.

Una maggiore solidità e strutturazione caratterizzano probabilmente anche il tipo di allenamento proposto da Ruskaja alle sue allieve, dacché, stando ancora alla già citata intervista di «Varietas», le lezioni presso la scuola della russa si svolgerebbero secondo una rigorosa successione di esercizi in cui, a partire da semplici movimenti evidentemente ispirati alla ritmica dalcroziana, si passa all'esecuzione di intere sequenze danzate miranti a esprimere i diversi stati dell'animo:

Il primo [esercizio, *n.d.A*] viene eseguito alla sbarra; esso serve soprattutto ad insegnare la posizione dei piedi ed a sviluppare e rinforzare i muscoli delle gambe per aumentare l'equilibrio che occorre nelle diverse movenze.

Il secondo esercizio consiste nei vari movimenti di ginnastica ritmica, che serve appunto ad addestrare il corpo e sciogliere i gesti al comando dei diversi ritmi.

Nel terzo s'insegna la plastica delle movenze, della testa e delle braccia in rapporto a tutto il corpo e ciò per rendere più fluido ciascun singolo movimento.

Questo il compendio delle più elementari basi della danza. Si passa adesso a riepilogare tutti i suddetti esercizi nel loro complessivo insieme, con tanti passi eseguiti su frasi musicali staccate; esse sono brevissime composizioni plastiche che però già in se stesse comprendono ed esprimono i diversi stati d'animo.⁷⁵⁷

Vale inoltre la pena di sottolineare come Ruskaja apra alla stampa le porte della propria scuola in un momento particolarmente delicato della sua carriera, vale a dire quello successivo alla nomina, insieme a Etorina Mazzucchelli, di direttrice della Scuola di Ballo della Scala: nel clima di accesa polemica che, a partire dal luglio 1932 (quando, cioè, l'incarico di Ruskaja presso il teatro scaligero viene reso noto), accende gli ambienti della danza milanese, l'artista russa diviene verosimilmente oggetto dell'attenzione della stampa, cui risponde però, come si è visto, presentando con semplicità il proprio lavoro, onde dimostrarne – in questo forse anche attenuando i toni a tratti visionari di *La danza come un modo di essere* – la serietà sul piano teorico così come su quello pratico.

Abbiamo già ripercorso gli sviluppi della polemica giornalistica che, contrapponendo tra il 1932 e il 1934 *classicisti* e *modernisti*, accompagna tutto il periodo di permanenza di Jia Ruskaja alla Scala⁷⁵⁸. Può tuttavia essere opportuno soffermarci su un intenso articolo di Eligio Possenti che, nel 1933, sembra non solo riassumere il percorso fino ad allora

⁷⁵⁷ *Ibidem.*

⁷⁵⁸ Cfr. *Infra*, p. 194 e sgg.

compiuto da Ruskaja (con particolare attenzione, evidentemente, per l'attività svolta nella scuola scaligera), ma anche in qualche modo prefigurarne gli sviluppi futuri.

Forse citando direttamente *La danza come un modo di essere*, che aveva recensito quattro anni prima e nel quale si annunciava l'avvento di una «danza libera espressiva», Possenti sostiene infatti che il principale merito di Ruskaja consiste nell'aver dato vita a una «danza espressiva» intesa come connubio di *estetica*, vale a dire composizione di belle forme, e di *mimica*, esternazione, cioè, degli stati dell'anima soprattutto mediante le espressioni del volto:

Non solo gesti armoniosi e passi elastici, ma danzare e gioire, danzare e patire, danzare e amare, danzare e odiare. Recentemente, alla Scala di Milano, dove, accanto alla Scuola di ballo tradizionale, si è istituita, da un anno, la scuola di danza moderna, Jia Ruskaja [...] ha dato saggi significativi della intensità e dell'eloquenza della danza. Ella considera la danzatrice, spiritualmente e fisicamente ben addestrata, un così squisito strumento espressivo da poter danzare anche senza la musica; quando la turbi o la spaventi o la incanti o la prostri o la inebbri (*sic!*) un'opera d'arte o un fatto grandioso o un'emozione profonda. [...] La danza espressiva è, dunque, la danza eloquente. La maschera della danzatrice è quella dell'attrice. La musica desta nell'anima sua determinate emozioni; il corpo addestrato si muove al loro ritmo. I motivi della danza, gli atteggiamenti, le movenze nascono dall'anima tocca e scossa dalla musica. La gioia, il dolore, la disperazione, l'estasi, l'esaltazione dati all'anima dalla musica guidano i gesti e i passi delle danzatrici le quali tutte seguono norme e disciplina per compiere in un coordinato complesso la sinfonia danzata aderente a quella musicale; ma ciascuna è, in certo senso, autonoma; dà al gesto, al passo, alla figura, l'intensità che le è concessa dal temperamento.⁷⁵⁹

Nel fondere azione del corpo e condizione dell'anima («danzare e gioire, danzare e patire, danzare e amare, danzare e odiare»), la danza diviene, afferma qui Possenti evidentemente citando il poeta greco Simonide, un'arte *eloquente*, vale a dire dotata di una sostanza umana e sentimentale che non soltanto la eleva dal rango di mera pratica fisica ma, soprattutto, la rende facilmente intelligibile, proprio sull'onda di un comune coinvolgimento emotivo, a grandi masse di spettatori:

La potente e suggestiva evidenza degli atteggiamenti avvolgeva lo stato d'animo dello spettatore nel clima della tragedia anche nei momenti di pausa.

⁷⁵⁹ Possenti, Eligio, *Danza+Anima*, «La Lettura», 1 ottobre 1933.

La danza espressiva è per pochi? Recenti esperienze hanno provato come sia di comprensione popolare. Essa diletta ed eleva, aggiunge al gusto estetico quello più profondo di dare allo spirito dolore o letizia, L'anima non rimane estranea alla danza: anzi ne è il segreto movente. La grazia della creatura terrena si circonda di un alone di stella.⁷⁶⁰

Ci sembrano proprio queste le direttrici lungo le quali si muove l'operato di Ruskaja all'indomani dell'uscita dalla Scuola di Ballo della Scala, quando, cioè, apre non solo una nuova scuola con un ricco e articolato programma didattico⁷⁶¹, ma, complice anche la collaborazione di alcune talentuose e tecnicamente solide danzatrici *rapite* all'istituto scaligero come Giuliana Penzi⁷⁶², dà vita a un gruppo di artiste grazie al quale riuscire a imporre sulle scene italiane il proprio linguaggio di movimento.

In questa fase, infatti, l'attuazione di un ideale di danza come espressione dell'interiorità – da sempre, lo si è visto, al centro del percorso dell'artista russa – tende a tradursi nel ricorso a tematiche, immagini, suggestioni e (soprattutto) simbologie facilmente intelligibili dal grande pubblico, il quale, ancora una volta, ha la possibilità di assistere alle danze ideate da Ruskaja soprattutto nell'ambito di quei riti collettivi rappresentati dagli spettacoli classici nei teatri all'aperto.

Risale al 1935 un ciclo di rappresentazioni che, inserito nel quadro delle manifestazioni per la Primavera Siciliana, vede il Gruppo Ruskaja esibirsi nei teatri di Agrigento e Taormina e offrire un programma di danze che, da un lato, recupera ed esalta l'approccio mistico e cultuale che abbiamo già rilevato in precedenza (Jia Ruskaja, si legge in un ritaglio, è la danzatrice «d'anima che ridiede all'Italia, pure in danze classiche maestra, il culto ed il tempio per l'arte divina della danza ed educò novizie con appassionata fede»⁷⁶³), e, dall'altro, sembra voler attrarre e soggiogare il pubblico mediante un triplice riferimento, sul piano tematico come su quello dell'allestimento, alla mitologia greca (con le danzatrici che rievocano ninfe, driadi e naiadi), alla Natura (attraverso il già citato rimando agli elementi naturali) e alle grandi passioni (cui sembrerebbero rifarsi coreografie come *Pianto* su musiche di Grieg tratte dal *Peer Gynt*).

Presentate dinanzi a un pubblico monumentale, oscillerebbero infatti tra 5000 e 10000 le presenze attestate dalle cronache degli spettacoli siciliani, queste danze, talvolta

⁷⁶⁰ *Ibidem.*

⁷⁶¹ Come ricorda Patrizia Veroli, la scuola costituisce un *unicum* nel panorama coreico del tempo, in quanto «è indirizzata, anche per le alte rette, alle ragazze della medio-alta borghesia, cui assicura, oltre alle discipline di movimento, una cultura artistica (solfeggio, storia della danza, dell'arte e della musica)». Cfr. Veroli, Patrizia, *Baccanti e dive dell'aria. Donne, danza e società in Italia 1900-1945*, cit., p. 225.

⁷⁶² Cft. Monna, Maria Elisa – Penzi, Giuliana, *Giuliana dai capelli di fuoco*, Torino, Eri, 1990.

⁷⁶³ Anonimo, *Oggi ha luogo a Taormina il primo spettacolo classico*, [testata e data non identificate, ma 1935].

accompagnate dalla declamazione di idilli teocritei, finiscono per coinvolgere lo spettatore su un piano eminentemente emotivo e irrazionale, dando vita a veri e propri riti profani⁷⁶⁴ officiati da fanciulle che, severe e graziose, incarnano al contempo l'immagine della vestale e quella della ninfa.

Simile oscillazione è prontamente rilevata dalle cronache, le quali, com'è facile immaginare, ritraggono con maggiore dovizia di particolari quei momenti dello spettacolo in cui le danzatrici vestono i panni di leggiadre e aggraziate creature mitologiche:

[...] un coro di giovanette, guidate da Jia Ruskaja, rievoca tra templi e ruderi, le danze classiche dei tempi aurei, ricomponendo squisite grazie di ninfe e driadi [...] escono le Oreadi dal piè leggero, i fianchi avvolti di fronte, le chiome tenute da un serto di cupe foglie di bosco. [...] si levano le Naiadi roride di fresche acque; hanno nei capelli un luccichio di diamanti, intorno alle anche snelle una cintura di lucide foglie acquatiche. [...]

Dal mare salgono le Nereidi, leggere come spuma nel nimbo d'oro delle trecce sfioccate dalla brezza....

Nella radura ove tra l'erba fresca sorridono margheritine bianche, fiordalisi azzurri, bottoni d'oro, lavande cilestrine, e odorano i timi e i mentastri, le Ninfe danzano; agitano intorno le tuniche bianche e succinte, sono come stelle i grandi occhi bruni o chiari accesi di luce, di suono, di ritmo, le bianche braccia sembrano ali aperte a un magico volo, le gambe snelle hanno la grazia fragile di inverosimili steli...⁷⁶⁵

Non solo messa in atto di quel recupero della *classicità* e di quella concezione dello spettacolo come *liturgia collettiva* notoriamente centrali nel complesso dei *riti, miti e simboli* fascisti⁷⁶⁶, le rappresentazioni coreografiche ideate da Ruskaja vanno anche sapientemente incontro ai gusti di un pubblico che, come quello italiano, continuava a ricercare nella danza, specie in quella agita nella cornice ellenizzante dei teatri all'aperto, l'espressione della gioia e della voglia di vivere⁷⁶⁷.

⁷⁶⁴ Proprio l'inizio di un rito sembra quello evocato dalla cronaca seguente: «Quando alle ore 17 precise, nella luce sfolgorante del pomeriggio inoltrato, un sonoro colpo di gong, ogni rumore, ogni brusio è cessato nella Valle: come nel giorno precedente tutta la immensa marea di pubblico popolante l'ampia spianata antistante il Tempio della Concordia, si è sentita irresistibilmente attratta e soggiogata dalla gentile visione di vaghe fanciulle, intessenti la "Danza del Tripudio", in un'armonia dolcissima di suoni, in un fluttuare di veli verdi e rosei». Anonimo, *L'ultimo spettacolo di danze nella Valle Archeologica di Agrigento*, [testata e data non identificate, ma 1935].

⁷⁶⁵ Anonimo, *Danze di Primavera*, [testata e data non identificate, ma 1935].

⁷⁶⁶ Ancora una volta deduciamo la triade concettuale "mito, rito simbolo" dagli studi di Emilio Gentile.

⁷⁶⁷ Risale d'altronde appena al 1928 il volumetto *La danza nell'antica Grecia* nel quale, recuperando molti dei discorsi sulla danza ellenica diffusi in Italia sin dal secolo precedente, si puntava l'accento sulla grazia gioiosa delle fanciulle greche che, nei contesti sacri così come in quelli teatrali, manifestavano la propria natura sana, armonica e equilibrata attraverso la danza. Si legga, a titolo d'esempio, il seguente passaggio: «L'Ellade, che divinizzava la bellezza in ogni sua manifestazione, non poteva del resto non innalzare la danza al più alto

Verso una sempre maggiore *volgarizzazione* della danza, inoltre, sembra andare la progressiva apertura di Ruskaja nei riguardi delle tradizioni coreiche italiane di marca ottocentesca, condotta, proprio a partire da questo torno d'anni, sia mediante il recupero della tecnica accademica, sia attraverso la presentazione di quadretti coreografici evidentemente ispirati all'Ottocento romantico.

Se si osserva il programma relativo ai *Concerti di danze* presentati al Licinum di Erba tra la fine di agosto e l'inizio di settembre del 1935, per esempio, appare evidente come, accanto a molti dei lavori allestiti ad Agrigento e Taormina (in qualche caso, è bene notarlo, accompagnati da musiche di autori come Beethoven, Schubert e Debussy), trovino posto anche coreografie in cui, si pensi al caso del civettuolo *Coquettes* (su musiche di Palumbo), risulta esplicito il rimando al secolo XIX e, con esso, la presentazione di un modello femminile *altro* rispetto alla armoniosità e compostezza di derivazione ellenizzante che abbiamo visto essere prevalenti finora.

Nei discorsi giornalistici relativi alle rappresentazioni di Erba e, soprattutto, in quelli dedicati alle successive recite presso il Teatro del Popolo, tuttavia, quest'ultimo aspetto sembra essere volutamente lasciato in ombra: sulle colonne del «Corriere della sera», sempre attivo nel farsi sostenitore e portavoce di Ruskaja, le danze della russa – che ha peraltro ormai smesso di esibirsi per dedicarsi interamente alla coreografia e all'insegnamento – continuano ad apparire come sobria e classicheggiante successione ritmica di linee e forme che, sostenuta da una forte sensibilità squisitamente moderna, trova in sé la propria ragion d'essere. Particolarmente entusiaste sono le parole che, astutamente, il «Corriere» riserva agli spettacoli del Teatro del Popolo, dal momento che, per la prima volta, il Gruppo Ruskaja è chiamato ad esibirsi fuori dalla suggestiva e imponente cornice dei teatri all'aperto e, pertanto, deve dimostrarsi capace di conquistare il pubblico anche nell'essenziale scatola nera di un teatro tradizionale.

Dinanzi a un simile obiettivo, allora, si comprende come le cronache del «Corriere della sera» non possano che esaltare dogmaticamente l'indipendenza e, in qualche maniera, l'*assolutezza* delle danze di Ruskaja ponendo l'accento sulla sobria essenzialità dello *stile* e, parimenti, sul rigore della composizione coreografica:

pregio artistico ed estetico. Le vergini greche, dagli omeri nudi, dai piedi argentei, coperte appena da leggerissimi peppli, trionfavano nelle varie danze, specialmente teatrali, accoppiando all'arte del ballo, il fascino del corpo scultorio, il sorriso e la gioia dell'amore. Esse imitavano, con entusiasmo, le Grazie, e le facevano rivivere con delicata finezza nelle varie rappresentazioni di danze teatrali. Ritenendosi ancelle di Venere, sapevano far brillare nel ballo tutta l'avvenenza e la leggiadria del loro corpo verginale». Ferrario, Giulio, *La danza nell'antica Grecia*, Roma Edoardo Tinto Editore, 1928, pp. 25-26.

La danza, al Teatro del Popolo, torna a proporsi come pura creazione di forme, alleanza e misurazione dello spazio e del tempo, compiute per virtù del corpo umano obbediente alla libera ispirazione. Su uno sfondo neutro, le giovinette allieve di Jia Ruskaja danzeranno in quella nobile solitudine che, partecipe la musica, costituisce la prova del fuoco d'ogni sorgivo linguaggio: parola o ritmo figurativo. È fatto risaputo che la schietta arte trae vantaggio dal proprio rigoroso limitarsi. Essa rifugge intransigentemente dalle possibili amplificazioni decorative: e si richiama alle origini, e una mitica età di purezza e di perfezione, per poi riprendere il cammino franca, con libertà creativa. [...] Ma in questi poemetti di danze siamo ben lungi da intenzioni stilistiche di “restaurazione” o peggio, di preraffaellismo. I più arditi innovatori, del resto, furono sempre coloro che con più nitidezza seppero appellarsi alle origini della propria arte: ovvero a una moderna interpretazione delle origini. [...] Naturalezza quindi opposizione a ogni canone dottrinario, a ogni repertorio a ogni ricetta: di conseguenza negazione anche del naturalismo. La danza infatti non ha da rendere mimeticamente le cose; ma ha invece da dare la umana significazione delle cose stesse e, – arrischiamo la pericolosa parola – il sentimento di quelle, tradotto in linee, volumi, ritmo. Il suo assunto poetico è questo, semplicissimo ed arduo: affermare secondo una metrica le infinite possibilità di occupare musicalmente, col gesto e col movimento, lo spazio: un continuo stabilirsi e cancellarsi e un raccogliersi, quasi un finire, e un rinascere, facendo sorgere dall'umano stelo una fioritura di segni espressivi, un linguaggio e una favola. La danzatrice anziché una cifra decorativa, anziché un elemento nell'assieme coreografico, è segno che si muove determinandosi nello spazio ed è anche metro musicale, la forza che la trasporta.⁷⁶⁸

A differenza di quanto asserito qui, però, la strada per una concreta definizione del linguaggio di movimento e dello stile di Ruskaja – cui non saranno estranei né l'impiego di partiture colte né espliciti riferimenti iconografici – passa immancabilmente per un recupero deciso della tecnica accademica.

Sarà d'altronde la stessa Ruskaja a mostrare chiaramente un simile indirizzo già nel 1936, quando, in occasione delle Olimpiadi di Berlino, presenta un programma caratterizzato, nella prima parte, da lavori di chiara impronta ottocentesca (come *Coquettes* e *Capriccio Ottocentesco*, in cui, affermano le cronache, «riviveva la scuola classica italiana»⁷⁶⁹), e nella seconda, da lavori ormai rodati quali *Sacrificio d'Ifigenia*, *Tripudio*, *Nausicaa e l'onda*, *Nuvole* e *Sinfonia d'autunno*; il tutto culminava con il «poema» religioso *Credo* (sulle musiche di Bach-Sonzogno) la cui danza, si legge in un programma successivo, consisteva

⁷⁶⁸ Anonimo, *Il programma del concerto di danze che sarà eseguito al Teatro del Popolo*, «Corriere della sera», 7 novembre 1935.

⁷⁶⁹ Cfr. C. R., *L'Olimpiade della grazia a Berlino*, «Corriere della sera», 30 luglio 1936.

in una «preghiera» in cui il gruppo delle danzatrici dapprima «traduce in ritmi via via crescenti un lontano scampanio di bronzi sacri che chiamano al raccoglimento della fede e della preghiera» e, sul finale, rappresenta «la folla dei pellegrini [che] leva alte le braccia estatica (*sic!*), indi si prostra e si trascina verso la fonte di quella mistica luce che è fede, elevazione, rivelazione»⁷⁷⁰.

L'intento di una simile programmazione è evidente: mostrare come la tradizione ottocentesca, non a caso rievocata in apertura di spettacolo, rappresenti il punto di partenza, l'essenziale base didattica che ogni danzatrice deve acquisire e, parimenti, *superare* per poter esprimere al meglio la potenza della propria ispirazione e la complessità dei propri sentimenti.

Trovandosi a rappresentare la danza italiana in un importante contesto internazionale, Ruskaja recupera con decisione tecniche, stili e valori tradizionali, in questo probabilmente sollecitata non solo dalla consapevolezza delle proprie fragili risorse coreografiche (ormai peraltro chiamate a soddisfare le esigenze di spettacoli, i *concerti di danze*, esclusivamente coreografici), ma anche dal più generale clima di ritorno alle forme del ballo ottocentesco che, sin dall'inizio degli Anni Trenta, caratterizzava il panorama coreico italiano e che, specie attraverso la parentesi scaligera, Ruskaja aveva certamente toccato con mano. Se così fosse, quello dell'apertura alla *danse d'école* non rappresenterebbe solo un mero riappropriarsi di fondamenti tecnici da superare e riformulare con stile e sensibilità *moderni*, ma, al contrario, consisterebbe nell'immissione di nuova linfa nel linguaggio di movimento di Ruskaja, che, vivificato nelle forme e nelle possibilità compositive, poteva così sperare di conservare i favori di un pubblico ormai sempre più orientato verso una riscoperta, seppur in chiave novecentesca, delle tradizioni ballettistiche. Simile ipotesi sarebbe inoltre suffragata dalle scelte compiute da Ruskaja in termini di scene e costumi, per i quali le suggestioni pittoriche divengono sempre più chiare, definite e, soprattutto, variegate, così contraddicendo non solo l'ideale di classica purezza difeso agli esordi, ma, in un certo senso, avvicinandosi a una concezione maggiormente *descrittiva* dell'allestimento, tanto che, non a caso, sono proprio i lavori più recenti a presentare i riferimenti maggiormente circostanziabili, con la rievocazione, nel caso di *Capriccio Ottocentesco*, agli abbigliamenti del secolo XIX, e, in quello di *Credo*, di figure vicine alla pittura italiana tre-quattrocentesca.

Va infine sottolineata l'*italianità* di simili operazioni e, pertanto, la loro profonda sintonia con le esigenze del Regime, particolarmente desideroso, proprio nella fase di massima

⁷⁷⁰ *Jia Ruskaja*, programma di sala non datato [ma 1937], conservato presso la Cia Fornaroli Collection (DD-NYPLPA, Folder: *Ruskaja, Jia*).

celebrazione del mito dell'Impero, di ricordare ed esaltare le glorie nazionali: il rinnovato interesse nei confronti dell'Ottocento coreico e, parallelamente, la riproposizione di un immaginario iconografico essenzialmente rinascimentale, sembrano proprio costituire, da parte di Ruskaja, due diverse e complementari modalità di celebrazione del genio italico, esemplificato, da un lato, dal rimando a un momento storico che aveva visto trionfare i danzatori italiani sui palcoscenici del mondo intero, e, dall'altro, dall'evocazione (risalendo addirittura a Giotto) di alcuni fra i principali pittori di tutti i tempi.

Poco o nulla di tutto questo sembra comunque trasparire dalle interviste che, all'indomani delle vittorie ottenute dal proprio gruppo nella competizione olimpica, Ruskaja rilascia a numerosi giornali italiani: nel sottolineare l'importanza di una seria preparazione tecnica nel percorso formativo di una danzatrice, l'artista sembra piuttosto fare appello a una nozione di *classico* come ideale e storico modello di riferimento, salvo poi limitarsi, come emerge nel passaggio sotto riportato, a dichiarare ormai sorpassata, seppur fondamentale anche per la danza, la tumultuosa fase del futurismo. Leggiamo infatti:

Vi dirò – dice la Ruskaja – che esiste una grande differenza fra la danza spontanea che non ha ancora forme artistiche ben definite, amorfa quasi, e fra la danza vera e propria; la sola che abbia prerogative artistiche, poiché frutto non solo dell'istinto, delle doti personali, ma conseguenza di uno studio ponderato. È vero che non esiste arte senza spiccate qualità personali, ma è vero peraltro che l'arte stessa non potrebbe esistere senza disciplina. *Così come la letteratura classica è indispensabile fondamento culturale o come fonte stilistica suscettibile di sviluppo, nella danza, lo studio delle forme classiche ha un'importanza fondamentale come mezzo di collegamento fra l'antico e il moderno e solo quante (sic!) fonte di ispirazione.* Poiché anche la danza ha e deve avere la sua fase di evoluzione, uniformarsi ai tempi e magari precorrerli. Senza il futurismo, infatti io non sarei forse esistita. Il futurismo ha provocato un movimento rinnovatore che ci ha fatto dare uno strappo alle comode forme tradizionali, chiuse nel loro schema fisso e che non davano sfogo all'indole personale. Tuttavia sono i modi di esprimere i sentimenti quelli che si evolvono. I sentimenti stessi sono in realtà inamovibili. *Leggi naturali comuni a tutte le forme di vita e a tutte le epoche.* Sebbene il “Credo” sia una danza religiosa che ricorda la sacra rappresentazione trecentesca, pure esso rappresenta uno stato di animo mistico, un'aspirazione verso il divino, verso l'infinito di che caratterizza anche il mondo moderno. La “Sinfonia d'autunno” è dettata dalle foglie che cadono, dalle cose e dalle anime che hanno avuto una vita, una vita fatta di colori, di suoni o di opere e che muoiono. E infine nel “Sacrificio di Ifigenia” sebbene ispirato alla tragedia greca, quindi allo stile eminentemente classico, prevale in esso però un sentimento presente in ogni manifestazione di vita e in ogni

epoca: il dolore. E per finire, la danza ha delle finalità artistiche sufficienti a sé stesse, essa è però un *mezzo di propaganda culturale e nazionale* che valica facilmente i confini, poiché non soggetta a difficoltà idiomatiche [corsivi nostri].⁷⁷¹

La tendenza all'essenzialità e alla stilizzazione che Ruskaja illustra qui come tratto costitutivo della propria arte, oltre che come il più efficace mezzo per esprimere i grandi sentimenti umani, continua comunque a trovare un ancoraggio (e, evidentemente, una possibilità di maggiore comprensione da parte del pubblico) sia nell'impiego di riferimenti tematici e iconografici ben precisi, sia nel ricorso al linguaggio e agli stilemi della *danse d'école*; nelle *tournées* italiane della fine degli Anni Trenta, durante le quali il Gruppo Ruskaja si esibisce praticamente in tutta la penisola, continua infatti a persistere quell'ecllettismo che abbiamo già riscontrato in termini di temi⁷⁷², situazioni rappresentative e linguaggio di movimento, cui fa da contraltare, però, un rigore compositivo dinanzi al quale, durante il Maggio Musicale Fiorentino del 1938, Aniceto del Massa dichiara:

[...] il pubblico nostro, quello dei «Maggi» conosce già in parte le creazioni più originali che Jia Ruskaja ha negli anni passati presentato con quella ricchezza e cura che fanno di esse, oltre tutto, *un godimento per gli occhi*: costumi ispirati a un gusto squisito, allestimenti scenici che inquadrano sempre con armonia l'azione della danza; anzi potrebbe dirsi, che fanno tutt'uno con essa la Ruskaja mirando, soprattutto, a ottenere atmosfere, climi in cui gli elementi molteplici e diversi si accordino in una unitaria espressione. Da qui, da tale sentimento della creatività, il possibile e fantasioso, il sorgere di un "moderno", italiano e mediterraneo, che non è arbitrario e sterile gioco inventivo ma si risolve in disciplina retta da leggi costanti.⁷⁷³

Spinta dunque dalla necessità di soddisfare i desideri di un pubblico che, come quello italiano, da sempre ricercava nello spettacolo di danza il piacere dello sguardo e la

⁷⁷¹ Anonimo, *Impressioni sulla danza classica moderna*, «Gazzetta di Venezia», 28 luglio 1936.

⁷⁷² Tra i filoni sviluppati da Ruskaja sul finire degli Anni Trenta c'è certamente quello religioso, nel quale l'idea della danza come *atto di fede* o, comunque, come *mistica*, si colora di rimandi e suggestioni di matrice cattolica attraverso la scelta, da una parte, di riferimenti iconografici legati alla pittura italiana tre-quattrocentesca (si pensi alla coreografia *Credo*, del 1937) e, dall'altra, grazie al ricorso a un'estrema severità compositiva (come nel caso di *Penombre gotiche* del 1938). Si legga infine quanto dichiarato dalla stessa Ruskaja nel 1937 circa questo tipo di coreografie: «Sono quelle che io curo in particolar modo, perché mi sembra che le danze religiose rappresentino una espressione del tutto singolare in quanto si riferiscono alla religione degli antichi tempi. Ma con questo: che io le ho informate a spirito moderno, secondo la odierna sensibilità. Come nell'epoca antica furono in voga le danze religiose, quale espressione del sentimento più elevato dell'anima umana, così, al tempo d'oggi, attraverso la danza, ho cercato di tradurre idealmente quel culto, ispirandomi alla coreografia di Giotto e del Rinascimento». Cfr. Anonimo, *Jia Ruskaja e la sua scuola*, cit.

⁷⁷³ A. d. m. (ma Aniceto del Massa), *Il successo del Concerto di danze di Jia Ruskaja*, 24 maggio 1938.

preparazione tecnica del danzatore e, al contempo, desiderosa di accogliere le istanze di un Regime che ravvisava nell'arte una delle numerose, esaltanti manifestazioni dello *stile di vita fascista*, Ruskaja dà vita a una danza costantemente intenta, pur fra tutti gli slittamenti e le ibridazioni testé illustrati, alla ricerca di una propria possibile *autonomia* attraverso un'estetica «severa, drammatica [...] essenziale»⁷⁷⁴ e intimamente fascista in quanto manifestazione di «modernistica arcaicità»⁷⁷⁵, dal momento che, come suggeriva il pittore Mario Sironi, non è «mediante il soggetto (concezione comunista)» ma «mediante la suggestione dell'ambiente, mediante lo stile che l'arte fascista riuscirà a dare nuova impronta all'anima popolare»⁷⁷⁶.

Il discorso giornalistico dedicato all'attività di Ruskaja appare dominato, sul finire degli Anni Trenta, anche da un altro fondamentale tema: la scuola. Se si osservano infatti le interviste che, nel febbraio 1937, l'artista rilascia alla stampa romana in vista del debutto presso il Teatro Reale dell'Opera, si comprende non solo come questo argomento risulti dominante, ma ci si accorge anche di come le varie testate lo affrontino soffermandosi sulle medesime questioni (i principi estetici di riferimento, la modalità di selezione delle allieve, lo *stile* delle coreografie) e, soprattutto, ricorrendo a espressioni verbali praticamente identiche, quasi che Ruskaja, seppur intervistata da giornalisti diversi, parlasse sempre nello stesso modo della propria attività didattica, mettendo astutamente in campo delle formule o, comunque, dei nodi tematici fissi.

Si legga, a titolo d'esempio, l'intervista comparsa su «Il Messaggero» il 20 febbraio 1937:

La Scuola di danze che porta il mio nome fu fondata a Milano dove ne è tuttora la sede, dieci anni addietro. Le mie danze si ispirano alle eterne leggi di quella poesia che è insieme misura, colore, suono, volume e forma. Esse parlano per immagini luminose con la metrica del gesto, col ritmo delle movenze, esperimenti, attraverso la potenza e perspicuità del linguaggio plastico, ogni più profondo stato d'animo. Così, rendendosi interpreti del sentimento, si crea l'armonioso equilibrio tra la figurazione fisica e l'aspirazione dell'animo. Due sono i fondamentali canoni artistici che regolano la Scuola. Primo: la tecnica delle danze, la quale, pur conservando quanto di razionale e di utile v'ha nel ballo dell'Ottocento, è esercitata solo come mezzo di sviluppo e di armonia fisica e non come fine a se stesso. Secondo: le danze, così intese, sono basate soprattutto sullo studio dell'espressione. E ne deriva la necessità del severo disciplinato studio della plastica e del ritmo, dal quale i movimenti del corpo vengono messi in connessione con la musica. Che cosa è la *danza*

⁷⁷⁴ Gentile, Emilio, *Il culto del littorio*, cit., p 187.

⁷⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁷⁶ Sironi, Mario, *Manifesto della pittura murale* (1933) cit. in *ibidem*.

classica se non un'arte che ha in se stessa la ragione della propria vita? Anche i rapporti della *danza classica* con la musica non sono suscettibili di render dipendenti quelli da questa, ma son prodotti da collaborazione, mirante a un unico indirizzo coordinatore: come la pittura si associa alle arti sceniche nello spettacolo e la scultura all'architettura nei complessi monumentali, così il movimento plastico si associa alla musica della danza.

Un Scuola, dunque, informata a un particolare stile?

Senza *stile* nulle è possibile in arte. Ora io pensa che l'ampiezza e la profondità d'effetto di queste *danze classiche* non possono non sorprendere chi consideri la semplicità dell'apparato scenico e la sobrietà dei costumi. Ma tutto ciò che tende a sopraffare l'espressione o a dissimulare la mancanza o la povertà è decisamente bandito da quest'arte serena. Non più che un tocco di colore nei costumi, scenari semplici e il titolo, ecco quanto basta a fissare il carattere delle originali figurazioni.

[...] E circa la scelta, la selezione delle allieve?

Varie di esse, i migliori elementi, provengono dal teatro alla Scala, dove io, come sapete, diressi per sue anni quella Scuola di ballo. Altre si presentano volontariamente e quanto ad accoglierle, procedo con giudizio e severità, in modo che la selezione si compia a tutto beneficio della mia Scuola. In genere, nella danza o quadro, io rifuggo dalla forma così detta *saltuatria*: mi preoccupo soprattutto di dar tono alla plastica. Perché le allieve rispondano a tali miei intendimenti è necessaria una speciale rigida preparazione, sia delle energie e delle attitudini fisiche che della musicalità, questa intesa istintivamente e attraverso studio e cultura.⁷⁷⁷

Pur non descrivendo dettagliatamente il programma della scuola, appena suggerito attraverso la menzione di due principi estetici essenziali, vale a dire la tecnica (specie di matrice ottocentesca) come *mezzo* e la danza come studio dell'espressione, Ruskaja pone comunque la didattica alla radice della propria arte: è solo mediante un solido percorso di formazione in cui alla disciplina del corpo si unisce la consapevolezza della vicinanza fra la danza e le altre arti (come musica e pittura) che, sembra dire qui Ruskaja, può nascere un autentico *stile* inteso sia come tratto costitutivo di ogni arte (e, aggiungiamo noi, di ogni arte *fascista*), sia come ciò che garantisce alla danza, proprio in virtù della sua essenziale sobrietà, di esistere quale linguaggio autonomo e in sé significativo.

Luogo di formazione integrale e totalizzante dell'individuo, è la scuola il vivaio in cui può fiorire una danza di stile puramente fascista: ancora una volta comprendendo, sfruttando e rilanciando le istanze del Regime, Ruskaja propone un modello educativo rigoroso e completo, in cui le fanciulle, autentiche *vestali* della danza, consacrano tutte sé stesse allo

⁷⁷⁷ Anonimo, *Jia Ruskaja e la sua scuola*, «Il Messaggero», 20 febbraio 1937.

studio della propria arte. Se la missione della donna fascista è quella di votarsi alla causa della maternità, quella della donna artista sembra consistere, nel progetto di Ruskaja, nel dedicarsi totalmente all'esercizio dell'arte, quasi sottraendosi al mondo per studiare, crescere e creare nell'ambiente, sacro (un «tempio» lo si definiva già in *La danza come un modo di essere*) e al contempo protetto, della scuola.

Eppure, analogamente a quanto accaduto nel caso di altri istituti di formazione femminile fascisti⁷⁷⁸ (si pensi all'Accademia di Orvieto), anche a proposito delle allieve di Ruskaja ci sembra che la loro appartenenza a un contesto formativo considerato di prim'ordine costituisca anche un motivo di eccezionale indipendenza e, parallelamente, di visibilità, legata, quest'ultima, sia alle occasioni squisitamente spettacolari, sia alla risonanza che la scuola (specie in momenti particolari come gli esami di fine anno) poteva avere sui mezzi di comunicazione: ecco allora che, mostrata attraverso il filtro di giornali e documentari⁷⁷⁹, l'immagine delle danzatrici di Ruskaja può assumere anche connotati *altri* rispetto a quelli propagandati dall'artista russa, talvolta apparendo come esempio di moderna emancipazione (forte e vittoriosa appare la «medaglia olimpionica» Giuliana Penzi), talaltra risultando ancora marchiata da quell'idea di danza come arte spontanea, anti-intellettuale e irrimediabilmente sensuale che era certo difficile estirpare, nonostante i buoni risultati ottenuti da Ruskaja in termini di nobilitazione del mestiere della danzatrice, dalla cultura

⁷⁷⁸ Si ricordi d'altronde che la scuola milanese di Ruskaja, anche se privata, avrebbe iniziato a rilasciare dal 1937 un diploma di perfezionamento riconosciuto dallo Ministero della Cultura Popolare, il quale, inoltre, dotò l'istituto di borse di studio.

⁷⁷⁹ È necessario citare a tal proposito il documentario *Fanciulle e danze* (regia di Angelo Jannarelli e Guido Albertelli, s.d., 39 minuti) che, databile attorno al 1940-1941, illustra le attività della scuola milanese di Ruskaja, rimasta aperta fino ai bombardamenti del 1942. Seppur concepito con l'intento di mostrare la varietà degli insegnamenti impartiti nell'istituto (come danza classica, orchestica, composizione e storia dell'arte), esso finisce comunque per portare in primo piano i corpi e le personalità delle allieve, chiamate sia a eseguire (quasi sempre da sole o in coppia) passi e piccole frasi di movimento, sia a pronunciare brevi battute che, come nel caso della sequenza in cui si mostra un'interrogazione in storia dell'arte, concorrono a costruire la drammaturgia del documentario, veicolando, ovviamente, l'immagine della scuola come luogo di formazione completa e di alto livello. Proprio a proposito dell'importanza rivestita dallo studio della storia dell'arte, si leggano le parole pronunciate dall'allieva che, interrogata sull'argomento nella finzione filmica, diviene portatrice delle idee di Ruskaja: «È facile constatare come le arti figurative nei periodi in cui hanno raggiunto il loro massimo fulgore, traggano ispirazioni e suggestioni dalle figurazioni della danza per rappresentare classicamente la molteplice armonia del corpo umano in movimento». Lo stesso dicasi per le battute che accompagnano la dimostrazione delle due fondamentali tecniche di danza insegnate nella scuola, la tecnica accademica e l'orchestica, a proposito delle quali, peraltro, si afferma: «Ad ogni danzatrice perché sia completa oltre ad una solida preparazione tecnica che serve di base all'equilibrio e all'elasticità muscolare delle gambe, occorre uno studio indefesso e analitico del corpo umano per acquistare scioltezza plastica ed immediatezza d'espressione. Tale studio si chiama *orchestica*». Se l'orchestica, mostrata da fanciulle in peplo, si basa su piegamenti, giri e rotazioni della parte superiore del corpo (con movimenti della testa, del torace, delle braccia, dell'avambraccio, dei polsi e delle dita), le dimostrazioni di danza classica, finalizzate all'allenamento delle gambe, sono affidate ad allieve in costume: di volta in volta vestite con *tutù* bianchi, abiti folcloristici, panierini ricoperti di merletto o fluidi costumi alla greca (che evocano, evidentemente, le diverse atmosfere delle coreografie ideate da Ruskaja), le fanciulle eseguono, da un lato, passi perfettamente riconducibili alla tecnica accademica e, dall'altro, atteggiano le braccia in maniera più libera e, soprattutto, coerente col tipo di situazione suggerita dal costume di volta in volta indossato.

italiana.

Se si legge ad esempio il ricco e romanzato ritratto che, nel novembre 1937, «La Stampa» dedica alle allieve di Ruskaja nell'importante giorno degli esami⁷⁸⁰, si comprende come il modello di artista intellettuale e colta che la russa tentava di istituire attraverso il proprio magistero didattico debba fare i conti con una visione della danzatrice, certo ancora diffusa nell'Italia del tempo, come creatura puramente istintiva, cui non possono che apparire estranei la riflessione, lo studio e, in generale, ogni attività che non consenta al corpo di esprimersi liberamente.

Soffermiamoci infatti sulla sezione del contributo dedicata alla prima parte degli esami, quella in cui, cioè, le allieve sono chiamate a sostenere la prova di teoria musicale:

Arrivò, poco dopo il mio ingresso, la Commissione degli esaminatori, prese posto dietro un tavolinetto; tutti stavano curvi su un fascicolo di musiche, mentre un altro ed uguale fascicolo era su un leggio e doveva servire all'allieva. E vennero, ad una ad una, le allieve, chiamate da una voce misteriosa. Nascondevano la grazia del loro acerbo e pur già morbido corpo, sapiente nel ritmo e nella grazia, sotto una aerea tunica azzurra; facevano la riverenza ai presenti, poi diritte, il piede destro leggermente spostato in avanti, le mani raccolte sul grembo, rispondevano precise e pronte alle domande. Si parlava, in quel momento, di stili, di epoche, di armonia, di scale, di toni e semitoni, di solfeggio; ma era la parte dello spettacolo che meno mi rapiva. Sentivo in quelle voci chiare, vedevo in quei gesti semplici l'eco e l'impronta di cose ancora, per me, misteriose, quasi un velo fosse stato messo a nasconderle.⁷⁸¹

Seppur costretto ad atteggiarsi con compostezza, è il corpo sapiente delle giovani danzatrici la principale fonte di fascinazione, quasi che in esso fosse possibile intravedere gli accenni di quanto, di lì a poco, si sarebbe finalmente manifestato appieno attraverso la danza:

La fatica non le piegava, il timore non le tratteneva, le preoccupazione non le toccava; l'idea degli esami era ben lontana, le allieve certamente più non ci pensavano, soffocata e vinta come l'avevano dalla istintiva passione della danza che tornava a riaffiorare. Non sembravano più le stesse, quelle che poco prima avevano risposto attentamente alle domande d'arte o di musica, anzi, ora, mostravano (ma era inconscio) un loro aperto predominio

⁷⁸⁰ Certamente l'elzeviro in questione si riferisce agli esami di luglio.

⁷⁸¹ Emanuelli, Enrico, *Giorno d'esame alla scuola di danza*, «La Stampa», 29 novembre 1937.

davanti agli occhi critici e meticolosi degli esaminatori. Mi piacque questa rivincita; tanto mi piacque da farmi felice.⁷⁸²

Indipendentemente dalla *rivincita* del corpo proclamata in questo articolo, il progetto formativo di Ruskaja è destinato a ottenere il massimo riconoscimento da parte dello Stato Fascista, con l'istituzione, a Roma, della Regia Scuola di Danze (1940) alla cui direzione viene posta, per l'appunto, l'artista russa.

L'*iter* verso la fondazione di questo importante istituto, unico nel suo genere, continua infatti a essere tenacemente percorso da Ruskaja⁷⁸³, che non smette di esaltare, accanto alla necessità di una formazione spirituale della danzatrice, anche il recupero delle tradizioni ballettistiche nazionali: non ci sembra un caso che, a pochi mesi dalla legge del 22 febbraio 1940 che istituiva la Regia Scuola di Danze, Ruskaja prenda la parola sul prestigioso periodico «Scenario» e, nel commentare il Concorso Internazionale di Danze recentemente svoltosi nella città di Bruxelles, colga l'occasione per ricordare sia i meriti della tradizione coreica italiana sia la piena, matura *italianità* delle proprie danze che, infatti, non avevano mancato di distinguersi nella composizione belga.

Dopo aver classificato le quattro fondamentali tendenze coreiche rappresentate a Bruxelles («il balletto classico, oggi detto ufficialmente accademico; la scuola ritmica, chiamata per errore scuola di danza ritmica; la danza mimo-espressionistica; la scuola di danze classiche, e cioè delle danze che sposano i canoni della grande tradizione alle più elette esperienze moderne»⁷⁸⁴), Ruskaja dichiara:

Il punto di matura, piena conciliazione tra il balletto accademico e la danza classica è rappresentato dalla scuola italiana che, partecipando con esito così lieto al Concorso internazionale di Bruxelles, ha causato un certo smarrimento in alcuni esperti ed ha subito offerto loro, in compenso, il modo di superarlo felicemente. Il trionfo di Giuliana Penzi, vincitrice del primo premio assoluto della categoria soliste oltre i sedici anni, è il riconoscimento dell'ingegno e del valore d'una singola danzatrice ed è – mi sia lecito dirlo con serenità – il riconoscimento della giustezza di una concezione, di un sistema, di una

⁷⁸² *Ibidem.*

⁷⁸³ Così Giuliana Penzi ricorda la reazione di Ruskaja quando seppe di aver ottenuto la direzione della Regia Scuola di Danze: «La Ruskaja, al Tempo degli Indipendenti, come ho già detto, aveva conosciuto tutti i giovani fascisti che avevano poi assunto i ruoli dirigenti nel regime; dalle relazioni di vario tipo che intrattenne con loro, si riprometteva di ottenere quello che poi in effetti ottenne. Una mattina mi chiamò e con il suo personalissimo modo di parlare l'italiano mi disse: 'Ce l'ho ottenuto quello che volevo, devi andare a Roma, si farà una scuola di danza di Stato'». Cfr. Monna, Mariaelisa – Penzi, Giuliana, *Giuliana dai capelli di fuoco*, cit., pp. 28-29.

⁷⁸⁴ Ruskaja, Jia, *Danza italiana vittoriosa*, «Scenario», anno VII, n. 6, giugno 1939.

prassi didattica ed estetica.

In origine la mia tendenza artistica, sviluppandosi in Italia, ambiente mediterraneo dove prosperarono e prosperano le grandi civiltà sociali, si riallacciò idealmente ai moduli della danza classica rivissuta con spirito moderno; e ciò anche per naturale reazione al balletto dell'Ottocento. Sin dall'inizio della mia vita didattica, peraltro, inclusi senza esitazione nel programma d'insegnamento il più scrupoloso studio della tecnica del balletto accademico considerata come condizione dell'equilibrio, ma ritemprata e levigata secondo i dettami dell'estetica contemporanea. [...]

La salvezza e l'avvenire della danza stanno nell'assidua collaborazione, nell'armoniosa concordia delle due tendenze principali, delle due scuole, delle due tecniche delle due categorie di artisti

Lo scopo comune non è quello di far conoscere e di rendere cara al popolo l'arte della danza, di farne un potente e gradevole mezzo di educazione fisica, artistica, spirituale? Potremmo avere uno scopo più alto? [corsivi nostri]⁷⁸⁵

Per quanto sostenuto dal riferimento alla volgarizzazione della danza (evidentemente affine al ben noto ideale del *teatro di masse* come esemplificazione e celebrazione dello spirito di un popolo) e alla grandezza della civiltà italica, è tuttavia chiaro come l'intento principale di Ruskaja sia quello di dimostrare la validità e la completezza del proprio metodo d'insegnamento, capace non solo di far trionfare la danza italiana nel mondo (si veda l'esempio della giovane Penzi), ma anche di recuperare quel balletto d'Ottocento che, evidentemente manipolando la verità storica, Ruskaja dichiara di aver introdotto nella propria scuola sin dagli esordi.

Seppur rimodulando sovente le proprie posizioni in termini di principi estetici, pratiche coreiche e modalità rappresentative, Ruskaja sviluppa una costante sintonia rispetto alla temperie culturale del proprio tempo e, parallelamente, proclama una condivisione smaccata dei miti (l'*italianità*), dei riti (il teatro di masse), e dei simboli (la danzatrice-vestale) del Regime, al punto di ottenere la guida di una scuola il cui programma didattico, come si legge nel passo che segue, è così impregnato di ideali e di retorica fascisti da far quasi scivolare in secondo piano l'impronta originale e ineliminabile della sua direttrice:

Com'è noto con la legge 22 febbraio 1940-XVIII è stata istituita a Roma, a cura del Ministero dell'Educazione Nazionale, una Scuola di danze allo scopo di formare danzatrici, maestre di danza e compositrici di danze.

⁷⁸⁵ *Ibidem.*

L'istituzione tende e ricondurre quest'arte alle sue antiche origini spirituali e alle nobili finalità estetiche, così intimamente congiunte, specie nel nostro Paese, con la storia delle arti figurative, della musica e della letteratura.

Elevare moralmente e culturalmente le scuole di danza, eliminando dai metodi didattici consueti – le eccezioni sono estremamente lodevoli ma anche estremamente rare – tutto ciò che possono avere di meccanico, di empirico, di convenzionale, di poco eletto.

Con queste alte finalità la Scuola Governativa intende non solo creare delle professioniste, ma divulgare il gusto della danza in tutti coloro che hanno aspirazioni e sensibilità artistiche, così come i Conservatori non mirano solo a creare una classe di specializzati ma anche ad avvicinare alla comprensione dell'arte musicale il più gran numero possibile di seguaci.⁷⁸⁶

Con l'istituzione della Regia Scuola di Danze (dal 1948 divenuta Accademia Nazionale di Danza), si apre un'altra lunga e travagliata fase del lavoro di Jia Ruskaja come didatta e, più in generale, come protagonista della danza italiana, i cui estremi cronologici, però, cadono fuori dai limiti della presente trattazione.

Per ciò che concerne l'abile, tortuoso (ma anche costantemente sostenuto *dall'alto*) percorso di Jia Ruskaja durante il ventennio fascista, è forse opportuno chiudere con le parole che Bruno Barilli le dedicò proprio nel 1940, grazie alle quali, come sempre fondendo il proprio estro poetico con una fulminante capacità di sintesi, seppe fissare la radicale complessità di questa figura – al contempo graziosa e virile, moderna e arcaica – in una tenacia fredda e incrollabile, che le permise, tra slittamenti e ombre, di rimanere sempre al centro del panorama teatrale del Ventennio:

Nel mondo artistico, teatrale, letterario, e più addirittura nel gran mondo, tutti conoscono il nome "Jia Ruskaja"- ma la persona rara che lo porta si è tenuta e si tiene sempre nell'ombra, in un riposo alati.

Sempre nell'ombra, Jia Ruskaja. E di lei non si sa molto. Si sa che è donna, che è bella e che la danza è la sua vita, il suo palpito, la sua vocazione esclusiva.

E in questo suo singolare atteggiamento, di starsene quasi reticente in disparte, Jia Ruskaja personifica la Perseveranza stessa.

L'inverosimile perseveranza d'un'artista che ha domato il proprio destino. Benché ferma nell'ombra Jia Ruskaja concepisce e segue con il suo stesso respiro un'incessante catena di danze, e riti e le reti, e le fluide conflagrazioni della coreografia.

Jia Ruskaja è una testa forte, e un cuore fortissimo, starei per dire un cuor duro,. È una vera signora, fredda, grande, tranquilla e sicura, come sono alle volte le russe.

⁷⁸⁶ Anonimo, *Una scuola di danze a Roma*, «Il Tevere», 22 agosto 1940.

L'ho vista guidar la sua macchina a cento chilometri l'ora sulle vie serpeggianti della costa amalfitana: era notte e diluviava.

Potrebbe pilotare senza paura un aeroplano, dirigere senza tremare una nave nella tempesta; potrebbe magari comandare, con quel suo gelo che inebria, una banda di gangsters, se non fosse una perfettissima dama.

Una dama graziosamente virile e nello stesso tempo la sua femminilità elegante ha quel tanto di mistero che han certe slave di grande levatura. Jia Ruskaja ha l'anima in fondo al sorriso.

Volontà silenziosa, ostinata – carattere senza bruschezze – pazienza lungimirante. Essa vibra nel leggero rigore d'un vero personaggio da epopea; capace di condurre a termine una missione importante, difficile, delicata, e magari pericolosa.

Con tutto questo Jia Ruskaja non ama che l'arte sua, non persegue che uno scopo: la creazione di passi e di gesti musicali; non ha che un pensiero: la sua scuola privata di danza.

Un corpo alto, d'un'avvenenza totale, una fronte cocciuta, ortodossa, e l'occhio ceruleo e serenissimo di Minerva.⁷⁸⁷

⁷⁸⁷ Barilli, Bruno, *Jia Ruskaja*, in Id, *Il sorcio nel violino*, cit., p. 131-132.

2.5 Appunti futuristi

Argomento fra i più dibattuti nell'ambito degli studi specialistici sulla danza italiana del Primo Novecento, il futurismo coreico – inteso come pluralità di formulazioni teoriche, pratiche corporee e esperienze teatrali oscillanti tra «ricerche sceno-coreografiche», «mimo-plastica» e «balli meccanici»⁷⁸⁸ – trova tuttavia scarsa capacità di penetrazione nei discorsi giornalistici italiani della prima metà del secolo XX.

Se da un lato, anche nel caso della danza, i futuristi si servirono abilmente della carta stampata come veicolo di espressione, definizione e diffusione delle proprie idee (e la pubblicazione, su «L'Italia futurista» dell'8 luglio 1917, del *Manifesto della danza futurista* di Marinetti sembra esserne una prova), dall'altro lato le sperimentazioni coreiche futuriste incontrarono, nella stampa italiana primonovecentesca, ben pochi momenti di approfondimento e rielaborazione discorsiva da parte di cronisti e intellettuali, il tutto senza mai essere inserite in quei tentativi di classificazione e ripartizione per generi del panorama della danza che abbiamo già illustrato e che, come si è visto, si fondano sulla contrapposizione tra balletto (nella doppia declinazione di *italiano* e *russo*) e danze *libere*.

Questa mancanza di interesse sembra tuttavia riscontrarsi anche in ambito teatrale se, già nel 1975, Giovanni Antonucci commentava così l'eco riscossa dalle sperimentazioni sceniche futuriste:

Il dato più evidente di un sistematico, ampio spoglio della stampa del tempo è, infatti, la decisa prevalenza del cronista sul critico, quasi che il Teatro Sintetico e il Teatro della Sorpresa fossero manifestazioni sì colore, vere e proprie carnevalate, inventate da un gruppetto di burloni, autori di una simpatica beffa [...] Questo fatto ebbe dei riflessi negativi sull'influenza culturale del teatro futurista, perché fu all'origine di quella disattenzione o, peggio dell'atteggiamento fortemente prevenuto che caratterizzò e condizionò la critica.⁷⁸⁹

⁷⁸⁸ Traiamo queste definizioni dal fondamentale saggio di Giovanni Lista intitolato *La danza futurista* e contenuto in Belli, Gabriella – Guzzo Vaccarino, Elisa, *La danza delle avanguardie. Dipinti, scene e costumi, da Degas a Picasso, da Matisse e Keith Harling*, Milano, Skira, 2005, pp. 27-38. Ben lungi dal voler fornire indicazioni esaustive sull'argomento, non possiamo tuttavia non citare la ricca appendice bibliografica riportata in Berghaus, Günter (a cura di), *International Futurism in art and Literature*, Berlin-New York, de Gruyter, 2000 cui si può aggiungere, tra le pubblicazioni più recenti dedicate alla danza, anche Sina, Adrien (a cura di), *Feminine future. Valentine de Saint-Point: performance, danse, guerre, politique et érotisme*, Dijon, Les Presses du Réel, 2011 e Yokota, Sayaka, *Il corpo danzante del futurismo: storia dell'aviazione e tentativo di volare danzando*, «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 3, novembre 2012, danzaericerca.unibo.it.

⁷⁸⁹ Antonucci, Giovanni, *Cronache del Teatro Futurista*, Roma, Abete, 1975, p.20.

Anche secondo Mario Verdone pregiudizio e superficialità caratterizzerebbero l'atteggiamento di cronisti e commentatori nei riguardi del teatro futurista, in special modo per ciò che concerne il terreno "colto" della drammaturgia, dacché, a proposito delle ricerche scenografiche (spesso al confine con l'ambito delle arti visive), Verdone scrive:

Non si poteva reagire, con pari convinzione che verso i testi, contro i favori conquistati da Balla e Depero presso i Balletti Russi e dalla Pantomima Futurista a Parigi, il premio dell'Esposizione Mondiale del 1925 e i successi di Prampolini a Praga. Inoltre altri importanti scenarchitetti futuristi mostravano un certo eclettismo che poteva servire a riconciliarli con il grande pubblico. La battaglia scenotecnica, scenarchitettonica, scenomeccanica, fu dunque quella che ebbe resistenze minori. Si ammise la legittimità delle ricerche, come era avvenuto davanti al «grottesco», ma senza valutarne adeguatamente la portata.⁷⁹⁰

Alla luce di questo si comprende come, anche – e forse soprattutto – a proposito della danza, il dato di cronaca relativo alle singole occorrenze spettacolari si perda sovente nel riferimento a bizzarri elementi di contesto, senza passare al vaglio di ulteriori riformulazioni estetiche e, parimenti, senza entrare in più articolate riflessioni sulle arti della scena; allo stesso tempo, dunque, non stupisce che i discorsi giornalistici più interessanti siano quelli di coloro che partecipano all'esperienza futurista in prima persona e che, affidando le proprie parole alla carta stampata, dimostrano di voler illustrare e difendere il proprio personale operato, rivendicandone i punti di tangenza rispetto ai principali percorsi dell'avanguardia teatrale internazionale e, in tal modo, implicitamente dimostrando la scarsa attenzione ottenuta da parte di quella cultura italiana che nella stampa trovava il proprio spazio di espressione.

È allora opportuno fornire un breve saggio di questa situazione – che, per i motivi appena richiamati, non costituisce certo uno degli argomenti centrali della presente trattazione – passando in rassegna alcuni di questi testi *d'autore*, i quali, specie se comparati con l'essenziale evasività delle cronache, aprono un piccolo squarcio sulla complessa relazione intrattenuta dall'avanguardia futurista rispetto al panorama culturale italiano primonovecentesco.

Affrontata dal Futurismo «in modo problematico, appropriandosene quasi contro voglia e con molto ritardo»⁷⁹¹, anche nel discorso giornalistico italiano la danza futurista compare,

⁷⁹⁰ Verdone, Mario, *Teatro del tempo futurista*, Roma, Bulzoni, 1988 [seconda edizione], p.433.

⁷⁹¹ Lista, Giovanni, *La danza futurista*, cit., p. 27.

carsicamente, solo a partire dagli Anni Venti, certo a seguito di esperienze teatrali come quelle legate alla collaborazione dei futuristi con i *Ballets Russes* di Diaghilev, concretizzatasi notoriamente nella *tournée* del 1917⁷⁹², e dei *Balli Plastici* di Fortunato Depero e Gilbert Clavel, andati in scena nel maggio 1918 presso il «Teatro dei Piccoli» di Palazzo Odescalchi con le musiche di Casella, Tyrwhitt, Malipiero e Chemenov.

È proprio al teatro plastico deperiano che, nel 1925, torna a fare riferimento un interessante contributo pubblicato a firma Gilbert Clavel su «Comoedia» e intitolato, per l'appunto, *Teatro plastico*.

Il primo dato che è opportuno rilevare a proposito di questo testo riguarda la collocazione riservatavi nella rivista, dacché, con un'operazione certo non scontata, esso viene inserito nella vivace rubrica *La danza*, quasi esclusivamente animata, almeno a quest'altezza cronologica, dall'infuocata penna di Anton Giulio Bragaglia: all'iniziativa bragagliana, infatti, ci sembra vada attribuita la scelta di dar voce a uno degli ideatori dei *Balli Plastici* affinché, illustrando gli intenti e i convincimenti estetici alla base degli spettacoli romani del 1918, rimarcasse l'indiscutibile primato e paternità italiani rispetto a sperimentazioni – come quella sul teatro plastico, allora appena insignita del premio dell'Esposizione d'arte decorativa di Parigi – ormai apprezzate, riconosciute e, soprattutto, imitate a livello internazionale.

Accanto alle pur estremamente interessanti posizioni messe in campo da Clavel – il quale, nel difendere una modalità di articolazione dei linguaggi teatrali sorretta da rapporti puramente formali, ricorda che la scena «trasmette, continua ed estende il gesto mimico nelle linee e nei colori, accentua il ritmo, permuta le illusioni spaziali, e trascendendo dell'innata statica, si congloba al organismo vivo ed autonomo dell'azione»⁷⁹³ – può essere innanzitutto utile soffermarsi sul piccolo paragrafo introduttivo che, certo attribuibile ad Anton Giulio Bragaglia, illustra l'operazione culturale che ne sottende la pubblicazione.

Leggiamo infatti:

I «Balli Plastici» di Depero, presentati nel 1918 al Teatro di Palazzo Odescalchi, furono sostenuti allora da Gilberto Clavel, critico d'arte svizzero, di squisita sensibilità moderna. I «Ballo Plastici» di Depero precedettero tutte le manifestazioni teatrali moderniste, nessuna esclusa. [...] Conviene assicurare d'altro canto la superiorità assoluta di queste nostre manifestazioni d'arte di eccezione, su quelle male organizzate all'estero. Noi che le seguiamo da dieci anni attentamente, siamo

⁷⁹² Su questi punto cfr. *infra*, pp. 249–282.

⁷⁹³ Clavel, Gilbert, *Teatro plastico*, «Comoedia», anno VII, n. 23, 1 dicembre 1925.

sicuri, pur senza adularci, della serietà maggiore nostra e della perfezione migliore, oltre che della assoluta priorità nel concepimento e nella sua realizzazione. I balletti di Fortunato Depero sono dunque tra le innovazioni più riuscite e meglio eseguite nel mondo avanguardia internazionale.⁷⁹⁴

Legato, se pur con non poche contraddizioni, al movimento futurista almeno sin dagli Anni Dieci, Bragaglia riprende qui un discorso che, per limitarci alle pagine di «Comoedia», aveva già iniziato almeno nel 1924, quando, in un contributo dal titolo *Avanguardia italiana e teatro russo*, ricordava come il futurismo italiano avesse influenzato tutti gli artisti russi d'avanguardia allora maggiormente attivi e apprezzati, da Alexandr Tairov a Evgenji Vachtangov, da Alexandra Exter alle più innovative scuole d'attore. In questo panorama si inseriva anche la sperimentazione coreografica perseguita da Diaghilev che, affermava Bragaglia, «primo ammise nel teatro i futuristi italiani e i cubisti francesi e spagnuoli», vale dire quegli artisti cui «la critica oggi dedica [...] scritti importanti senza le pacchiane ironie dei nostri spiritosi e arciastuti censori»⁷⁹⁵.

Certo polemico nei riguardi di una critica che, peraltro, aveva accolto con riserve anche la prima stagione del suo Teatro Sperimentale degli Indipendenti (in cui, come s'è già detto, trovavano posto saggi di mimo-plastica e pantomime a ballo), Bragaglia giungeva a rivendicare, assieme a quella dei pittori futuristi, anche una propria diretta influenza sul percorso diaghileviano, ricordando, con evidente orgoglio, come i suoi primi e fruttuosi contatti con la *troupe* russa risalissero alla metà degli Anni Dieci, quando, cioè, egli andava compiendo i suoi celebri tentativi di fotodinamismo⁷⁹⁶ e cinematografia futuristi:

In quegli anni (1916) venivano a farmi visita allo stabilimento cinematografico, Serge de Diaghilew, Leonida Massine, Pablo Picasso e gli altri del Costanzi, che preparavano il primo trionfo romano dei Balletti Russi ai quali collaborarono Giacomo Balla, Fortunato Depero, Carlo Socrate ed altri italiani. In quegli stessi anni il conte Clavel collaborava con Fortunato Depero, per i nuovissimi Balli Plastici dati da questi al Teatro dei Piccoli, con musiche di Casella, Pratello, Malipiero, Respighi e Stravinsky. Leon Bakst era già grande e famoso, ma capiva che la strada era questa e trattava fin d'allora col mio amico Emidio de Medio, per realizzare con me un film d'avanguardia. I pittori di Diaghilew frequentavano i futuristi nostri: i suoi ballerini acquistavano i quadri di Boccioni e di Carrà. Le idee dei futuristi trovavano da influenzare in essi delle fantasie vergini, libere da vincoli sentimentali

⁷⁹⁴ *Ibidem.*

⁷⁹⁵ Bragaglia, Anton Giulio, *Avanguardia italiana e teatro russo*, «Comoedia», anno VI, n. 23-24, dicembre 1924.

⁷⁹⁶ Su questo punto, cfr. *infra*, p. 422 e sgg.

tradizionali. Le scenografie dei pittori russi francesi e spagnoli di Diaghilew, sono lì ancora a testimoniare, nelle *brochures* che conserviamo, la influenza portata fin da allora dalla pittura futurista italiana.⁷⁹⁷

Se, nel contributo del 1924 appena menzionato, il debito della danza (in questo caso rappresentata dai *Ballets Russes*) nei riguardi dei futuristi sembra riguardare esclusivamente l'ambito della scenografia, ben più complesso, invece, appare il discorso che, attraverso le parole di Gilbert Clavel, Bragaglia mostra di voler condurre appena un anno dopo: è infatti particolarmente evidente come nelle riflessioni sviluppate in *Teatro Plastico* emergano non poche assonanze rispetto ai martellanti articoli che, proprio a partire dal 1925, Bragaglia aveva iniziato a pubblicare sulle pagine di «Comoedia», in cui, come si vedrà meglio in seguito⁷⁹⁸, propugnava l'avvento di una danza come fatto puramente *visivo* e retto da dinamiche squisitamente formali, del tutto indipendente, cioè, da un soggetto e da una musica concepiti aprioristicamente e senza considerazione della concreta materialità della scena.

In questa direzione, infatti, si muove Clavel, quando, nel postulare l'esistenza di una forma *attiva* capace di originare dinamiche sceniche e sentimentali senza illustrare un'azione meramente descrittiva, dichiara:

Le cose non compariscono entro i limiti reali di un'azione comune, bensì alla stregua dei loro caratteri peculiari e dei loro rapporti formali: esse formano il sentimento, l'avventura interna e non agiscono passivamente quali banditrici dell'azione descrittiva. La astrazione del mondo reale fino alle contingenze della pura forma traspone le cose nell'accordo della loro dinamica metafisica; esse fluiscono, ritmicamente nelle nostre facoltà ricettive, si vivificano e concludono a vicenda, sono sdoppiate nel loro significato, sono enigma e risposta in uno.⁷⁹⁹

Nobilitato dai riconoscimenti ottenuti su scala internazionale, l'esperienza del *teatro plastico* futurista costituisce dunque per Bragaglia un momento del passato prossimo da riabilitare e sfruttare ai propri scopi, ascrivendo le proprie attività pratiche e teoriche nel novero di percorso che, proprio in ragione di quel processo di progressiva istituzionalizzazione che sembrava negarne l'originaria portata eversiva, sembrava poter conferire lustro a quanti vi appartenevano o vi si avvicinavano.

⁷⁹⁷ Bragaglia, Anton Giulio, *Avanguardia italiana e teatro russo*, cit.

⁷⁹⁸ Cfr. *infra*, pp. 421–464.

⁷⁹⁹ Clavel, Gilbert, *Teatro Plastico*, cit.

A simile recupero del passato recente, condotto – sempre accettando l’ipotesi secondo cui, dietro la pubblicazione del testo di Clavel, sia da vedersi la mano di Bragaglia – da un uomo di teatro vicino al Futurismo e non da un soggetto esterno al movimento, fa da contraltare, nel 1927, l’articolo firmato da Francesco Scardaoni su «La Tribuna» dal titolo *La pantomima italiana a Parigi*. Il testo, infatti, intende presentare il progetto ispiratore del Teatro della Pantomima Futurista diretto da Enrico Prampolini e Maria Ricotti in vista del suo imminente debutto al Théâtre de la Madeleine di Parigi, e, pertanto, illustra scrupolosamente tutti gli elementi costitutivi di questa sintesi di musica, forma e dramma, dedicando peraltro un ampio e consapevole spazio agli aspetti più squisitamente coreici. Se, infatti, a proposito di Maria Ricotti, si ricorda che:

Le danzatrici si erano contentate di disegnarvi su [sulla musica, n.d.A] un motivo ritmico [...] L’arte della Ricotti invece che s’ispira alla espressione più astratta del sentimento umano, giovandosi soltanto del gesto, ma anche degli occhi e del volto, realizza la sintesi perfetta dell’arte drammatica, plastica e musicale. In tal modo ella può eseguire attraverso le sue mimiche, i concetti più elevati, e realizzare nel trinomio musica-forma-colore le espressioni più profonde della grande arte.⁸⁰⁰

Le conversazioni con Enrico Prampolini spingono invece Scardaoni a rilevare che:

La tendenza essenziale dunque di tali spettacoli è quella di costituire una reazione al balletto, e di determinare una rinascita della pantomima. Il balletto in sostanza – sempre secondo le idee che il Prampolini ci è venuto esponendo nel corso di numerose conversazioni – voleva già costituire una forma raffinata della pantomima, ma non essendo riuscito ad impedirne la deviazioni, ha finito per dimenticare la decadenza.

La pantomima invece, intesa nella sua concezione primitiva, quale poterono averla gli artisti grotteschi greci e romani, nella sua innumerevole possibilità di realizzazioni resta ancora oggi un’arte pura, destinata sempre a rivivere e a svilupparsi nell’avvenire. Potendo realizzare facilmente l’elemento favoloso, essa può spaziare su un piano diversi (*sic!*) attraverso l’epoca moderna e quella antica, e rivelare l’aspetto più misterioso delle cose.⁸⁰¹

Questi attenti riferimenti, che hanno l’indubbio merito di collocare l’esperienza del Teatro della Pantomima Futurista in un vasto orizzonte di pratiche coreiche stabilendo analogie e differenze, sono tuttavia – ancora una volta – frutto della presa di parola da parte di un

⁸⁰⁰ fra’ scar’ (ma Francesco Scardaoni), *La pantomima italiana a Parigi*, «La Tribuna», 3 maggio 1927.

⁸⁰¹ *Ibidem*.

personaggio *interno* al movimento futurista: assiduo e longevo collaboratore de «La Tribuna», dove firma articoli di terza pagina e cronache musicali, Francesco Scardaoni è anche autore delle musiche di uno dei pezzi che compongono il programma della compagnia, vale a dire la pantomima *Arlecchino e travestiti*.

Se Bragaglia aveva rispolverato il ricordo recente dei *Balli Plastici* con l'intento di mostrare come queste sperimentazioni continuassero a nutrire pratiche teatrali e coreiche talvolta anche non direttamente collegabili a quelle di marca squisitamente futurista (fra cui, evidentemente, anche quelle da egli stesso indagate), in questo caso il tentativo è quello di seguire l'attualità più stretta al fine di annunciare e illustrare con competenza il progetto di rinnovamento della scena che il Teatro della Pantomima Futurista di prefiggeva di attuare.

A tutto questo rispondono, appena nel marzo 1928, le cronache pubblicate sulla stampa italiana in occasione delle recite offerte dalla compagnia di Ricotti-Prampolini nelle città di Torino e Milano. Quasi tutti anonimi, e pertanto privi delle prestigiose firme (con l'eccezione del critico musicale dell'«Ambrosiano», Giulio Cesare Paribeni) dei critici titolari, questi brevi testi sono accomunati dalla vaga e non di rado scettica allusione al completo ripensamento delle pratiche teatrali che sembra sostanziare la proposta artistica del Teatro della Pantomima Futurista: rispetto ad esso, tuttavia, l'atteggiamento di pubblico e cronisti – «il pubblico s'è abituato al Futurismo»⁸⁰² si legge significativamente nell'*incipit* della cronaca pubblicata sul «Corriere della Sera» il 22 marzo 1928 – è quello di un bonario scetticismo, fatto sia di calorosi e compiaciuti applausi, sia di fischi implacabili verso tutto ciò che, senza indugio, viene bollato come una mera “trovata”.

Anche rispetto all'analisi della componente coreica, evidentemente centrale in proposte spettacolari eminentemente *corporee* come quelle qui considerate, la cronaca tende a rilevarne le caratteristiche senza rintracciarvi particolari elementi di scandalo o di novità, quasi che, alla fine degli Anni Venti, quello della pantomima futurista costituisse solo uno degli *stili* di danza che era possibile vedere sui palcoscenici italiani, senza per questo dovervi riservare un'attenzione specifica o un plauso particolare. Per quanto non sorprendente, infatti, questa pratica coreica appare comunque relativamente estranea rispetto alla sensibilità e ai gusti di pubblico, cronisti e commentatori italiani, tutti peraltro destinati a orientarsi, secondo quanto si è ampiamente detto a proposito degli Anni Trenta, verso un sempre più deciso recupero della danza tradizionale.

Ecco allora che, ad esempio, «La Stampa» si sofferma sulle qualità del movimento corporeo caratteristiche del Teatro della Pantomima Futurista rilevando che:

⁸⁰² La cronaca è riportata in Antonucci, Giovanni, *Cronache del Teatro Futurista*, cit., p. 252.

Lo stile marionettistico diede un notevole contributo a questi squarci di pantomime o balletti lirici: uomini e donne erano mutati volentieri in giocattoli o fantocci, esprimevano sentimenti e passioni, astrattamente, come rarefatti in un'angosciata e chiusa atmosfera, senza speranza: cabine di sommergibili? Paurosi ermetismi di dischi chiusi su di un'inestricabile rete ferroviaria? Non è il caso di indagare: certo il mondo parve soffocato, stretto, violentato dalla potenza di un'unica, mostruosa macchina, dagli infiniti tentacoli puliti e lucidi, dalle snodature secche e precise dell'automatismo.⁸⁰³

Mentre, dal canto suo, la già citata cronaca del «Corriere della Sera» osserva:

Alla morbidezza dei gesti e della linea curva è in questi balletti e in queste azioni mimate sostituita, fin dove è possibile, la rigidità della linea retta, degli angoli e una sorta di automatismo dei movimenti. E siccome l'automatismo è fonte di comicità, talune di queste pantomime non riescono a liberarsi dal pericolo di qualche venatura d'umorismo. Si salvano sempre, grazie al desiderio d'arte che le anima.⁸⁰⁴

Probabilmente in ragione dello scarso stupore suscitato – si noti peraltro l'impiego frequente e forse non ingenuo, da parte dei cronisti, del tradizionale termine “balletto” per designare le *pantomime* o i *sogni mimici* presentati dalla Pantomima Futurista – e, parallelamente, del senso di provvisorietà (le cronache parlano quasi unanimemente di “tentativi”) emanato da questi spettacoli in cui l'ardito sperimentalismo scenico si sposa sovente con limiti e difficoltà di ordine tecnico, l'impatto della proposta prampoliniana sulla stampa italiana rimane sostanzialmente circoscritto allo spazio della cronaca: persino sul periodico «Comoedia» ci si limita a farne menzione appena mediante una rubrica fotografica, mentre Bragaglia, ormai orientato verso concezioni coreiche parzialmente diverse rispetto a quelle difese giusto tre anni prima, si serve del riferimento a Wy Magito e Carletto Thieben (tra i protagonisti degli spettacoli della Pantomima Futurista), per condurre – in un articolo intitolato *Il nuovo stile della danza*⁸⁰⁵ – un discorso sullo stato della danza italiana che, spaziando dal problema della didattica coreica a quello del rapporto fra coreografo e danzatore, ha in realtà poco o nulla a che vedere con le sperimentazioni futuriste.

La propensione, da parte degli esponenti del Futurismo, a intervenire in prima persona anche sulla stampa generalista (o comunque non direttamente legata al movimento), si riscontra

⁸⁰³ La cronaca, anonima e datata 7 marzo 1928, è riportata in *ivi*, p. 245.

⁸⁰⁴ *Ivi*, p. 251.

⁸⁰⁵ Bragaglia, Anton Giulio, *Il nuovo stile della danza*, «Comoedia», anno X, n. 11, 15 novembre-15 dicembre 1928.

anche a proposito della Pantomima Futurista: nel 1933 – dopo aver peraltro intercettato, stimolato e nobilitato il percorso della danzatrice “futurista” per eccellenza, Giannina Censi, della quale non fa però alcuna menzione – proprio Enrico Prampolini firma, sulle colonne del «Secolo XIX», un articolo intitolato *Evoluzione della danza* nel quale tenta di collocare criticamente le proprie ricerche pantomimiche nell’orizzonte della storia della danza dell’ultimo trentennio, in tal modo attribuendo al Teatro della Pantomima Futurista una posizione e un’importanza che non ci pare vi fossero riconosciuti da parte di quanti, più o meno competentemente, si occupavano di danza sulla stampa italiana del tempo.

A tal fine, Prampolini propone una propria, personale interpretazione delle vicende e dei percorsi di danza affacciatisi sulla ribalta internazionale a partire dalla fine dell’Ottocento, il tutto con il palese intento di rimarcare il carattere radicale di innovazione, sintesi e superamento delle migliori esperienze coreiche novecentesche proprio della ricerca sulla pantomima da egli stesso condotta.

Ecco allora che, dopo una fase «impressionista» incarnata da Isadora Duncan e Loïe Fuller (iniziatrici di un *impressionismo*, inteso evidentemente come rottura dei codici accademici, rispettivamente *plastico* e *cromatico*), la danza ha visto il progressivo affermarsi, da un lato, degli esempi dei balli russi e svedesi, propugnatori di uno spettacolo felicemente visivo ma eccessivamente incline, secondo Prampolini, a compromessi con le esigenze della musica e di una mimica descrittiva, e, dall’altro, di quelli dei danzatori *liberi* (la definizione è nostra) che, da Wigman a Laban dai Sakharoff a Palucca, hanno dato vita a esperienze di danza certo all’origine di un profondo ripensamento del corpo umano e della sua azione in scena, ma, anche in questo caso, Prampolini vi ravvisa una sorta di incompletezza, dacché, dichiara:

Queste esperienze individuali e ricerche alchimistiche, queste distillazioni di movimenti e atteggiamenti plastici e ritmici non possono mai affiorare a maggiori realizzazioni, se non sono concepite nella loro funzione scenica per la realtà dello spettacolo teatrale.

L’arte del tempo e dello spazio, come teatro visivo, esige ulteriori sviluppi verso audacie imprevedute, verso continuità di visioni scenico-musicali-coreografiche, verso acrobazie visive di nuovo conio e maggiormente spettacolari.⁸⁰⁶

Nella dialettica tra proliferazione della dimensione spettacolare (i balli russi) ed essenzialità della ricerca corporea (le danze libere) offerta da un panorama di questo tipo, il Teatro della Pantomima Futurista si pone, per Prampolini, quasi come momento sintetico, nel quale non

⁸⁰⁶ Prampolini, Enrico, *Evoluzione della danza*, «Il Secolo XIX», 10 giugno 1933.

solo l'indagine sul potenziale espressivo del corpo umano si sposa con l'audace sperimentazione a livello visivo ma, soprattutto, diviene particolarmente forte il legame con le istanze della sensibilità contemporanea:

Il teatro della pantomima futurista ha valorizzato l'arte mimica e coreografica mettendola in un piano superiore, al di là delle limitazioni del passato e delle banalità estemporanee delle attuali riviste. La pantomima futurista è la espressione del *giuoco mimico* della nostra epoca. Ciò che caratterizza il secolo ventesimo è difatti il predominio della macchina; la nostra vita è condizionata al ritmo dinamico della macchina; e perciò la vita meccanica dello spirito, che il teatro della pantomima ha virtualizzato, creando una simultaneità fra l'arte del suono e quella del gesto. Soggetto, musica, coreografia collaborano per raggiungere un sincronismo tra l'arte del mimo e il clima musicale.⁸⁰⁷

Accanto a simili considerazioni, cui non fa riscontro, come si è detto, il fiorire di una consistente produzione giornalistica sull'argomento, non è possibile non rilevare, il brusco cambio di rotta compiuto da Anton Giulio Bragaglia al principio degli Anni Trenta rispetto alle ricerche coreiche futuriste.

Quasi a segnare l'esaurirsi della parabola della danza futurista, o, sarebbe meglio dire, il suo definitivo assorbimento e riformulazione all'interno di altre pratiche teatrali e coreiche, Bragaglia – che (significativamente) proprio in questo periodo affronta il problema dell'espressività corporea e della *pantomima* con ben altri intendimenti rispetto a quelli testé affermati da Prampolini⁸⁰⁸ – denuncia l'insufficienza e, in parte, l'incompatibilità delle ricerche futuriste rispetto alle concrete esigenze della danza, ricordando come coloro che, fra i futuristi, si sono rivolti all'arte di Tersicore, hanno sempre conservato un punto di vista interno alle arti visive (essendo essi per lo più pittori, disegnatori o scenografi) e incapace, pertanto, di entrare appieno nella dimensione *tecnica* e *corporea* della danza.

Senza entrare eccessivamente nel merito di questioni che approfondiremo debitamente in un successivo capitolo esclusivamente dedicato a Bragaglia, è opportuno però soffermarsi almeno su un articolo, pubblicato su «Il Regime Fascista» del 21 agosto 1932 e intitolato *Stato della danza in Italia*, nel quale il distacco rispetto al futurismo coreico si fa particolarmente evidente.

Dopo una veloce menzione delle principali avanguardie teatrali d'anteguerra, Bragaglia si chiede infatti:

⁸⁰⁷ *Ibidem.*

⁸⁰⁸ Cfr, *infra*, pp. 451–456.

E la danza? La povera cenerentola delle muse, è ancora trascurata da noi – come volevasi ricordare – dai propositi decorativistici o architettonici di movimentazione ritmica delle scene. Tanto i fautori dei veri «balletti decorativi», quanto i teorizzatori delle nuove danze e pantomime (siano futuriste o espressioniste o immaginiste o comechessia), dimenticano strada facendo, precisamente l’oggetto fondamentale di simili ricerche: l’arte mimica, l’arte coreica, dico. Avrò qualche ragione anche Nicola Guerra!

E qui siamo sempre a quel punto: confusione e ignoranza nella distinzione tra *Coreo e Scenografia!* Pare impossibile, ma pure è così. Non c’è fessoide teatraleggiante che (come letterato o poeta o critico in fregola di farsi autore, o cronista, o pittore, decoratore e verniciatore purchessia) il quale non creda di riformare o rivoluzionare la coreografia, lavorando intorno ai consueti pasticci e imbrogli scenografomani!⁸⁰⁹

Al di là della consueta aggressività verbale e dell’onnipresente difesa delle proprie ambizioni personali, l’incongruenza qui rilevata da Bragaglia può forse costituire una delle ragioni (e, probabilmente, non di secondario rilievo) alla base della discontinuità e della scarsa incisività nelle relazioni fra le sperimentazioni coreiche futuriste e quei settori della cultura italiana che, sulla carta stampata come in platea, si interessavano alla danza, ravvisando in essa, lo abbiamo visto molte volte, uno spettacolo visivo in cui però, specie negli Anni Trenta, era necessario lasciare spazio – se non altro per poter riconoscere lo statuto di *danza* a quanto effettivamente accadeva in scena – anche alle abilità *tecniche* degli interpreti, fossero essi di provenienza classico-accademica o militassero nelle fila delle danze *libere*.

È la non-riconoscibilità, da parte di pubblico, cronisti e commentatori italiani, di una *tecnica* di danza futurista (al di là, come abbiamo detto, dell’individuazione di uno *stile* più o meno angoloso e marionettistico) che sembra smorzarne l’impatto e, conseguentemente, inibire il prodursi di un discorso giornalistico attorno ad essa: sfuggendo alla contrapposizione fra *classicisti* e *modernisti* così fortemente caratteristica di questa fase della dibattito coreico italiano, infatti, la danza futurista, esito complesso e non sempre riuscito dell’ibridazione fra i diversi linguaggi della scena, costituisce un oggetto scarsamente definibile e fatalmente destinato, nelle contrapposizioni manichee spesso ricorrenti in questi anni, a non trovare troppi paladini che ne difendano l’onore.

⁸⁰⁹ Bragaglia, Anton Giulio, *Stato della danza in Italia*, «Il Regime Fascista», 21 agosto 1932.

PARTE TERZA

Primi piani

3.1 Il posto del corpo: Anton Giulio Bragaglia teorico di danza tra le due guerre⁸¹⁰

La vulcanica attività di Anton Giulio Bragaglia⁸¹¹ come uomo di teatro, poligrafo e teorico delle arti performative trova nella danza, secondo quanto si è spesso accennato in precedenza, un terreno privilegiato in cui esercitarsi, dato che, com'è noto, Bragaglia non solo promosse l'affermarsi di pratiche coreiche *moderne* nelle stagioni teatrali da egli stesso organizzate (prima presso il Teatro Sperimentale degli Indipendenti e poi al Teatro delle Arti), ma pubblicò un'ingente mole di testi sull'argomento, sia in ambito giornalistico sia mediante la compilazione di vere e proprie monografie. La produzione discorsiva di Bragaglia attorno alla danza costituisce, ovviamente, l'oggetto delle considerazioni che seguono e che, a differenza di quanto fatto finora, prendono le mosse da un'analisi privilegiata dei testi monografici piuttosto che di quelli giornalistici. Questa scelta è giustificata da due ordini di motivi: da un lato, secondo una prassi fortemente diffusa nel periodo fra le due guerre mondiali, i volumi che Bragaglia dedica alla danza sono quasi sempre frutto della riproposizione (seppur con modifiche che cercheremo di volta in volta di mettere opportunamente in evidenza) di contributi giornalistici già editi e che conservano, pertanto, una traccia dell'originaria destinazione; dall'altro lato, invece, la tendenza tutta bragagliana alla ripubblicazione, con interpolazioni e cambiamenti talvolta anche complessi, dei medesimi articoli in testate e tempi differenti ci ha messo di fronte all'urgenza di preferire una versione relativamente definitiva e "stabile" dei testi da indagare (cioè quella comparsa nelle monografie), il tutto, evidentemente, nella consapevolezza che il magmatico

⁸¹⁰ Questo capitolo è l'esito della rielaborazione di due contributi da noi precedentemente dedicati ad Anton Giulio Bragaglia, e cioè: Taddeo, Giulia, *Il posto del corpo. Anton Giulio Bragaglia teorico di danza fra le due guerre*, «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 4, dicembre 2013, <http://danzaericerca.unibo.it/>; Taddeo, Giulia, *Sguardi dal Novecento: il mito dell'antiregolista Salvatore Viganò negli scritti sulla danza di Anton Giulio Bragaglia*, cit.

⁸¹¹ Anton Giulio Bragaglia (Frosinone, 1890 – Roma, 1960), fu regista, scenotecnico, organizzatore teatrale e, non da ultimo, singolare figura di critico e teorico della danza. Direttore e collaboratore di riviste d'arte e di cultura, tra le sue esperienze più incisive va annoverata senz'altro la fondazione, nel 1919, della Casa d'arte Bragaglia, centro di conferenze ed esposizioni d'arte, e in seguito del Teatro Sperimentale degli Indipendenti (1923-1931), uno dei massimi teatri sperimentali operanti in Italia tra le due guerre. Nel 1937 ottenne la direzione del Teatro delle Arti, primo esempio di "Sperimentale di Stato" attivo fino al 1943. Nel dopoguerra operò prevalentemente sul versante della produzione teorica e curò allestimenti di opere liriche. Per approfondimenti si vedano almeno: Alberti, Cesare Alberto, *Il Teatro nel Fascismo: Pirandello e Bragaglia. Documenti inediti negli archivi italiani*, Roma, Bulzoni, 1974; Alberti, Cesare Alberto, *Poetica teatrale e bibliografia di Anton Giulio Bragaglia*, Roma, Bulzoni, 1978; Alberti, Cesare Alberto – Bevere, Sandra – Di Giulio, Paola, *Il teatro sperimentale degli Indipendenti (1923-1936)*, Roma, Bulzoni, 1984; Verdone, Mario, *I fratelli Bragaglia*, Roma, Lucarini, 1991; Vigna, Francesca, *Il «corago sublime» Anton Giulio Bragaglia e il «Teatro delle Arti»*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2008. Per ciò che concerne il rapporto fra Bragaglia e la danza si rimanda, invece, a Veroli, Patrizia, *La danza e il fascismo. Anton Giulio Bragaglia e Jazz Band (1929)*, in Poesio, Giannandrea – Pontremoli, Alessandro (a cura di), *L'Italia e la danza. Storie e rappresentazioni, stili e tecniche tra teatro, tradizioni popolari e società*, Roma, Aracne, 2008, pp. 11-19.

corpus dei testi di Bragaglia su danza e teatro è ancora ben lontano dal ricevere un' autentica sistematizzazione.

Ad ogni modo tenteremo di cogliere i connotati fondamentali della riflessione di Anton Giulio Bragaglia sulla danza attraverso una lettura critica dei suoi principali contributi di argomento coreico prodotti nel periodo fra le due guerre mondiali e, dopo aver passato in rassegna volumi come *Scultura vivente* (1928), *Jazz Band* (1929), *Evoluzione del mimo* (1930) e *La Bella danzante* (1936), cercheremo non solo di individuare alcune significative caratteristiche della sua scrittura, ma proveremo anche a identificare il ruolo che i discorsi sulla danza ricoprono all'interno della complessiva teoresi bragagliana sulle arti della scena. Prima di affrontare direttamente le questioni di argomento coreico, però, è opportuno fare un breve affondo su due aspetti che, seppur a diverso titolo, ci sembrano preludere allo sviluppo di un vero e proprio pensiero sulla danza da parte di Anton Giulio Bragaglia, vale a dire le sperimentazioni fotodinamiche che egli condusse nei primi Anni Dieci e, parimenti, le "teorie orchestriche" elaborate, all'inizio del decennio successivo, dal fratello minore Alberto Bragaglia: sia sperimentando il cosiddetto "fotodinamismo futurista" che relazionandosi con il raffinato pensiero di Alberto, infatti, Anton Giulio Bragaglia matura non solo un interesse sempre più vivo e vorace per le questioni riguardanti le componenti costitutive del movimento (a partire dalla diade spazio-tempo) ma, soprattutto, diviene sempre più sensibile – in questo caso in gran parte grazie alla mediazione del solido, profondo e riservato ingegno del fratello – al problema della centralità del *ritmo* inteso come strumento compositivo, discriminante fondamentale per la creazione di qualunque autentica opera d'arte.

Movimento e ritmo si riveleranno, come è forse superfluo anticipare, due veri e propri argomenti-cardine della trattazione relativa alla danza.

3.1.1 Fotodinamismi e teorie orchestriche

È il 1911 quando Anton Giulio Bragaglia pubblica il suo primo volume dal titolo *Fotodinamismo futurista*: si tratta di una raccolta di fotografie, esito degli esperimenti condotti durante l'anno precedente, corredate di un ampio saggio introduttivo, rigoroso (forse persino in misura maggiore rispetto alle numerose pubblicazioni successive) e dalla logica stringente. In esso Bragaglia illustra lucidamente gli intenti che animano questa fase del suo lavoro, tutta orientata – anche sotto l'influenza determinante, come peraltro notato da Mario Verdone⁸¹², del coevo *Manifesto tecnico della pittura futurista* (1910) – alla

⁸¹² Verdone, Mario, *I fratelli Bragaglia*, cit., pp. 12-14.

ricerca delle modalità attraverso cui liberare la fotografia dalla staticità dell'istantanea, restituire visivamente l'immagine viva di un soggetto in movimento e rendere visibile la traiettoria del gesto, il percorso da esso compiuto nello spazio e, soprattutto, nel tempo.

Giusto per rimarcare ulteriormente il livello di sintonia, talvolta quasi in forma di corrispondenza letterale, che intercorre tra questi esperimenti di Bragaglia e le posizioni espresse nel sopracitato *Manifesto*, vale forse la pena di riportarne qualche stralcio:

Il gesto per noi, non sarà più un *momento fermato* del dinamismo universale: sarà, decisamente, la *sensazione dinamica* eternata come tale.

Tutto si muove, tutto corre, tutto volge rapido. Una figura non è mai stabile davanti a noi ma appare e scompare incessantemente. Per la persistenza della immagine nella retina, le cose in movimento si moltiplicano, si deformano, susseguendosi, come vibrazioni, nello spazio che percorrono. Così un cavallo in corsa non ha quattro gambe: ne ha venti e i loro movimenti sono triangolari.⁸¹³

Analogamente a quanto dichiarato qui, Bragaglia intende servirsi della fotografia come strumento mediante il quale dare visibilità non solo alla traccia che il movimento disegna nello spazio ma anche al coagulo di sensazioni (dunque non esclusivamente visive) provocate da un corpo che si muove, al punto da postulare la quasi totale coincidenza, o quanto meno l'assoluta inscindibilità, fra il movimento e l'effetto (la «sensazione dinamica») che la sua parabola spazio-temporale produce sulla sensibilità umana.

Nel portare in evidenza quelli che definiva come «stati intermovimentali e intermomentali» del gesto, qualcosa che sta *oltre* l'immagine dell'istantanea, paralisi dell'attimo, ma non è *ancora* cinema, sintesi di istanti successivi, Bragaglia dimostra di essere sì interessato al movimento in quanto oggetto di studio e riflessione, ma – e in questo risiede la sua peculiarità – l'esperimento *scientifico* condotto, attraverso la fotografia, sulla dinamica del movimento è comunque finalizzato al raggiungimento di obiettivi eminentemente *estetici*.

La fotodinamica, infatti, nel momento in cui rende visibile la traiettoria spazio-temporale del movimento si trasforma nel punto di irradiazione di una molteplicità di sensazioni

⁸¹³ Cfr. Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini, *Manifesto tecnico della pittura futurista*, 11 aprile 1910. Oltre a quella sorta di filiazione rispetto agli esiti coevi della pittura futurista cui accennavamo in precedenza, *Fotodinamismo futurista* si caratterizza anche per i costanti richiami alle ricerche del fisiologo francese Étienne-Jules Marey e, soprattutto, al pensiero di Henry Bergson, che Bragaglia elegge, insieme peraltro a William James, a termine di riferimento privilegiato. Per approfondimenti circa le implicazioni delle sperimentazioni di Marey e il pensiero di Bergson rispetto alla pratiche teatrali novecentesche si rimanda a Pitozzi, Enrico, *Il corpo, la scena, le tecnologie. Per un'estetica dei processi d'integrazione*, Tesi di dottorato in Studi Teatrali e Cinematografici, Università degli Studi di Bologna, Anno Accademico 2006-2007.

differenziate che rimandano al gesto raffigurato e lo superano al contempo, in una sorta di vibrante corrispondenza fra immagine guardata e soggetto osservante.

Si tratta di un'immagine che diviene oggetto di una fruizione estetica *intesa futuristicamente*, capace, cioè, di provocare simultaneamente una pluralità di sensazioni disparate e improvvisate ma, al tempo stesso, costituisce una *rievocazione* artistica: in essa, infatti, il movimento è letteralmente *ricostruito*, il che non significa che esso venga fatto oggetto di imitazione, ma che, al contrario, i suoi elementi costitutivi sono sottoposti a una sorta di *ricomposizione*, tale da richiamare alla memoria di chi guarda, sempre più inteso in termini di vero e proprio *spettatore*, «quella sensazione dinamica dalla quale noi già venimmo commossi nella movimentata realtà»⁸¹⁴.

Immagine irrealistica che rievoca la realtà, la fotodinamica – ed è qui che la sperimentazione sul movimento sembra arrestarsi per virare in una direzione più squisitamente “teatrale” o (come sarebbe accaduto di lì a poco) “cinematografica” – permette di rendere visibile il «movimento-carattere» di un individuo o di un paesaggio:

Ogni uomo e ogni paesaggio posseggono uno *stile dinamico proprio* [corsivo nostro], così che una rappresentazione priva di significazione di questo, è priva di una cosa assolutamente indispensabile.⁸¹⁵

Sorvolando interamente sugli esiti che simili posizioni hanno prodotto nel cinema e nel teatro, e senza tornare sul fin troppo evidente interesse nei confronti del movimento come materia di studio relativamente autonoma (viste le sue ricadute estetiche) da parte di Bragaglia, ci interessa però suggerire fin d'ora come la ricerca di uno «stile dinamico» assolutamente unico e personale sarà una questione cardine di tutta la riflessione bragagliana sulla danza.

Già in *Fotodinamismo futurista*, cioè, si manifesta in Bragaglia una speciale predilezione verso un'azione percepibile come autentica e indissolubilmente legata all'individuo che la esegue, il tutto in stretta conformità, come vedremo, con la sua concezione della danza, sin dal principio caratterizzata da una profonda insofferenza nei confronti di qualsiasi forma di accademismo e di codificazione che imbriglino le possibilità di creazione e invenzione individuali.

L'accento posto sull'individualità o, sarebbe forse meglio dire, sulla *soggettività* ci conduce ad affrontare, seppur brevemente, la spinosa, e per molti versi inestricabile, questione del

⁸¹⁴ *Fotodinamismo futurista*, Torino, Einaudi, 1980 [Ed.or. Roma, Nalato, 1911], p. 22.

⁸¹⁵ *Ibidem*, p. 46.

rapporto fra Anton Giulio e Alberto Bragaglia. Sebbene questo aspetto necessiterebbe di uno studio specifico (magari suffragato dalle conferme di carteggi o documenti personali oltre che da analisi comparative e filologiche), tuttavia ci sembra di poter dire, soprattutto sulla base della profonda sintonia intellettuale che emerge dagli scritti di entrambi, che essi operino spesse volte in maniera quasi complementare, come se, per temperamento, inclinazioni e spessore intellettuale, costituissero le due facce di una stessa medaglia: teorico rigoroso, puntuale, spesso ostico e inflessibile Alberto, uomo di teatro e d'azione vulcanico, straordinariamente comunicativo ma non alieno al compromesso Anton Giulio.

Si è parlato a questo proposito, oltre che di una sorta di duo “mente e braccio”, alla maniera dei “dioscuri” Savinio e De Chirico⁸¹⁶, quasi di una “ditta”, non solo in relazione alla sintonia e vicinanza d'intenti, ma anche rispetto ad alcune modalità pratiche e operative che dovevano porre in connessione i due fratelli: accomunati, seppure spesso per ragioni differenti, dalla prassi della pseudonimia, i due dimostrano altresì di mettere in comune del vero e proprio materiale testuale. Ci si accorge spesso, infatti, che saggi o articoli pubblicati con la firma di Anton Giulio Bragaglia altro non sono, in realtà, che la ristampa o la rielaborazione di testi precedentemente prodotti dal fratello, il che genera un effetto complessivo di ripetizione e, come vedremo più avanti, quasi di “ritornello”⁸¹⁷.

Ad ogni modo rispetto alla riflessione sulla danza l'apporto di Alberto, il quale, pittore⁸¹⁸ oltre che pensatore, ha comunque sviluppato nel tempo un'ampia teoria dell'arte generalmente intesa, si rivela assolutamente decisivo. Abbiamo scelto di occuparcene in via preliminare perché, nonostante le idee di Alberto Bragaglia continuino a nutrire a lungo l'operato del fratello maggiore, tuttavia ci pare che le posizioni da lui assunte a partire almeno dalla fine degli Anni Dieci⁸¹⁹ imprimano una spinta e una direzione molto netta alla produzione, da parte di Anton Giulio Bragaglia, di un pensiero critico sulla danza.

Se, nell'aprire il discorso sulle relazioni fra Alberto e Anton Giulio Bragaglia, abbiamo chiamato in causa la nozione di “soggettività”, ciò si deve al fatto che, per comprendere

⁸¹⁶ Bragaglia Leonardo, *Premessa* in Bragaglia, Alberto, *Visorium*, Napoli, Il Mezzogiorno, 1996, p. 9.

⁸¹⁷ Non è certamente questa la sede per dipanare in maniera articolata le ragioni di tali modalità di elaborazione e circolazione dei testi, tuttavia non si può non sottolineare come esse sembrerebbero dettate da una precisa strategia di divulgazione culturale, in virtù della quale il fratello più noto e affermato, Anton Giulio Bragaglia, riesce, grazie alla propria visibilità, a rendere fruibili alcuni degli aspetti della complessa teoresi del fratello, il quale a sua volta può scegliere i passaggi e gli snodi concettuali maggiormente adatti a una più ampia diffusione.

⁸¹⁸ Meriterebbero senza dubbio uno studio approfondito le opere di Alberto Bragaglia, peraltro numerosissime, aventi come soggetto danze e danzatori. Un esempio lampante della centralità della danza nella sua produzione pittorica è offerta dal catalogo *Alberto Bragaglia: il futurismo europeo*, Milano, Spirali/Vel, 1997.

⁸¹⁹ Gli scritti di argomento teatrale di Alberto Bragaglia apparvero dapprima, tra il 1919 e il 1921, su «Cronache d'attualità» e successivamente su altre testate come «Nuovo Paese», «Il Tevere» e «La Fiera Letteraria». Molti brani inediti sono stati poi raccolti dal figlio di Alberto Bragaglia, Leonardo, e pubblicati nel già menzionato *Visorium*.

l'apporto della teoresi di Alberto Bragaglia, imperniato essenzialmente su una particolare idea di "Ritmo", bisogna fare almeno un fugace accenno al suo orizzonte filosofico di riferimento, rappresentato prevalentemente dall'idealismo di marca crociana e, soprattutto, gentiliana.

Profondamente persuaso, in conformità con la dottrina neo-idealista, della distinzione e, al contempo, dell'unità dei gradi dello Spirito, Alberto Bragaglia non soltanto postula l'inscindibilità del momento estetico (e quindi dell'arte) rispetto alla totalità della vita spirituale, ma ipotizza altresì che il passaggio mediante il quale il soggetto, estrinsecando la propria spiritualità, produce l'opera d'arte, avvenga secondo un ben preciso Ritmo che, ovviamente, è di natura spirituale.

Posto di fronte all'urgenza di *ricreare* letteralmente lo spazio e il tempo al fine di restituire la dialettica della propria vita spirituale, l'artista deve fare ricorso al Ritmo come principio e strumento compositivo privilegiato, l'unico in grado di presiedere alla nascita di un autentico prodotto d'arte, capace, nella sua immanenza, di rimandare al meccanismo spirituale che lo ha originato.

Da una simile impostazione emerge chiaramente la volontà, da parte di Alberto Bragaglia, di stabilire una connessione profonda, o, sarebbe meglio dire, una totale fusione, fra interno ed esterno, il che, se pensato in relazione alla danza, significa arrivare a ravvisare nel corpo il luogo di manifestazione dello spirito, il quale, nel rendersi visibile mediante la corporeità, trasforma quest'ultima in una sorta di trasfigurazione vivente, "figura pura" completamente dissolta nel ritmo.

L'arte, dunque, viene configurandosi come attività costitutivamente *dinamica* e, soprattutto, *orchestica*, non soltanto perché la sua possibilità d'esistenza risiede interamente nella dialettica della vita spirituale, ma anche perché le opere d'arte, per essere considerate tali, devono necessariamente possedere una vera e propria "essenza ritmica", sulla quale, peraltro, si innesta ogni possibile comunicazione e contatto con il pubblico:

In essa [cioè nell'essenza ritmica, *n.d.A*] è racchiusa la capacità di comunicazione col pubblico – che non è diversa dalla facoltà d'interessarlo rompendo il ghiaccio che ci isola sterilmente, per risvegliare in ciascuno (a sua volta) una più intensa vita interiore; onde la visione propria dell'arte trova la via del cuore penetrando come sentimento, prima ancora che come comprensione razionale, nella mente degli spettatori.⁸²⁰

⁸²⁰ Bragaglia, Alberto, *Visorium*, cit., p. 42.

Quali sono però, secondo Alberto Bragaglia, gli esiti scenici di una simile teoria estetica? Come si può forse arguire da quanto detto sin qui, il teatro teorizzato da Alberto Bragaglia manifesta una sorta di apparente contraddizione (in verità perfettamente in linea con la sua generale impostazione del problema estetico), in ragione della quale alla schiacciante centralità di quella che potremmo definire come *dimensione orchestrale e coreografica della scena*, fa riscontro una sorta di negazione dei valori del corpo umano come realtà biologica, dal momento che esso viene costantemente indagato in termini di pura figuratività, al punto che la sua azione deve riuscire a fondersi con gli altri elementi visivi della scena, dalla linea alla forma, dal colore alla luce.⁸²¹

Senza entrare nel merito di una tale antinomia e giungendo quindi a ravvisare i punti di convergenza fra simili posizioni estetiche e le idee di Anton Giulio Bragaglia sulla danza, ci si accorge di come sia chiaramente il concetto di Ritmo il primo luogo in cui viene a insediarsi una solida e feconda convergenza di vedute e di pratiche fra i due fratelli: per Anton Giulio, in particolare, simile nozione comporta la tendenza a ricercare, laddove si trova a giudicare l'operato di un danzatore così come quando deve riflettere più genericamente sulla danza, quella complessa corrispondenza fra interno ed esterno cui facevamo riferimento in precedenza. Senza raggiungere quasi mai il livello di raffinatezza intellettuale e argomentativa del fratello Alberto⁸²², e non condividendo in tutto il radicalismo della sua impostazione filosofica, Anton Giulio Bragaglia concepisce la danza, oltre che come movimento del corpo che agisce ritmicamente nello spazio, anche in termini di elevata e nobile espressione del sé, come percorso di ricerca sulla propria individualità, o, per usare un termine caro a entrambi i Bragaglia, sulla propria *spiritualità*.

È bene chiarire sin d'ora che ogniqualevolta ci riferiamo al profondo legame che unisce, nella prospettiva di Anton Giulio Bragaglia, spirito e corpo, ci muoviamo comunque attorno a una costellazione di idee che, traendo in larga parte origine da un'impostazione di pensiero di marca fortemente idealista, risultano pervase da una risoluta diffidenza nei confronti di

⁸²¹ Teatro di pura visione ritmica, è evidente come il *Visorium* di Alberto Bragaglia presenti innumerevoli punti di tangenza rispetto alla ricerca teatrale primonovecentesca condotta sia in seno alle avanguardie, Futurismo in testa, sia, più in generale, nell'ambito delle sperimentazioni registiche di stampo europeo. È bene tuttavia rilevare come già nel 1921 Alberto Bragaglia assumesse una posizione fortemente critica nei confronti del movimento di Marinetti attraverso il celebre articolo dal titolo *Il Fu...futurismo* in cui esprimeva forti perplessità nei confronti della situazione di stallo che, a suo avviso, il Futurismo stava vivendo all'inizio degli anni Venti. L'articolo è ora reperibile nel volume, curato da Carmine Benincasa, *Alberto Bragaglia: l'altra scena del futurismo*, Napoli, Marotta&Marotta, 1990, pp. 63-65.

⁸²² Le diversità rintracciabili fra i due devono tuttavia essere costantemente relativizzate e reinterrogate, se non altro in conseguenza di quella osmosi testuale, per cui i testi dell'uno vengono spesso pubblicati con la firma dell'altro, di cui si parlava in precedenza.

molte delle teorie e delle pratiche primo novecentesche che hanno prodotto quella che è stata definita come “riscoperta del corpo”⁸²³.

Nel rivendicare questa sorta di peculiare autonomia della propria posizione, di fatto, almeno per ciò che concerne il discorso sul corpo e sulla danza, i Bragaglia (e Anton Giulio in particolare), se da un lato possono vantare un livello di articolazione del discorso critico sull’argomento piuttosto unico nel panorama italiano del Primo Novecento⁸²⁴, dall’altro condannano sé stessi e la propria trattazione a una sorta di congenito provincialismo, che produce, come prima e nefasta conseguenza, il fraintendimento di molte delle principali esperienze coreiche di quegli anni, Isadora Duncan in testa.

Torneremo in seguito sul complicato problema della ricezione delle esperienze coreiche straniere da parte di Anton Giulio Bragaglia, il quale, pur fra tante cadute rovinose e vistosi abbagli, fu spesso esegeta lucido e appassionato della realtà che lo circondava. Vogliamo ora porre l’attenzione sull’importanza che sia il concetto di ritmo come strumento compositivo, sia la sostanziale figuratività della scena teorizzata da Alberto Bragaglia rivestono in relazione a uno dei veri propri temi cardine del discorso, e della battaglia culturale, di Anton Giulio Bragaglia sulla danza, vale a dire la questione della *danza senza musica*.

⁸²³ Pur essendo questo, com’è noto, un argomento estremamente vasto e articolato, ci sentiamo di rimandare almeno ai seguenti volumi: Casini Ropa, Eugenia, *La danza e l’agit-prop. I teatri non teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, cit.; Id. (a cura di), *Alle origini della danza moderna*, cit.; De Marinis, Marco, *La riscoperta del corpo* in Id., *In cerca dell’attore*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 129-158. Sulle differenze che dividono i fratelli Alberto e Anton Giulio Bragaglia dal panorama europeo si leggano alcune dichiarazioni di Alberto Bragaglia: «La potenza espressiva del gesto, come arte, s’infischia delle moderne melanconie svizzere o svedesi, tedesche o americane, confondenti la originale forza creativa dell’arte mimica con le esercitazioni acustiche, biologiche, ginniche, metodiche e sanitarie. Rifuggiamo dai conati empirici e positivistici dei trattati intorno alla ‘espressione delle passioni’: condanniamo come assurde le descrizioni naturaliste delle ‘fisiognomie’ e altre pretese scienze; ma vogliamo esaltare per contro l’alto valore suggestivo che è proprio all’azione, lirica – drammatica – eroica, mistica». Giusto a titolo di esempio, e per mostrare come su questo punto i fratelli Bragaglia si muovessero in perfetta sintonia, riportiamo le parole che Anton Giulio Bragaglia scrive, a proposito di Émile Jaques Dalcroze, in un articolo comparso su «La Tribuna» del 18 giugno 1927 dal titolo *Il momento critico della danza*: «Il ritmicismo e il Dalcrozismo, infine educando le membra al ritmo musicale partono da elementari esercitazioni del corpo, onde si grida altamente per il miracolo educativo del corpo e dello spirito, che tale scuola raggiungerebbe. [...] Si è confuso un mezzo con il fine e sono apparsi infiniti imitatori, estranei sempre più all’arte e all’estetica, per diffondere e divulgare i trovati dei cosiddetti maestri della mimo ritmica».

⁸²⁴ A tal proposito, vale la pena di menzionare almeno il fondamentale *Manifesto della danza futurista* (1917) di Filippo Tommaso Marinetti. Il *Manifesto*, oltre a proporre in maniera sistematica l’ideale futurista di corpo danzante, compiva una sorta di rapida ricognizione dello stato d’arte, effettuando, nella prima parte, una carrellata attraverso alcune delle principali esperienze della danza del tempo. Tra queste, ci pare singolare il giudizio su Isadora Duncan che, secondo quanto peraltro sostiene Patrizia Veroli (cfr. Veroli, Patrizia, *The Futuristic Aesthetics and dance*, cit., p. 435), «is nothing like a woman surrendering to her sentimental inclinations». È interessante notare come un simile giudizio differisca profondamente da quello di Anton Giulio Bragaglia, le cui riserve nei confronti della danzatrice americana non sembrano dettate da quell’arrendevolezza di marca dannunziana segnalata giustamente da Veroli ma, piuttosto, dal rischio di una sorta di degenerazione del metodo pedagogico di Duncan in un puro allenamento fisico. Numerosi sono comunque i punti di tangenza fra le idee sulla danza di Anton Giulio Bragaglia e quelle dei futuristi, a partire dalla comune ammirazione per il potere vivificante e la natura antintellettuale del teatro di varietà così come per le sperimentazioni coreiche e scenotecniche di Loie Fuller.

Tema centrale già nei primi contributi che Anton Giulio Bragaglia ha riservato alla danza, l'idea dell'indipendenza del movimento danzato rispetto a una partitura musicale preesistente è a ben vedere ravvisabile anche negli scritti sul teatro di Alberto Bragaglia: il fatto stesso di postulare l'esistenza di un ritmo compositivo dell'azione scenica che, pur rispecchiando il divenire dello spirito, trova nella componente visiva (linee, forme, luci, colori) il materiale su cui installarsi e operare, mette immediatamente fuori gioco qualsiasi ipotesi di una subordinazione del corpo che danza (inteso, com'è ormai chiaro, in termini di pura visualità) rispetto alla musica.

Detto in altri termini, le leggi della scena (e, conseguentemente, quelle della danza che, in quanto azione ritmica per eccellenza, ne rappresenta in un certo senso il fondamento) sono di natura essenzialmente visiva e non necessitano di un ritmo che, come quello musicale, venga imposto *dall'esterno*.

Si tratta di un approccio dal carattere fortemente normativo, non incline al compromesso e, conseguentemente, di non facile attuazione in termini pratici, che mette in secondo piano la corporeità biologica del danzatore e subordina tutte le questioni concernenti la tecnica e le potenzialità della danza a una più generale nozione di orchestrazione complessiva della scena.

Una simile intransigenza non sarà del tutto condivisa da Anton Giulio Bragaglia, il quale, riuscendo forse meglio del fratello a entrare nello specifico delle problematiche connesse alla prassi coreica, manterrà tuttavia ben salda l'idea che la danza debba trovare in sé il proprio ritmo e le proprie leggi di composizione, senza dipendere dall'apporto della componente musicale.

Dopo aver tentato di inquadrare alcune delle esperienze che, come dicevamo in precedenza, ci sembrano propedeutiche rispetto all'avvio di vera e propria produzione testuale di argomento coreico, cerchiamo ora di analizzare nello specifico quei testi in cui, tra gli Anni Venti e Trenta, il pensiero di Anton Giulio Bragaglia sulla danza è venuto progressivamente affermandosi.

3.1.2 *Scultura vivente e dintorni*

Nell'ispezionare l'intricato arcipelago degli scritti sulla danza di Anton Giulio Bragaglia degli Anni Venti e Trenta, può forse essere utile tentare di individuare delle fasi fondamentali, affinché ci consentano non solo di elaborare una visione maggiormente organica della sua teoresi di ambito coreico, ma anche di cogliere con chiarezza i mutamenti a cui il suo pensiero è andato incontro nel corso del tempo.

La prima di queste ipotetiche tappe è senz'altro localizzabile attorno alla seconda metà degli Anni Venti e culmina in un certo senso nel 1928, anno in cui Anton Giulio Bragaglia dà alle stampe la prima monografia (che, in verità, si presenta come la ripubblicazione, con modifiche, di articoli già apparsi su «Comoedia», «Il Popolo di Roma» e «La Tribuna») interamente dedicata alla danza, dal suggestivo titolo di *Scultura vivente*.

Quelli fra il 1923 e il 1928, infatti, sono forse gli anni che vedono Bragaglia maggiormente impegnato in ambito coreico, sia sul versante dell'ideazione, organizzazione e promozione teatrale, sia su quello più squisitamente divulgativo e teorico. Nel 1923, com'è noto, aveva aperto i battenti il *Teatro Sperimentale degli Indipendenti*, che, se nella prima stagione (a proposito della quale si è parlato di «Apo-teosi della danza»⁸²⁵) aveva addirittura una sua compagnia di danza (in cui figuravano Jia Ruskaja, Ikar⁸²⁶, Anita Amari e Lena Ertel)⁸²⁷, nel tempo avrebbe continuato ad accogliere alcuni fra i più radicali sperimentatori di ambito coreico, tutti stranieri, allora in circolazione. La duplice natura di teorico e animatore teatrale caratteristica di Anton Giulio Bragaglia emerge con particolare evidenza proprio in questi anni, durante i quali le esperienze condotte sul palcoscenico degli Indipendenti divengono lo spunto per i contributi teorici pubblicati sui giornali, i quali nutrono a loro volta l'attività teatrale conferendole risonanza e rigore concettuale. Simile interscambio rende la produzione teorica di Anton Giulio Bragaglia di questo periodo particolarmente brillante,

⁸²⁵ Concerti di danza, tuttavia, si erano avuti anche nell'ambito delle attività culturali legate alla "Casa d'Arte Bragaglia" e come si diceva in precedenza, proprio in uno di questi concerti aveva fatto il suo esordio Jia Ruskaja. Cfr. Alberti, Cesare Alberto – Bevere, Sandra – Di Giulio, Paola, *Il teatro sperimentale degli Indipendenti (1923-1936)*, cit.

⁸²⁶ Nome d'arte di Nikolaj Barabanov, Ikar era un artista di varietà giunto a Roma nel 1921. Nel 1922 danzò nel *Ballo Meccanico* di Ivo Pannaggi e Vinicio Palladini. Sulla figura di Ikar si veda la scheda, curata da Laura Piccolo, su www.russinitalia.it.

⁸²⁷ Nel corso della sua prima stagione, il Teatro degli Indipendenti avrebbe proposto un ricco programma di spettacoli più o meno strettamente legati alla danza: si trattava di pantomime, mimodrammi, balletti e concerti di danze che spesso prendevano le mosse da un soggetto letterario e facevano ricorso alla componente musicale. Ciò potrebbe risultare in contraddizione rispetto alle posizioni teoriche di Anton Giulio Bragaglia che, proprio in questi anni, postulava l'assoluta autonomia della danza, soprattutto in relazione alla musica. A prescindere dalla necessaria apertura al compromesso che caratterizza un'arte per sua natura collettiva come quella del teatro, ci sembra comunque che, anche in esperienze di questo tipo, i diversi linguaggi della scena (dal testo letterario, alla musica, alla danza) fossero sottoposti a un'operazione di orchestrazione complessiva capace tuttavia di preservare le diverse specificità linguistiche chiamate in causa. A ciò si aggiungano anche ragioni di ordine pratico: talvolta, infatti, la scelta di accompagnare la danza con una musica era dettata dalla necessità di creare una maggiore suggestione scenica e di mantenere desta l'attenzione di un pubblico non abituato ad assistere a spettacoli in cui la componente musicale venisse totalmente abolita. Si legga a titolo d'esempio quanto afferma lo stesso Anton Giulio Bragaglia nell'articolo *Dialogo con Ida Rubinstein* apparso su «Comoedia» il 1 aprile 1925 (e poi ripubblicato in *La maschera mobile*, Foligno, Campitelli, 1926). Bragaglia sta qui offrendo le motivazioni che lo hanno spinto ad accompagnare il concerto di danze di Jia Ruskaja intitolato *La Tempesta* con una ricca partitura rumoristica: «La necessità che mi ha condotto a rimpiazzare agli "Indipendenti" la musica con i rumori del vento, della pioggia e dei tuoni, era data dalle esigenze della rappresentazione; e se queste rispondevano al *bisogno di riempire il vuoto del silenzio* (corsivo nostro), ciò è avvenuto per la stessa ragione che sollecitò gli accompagnamenti musicali nella visione del cinematografo. Tali riempitivi furon poi fatti in armonia col soggetto dei films, solo per non creare una discordanza: si cercò in seguito di far contribuire la suggestione della musica a quella del romanzo, semplicemente perché è fondamentale criterio della rappresentazioni teatrale la concomitanza delle arti».

densa di intuizioni e ancora piuttosto scevra da compromissioni con il contesto politico circostante, sebbene fin d'ora un miope nazionalismo faccia sentire il suo peso massiccio e imponga su svariate questioni la propria lente deformante.

Vengono dunque enucleandosi in questi anni i temi portanti del discorso di Bragaglia sulla danza, la cui progressiva definizione passa innanzitutto attraverso la prassi, su cui torneremo anche in chiusura, della ripubblicazione e rielaborazione dei medesimi contributi, tanto che non solo *Scultura vivente* accoglie testi già precedentemente apparsi su diverse testate giornalistiche, ma accade anche che un singolo articolo (come quello dedicato alla danzatrice belga Charlotte Bara) trovi spazio, nel giro di pochi mesi e con qualche modifica, su giornali diversi.

Pur senza seguire le vicende editoriali di ogni singolo articolo, cerchiamo però di guardare più da vicino le questioni teoriche investigate da Anton Giulio Bragaglia in questi anni e di comprendere il grado di sistematicità e stabilità del suo discorso.

Lo scarto teorico fondativo che mette in moto l'intero pensiero di Bragaglia sulla danza (in perfetta conformità, peraltro, con quanto asserito in merito alle influenze delle teorie filosofiche ed estetiche del fratello Alberto), è costituito dalla difesa di un'idea di *danza senza musica*, indipendente da una partitura musicale preesistente⁸²⁸. Già in un articolo del 1924, comparso in forma anonima su «Comoedia» ma che si può certo attribuire alla penna di Anton Giulio Bragaglia, la questione dell'antimusicalità della danza viene portata in primo piano proprio a partire da uno spettacolo dato al Teatro degli Indipendenti, vale a dire il *recital* del danzatore sordomuto Julius Hans Spiegel⁸²⁹. Oltre agli espliciti riferimenti alle posizioni di Alberto Bragaglia, definito come «scrittore di cose estetiche» e autore di «Teorie orchestriche», si legge nel testo:

La musicomania dei cultori della danza e dei coreografi accademici costituisce l'orrore dei coreografi plastici_modernisti. [...] Da alcuni mesi, gli esteti d'avanguardia sostengono che la danza deve ritornare alle proprie origini plastiche, visionarie, dinamiche: senza più chiedere nulla ad *una musica molle e corruttrice*. L'azione *spaziale* si svolgerà con forme fluenti lungo il *corso silente del tempo*,

⁸²⁸ Vale almeno la pena di sottolineare, senza poter entrare nel merito di una questione comunque di capitale importanza, che l'idea dell'indipendenza della danza rispetto alla musica trova un parallelo perfetto nella battaglia, da sempre strenuamente condotta da parte di Anton Giulio Bragaglia, per l'antiletterarietà del teatro, il quale, per esistere ed essere considerato autenticamente "teatrale", non deve necessariamente appoggiarsi a un testo letterario composto in precedenza.

⁸²⁹ Nel corso dei propri recital, in cui eseguiva soprattutto danze giavanesi e indù, Spiegel danzava accompagnato dalla musica ma, essendo egli sordomuto, non poteva sentirla. La scelta di non escludere la presenza di un accompagnamento musicale era dettata solo dall'esigenza di non disattendere troppo drasticamente le aspettative del pubblico.

concentrando l'attenzione dello spettatore sullo spettacolo essenzialmente visivo di figurazioni *viventi* ambientate naturalmente o in scenari fantastici, per un arabesco astratto, di evoluzioni e di mimiche artificiali.⁸³⁰

Emerge con chiarezza da queste parole la centralità della dimensione visiva nella concezione della danza che Anton Giulio Bragaglia si prefigura ancora nella prima metà degli Anni Venti, la quale mostra di risentire fortemente dell'impostazione filosofica di Alberto Bragaglia, propugnatore di un'immagine di spettacolo coreografico come organizzazione di forme pure nello spazio e nel tempo.

Ben presto però (e piuttosto risolutamente almeno dal 1925, anno in cui, quasi in maniera esclusiva, inizia ad animare la rubrica *La danza* sul periodico «Comoedia»), Anton Giulio Bragaglia comincia a far circolare simili suggestioni estetico-filosofiche nell'orbita di una più ampia e articolata visione della danza e, soprattutto, inizia a servirsi dei rudimenti concettuali connessi all'antimusicalità e alla pura visualità per indagare le esperienze coreiche coeve, prime fra tutte quelle di Rudolf Laban e Isadora Duncan⁸³¹.

La sconfessione del primato della musica rispetto alla nascita del movimento danzato conduce inevitabilmente Anton Giulio Bragaglia a interrogarsi sulle specificità dell'arte della danza, chiedendosi quali siano la sua natura profonda e le sue caratteristiche fondamentali ma, soprattutto, andando alla ricerca dell'origine del movimento. È in tal senso che, come dicevamo poco sopra, l'idea di una danza antimusicale diviene scaturigine della globalità del pensiero di Bragaglia sulla danza, in quanto genera una riflessione sulle ragioni dell'esistenza stessa di quest'arte e, soprattutto, sulle sue potenzialità.

Anche in questo caso non immemore delle suggestioni del pensiero del fratello Alberto, Anton Giulio Bragaglia individua sempre più insistentemente nell'espressione dell'interiorità individuale il luogo d'origine dell'arte della danza, definita in termini di «misticismo moderno». Se, infatti, sin dai tempi più antichi il fine ultimo della danza è stato quello di dare sfogo a ciò che si agita nell'animo dell'uomo, nell'epoca moderna essa è addirittura divenuta capace di rendere visibili le passioni in modo esclusivamente *lirico*,

⁸³⁰ Anonimo (ma Bragaglia, Anton Giulio), *La danza senza musica*, «Comoedia», anno VI, n. 3, 10 febbraio 1924.

⁸³¹ È bene tuttavia precisare che la centralità della 'visione', pur con tutti gli slittamenti e gli aggiustamenti che interverranno nel tempo, continua a rimanere uno snodo ben saldo nella riflessione di Anton Giulio Bragaglia, il quale, nella già citata opera *Scultura vivente*, scriveva a proposito delle *Teorie orchestriche* del fratello Alberto: «Egli pensa infatti che, dall'unità rilevata fra arti plastiche e sceniche, potranno derivarsi i caratteri dell'arte nuova, per un teatro plastico-fluido, in cui ambiente ed attori si fondano, si compenetrino nel designare e commentare le frasi orchestriche delle gestizioni e delle azioni teatrali. Dalla "fusione ritmica" del complesso spettacolo visivo, è seguita l'idea di un dinamismo generalizzato, che trasporti la movimentazione delle figure danzanti nelle stesse scene, animandole come schemi e commenti, prevalentemente astratti, dei ritmi figurati». (*Scultura vivente*, cit., p. 167)

senza fare alcun tipo di ricorso alla mimesi o al vuoto decorativismo che, specie in questa fase, caratterizza per Bragaglia la danza teatrale, soprattutto di matrice ottocentesca:

La danza come mezzo di espressione delle passioni, non è certo invenzione moderna, ma il carattere puramente lirico oggi decisamente assunto da essa, sembra a me nuovo per due rilievi: la esclusività della consacrazione dell'animo e del corpo alla passione coreica e la vastità di tal fenomeno presso i giovani. [...] Conosciamo noi danzatrici autobiografiche, puramente liriche, le quali esprimono più che compongono, improvvisano meglio che eseguono con l'usata premeditazione. [...] Ieri infine la danza, anche quando era passionale, apparteneva al genere di danza d'imitazione: oggi esiste la sorta di danza di espressione.⁸³²

In quanto esteriorizzazione della propria spiritualità e interiorità profonde, la danza è del tutto inscindibile dal soggetto che la esegue, il quale non attinge, per trovare il *proprio* movimento, a una tecnica precostruita, ma al contrario fa ricorso all'estro, alla fantasia, alla sensibilità e predisposizione individuali.

Anche senza futuriste polemiche e violente, la capacità espressiva di un moderno inventore di danze deve soprattutto fondarsi se non esclusivamente nel convincimento soggettivo, come assoluta sincerità.

Il principio della personalità è quello che deve essere davvero restaurato. Il metodo migliore è appunto quello che riconosce i diritti della libera soggettività della

⁸³² Bragaglia, Anton Giulio, *Scultura vivente*, cit. p. 8. Il presente brano era tuttavia già apparso in due significativi articoli precedentemente pubblicati, seppure con qualche modifica dell'uno rispetto all'altro: il primo, intitolato *Tersicore esoterica: la danza d'espressione*, si trova in «Comoedia», anno VIII, n. 4, 20 aprile 1926, mentre il secondo, *Tersicore mistica e la danza sensuale* (che abbiamo già incontrato), figura sul quotidiano «La Tribuna» del 17 febbraio 1927. Per ciò che concerne il riferimento all'antichità, Bragaglia non può fare a meno di rivolgere la propria attenzione alla danza presso i Greci, cercando però di rintracciare dei punti di contatto fra la visione della danza diffusa presso il popolo ellenico e quella invece che egli stesso tenta di affermare. Solo a titolo esemplificativo, si legga il seguente passaggio dell'articolo *Ellenismo ed Euritmia* «Comoedia», anno VII, n. 3, 1 febbraio 1925) in cui Bragaglia ripensa la nozione di *euritmia* proprio alla luce della propria visione del rapporto danza-musica: «Per i Greci, infatti – e questo è uno dei tratti essenziali dello spirito ellenico – come la combinazione dei suoni e degli intervalli costituisce la musica, così la danza è un insieme variato di gesti e di pose, dove la sospensione e lo svolgersi dei movimenti corrisponde alle pause e al silenzio o al fluire dei suoni. [...] Ma dove i Greci andarono a cercare le leggi dell'euritmia e dell'armonia? Non certo nel mondo astratto, ma oggettivamente in quello naturale, esteriore! Non nella acustica e nella cadenza delle musiche! Sibbene nel perfetto centro della vita, nella nostra struttura anatomica e fisiologica, senza convenzionalismi o arabeschi forzosi. La verità di questo ritmo non è però meccanica, bensì corrisponde alle universali armonie, come l'intera vita dell'uomo. Esso è quindi in noi: ci appartiene, non ci domina dall'esterno o dall'alto».

individualità fantastica e della intuizione inventrice e scopritrice di nuovi mondi estetici.⁸³³

Le vie che conducono alla creazione artistica sono, com'è evidente, del tutto misteriose e difficilmente sondabili: si delinea fin d'ora quella tendenza alla fumosità e all'oscurità dell'argomentazione (soprattutto nei suoi risvolti più squisitamente tecnici) che, se da un lato si rivela piuttosto conforme alla visione della danza come "misticismo", dall'altro mostra come Bragaglia, nonostante la vivace erudizione e la lettura delle opere dei maggiori teorici della danza (da Fabrizio Caroso da Sermoneta a Carlo Blasis, passando per Claude François Menétrier e Jean-Georges Noverre), faticosi a entrare nel merito delle questioni *pratiche* e assuma una posizione spesso ambigua oltre che, entro certi termini, quasi sempre esclusivamente *teorico-filosofica*⁸³⁴.

Risulta comunque piuttosto significativo il singolare impiego da parte di Bragaglia del concetto di *danza di espressione*, cui ricorre non soltanto per definire quell'ideale di danza fondato sulla perfetta rispondenza tra interno ed esterno cui abbiamo finora accennato, ma che impiega anche come vero e proprio strumento di analisi critica del presente, atto a distinguere, cioè, i danzatori autenticamente *espressivi*, e cioè diretti, estrosi, ispirati e nobili, da quelli che, al contrario, si trincerano dietro un mestiere consolidato o dietro una teoria elaborata aprioristicamente rispetto alla vera e propria pratica coreica. Il temperamento e la gioia vitale, detto altrimenti, sono doti tanto imponderabili quanto necessarie all'artista della danza, il quale, se ne è privo, potrà anche cercare l'ispirazione altrove, ad esempio richiamandosi ai costumi di culture esotiche, ma la sua opera sarà sempre viziata di ibridismo e cerebralismo. Questo è il caso, per Bragaglia, di due danzatori come Sent M'Ahesa⁸³⁵ e Alexandre Sakharoff:

⁸³³ Bragaglia, Anton Giulio, *Il momento critico della danza*, cit.

⁸³⁴ L'a-tecnicismo di un simile approccio diviene ancor più vistoso se lo si paragona alla ricca produzione di Bragaglia di argomento scenotecnico, come quella esposta, oltre che all'interno delle numerose monografie dedicate al teatro, nell'ambito della rubrica *La pagina del macchinista* apparsa su «Comœdia» a partire dal 1923 e poi sopravvissuta, seppur sotto denominazioni differenti, fino al 1934, anno di chiusura del periodico. Per ciò che concerne le questioni scenotecniche Bragaglia, la cui formazione prende l'avvio nell'ambito degli studi cinematografici della Cines, dimostra di saper mettere proficuamente a frutto le proprie competenze tecniche, specialmente nel settore illuminotecnico, al fine di progettare numerosi dispositivi che, se da un lato presentano caratteristiche di forte innovazione (soprattutto per quanto riguarda l'impiego delle risorse elettriche e cinematografiche), dall'altro si ispirano anche al teatro antico, come quello greco e, soprattutto, barocco.

⁸³⁵ Per approfondimenti sulla danzatrice lettone Sent M'Ahesa (nome d'arte di Elsa Von Carlberg, 1893 – 1970) e sulle sue danze d'ispirazione egizia caratterizzate dall'utilizzo di ricchi e complicati costumi si rimanda a: Toepfer, Karl, *Empire of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935*, cit., pp. 176-179.

Questi due danzatori, Sent M'ahesa e il Sakharoff sono veri artisti, pieni di gusto e di coltura: in ambedue la sapienza e la riflessione sono più forti del temperamento e della gioia vitale: tutt'e due – vere espressioni di un'epoca decadente – prendono lo spunto o si appoggiano a civiltà passate o straniere: tutt'e due hanno una profonda coscienza degli stili. Essi però nascondono, con tutto questo, un'intima impotenza e mancanza di facoltà creatici.⁸³⁶

Ben diverso è il caso degli artisti autenticamente ispirati: a tal proposito gli scritti di Bragaglia sulla danza raffigurano un'ampia galleria di interpreti, soprattutto femminili, che, ognuna con modalità proprie e insostituibili, hanno trovato il modo di esprimersi mediante la danza in maniera assolutamente unica.

Pur senza avere la pretesta di nominarle tutte, vale però la pena di soffermarsi su alcune di esse, a cominciare da Jia Ruskaja, vera e propria “scoperta” e, almeno per ciò che concerne gli Anni Venti, quasi una “creatura” bragagliana, al punto che, come sembra⁸³⁷, sarebbe stato proprio Anton Giulio Bragaglia a creare per lei, al secolo Evgenija Fëdorovna Borisenko, il nome d'arte di Jia Ruskaja, cioè “Io russa”.

Secondo quanto asserito in precedenza, gli esordi italiani e la prima affermazione di Ruskaja si legano alle attività della Casa d'Arte Bragaglia prima e del Teatro degli Indipendenti poi. Riteniamo di poter ipotizzare che la sua attività abbia stimolato e ispirato non poco Bragaglia nell'intraprendere quel cammino di approfondimento teorico della danza di cui ci stiamo occupando qui. Addirittura Ruskaja sarà, soprattutto sulle pagine di «Comoedia», una sorta di *alter ego* di Bragaglia, il quale, nel pubblicare diversi contributi con la firma dell'artista russa, sembra quasi voler attribuire a questa figura di danzatrice e coreografa anche uno spessore teorico e una conoscenza storica non comuni. È ad esempio con un articolo firmato Ruskaja, significativamente intitolato *Con fuoco*, che viene inaugurata la già menzionata rubrica *La danza* sul periodico «Comoedia»; in esso viene profilandosi un altro dei temi fondanti della teoresi di Bragaglia, e cioè quello dell'antiaccademismo⁸³⁸ inteso,

⁸³⁶ Bragaglia, Anton Giulio, *Scultura vivente*, cit., p. 83.

⁸³⁷ Su questo punto e sui rapporti fra Bragaglia e Ruskaja si rimanda a Veroli, Patrizia, *Baccanti e dive dell'aria: donne, danza e società in Italia 1900-1945*, cit., pp. 175-179.

⁸³⁸ Senza poter entrare nel merito di questa tuttavia interessante problematica, ci limitiamo a riportare le seguenti considerazioni di Anton Giulio Bragaglia a proposito delle ridotte potenzialità espressive e drammaturgiche del ballo nel melodramma: «[...] i gesti dei balli nelle opere non corrispondono in altro modo al senso della musica, che per via di atteggiamenti e movimenti stereotipi, restati fissi attraverso gli anni, sempre quelli fino a noi, e come pietrificati nel tempo. I gesti corrispondono alla musica assai vagamente, perché son sempre gli stessi gesti, movenze, evoluzioni, e in tal modo si potrebbe asserire che i balli dell'opera son sempre gli stessi, uno per tutti, previe grosse variazioni del singolo caso. Qui la malintesa arte riducesi tutta alle applicazioni delle figure, passi, slanci e pose che costituiscono il repertorio del «classico»» (Cfr. Miracolo, Giovanni (ma Anton Giulio Bragaglia), *Vecchia e moderna coreografia*, «Comoedia», anno VII, n. 20, 15

ovviamente, come rifiuto radicale di qualsiasi tecnica coreica, prima fra tutte quella accademica, concepita da Bragaglia in termini di mero addestramento fisico teso a reificare il corpo tramutandolo in strumento per lo sfoggio di vacui e marionettistici virtuosismi.

Forgiata l'anima in contrasto col vuoto mondo delle apparenze banali, l'artefice nuovo vorrà cantare e danzare, come quella gli detta. Il mestiere dovrà cedere alla ispirazione. [...] Contro le punte e le piroette degli accademici – seguaci in ciò della peggiore convenzione acrobatica – contro le meccanizzate gestizioni della scuola, dovrà insorgere la nuova danza. [...] Gambe e braccia, passi e atteggiamenti, richiedono altro studio, più diretta comunione con lo spirito, oltre le viete formule, affidate al tecnicismo e all'abilità tecnica.[...] alla corrente novatrice fa capo il tentato ritorno ai ritmi della gioia e del benessere fisico, alla ginnastica armonica e alla educazione naturalistica del gesto.⁸³⁹

A integrare l'immagine di artista intellettuale che Bragaglia sembra voler edificare attorno a Ruskaja, si legga il seguente passaggio, sempre tratto da un articolo comparso su «Comoedia», in cui la trattazione di una tematica di carattere storico, relativa cioè alla nascita e alla fortuna del minuetto teatrale, diventa il pretesto per ribadire quanto, oggi come nel passato, sia l'autenticità del sentimento a determinare la nascita di qualsiasi forma coreica:

All'intreccio delle attitudini, di saluto, di complimento e riverenza – agli inchini gravemente accentuati o leggiadramente accennati – si univano negli spettacoli, le altre ricche figurazioni propriamente sceniche, ove cavalieri e dame si incrociano e fanno catena, procedono avanzando e retrocedendo, con una serie di quadri, traversate, bilanciamenti, girate e mulinelli. [...] Prima però che mero manierismo, il gestire del minuetto [...] dovette essere proporzione, misura e armonia, sinceramente sentite e capite.⁸⁴⁰

Volendo tuttavia cogliere il ritratto che Bragaglia ha lasciato di Ruskaja in veste di interprete, vale la pena di menzionare una delle versioni, vale a dire quella contenuta in *Scultura vivente*, del brano *Jia Ruskaja o dell'ispirazione*. Lasciamo dunque nuovamente la

ottobre 1925, poi ripubblicato, con modifiche, in Bragaglia, Anton Giulio, *Le danze del melodramma*, «La Tribuna», 22 settembre 1927 e successivamente confluito in Bragaglia, Anton Giulio, *Scultura vivente*, cit.).

⁸³⁹ Ruskaja, Jia (ma Anton Giulio Bragaglia), *Con fuoco*, «Comoedia», anno VII, n. 2, 15 gennaio 1925.

⁸⁴⁰ Ruskaja, Jia (ma Anton Giulio Bragaglia), *Sul minuetto teatrale*, «Comoedia», anno VII, n. 6, 15 marzo 1925.

parola ad Anton Giulio Bragaglia affinché, in un passaggio di esemplare chiarezza, espliciti chiaramente quelle antinomie che costituiscono le fondamenta delle sue teorie sulla danza:

Scuola e temperamento, estro e metodo, disciplina e slancio, contrasto tra il leopardiano abito dell'arte e l'arabesco che scaturisce senza costruzione macchinata l'immediatezza d'una divina azione e la ricerca del pedante, la cosa che sboccia da sé e quella ottenuta a forza di regole, l'arte e l'artificio insomma; la sostanza e l'apparenza, è questo il contrasto che nella danza ancora oggi si accanisce come nei tempi migliori.

Ija Ruskaja ha rappresentato per noi anche nella danza la reazione al sistema artefatto che si fa passare per arte anche nella musica e nella poesia. Noi l'abbiamo accolta e presentata come un esempio naturale delle idee moderne, opposte a quelle metodiste: e senza difficoltà il pubblico l'ha sentito: pareva logico che ciò avvenisse: infatti l'arte della Ruskaja è diretta e sincera.⁸⁴¹

Di non minore interesse ci sembra, fra le altre, la figura di Charlotte Bara⁸⁴², danzatrice belga che, dopo una formazione in cui insegnamenti di matrice duncaniana si univano, tra gli altri, a quelli di Alexandre Sakharoff e dell'indiano Uday Shankar, diede vita a danze di ispirazione sacra (con esplicito riferimento alla religione cattolica) e orientali. A Charlotte Bara, ospitata a più riprese al Teatro degli Indipendenti, Bragaglia riserverà diverse pagine nel corso della sua carriera, quasi che egli ravvisasse in questa interprete una sorta di modello del danzatore espressivo per eccellenza, capace di trasfigurarsi nell'opera d'arte completamente e senza mediazioni, al punto da mandare totalmente in crisi i parametri con cui abitualmente si guarda lo spettacolo di danza, costringendo lo spettatore ad adottarne di nuovi.

Le nostre anime debbono vibrare all'unisono con la sua. [...] Non viene meno: viene oltre; e la forza della sua ispirazione è comunicativa; si proietta: è medianica. Dal profondo abissale del nostro essere, sentiamo di dover vedere, in luogo della seguace di Tersicore gioconda, la pia e austera diletta del supremo amore.⁸⁴³

⁸⁴¹ Bragaglia, Anton Giulio, *Scultura vivente*, cit., p. 193.

⁸⁴² Per approfondimenti rimandiamo a Toepfer, Karl, *Empire of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture*, cit., pp. 171-175.

⁸⁴³ Bragaglia, Anton Giulio, *Carlotta Bara agli "Indipendenti"*, «Il Popolo di Roma», 19 gennaio 1925.

Fusione mistica dunque, non razionalizzabile né suscettibile di analisi critica se non nei termini del poetico richiamo al profondo turbamento che l'esperienza di una simile danza è in grado di suscitare.

Ciononostante, secondo quanto abbiamo anche accennato poco sopra, il paradigma della danza espressiva si rivela, nelle mani di Bragaglia, un dispositivo di analisi della scena internazionale, una sorta di lente attraverso cui osservare e comparare i diversi fenomeni della coeva sperimentazione coreica, il tutto riservando una particolare attenzione a quelle che Bragaglia non può non riconoscere come le figure di maggior peso nella ricerca sulla danza del suo tempo: Rudolf Laban e Isadora Duncan.

La costruzione di un discorso critico su questi due fondatori della danza moderna si rivela, almeno stando all'analisi comparata dei testi ad essi dedicati, un'operazione che sembra stare particolarmente a cuore ad Anton Giulio Bragaglia, il quale, infatti, pubblica numerosi articoli⁸⁴⁴ incentrati non solo sulla riforma coreica proposta rispettivamente da Laban e da Duncan, ma anche sul confronto fra questi due diversi percorsi artistici. Vale tuttavia la pena di sottolineare come, all'interno di simili contributi, ricorrono sempre le medesime porzioni di testo, quasi che Bragaglia, una volta fatto il punto sulla questione, intendesse veicolarlo con forza e senza possibilità di equivoco alcuno⁸⁴⁵, il tutto anche grazie a una prosa stranamente cristallina e apodittica.

Il primo elemento da rilevare all'interno del discorso di Bragaglia su Laban e Duncan, consiste nella collocazione *geografica* e, conseguentemente, culturale del problema: Anton Giulio Bragaglia, senza soffermarsi sugli aspetti relativi alla nazionalità e alle vicende biografiche sia di Laban che di Duncan⁸⁴⁶, considera questi artisti come gli esponenti

⁸⁴⁴ Riportiamo di seguito, giusto per dare un'idea di quanto Bragaglia sia tornato sull'argomento, le indicazioni relative ad alcuni degli articoli nei quali egli mette progressivamente a fuoco la propria lettura di questi due complessi fenomeni artistici e culturali. Si vedano dunque: Miracolo, Giovanni (ma Anton Giulio Bragaglia), *La Laban Tanz-Bühne*, «Comoedia», cit; Miracolo, Giovanni (ma Anton Giulio Bragaglia), *Mary Wigman e le sue danze*, cit.; Bragaglia, Anton Giulio, *La danza in Germania*, «Il Popolo di Roma», 21 ottobre 1925; Miracolo, Giovanni (ma Anton Giulio Bragaglia), *Bella Schumann*, «Comoedia», anno VIII, n.2, 20 febbraio 1926; Bragaglia, Anton Giulio, *Niddy Impekoven*, «Comoedia», anno VIII, n. 8, 20 aprile 1926; Bragaglia, Anton Giulio, *Isadora Duncan*, «Comoedia», anno XI, n. 10, 20 ottobre 1927.

⁸⁴⁵ È interessante notare come gli stessi passaggi testuali compaiano in articoli che, stando almeno al titolo e alle prime righe di ognuno, non dovrebbero essere incentrati né su Laban né su Duncan. In generale poi si rintracciano di frequente articoli che, apparentemente dedicati a un artista in particolare, si rivelano in larga parte incentrati sui temi 'caldi' della riflessione di Bragaglia: il rapporto tra estro e metodo, l'indipendenza della danza dalla musica, la centralità della scuola italiana, il rifiuto dell'Ottocento, ecc. In questi casi la struttura dell'articolo prevede un'ampia parte introduttiva in cui si affrontano le tematiche di carattere più generale e si dà spazio alla digressione e una seconda sezione, più breve, in cui ci si sofferma sull'artista oggetto dell'articolo.

⁸⁴⁶ Né Laban né Duncan erano di nazionalità tedesca e, soprattutto, il contesto culturale in cui si formarono e iniziarono a operare si rivelò decisivo rispetto al loro percorso complessivo: a titolo di esempio si pensi solo, nel caso di Laban, ai viaggi in Europa che, al seguito del padre, ufficiale dell'esercito austro-ungarico, compì in giovane età o, per quanto riguarda Duncan, agli stimoli culturali ricevuti nell'ambito della propria emancipata famiglia d'origine, oltre che a seguito delle tournée fra Europa e Russia. Su questi aspetti

maggiormente rappresentativi della cultura coreica tedesca, riconoscendo più o meno implicitamente alla Germania una posizione di evidente avanguardia nell'ambito della danza del suo tempo⁸⁴⁷.

È proprio il confronto con la situazione tedesca che spinge Bragaglia a riflettere più ampiamente sulla cultura del corpo e sui mutamenti intervenuti in tal senso a partire dalla fine dell'Ottocento: piuttosto felicemente, infatti, egli rileva come, anche sulla scia dello sviluppo delle scienze, con il cambio di secolo sia venuta diffondendosi una rinnovata attenzione verso le questioni concernenti la corporeità:

Il corpo umano, con i suoi movimenti, era trascurato, si può dire dimenticato; ma verso la fine del secolo, si ebbero i primi inizi di una rivoluzione che richiamò molti intellettuali a dare al corpo il senso vero della gioia e della vita. Un bisogno grandissimo di liberare le membra dal peso dello spirito diede vita al ballo moderno. Il vecchio balletto artificioso e vuoto, automa senza vigore né fuoco, teatrale nel senso cattivo, morì, fu sepolto da quella «joie de vivre»; dall'amore della bellezza inteso come presso i Greci.⁸⁴⁸

Non più ricettacolo del peccato e motivo di condanna morale, il corpo, sembra suggerire Bragaglia, torna a essere, come nel mitico passato dei Greci, lo strumento mediante il quale entrare in contatto, grazie a una serie di pratiche fra cui primeggia chiaramente la danza, con una dimensione della vita armonica e rinnovata, nella quale poter riscoprire il senso della pura bellezza. Si capisce allora come simile progetto di cambiamento necessiti della scoperta di nuove modalità di gestione del proprio corpo, tanto che Bragaglia, riferendosi alla danza, acutamente rileva:

Mentre il balletto concentrava il suo acrobatismo nella punta dei piedi, la nuova danza prende come centro di tutti i movimenti la schiena. Nuove baccanti le danzatrici si slanciano, accese da un impeto di felicità e suggeriscono la impressione di portare al pubblico un soffio sano di freschezza campestre. Sembra non esista più lo schema vuoto di prima, ma un'onda viva che solleva e trasporta in altri tempi, in

rimandiamo a: Casini Ropa, Eugenia, *La danza e l'agit prop*, cit.; Duncan, Isadora, *L'arte della danza*, a cura di Nomellini, Barbara Eleonora – Veroli, Patrizia, Palermo, L'Epos, 2007.

⁸⁴⁷ Simile riconoscimento della centralità della Germania rispetto allo sviluppo della danza risulta particolarmente significativo alla luce della convinta campagna antitedesca che Bragaglia andava conducendo sin dai tempi del Primo Conflitto Mondiale. Si veda a tal proposito Bragaglia, Anton Giulio, *Territori tedeschi di Roma*, Firenze, Bemporad, 1918.

⁸⁴⁸ Bragaglia, Anton Giulio, *Scultura vivente*, cit., p. 39.

altri luoghi. Sono abolite le scarpine e i costumi stretti, troppo stretti e troppo corti, banali e grotteschi. Essi non servono più. Ora le danzatrici ballano a piedi nudi e coperte appena da una veste leggera e semplice. La nuova danza non consiste più in un succedersi di movimenti insegnati da un maestro qualunque; essa vuol dare al mondo un'essenza etica; essa cerca di risanarlo col creare degli esseri sani nel modo più sano possibile; perciò quelle danzatrici portano in sé un ardore straordinario e col loro vivo entusiasmo e con l'esuberanza dei loro movimenti riescono e suggerire alla vita un senso largo di libertà e di bellezza.⁸⁴⁹

Dal rifiuto dell'acrobatismo allo slancio della baccante, dall'immagine dell'onda come meccanismo propulsore del movimento a quella della danzatrice a piedi nudi, Bragaglia mette in luce alcuni dei tratti salienti di quella danza moderna primonovecentesca che tendeva, fra le altre cose, proprio alla liberazione e, al contempo, all'ampliamento delle possibilità del corpo danzante.

Nel momento in cui, però, Anton Giulio Bragaglia si accinge ad analizzare e a comparare le esperienze di Laban e Duncan, ecco che l'applicazione di quella che in precedenza abbiamo definito in termini di vera e propria etichetta critica, cioè il concetto di *danza d'espressione*, produce una sorta di effetto deformante, quasi che le premesse *ideologiche* del suo discorso impedissero a Bragaglia di valutare tutti gli aspetti della questione.

Detto altrimenti, si ha come l'impressione che, forte di alcuni strumenti analitico-concettuali elaborati aprioristicamente, Bragaglia li impieghi in modo tale da *imbrigliare* forzatamente, senza possibilità di sbavature o tentennamenti, i fenomeni a cui di volta in volta rivolge la propria attenzione.

Si legga allora quanto egli dichiara a proposito di Isadora Duncan e di quelli che considera come i "seguaci" della danzatrice americana, primo fra tutti Émile Jaques-Dalcroze:

Isadora Duncan [...] aveva scopi puramente pedagogici; voleva sviluppare la volontà, educarla, rendendo i giovani e le giovani della sua scuola talmente sani e vigorosi da essere una copia vivente delle statue greche. Ispirata così dalla cultura dei Greci elle vide nella loro civiltà l'ideale che cercava. [...] Alcuni seguaci della celebre danzatrice con pochi allievi abbandonarono la città e presero a vivere in campagna, nel più stretto contatto con la natura. [...] Questi seguaci della Duncan, ponendosi al di fuori di tutto quello che formava il patrimonio morale e intellettuale

⁸⁴⁹ *Ibidem.*

del loro secolo, non facevano che correr dietro a una chimera. Essi diventavano ogni giorno più uniformi e monotoni; le loro danze mancavano di espressione, di fantasia e soprattutto di costruito coreografico. Ogni cosa in loro sapeva di ginnastico e di sforzo muscolare. Ma l'educazione fisica è necessaria soltanto e rendere leggero il corpo, a superarne il peso, a facilitarne le costruzioni dei muscoli, ad acquistarne assoluta padronanza. Questo però in una danza non è tutto. Ci vuol fantasia, anima, espressione.⁸⁵⁰

L'ideale di greicità da cui Isadora Duncan traeva ispirazione per la propria ricerca coreica rischia, agli occhi di Bragaglia, di degenerare, se non sorretto dalla spinta di un'urgenza interiore, in una mera prassi di allenamento fisico che, se da un lato poteva liberare il corpo danzante dalle costrizioni della tecnica accademica, dall'altro rimaneva esposto al pericolo, soprattutto nelle pratiche di seguaci e imitatori, di risolversi nell'arida ricerca del vigore fisico e dell'allenamento muscolare.

Se dunque il progetto pedagogico di Duncan porta in sé l'intento di forgiare, attraverso l'allenamento, anche la volontà individuale, ciò tuttavia non basta, per Bragaglia, a metterlo al riparo dal pericolo di quell'esteriorità e di quell'anacronismo che a suo avviso caratterizzano le pratiche di molti duncaniani: l'acquisizione di uno stile di vita ispirato a una civiltà del passato, come quella Greca, si macchia secondo Bragaglia di una grave colpa, rappresentata dall'incapacità, da parte dell'artista, di entrare in sintonia col proprio tempo, cogliendone desideri, angosce, fragilità.

Il modello ellenico, in altri termini, appare a Bragaglia come una sorta di paradigma predeterminato e spesso programmaticamente perseguito senza un'autentica *ispirazione*: istituendo esplicitamente una sorta di dicotomia fra volontà e espressione, Bragaglia lamenta come l'intero percorso artistico di Isadora Duncan ingeneri spesso una sorta di progressiva acquisizione di modelli comportamentali e coreici *esterni*, provenienti da un mondo lontano nel tempo e nello spazio al quale attingere per sopperire alla mancanza di estro, di fantasia, di *spirito*.

Da una simile interpretazione si evince con chiarezza come Anton Giulio Bragaglia non riesca a cogliere appieno la portata fortemente eversiva, anche su un piano squisitamente socio-politico, non solo del messaggio artistico di Duncan, ma anche, e soprattutto, dei mezzi utilizzati per formularlo e diffonderlo: ben lungi dall'essere superficiale ricorso a stilemi figurativi e abitudini di vita vagamente ispirate al passato, in Duncan la greicità si

⁸⁵⁰ *Ivi*, p. 40.

pone come punto di riferimento per un ripensamento totale e radicale dell'umanità complessivamente intesa, una rigenerazione che coinvolge indiscutibilmente corpo e anima, senza cesura alcuna fra dimensione fisica (e, per dirla con Bragaglia, 'ginnastica') e spirituale.

Le posizioni di Anton Giulio Bragaglia risultano poi decisamente singolari anche a proposito di un altro degli aspetti che caratterizzano indubitabilmente il percorso di Isadora Duncan, e cioè la questione del *ritmo*. Se, com'è noto, un tratto costitutivo della rivoluzione duncaniana fu il ricorso, per le proprie danze, a musiche di grandi compositori come Chopin, Beethoven e Gluck, non è tuttavia questo l'elemento che, a proposito del rapporto fra danza e dimensione ritmico/sonora, sembra attirare maggiormente l'attenzione di Bragaglia.

Leggiamo dunque:

La Duncan e i riformatori germanici credevano che sviluppando il corpo umano e facendolo muovere in cadenza più o meno veloce – secondo un ritmo più o meno variato – avrebbero creato dei veri e propri danzatori. Essi non sentivano che Dioniso, padre della danza, doveva essere dominato da Apollo, perché non togliesse con la orgiastica mancanza di misura la fondamentale, la grande armonia dell'arte. Perché la vera danza moderna deve essere agitata da mille angustie, da mille dolori, da mille passioni, deve corrispondere quanto più possibile ai bisogni interni della nostra anima, con l'esprimere veramente tutti i nostri sentimenti e le loro sfumature più tenui.⁸⁵¹

Nell'evocare l'immagine di un corpo che si muove in «cadenza più o meno veloce», Bragaglia dimostra di non tenere nella dovuta considerazione quell'idea, così cara a Duncan, di ritmo inteso non solo come strumento compositivo ma anche come punto di contatto fra uomo e cosmo, il tutto confondendo, ancora una volta, il percorso della danzatrice americana con le sperimentazioni pedagogiche di Dalcroze. Pur riconoscendo che «l'ideale della Duncan sta tutto nell'armonia con la natura», infatti, Anton Giulio Bragaglia sembra non voler (o non saper) riconoscere che è proprio introiettando i ritmi della natura e facendoli interagire con i propri che il danzatore, secondo Isadora Duncan, riesce a dare corpo, misura e respiro alla propria danza⁸⁵².

⁸⁵¹ *Ibidem*.

⁸⁵² Ci pare tuttavia necessario chiarire che non si intende esprimere qui un giudizio sulla lettura offerta da Bragaglia a proposito di Duncan, cosa che, dal nostro punto di vista, richiederebbe un'analisi comparata fra i testi di Anton Giulio Bragaglia e quelli della critica coeva, italiana e non. Soprattutto in ambito italiano, inoltre, è ben difficile rintracciare esegesi realmente capaci di cogliere i caratteri costitutivi del percorso di Duncan ed

Se dunque Duncan è, per Bragaglia, l'emblema di un'artista solare, vitale e dal temperamento tanto "meridionale" quanto incline alla superficialità, caratteristiche diametralmente opposte sembra presentare l'operato di Rudolf von Laban, a proposito del quale la posizione di Bragaglia rivela forse maggiore sensibilità e acume.

Dal momento che, come abbiamo rilevato in precedenza, il principio della *danza senza musica* si pone quasi a fondamento della teoresi di Bragaglia sulla danza (almeno per quanto riguarda il periodo qui esaminato) divenendone addirittura il principale grimaldello teorico, si comprende facilmente come Bragaglia individui nella concezione del ritmo il più vistoso elemento di differenza fra il percorso duncaniano e quello labaniano.

Scriva infatti a proposito di Laban e delle sue allieve:

Molte delle loro danze vengono eseguite senza l'aiuto o l'accompagnamento della musica. Nessun ritmo esteriore le accentua e ne stabilisce le ondulazioni. È qui l'abisso che separa i due riformatori. La Duncan voleva giovani anime in corpi greci. Secondo il Laban l'espansività sovrachia sparisce; l'uomo moderno non sente un forte bisogno di aprirsi alla vita esteriore: ma invece è spinto a scrutare nel proprio animo ove è molto dolore e molta passione. [...]

Duncan a Laban: ecco tutto il contrasto nella moderna danza in Germania. Luce, sole, gioia di vivere (l'impressionismo) da una parte; vita intima, visioni estatiche, cupe, animato soltanto da sentimento tragico (espressionismo) dall'altra.⁸⁵³

Da simili dichiarazioni traspare come, anche nel caso di Laban, sia ancora una volta il lavoro sulla dimensione del ritmo a costituire il luogo da cui intraprendere un autentico percorso di ricerca sul corpo danzante. Danzare senza musica, infatti, spinge i danzatori di Laban a guardare meglio in loro stessi per cercare (in maniera del tutto antitetica rispetto a Duncan)

è forse per questo che l'approccio più ricorrente da parte della critica italiana consiste nel mettere al centro del proprio discorso su Duncan proprio l'idea (certo molto diffusa anche a proposito di altri artisti) di una sorta di *imitazione dell'arte greca*. Un'eccezione può forse essere rappresentata dal ben noto articolo di Guido Ruberti pubblicato sul «Giornale d'Italia» il 24 aprile 1912, dedicato alle danze di Duncan andate in scena la sera prima al Teatro Costanzi di Roma. Si legga a titolo di esempio il seguente passaggio riguardante proprio, fra le altre, la questione del ritmo: «Questa svelta creatura anglo-sassone, tutta volontà ed intelligenza, sotto le apparenze più seducenti del suo sorriso femminile era riuscita, essa da sola, per ben due ore ad afferrare la nostra attenzione renitente ed a trasportarla in una atmosfera superiore alle meschine vicissitudini dell'esistenza ordinaria.[...] La danza, la bella danza libera e naturale che formava elemento integrante del costume; la danza aspetto armonico del fenomeno vitale, non era più amata, non era più conosciuta. E Isadora Duncan sentì la melanconia di questo esiglio (*sic!*), la nostalgia del bel ritmo armonico e appassionato, in mezzo al dilagare di sentimenti artificiosi, basati unicamente sul virtuosismo e sull'abilità tecnica delle danzatrici, rivolti essenzialmente a far trionfare il pezzo di difficoltà: specie di equilibrismo più o meno estetico, nel quale si combatteva a colpi di sgambetti e di contorsioni».

⁸⁵³ Bragaglia, Anton Giulio, *Scultura vivente*, cit., p. 42.

nella propria vita *interiore* l'impulso all'azione e l'ispirazione per rendere manifesti i moti della propria anima, la quale, tratto di capitale importanza, appare profondamente plasmata dalla modernità. Uomini e donne del proprio tempo, infatti, gli artisti formati con Laban dimostrano, proprio grazie a questo lavoro di scavo interiore, di vivere la propria danza con un'attitudine quasi mistica o, più in generale, religiosa:

Un sentimento religioso, non da religione imperante, ma scaturito dall' «io» tragico anima la sua scuola, che viene condotta da lui ad un senso del ritmo del tutto nuovo e che lo unisce alla vita moderna. Il Laban non è ispirato da armonie passate – che sono per noi morte -; egli prende l'uomo con tutte le debolezze, con la sensibilità raffinata che proviene in certo qual modo dalla sua stessa debolezza, con tutte le sue sofferenze che gli fanno sentire meglio il dramma e lo sconvolgimento umano e trova nel ritmo come «la liberazione» da tutti i mali⁸⁵⁴.

Prima di dedicarci alla seconda delle *fasi* in cui si articola il discorso bragagliano sulla danza, vale la pena di sottolineare come Anton Giulio Bragaglia, proprio nel sostenere la necessità di una danza che possa esprimere (oltre alle gioie) anche i turbamenti dell'animo umano (soprattutto di quello *moderno*), difenda più o meno implicitamente un modello di corporeità non necessariamente conforme a quei canoni di grazia, armonia e leggerezza che per Bragaglia connotavano sia il balletto classico sia l'approccio duncaniano. Esempio a tal proposito questa dichiarazione, ancora una volta dedicata a Laban:

La gioia in lui, non è che una nota nella sinfonia della vita; sinfonia bacchica, ricca di passione, di gioia, di dolore... Non più il salto vivo, il riso, il ritmo scherzoso; ma ritmi in cui serpeggiano tutte le animazioni e tutte le finezze delle membra sensibili. Non è più la fiamma vivace che sale al cielo; ma un fuoco intenso dove le forze elementari e un fiotto d'energia vengano congiunte a visioni estatiche.⁸⁵⁵

3.1.3 La danza della rivoluzione

Il compimento di quella che potremmo definire come la seconda tappa nella produzione teorica sulla danza di Anton Giulio Bragaglia coincide forse con l'uscita del volume *Jazz*

⁸⁵⁴ *Ivi*, p. 44.

⁸⁵⁵ *Ibidem*.

Band, pubblicato nel 1929⁸⁵⁶ e, come il precedente *Scultura vivente*, in parte frutto della ristampa di articoli già apparsi sulla stampa quotidiana e periodica. Il volume, in cui confluiscono peraltro diversi articoli pubblicati da Bragaglia sul quotidiano «Il Secolo. La Sera» nel 1929, presenta un carattere piuttosto composito, oscillando fra tematiche connesse al ballo da sala da un lato, come quella relativa alla massiccia diffusione del *jazz* e delle danze americane (argomento questo che occupa tuttavia gran parte del testo, a cominciare dal titolo e dall'illustrazione in copertina⁸⁵⁷), e alla danza “d’arte” dall’altro.

Se fino a questo punto, infatti, i testi di Bragaglia (concepiti come veri e propri *luoghi di combattimento*⁸⁵⁸) avevano preso di mira prevalentemente il ricorso alla musica e il rispetto della tecnica accademica, simile obiettivo polemico sembra ora parzialmente riconfigurarsi, aggrumandosi attorno a una molteplicità di teorie e, soprattutto, di pratiche della danza (dai balli da sala di derivazione afro-americana alle sperimentazioni coreiche mitteleuropee, passando per le diverse declinazioni e degenerazioni del *ballo russo*) che, se accolte e imitate senza il menomo spirito critico, finirebbero per impedire al carattere, al temperamento, in una parola, allo *spirito* italiano – in evidente fase di glorificazione grazie alle imprese dell’ormai consolidato regime fascista – di emergere, definirsi e imporsi anche in ambito coreico.

Siffatta eterogeneità contenutistica, assieme all’apertura del fronte polemico in difesa dell’*italianità* della danza, trovano una relativa giustificazione se rapportate a quell’abile strategia retorico-politica che ci sembra sottesa all’intero volume e che è ancora una volta comprensibile appieno solo tenendo dovutamente conto dell’attività, oltre che di teorico, anche di animatore culturale che Bragaglia andava conducendo proprio in quegli anni.

A fronte delle sempre più insormontabili difficoltà finanziarie del Teatro degli Indipendenti, infatti, sul finire degli Anni Venti Bragaglia intensifica le proprie pressioni sul Governo (rivolgendosi spesso, secondo una prassi consolidata nel tempo, direttamente a Benito Mussolini) con l’intento non solo di ricevere un adeguato sostegno economico ai propri progetti, ma, soprattutto, di ottenere uno spazio teatrale all’interno del quale dar vita, con maggiore dovizia di mezzi rispetto a quanto accadeva nello Sperimentale di via degli

⁸⁵⁶ Il volume esce a Milano per l’editore Corbaccio. Sempre nel 1929 appare un altro volume di Anton Giulio Bragaglia dedicato, però, al cinema: si tratta di *Nuovi orizzonti della cinematografia: il film sonoro*, edito, anche in questo caso, da Corbaccio.

⁸⁵⁷ Su questo punto di veda Veroli, Patrizia, *La danza e il fascismo. Anton Giulio Bragaglia e Jazz Band (1929)*, cit., p. 13.

⁸⁵⁸ Così si esprime Bragaglia nell’introduzione del volume *Del teatro teatrale ossia del teatro* (Roma, Edizioni Tiber, 1928): «Le appassionante polemiche svoltesi nel primo quarto del nostro secolo sull’arte teatrale, trovano un contributo nei concetti che io qui raccolgo dai *luoghi di combattimento* – giornali e riviste – che li ospitarono in un primo tempo. L’idea di teatro è più per fare che per disquisire. La fortuna di realizzare noi l’abbiamo, e dunque solo nei ritagli di tempo ci lasciamo alle chiacchiere [corsivo nostro]» (*Ivi*, p. 9).

Avignonesi, al proprio “teatro teatrale”⁸⁵⁹. Come si evince con estrema chiarezza dalle pagine del volume *Il teatro della rivoluzione*⁸⁶⁰, uscito anch’esso nel 1929 e dedicato al Duce, Bragaglia intesse – a fronte di una rivoluzione politica che, come quella fascista, non si era rivelata secondo lui altrettanto rivoluzionaria in ambito artistico – una vigorosa difesa di se stesso e del Teatro degli Indipendenti, quest’ultimo presentato come il solo vero teatro d’avanguardia italiano e, di conseguenza, l’unico autenticamente (e *fascisticamente*) rivoluzionario. Tuttavia, sembra riconoscere Bragaglia, «L’arte in generale non si fa senza protezione: l’arte antitradizionale, fatta fuori dal covo rivoluzionario, si può solo con la forza del Regime»⁸⁶¹.

Fermo nella sua difesa di un teatro sperimentale e forte del percorso artistico compiuto in tale direzione, Bragaglia si rende cioè conto della necessità di un contributo da parte dello Stato e, in vista di ciò, rilegge la propria precedente attività con uno spirito maggiormente *propositivo* e teso a contribuire attivamente all’edificazione dell’arte e, parallelamente, della retorica fascista⁸⁶²:

[...] noi scorgiamo [nel fascismo *n.d.A.*] una concezione di vita vibrante ed entusiastica che risponde in modo splendido alla speranza (che anima l’opera nostra) d’una fioritura della razza, d’una prosperità ed esuberanza totale, dove l’arte può trovare la via d’una affermazione straordinaria seguendo le tradizioni dei grandi secoli e dei popoli grandi.⁸⁶³

Consapevole dunque dell’opportunità, per dirla con Alberto Cesare Alberti, di «ripararsi sotto l’ala protettiva dell’industria»⁸⁶⁴ Bragaglia pone le proprie competenze tecniche e la propria prolifica abilità retorica al servizio della causa rivoluzionaria, presentandosi come interlocutore *ideale* del regime, capace non solo di esaltare i traguardi artistici fino ad allora

⁸⁵⁹ L’espressione ‘teatro teatrale’ rimanda a una sorta di paradigma del teatro antiletterario vagheggiato da Anton Giulio Bragaglia. La questione, pur permeando e dando forma all’intera teoresi bragagliana, viene esposta in maniera maggiormente articolata nel volume *Del teatro teatrale ossia del teatro*, cit.

⁸⁶⁰ Bragaglia, Anton Giulio, *Il teatro della rivoluzione*, Roma, Tiber, 1929.

⁸⁶¹ *Ivi*, p. 12.

⁸⁶² È senza dubbio noto come Bragaglia fosse un fascista della prima ora e che, per esempio, nella sede della sua Casa d’Arte ospitasse le prime riunioni del movimento. Tuttavia, almeno per quanto riguarda la sua attività teorico/pratica legata al teatro degli anni Venti e Trenta, ci pare che il legame con le istituzioni fasciste divenga più forte, pregiudicando parzialmente quella posizione di relativa indipendenza che Bragaglia aveva precedentemente mantenuto. Per approfondimenti si veda ancora Cesare Alberti, Alberto, *Il teatro nel fascismo: Pirandello e Bragaglia*, cit.

⁸⁶³ Bragaglia, Anton Giulio, *Il teatro della Rivoluzione*, Roma, Bulzoni, 1974, p. 20.

⁸⁶⁴ Cesare Alberti, Alberto, *Il Teatro nel Fascismo: Pirandello e Bragaglia*, cit., p. XIII.

raggiunti, ma anche di far confluire i propri progetti all'interno di un orizzonte più smaccatamente e, in parte, formalmente *allineato*⁸⁶⁵.

Questo atteggiamento ci sembra che permeare riccamente anche l'ambivalente discorso sulla danza condotto attraverso le pagine di *Jazz Band*. Oscillando infatti fra un nazionalismo venato di spirito antitedesco (che, in Bragaglia, risale almeno ai tempi del Primo Conflitto Mondiale), un'attenzione alla salvaguardia e al recupero delle danze tradizionali e una decisa adesione alla retorica della razza, Bragaglia si fa strenuo difensore, come si accennava, della necessità di una danza che sia profondamente e genuinamente *italiana*.

A tal proposito è stato giustamente rilevato come il nazionalismo professato da Bragaglia in *Jazz Band*, soprattutto per ciò che concerne il fenomeno dello straordinario successo di musiche e danze jazz in Italia, si inserisce abilmente all'interno di quel processo di costruzione dei miti della retorica fascista in atto in quegli anni e saldamente poggiato sull'esaltazione di un'arte e di una cultura autenticamente nazionali⁸⁶⁶. Se, tuttavia, si prova a far interagire quest'ultimo elemento con quanto detto a proposito della strategia *politica* che Bragaglia conduceva allora in vista di un maggiore riconoscimento e appoggio governativo, ci si accorge non soltanto di un inevitabile allineamento *attivo* di Bragaglia rispetto alla mitografia fascista allora in fase di edificazione, ma si apprezza anche una visione maggiormente pragmatica e più pacatamente *matura* delle questioni riguardanti la danza italiana. Detto in altri termini, la spinta che sotterraneamente muove la scrittura di Bragaglia in *Jazz Band* sembra consistere nel desiderio di contribuire a creare, per parafrasare il titolo del volume precedentemente menzionato, una *danza della rivoluzione* genuinamente italiana e, quindi, autenticamente fascista: a partire da un simile impulso Bragaglia si trova così a riflettere sull'*italianità* della danza non solo in rapporto all'influsso dei balli da sala provenienti d'oltreoceano, ma anche affrontando, seppur non troppo diffusamente, questioni relative alle politiche delle istituzioni teatrali e soffermandosi su aspetti di natura squisitamente tecnica.

⁸⁶⁵ Vale la pena di tornare, seppur di sfuggita, sul concetto di *allineamento* rispetto all'attività di Anton Giulio Bragaglia, con particolare riferimento a quella condotta in seno al Teatro delle Arti (1937-1943): in questo teatro, che, entro certi termini, rappresenta il "successo" della strategia perpetrata da Bragaglia in vista dell'ottenimento di contributi e riconoscimenti da parte dello Stato, egli diede vita a una programmazione che non può certo essere considerata totalmente dipendente dalle direttive del regime e che, come ha dimostrato Francesca Vigna per ciò che concerne gli spettacoli di prosa, ha più volte incontrato rifiuti o comunque titubanze da parte della censura. Lo stesso discorso, atto a dimostrare la particolarità della posizione Bragaglia rispetto al Fascismo, si potrebbe condurre per l'interessantissima programmazione degli spettacoli di danza, i quali facevano tuttavia capo, com'è noto, alla direzione artistica di Antonio D'Ayala. Su questo punto si veda Margoni Tortora, Daniela – Veroli, Patrizia (a cura di), *Il teatro delle Arti 1940-1943. Le Manifestazioni musicali nei bozzetti inediti della collezione D'Ayala*, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2009.

⁸⁶⁶ Cfr. Veroli, Patrizia, *La danza e il fascismo. Anton Giulio Bragaglia e Jazz Band (1929)*, cit.

Nelle pagine che indagano la questione delle cosiddette *negrerie*⁸⁶⁷ Bragaglia riflette polemicamente sul tipo di accoglienza che in Europa (ma con particolare attenzione all'Italia e ai paesi "latini") era riservata ai balli jazz, sottolineando l'insensatezza dell'imitazione pedissequa di danze provenienti da luoghi e culture radicalmente diversi dalla propria⁸⁶⁸. Una simile spinta emulativa si rivela poi ancor più dissennata se si considera che queste danze, per Bragaglia, non sono altro che «acrobatismi vertiginosi, felinità di slanci» e «destrezze scimmiesche»⁸⁶⁹: analizzati criticamente, cioè, i movimenti delle danze jazz disvelano tutta la febbrile animalità del popolo, quello *negro*, che le ha ideate.

L'immaginario cui Bragaglia mostra di fare riferimento qui è evidentemente quello del nero come creatura bestiale, selvaggia e, soprattutto, incapace di arginare l'impulso dei propri istinti⁸⁷⁰, ma vale tuttavia la pena di osservare quale sia l'atteggiamento che, dinanzi al dilagare delle danze d'oltreoceano, Bragaglia suggerisce di adottare:

Ma forse il bello è, o sarebbe, di non accogliere ostilmente (o passivamente, ch'è peggio) simili colorate invenzioni, sibbene (*sic!*) di trasformarle, assimilarle ai nostri paesi. Vale a dire ritrovarle in noi, nella nostra tradizione e temperamento. [...]

Il contatto diretto di siffatte danze [quelle europee, *n.d.A*] con l'erotismo brutale ed impetuosamente evidente delle genti vergini può conferire alla danza novità di atteggiamenti non privi di interesse. Ma che verginità diremo? [...] un misto di nuovo e civilizzazione.⁸⁷¹

Più che espressione incontrollata di istinti brutali, i balli jazz possono rappresentare una fonte di stimolo in vista del rinnovamento delle danze nazionali, dal momento che la loro eccessiva brutalità introduce nell'esperienza degli europei inedite modalità di gestione del corpo, tali da stimolare la ricerca, nel patrimonio delle tradizioni popolari, di balli e danze che, senza tradire i diversi temperamenti nazionali, siano al contrario autentica espressione del carattere di un popolo.

Da una simile posizione emerge in Bragaglia, accanto a un evidente furore polemico nei confronti di una cultura, quella del jazz, percepita e descritta nei termini di esplicita e

⁸⁶⁷ Porta il titolo di *Negrerie* un significativo articolo apparso su «Comoedia» (anno X, n. 1, 20 gennaio 1928) e poi confluito in *Jazz Band*.

⁸⁶⁸ Bragaglia aveva già espresso in precedenza questa posizione, criticando con asprezza l'artificialità di innesti culturali condotti in maniera del tutto gratuita ed esteriore. Su questo punto si veda, ad esempio, Belfagor (ma Anton Giulio Bragaglia), *Danze spagnole*, «Comoedia», anno VII, n. 5, 1 marzo 1925.

⁸⁶⁹ Bragaglia, Anton Giulio, *Negrerie*, cit.

⁸⁷⁰ Su questo aspetto citiamo almeno Mosse, George, *Sessualità e nazionalismo*, Roma-Bari, Laterza, 1996.

⁸⁷¹ Bragaglia, Anton Giulio, *Negrerie*, cit.

impietosa inferiorità⁸⁷², anche quell'atteggiamento maggiormente fattivo e costruttivo cui accennavamo precedentemente e che si manifesta sempre più nella misura in cui egli rivolge il suo sguardo all'attività delle istituzioni teatrali italiane, soprattutto, ovviamente, per ciò che concerne le attività coreiche:

da noi, salvo presso la Scala, non c'è Accademie serie né un serio avviamento a chi anche lo desiderasse con sincera vocazione, di intraprendere decorosamente una carriera artistica che non è abbastanza rispettata e amata [...] da noi e anzi c'è ufficialmente e privatamente un noto dispregio per l'arte tersicorea; onde il famoso reclutamento non avviene per selezioni di attitudini o d'impegno, ma s'impaluda stranamente nel male e nella pseudo arte.⁸⁷³

E ancora:

I danzatori e le danzatrici «novecentesche», dove sono mai in questo quarto di secolo? [...] per noi Italiani non ci sono né quelli delle antiche accademie (moribonde o quasi), né gli altri liberi, che pur isolatamente s'impongono.⁸⁷⁴

Con rinnovato piglio polemico Bragaglia denuncia le carenze del sistema teatrale e coreico del suo tempo e, consapevole della necessità di una *via italiana* alla danza moderna, scorge subito nell'inconsistenza del sistema formativo il primo, problematico nodo da sciogliere. Esempio virtuoso in tal senso appare ancora una volta la scuola milanese di Jia Ruskaja, in cui l'insegnamento delle danze di ispirazione ellenica avveniva, secondo Bragaglia, senza il menomo ricorso a imitazioni esteriori e *riesumatrici*:

La grande scuola moderna di cui è animatrice Jia Ruskaja, impartendo così l'insegnamento delle danze classiche sanamente intese, ne coglierà due volte la verità artistica, cioè la bellezza: prima perché non darà che traduzioni, interpretazioni delle danze della classica greco-romana, cui il moderno indirizzo sanamente si ispira; e poi perché contribuirà al risveglio del vero classicismo artistico in tutte le epoche,

⁸⁷² Si leggano, a titolo d'esempio, queste parole: «Come uomini, ci sia rispetto umano per tutti, ma poi, che debbano venire i negri a insegnarci cosa è arte o magari semplicemente cosa si deve fare come divertimento, questa è difficilmente accettata, se non già unanimemente respinta e deprecata». Cfr. Bragaglia, Anton Giulio, *Jazz Band*, cit., p. 31.

⁸⁷³ *Ivi*, p. 33.

⁸⁷⁴ *Ivi*, p. 58.

secondo un significato metempirico e però superiore allo storico, come momento insopprimibile del genio artistico.⁸⁷⁵

A conclusione di questa panoramica sulle tematiche di *Jazz Band*, tra cui va annoverato anche un rinnovato sguardo verso l'Ottocento coreico italiano⁸⁷⁶ (non di certo apprezzato come il secolo di Luigi Manzotti e del “ballo grande”, ma piuttosto presentato nella veste di custode del prezioso esempio di Salvatore Viganò), è interessante osservare come, proprio in ragione di quella sorta di maggiore pragmatismo denunciato in precedenza, Bragaglia arrivi a ripensare, seppur molto timidamente, alcune delle questioni portanti del suo pensiero sulla danza, il quale, soffrendo di una certa fumosità di formulazione, necessita di essere nuovamente calibrato al momento del confronto con la realtà della scena. Un aspetto senza dubbio altamente significativo, e che rimane sostanzialmente una zona oscura del discorso di Bragaglia, riguarda l'urgenza di preservare l'autenticità dell'espressione artistica individuale in rapporto, da un lato, alla necessità di replicare più volte uno stesso spettacolo, e, dall'altro, alla dimensione della danza in gruppo. Come mantenere vivo l'estro ispiratore, la spinta creativa (che come abbiamo già visto costituisce la discriminante fondamentale per l'originarsi di un qualsiasi prodotto artistico) quando si deve ripetere ogni sera la stessa sequenza dinamica? Come preservare la propria insopprimibile singolarità quando si ha il compito di armonizzare il proprio movimento con quello degli altri? Nonostante Bragaglia non giunga a proporre articolate ipotesi di soluzione in merito, vale comunque la pena di chiudere il discorso su *Jazz Band* proprio appoggiandoci alla viva voce del testo e riportando alcuni passaggi che sembrerebbero aprire, cosa sostanzialmente mai avvenuta, nuovi percorsi possibili all'interno del pensiero bragagliano sulla danza:

La spontaneità lirica, ispirata, dell'azione “a solo”, non è negabile tanto più che in essa ideazione ed esecuzione fanno uno, e non sorgono problemi interpretativi. Però la questione si sposta, come abbiamo bene osservato, nel caso che più importa, per il rinnovamento coreografico dell'opera di questo Novecento, di una compagnia artistica, basata su elementi “molteplici e complessi”. In questo caso (che è quello

⁸⁷⁵ Bragaglia, Anton Giulio, *Jazz Band*, cit., p. 177.

⁸⁷⁶ «I nostri nonni, sopravvissuti a tante giostre, tuttavia ammonirono (invano!) di non scordare il nostro passato, anzi il nostro presente, alludendo alle pur moribonde o vegetanti istituzioni coreografiche dei massimi teatri nostrani. Anche oggi, infine, chi vide o partecipò agli ultimi sprazzi del genio coreografico nostrano (non dirò Luigi Manzotti o Luigi (*sic!*) Rota, ma anche i minori i dimenticati)? Anche oggi, se può va protestando, a ogni propizia occasione, su per le riviste o per i giornali, o nella privata conversazione. La polemica a vero dire non è elevata di tono né eletta di significato. Ma c'è, o serpeggia qua e là, aspettando che si faccia giorno in questa benedetta faccenda della danza nazionale italiana» Bragaglia, Anton Giulio, *Jazz Band*, cit., p. 274 (ma già in Bragaglia, Anton Giulio, *Polemiche per il ballo*, «Il Secolo. La Sera», 10 dicembre 1928).

rilevante come mèta ultima, e imprescindibile d'ogni parziale novazione dovuta a meriti individualistici), chi esegue ripete, rifà, come l'attore che recita un lavoro, una stessa «parte» e però è tenuto a non scombussolare l'insieme della macchina coreografica, con ghiribizzose varianti dell'interpretazione. [...]

Estro come genialità che fa rivivere il ruolo con perfetta misurata omogeneità e corrispondenza al tema già fissato, non estrosità mattoide, o disordinata improvvisazione da commedia dell'arte in ritardo!⁸⁷⁷

3.1.4 *Evoluzione del mimo, o della teoria del gesto*

Se la nozione di espressività del corpo che agisce in scena costituisce un punto fermo nella teoresi di Bragaglia indipendentemente dal fatto che essa si rivolga al teatro, alla danza o al cinema, ciò risulta particolarmente evidente in *Evoluzione del mimo* (1930), ampia opera in due tomi che si configura come un lavoro fortemente multilivellare in cui convivono e si intrecciano ripetutamente diverse piste di indagine.

Secondo quanto emerge già dalle indicazioni che, in apertura, Bragaglia fornisce circa l'argomento dell'opera – «Soggetto di questo saggio sulla evoluzione del Mimo, quasi più che il Mimo è dunque il Film Sonoro; e, più che questo ancora, è l'Arte Muta»⁸⁷⁸, si comprende che *Evoluzione del mimo*, evidentemente dedicata alla pantomima, intende mostrare altresì come la muta arte del gesto abbia più volte ceduto, nel corso della storia, alla tentazione di lasciarsi contaminare, da un lato, dalla parola (come accade, peraltro, nel caso del film sonoro) e, dall'altro, dal puro virtuosismo coreico.

Rispetto a quanto risulta maggiormente connesso alla danza (lasciando dunque in ombra il pur fondamentale problema del rapporto movimento-parola), i nodi teorici di maggiore rilievo fra quelli scandagliati da Bragaglia in questo torno d'anni e ulteriormente approfonditi in *Evoluzione del mimo* sono essenzialmente due: da una parte, un più deciso e articolato recupero delle tradizioni coreiche del passato e, dall'altra, una maggiore attenzione, ogniqualvolta ci si accinga a parlare di danza, nei riguardi del *corpo* inteso sempre più come luogo di emersione di un'espressività essenzialmente *mimica*, cioè capace, secondo l'accezione bragagliana del termine, di *dire* senza bisogno di ricorrere alla parola. Se quest'ultima questione può essere essenzialmente inquadrata nella prospettiva di un progressivo abbandono di quella concezione della danza come *pura visualità*⁸⁷⁹ che, lo

⁸⁷⁷ Bragaglia, Anton Giulio, *Jazz Band*, cit., p. 63.

⁸⁷⁸ Bragaglia, Anton Giulio, *Evoluzione del mimo*, Milano, Ceschina, p. 19.

⁸⁷⁹ Già in *Jazz Band*, infatti, Bragaglia si chiede polemicamente: «E la danza? La povera cenerentola delle muse, è trascurata del tutto – come volevasi dimostrare – dai propositi decorativisti o architettonici di movimentazione ritmica delle scene. Tanto i fautori dei “balletti decorativi”, quanto i fautori delle nuove danze

dicevamo, aveva connotato le posizioni di Anton Giulio Bragaglia nei primi Anni Venti, ben più articolato appare invece il problema del riferimento a forme coreiche tradizionali, il quale, certamente influenzato da miti, riti e simboli del Regime, si sposa tuttavia perfettamente con l'approccio metodologico di cui, in qualità di storico e teorico del teatro, Bragaglia si farà strenuo difensore almeno fino al secondo dopoguerra sia attraverso il ricco rimando al passato, condotto sovente grazie alla citazione erudita di studiosi del teatro e della danza, sia mediante l'inesausta verifica, nelle pratiche sceniche coeve, di quella convinzione secondo cui, afferma Bragaglia, «le cose del teatro sono sempre stesse».

Alla luce di quanto sostenuto fin qui, si può allora dire che sono proprio le problematiche, da un lato, del corpo come luogo di *manifestazione di un'attitudine mimica* e, dall'altro, della parziale riabilitazione del ballo italiano ottocentesco a divenire gli assi portanti su cui si edifica il denso *excursus* storico che occupa la prima parte, tutta di argomento coreico, di *Evoluzione del mimo* (essendo invece la seconda, sulla quale non v'è chiaramente modo di soffermarsi in questa sede, interamente dedicata a questioni connesse alla cinematografia): nella sua prima sezione, infatti, l'opera si dipana secondo un piano che viene chiaramente illustrato dallo stesso Bragaglia e che vale la pena di leggere con attenzione, se non altro perché in esso emerge il tipo di approccio metodologico sotteso all'intera trattazione.

Scrive dunque Bragaglia:

Osserveremo il Mimo [laddove per mimo si intende, in questo specifico caso, un genere spettacolare antico che impiegava, oltre al gesto, anche la parola, *n.d.A*], che si valeva già della pantomima in misura maggiore che non ne tenga conto oggi, il nostro teatro di prosa, ed era genere di "spettacolo" parlato.

Lo vedremo lasciare la parola e agire autonomamente; coi barbari finire nelle piazze, e nel medioevo far le rappresentazioni sacre danzate e cantate.

Vedremo fiorire il Balletto e l'Intermezzo; poi venire Noverre l'Hilverding e l'Angiolini che riportarono la pantomima alla danza.

Ma esalteremo Salvatore Viganò che, nei primi anni del secolo scorso, perfezionò coreodramma e mimodramma, riaffrontando nei grandi soggetti tragici il problema, per la pantomima, dell'assoluta indipendenza dalla parola.

Giungeremo finalmente al cinematografo come speciale genere di pantomima nata mentre i russi ancora una volta riportavano al Ballo la Pantomima classica. Ma a

e pantomime (siano futuriste o espressionistiche o immaginiste o comechesia) dimenticano, strada facendo, precisamente l'oggetto fondamentale di simili ricerche: l'arte mimica, l'arte coreica, dico». (*Jazz Band*, cit., p. 269).

questo punto vedremo che la pantomima, riacquistata la parola, si dirige verso lo spettacolo mimato, musicale e parlato, ciò che avviene ai tempi nostri ma era proprio del Mimo antico! [...] ecco, per noi, l'evoluzione del mimo.⁸⁸⁰

Ci troviamo di fronte, com'è evidente, a un'impostazione sostanzialmente circolare (in cui il Mimo greco-romano, cioè, sembra trovare una sorta di riattualizzazione nell'avvento del cinema sonoro) e, in maniera estremamente interessante sul piano teorico-metodologico, radicalmente interdisciplinare: al di là della divisione in due tomi che separa la sezione di argomento cinematografico da quella dedicata alla scena dal vivo, l'opera si edifica sull'idea che cinema, teatro e danza trovino un terreno comune proprio nelle modalità con cui il corpo dell'attore/danzatore può presentarsi e agire in scena indipendentemente dal ricorso alla parola, dacché simili ambiti artistici rappresentano, nella prospettiva di Bragaglia, i luoghi atti ad accogliere e magnificare, senza alcuna necessità di impiego della componente verbale, le potenzialità della cosiddetta *pantomima*, vale a dire l'azione di un corpo che diviene *totalmente* espressivo e, quindi, interamente *parlante*.

In quest'ottica, la pantomima non soltanto cessa di essere letta unicamente in termini di tipologia spettacolare, ma si rivela il vero e proprio centro della trattazione, dal momento che essa sembra consistere in una sorta di *condizione* del corpo in situazione rappresentativa, una modalità, cioè, di esistere e di operare in scena fondata sul mistero del corpo che si esprime anche senza ricorrere alla logica consequenzialità della parola, dimostrando dunque di saper letteralmente «parlare tacendo»⁸⁸¹.

Sul piano metodologico la potenziale indipendenza della pantomima rispetto all'apporto della parola e, soprattutto, la centralità del suo ruolo in relazione all'autenticità dell'espressione artistica, vengono dimostrati, come di diceva, chiamando in causa l'esempio e l'autorità della storia: la volontà di Bragaglia, infatti, sembra proprio essere quella di mettere in evidenza come il gesto espressivo, elemento trasversale capace di mettere in connessione fra loro le diverse arti della scena, sia nel corso del tempo andato incontro a dinamiche culturali sostanzialmente analoghe fra loro che, interpretate retrospettivamente, mostrano quanto tutte le forme di autentica teatralità (fino a giungere agli esiti speciali del cinema muto) siano sempre state impennate sulla presenza di un attore/danzatore *pantomimo*.

Bragaglia costruisce così quella che potremmo definire come una sorta di *storia della gestualità* dal carattere radicalmente interdisciplinare, in cui l'autore, facendo sfoggio di

⁸⁸⁰ Bragaglia, Anton Giulio, *Evoluzione del mimo*, cit., p. 19.

⁸⁸¹ *Ivi.* p. 43.

straordinaria e vivacissima erudizione⁸⁸², ripercorre, oscillando fra teatro, danza e cinema, le tappe evolutive di quella che egli stesso definisce come «arte muta».

Senza soffermarci oltre sull'approccio interdisciplinare che sottende l'opera, preferiamo tornare a rilevare come lo spazio riservato alla danza risulti, oltre che molto ampio, anche estremamente interessante, non solo perché Bragaglia, a partire dai propri convincimenti estetici, tende quasi a costruire un *canone* o comunque a individuare degli artisti che ritiene particolarmente rappresentativi (uno su tutti, Salvatore Viganò⁸⁸³) della propria idea di espressività corporea, ma anche perché in *Evoluzione del mimo*, pur all'interno di un discorso evidentemente teso a uno scopo, si aprono spazi di riflessione che, sebbene non sufficientemente articolati a causa dell'impostazione complessiva dell'opera, rivelano una non sottovalutabile modernità e originalità di sguardo da parte di Bragaglia, per il quale il gesto espressivo costituisce qualcosa di più di un linguaggio artistico, divenendo sostanzialmente un modo di *stare* in scena che, pur declinandosi nel tempo secondo possibilità sempre soggette a cambiamento, garantisce tuttavia l'efficacia dell'azione dell'attore/danzatore.

Si legga a tal proposito il seguente passaggio, tratto dal capitolo intitolato *L'arte dei gesti*:

Ma l'espressione mimica è relativa ai tempi, e la Fisiognomia è relativa allo spirito dei secoli. Può sbagliare applicata a un secolo diverso. L'educazione fa l'espressione, diceva Darwin, e possiamo crederlo anche per l'atteggiamento nel tempo. Ci sono epoche nelle quali il gesto è bello se grazioso ed epoche nelle quali invece sarà più ammirato se sarà forte. L'aspetto è fatto di mimica facciale, di posizioni delle gambe, e cioè atteggiamento, e di psicologia del gesto. Ma tutto è rafforzato dalla cultura delle espressioni dell'arte, e appoggiato sempre dalle convenzioni.⁸⁸⁴

Simili considerazioni risultano particolarmente acute se si pensa alla centralità che l'idea di una corrispondenza tra interno ed esterno (e, quindi, tra condizione interiore e sua concretizzazione nel movimento danzato o, comunque, scenico) assume in rapporto all'impianto complessivo della teoresi di Bragaglia sulla danza e, più in generale, sul movimento eseguito in situazione rappresentativa.

⁸⁸² In maniera analoga a quanto accadrà per il volume *La bella danzante*, Bragaglia si rifà continuamente a testi storico-critici sulla danza e, soprattutto, alla trattatistica sull'argomento, a partire da quella Quattro-Cinquecentesca.

⁸⁸³ Cfr. *Ivi*, pp. 159-177.

⁸⁸⁴ *Ivi*, p. 72.

Bragaglia sembra quasi voler suggerire come, nonostante sia indiscutibile che, vista la sua connessione con il mondo interiore dell'interprete, il movimento espressivo possa avere una portata comunicativa universale, ogni azione compiuta in scena vada in realtà a innestarsi su un denso sostrato di convenzioni e abitudini socialmente diffuse che divengono un filtro mediante il quale creare e guardare qualunque manifestazione di movimento, sia esso più o meno libero da codificazioni. L'ideale di artista elaborato da Bragaglia sin dai tempi di *Scultura vivente* e inteso come puro creatore che opera solo sotto la spinta incontenibile del proprio estro, va incontro qui, com'è evidente, a una sorta di relativo, seppur non sufficientemente approfondito, ripensamento. Ancora una volta, in maniera non dissimile rispetto a quanto avevamo rilevato parlando di alcune pagine di *Jazz Band*, Bragaglia dissemina la sua apparentemente monolitica argomentazione di numerosi spunti di riflessione che, se perseguiti e sviluppati fino in fondo, condurrebbero forse a una sensibile deviazione rispetto alle questioni di volta in volta fatte oggetto di interesse principale.

Alla disamina delle diverse forme di mimo e danza manifestatesi nel corso dei secoli corrisponde anche una sorta di rinnovata mappatura del corpo dell'attore/danzatore, in virtù della quale Bragaglia tenta di individuare quali siano le parti del corpo a cui, nel tempo, è stato demandato il compito di far emergere maggiormente la portata espressiva del movimento. A tal proposito non si può non rilevare come, implicitamente screditando volta la danza di ispirazione classico-accademica in quanto sostanzialmente concentrata negli arti inferiori, Anton Giulio Bragaglia rilevi quanto l'apporto delle mani e delle braccia sia di importanza capitale al fine di rendere la danza autenticamente espressiva:

La decadenza del ballo pantomimico, ai tempi moderni, fu decadenza del contributo delle mani e delle braccia, depauperamento nella danza espressiva. La meccanizzazione della danza, a danno delle sue possibilità comunicative dell'interiorità, è sempre decadenza della partecipazione delle braccia.⁸⁸⁵

E ancora:

La pantomima infatti non cessa quando la danza prorompe e si scaglia ai precipizi delle passioni. La danza non può essere spirituale prima della pantomima; questa, dunque, non è l'intimista, ma l'anima intera della danza e la segue dovunque, sebbene scavi anch'essa, come la parola, gli abissi dei suoi silenzi. Il silenzio dell'arte muta è l'immobilità; e l'immobilità fa, col movimento, il chiaroscuro della

⁸⁸⁵ *Ibidem*, p. 132.

rappresentazione e con essa il ritmo dell'arte. Ma nella pantomima l'immobilità del ritmo è solo apparente: sopravvive l'euritmo, pur nell'arresto dei gesti.⁸⁸⁶

Un corpo che danza in maniera espressiva, detto in altri termini, viene percepito come un tutto perfettamente organico che opera mettendo in completa connessione le proprie parti senza abbandonarsi a vacui virtuosismi. Danza e pantomima, in tal modo, cessano di essere due diverse possibilità di abitare il proprio corpo ma si fondono e si vivificano vicendevolmente, il tutto in vista di un'azione efficace e mai gratuita.

3.1.5 Per una storia critica della danza: *La bella danzante*

Come tappa conclusiva di questo percorso nel pensiero sulla danza di Anton Giulio Bragaglia, intendiamo soffermarci su un testo che ci pare interessante soprattutto per il livello di consapevolezza metodologica ne è alla base, al punto che si può forse pensare a *La bella danzante* (1936) come a una sorta di *storia critica* della danza, frutto non solo di ben precise premesse di metodo ma anche dell'ormai serena convinzione, in Bragaglia, che la danza italiana, dopo un travaglio quasi quarantennale, avesse ormai raggiunto un livello di innegabile e matura *artisticità*.

Pubblicato inizialmente a puntate sul quotidiano «Ottobre» tra agosto e novembre 1934⁸⁸⁷, *La bella danzante* si apre con un capitolo, intitolato *La danza delle origini*, che può essere considerato come la chiave di volta dell'intera trattazione, sebbene non sia interamente frutto della penna di Anton Giulio Bragaglia ma consista in gran parte nella ripubblicazione di un articolo, risalente al 1924, di Alberto Bragaglia⁸⁸⁸.

Collocato dunque in una posizione privilegiata, questo testo suggerisce, con una complessità argomentativa a ben vedere piuttosto estranea ad Anton Giulio Bragaglia, la possibilità di

⁸⁸⁶ *Ivi*, pp. 13-14.

⁸⁸⁷ Gli articoli erano spesso accompagnati dalla seguente nota: «Questi saggi sulla danza sono dovuti a quello specialista dell'arte plastica viva, che è Anton Giulio Bragaglia, autore della *Scultura vivente*, di *Jazz Band*, dell'*Evoluzione del mimo*. Pubblichiamo questi scritti su *Ottobre* prima di raccogliarli in volume, volendo dare una appendice di varietà artistica ai nostri lettori senza ricorrere al solito Ponzone del Terraglio. Questi saggi illustreranno le teorie più ardite dell'orchestica, presenteranno le vedette più recenti della danza moderna, e studieranno alcune illustri danze popolari. Le prenotazioni al libro sono aperte fin d'ora». Quelle indicate sono effettivamente le tre linee guida principali che danno forma all'intera trattazione, la quale, com'è evidente, viene presentata come l'esito più recente di un'attività teorica, quella di Bragaglia, consolidata nel tempo e ormai ampiamente riconosciuta su scala internazionale. Non mancano infatti, nella stampa coeva, riferimenti al ruolo di Anton Giulio Bragaglia come massimo esperto di danza del proprio tempo. Gli articoli pubblicati su «Ottobre», tuttavia, sono molto spesso la ripubblicazione di testi apparsi altrove. Si rimanda alla bibliografia per ulteriori raffronti in tal senso. Anche nel caso di *La bella danzante*, il volume è frutto dell'innesto di numerosi articoli, apparsi, oltre che su «Ottobre», anche su altre testate. Tra questi si vedano Bragaglia, Anton Giulio, *La danza di Jia Ruskaja*, «Il Dramma», anno VIII, n. 6, 15 giugno 1932, Id., *La danzatrice Sonia Markus*, «Scenario», cit. e Id., *Commento a Ida Rubinstein*, «Il Dramma», anno VIII, n. 10, ottobre 1932.

⁸⁸⁸ Si tratta dell'articolo *Dalle origini della danza* comparso su «La Fiera Letteraria» il 18 marzo 1928.

scrivere una storia della danza senza intraprendere quelle che vengono viste come ricerche sterilmente erudite, sul modello di Ludovico Muratori, ma, secondo una metodologia che sembra quasi avvicinare lo storico all'artista, difende invece un racconto condotto per frammenti e per esempi significativi.

Per fare tuttavia in modo che una simile *storia per frammenti* acquisti una qualche organicità e non si disperda nelle peculiarità del singolo esempio di volta in volta considerato, è necessario che lo storico faccia appello a quella che Bragaglia (o sarebbe forse meglio fare riferimento a entrambi i Bragaglia in questione) definisce come «teoria filosofica»⁸⁸⁹, vale a dire un complesso di idee sulle arti capaci di agire in maniera trasversale, applicandosi a fenomeni e movimenti artistici diversi e, soprattutto, in grado di trovare nella discontinuità del molteplice uno stimolo all'arricchimento e al consolidamento costanti.

Simile approccio metodologico, qui abbracciato in maniera esplicita e consapevole, si rintraccia in realtà in quasi tutti i volumi sulla danza che abbiamo investigato fin qui, e se da un lato ci consente di individuarvi, pur nei virtuosismi verbali e nell'intricato intarsio testuale che li connota, una sorta di omogeneità, dall'altro ci offre la possibilità di guardare con rinnovata attenzione anche un testo che, come *Evoluzione del mimo*, si articola invece in senso rigorosamente diacronico, costituendo dunque una sorta di eccezione all'interno della produzione testuale di Bragaglia.

Ciononostante, meditando sempre sulle scelte di metodo operate da Bragaglia, si può forse ravvisare in esse una sorta di denominatore comune, vale a dire la tendenza a costituire dei confronti fra fenomeni ed epoche artistiche diversi, quasi che, sulla scorta di Giambattista Vico⁸⁹⁰, esplicitamente menzionato, egli intendesse individuare nel corso della storia (secondo quanto peraltro notavamo anche a proposito di *Evoluzione del mimo*) degli elementi costanti, vere e proprie configurazioni storico-culturali che determinano ciclicamente il manifestarsi di fenomeni profondamente simili fra loro.

In *La bella danzante*, ad ogni modo, Anton Giulio Bragaglia – dichiarando che «La ricerca erudita tipo Muratori tenderà sempre alla raccolta, al *corpus* delle testimonianze del passato: monumenti, figure, scritti. L'altra ricerca, da noi preferita persegue invece del frammentario e del molteplice, l'unità sintetica per la intelligente interpretazione del passato»⁸⁹¹ – sviluppa la propria argomentazione affrontando questioni fortemente disparate fra loro (dalla danza

⁸⁸⁹ *Ivi*, p. 12.

⁸⁹⁰ Può forse avere senso, alla luce del riferimento esplicito a Vico, ipotizzare che la lettura bragagliana del passaggio dalla civiltà coreica primitiva a quella orientale e greca, descritto nel summenzionato capitolo *La danza delle origini*, possa essere interpretata in termini vichiani, vale a dire come avvicendamento di senso, fantasia e ragione. Si tratta comunque di una pista di indagine che andrebbe approfondita e vagliata criticamente.

⁸⁹¹ *Ivi*, p. 14.

nell'antica Grecia al metodo di Jia Ruskaja, il tutto passando per il richiamo a Ida Rubinstein o per il tema delle danze popolari) ma, contemporaneamente, mira a consolidare quelli che sono da tempo i punti fermi della sua teoresi, dalla difesa dell'estro contro il metodo, al problema della nazionalità della danza, fino alla questione, ormai indagata da oltre un decennio, del rapporto con la musica.

Il capitolo di *La bella danzante* che comunque ci sembra degno di maggiore considerazione è senza dubbio *L'aereodanza futurista e quella di Maria Taglioni*, in quanto offre un saggio significativo del livello di consapevolezza cui il discorso di Bragaglia sulla danza è ormai giunto a metà degli Anni Trenta.

Nonostante avesse da sempre sostanzialmente rinnegato la tradizione accademica del balletto⁸⁹², Bragaglia propone in questo capitolo a un accostamento che, se da un lato poteva risultare arduo (a causa del parallelo fra le recenti esperienze dei futuristi, *in primis* di Prampolini, e il balletto romantico legato al nome di Taglioni), dall'altro risultava non solo perfettamente coerente per via dell'applicazione di strumenti d'indagine ormai perfettamente collaudati ma, soprattutto, offriva una lettura degli eventi del passato singolarmente lucida e relativamente anti-ideologica.

Mettendo dunque in connessione due fenomeni artistici lontani fra loro ma resi affini dall'adozione di una specifica chiave interpretativa, Anton Giulio Bragaglia imposta la questione sostenendo che

L' "Aereodanza" è invenzione odierna del pittore futurista Enrico Prampolini per i suoi Balletti di Parigi, ma è pure invenzione antica d'altre epoche. [...]

Ahimè, le leggi fisiche vietano ai corpi di volare davvero.

Ma esistono moti d'anima e corrispondenti espressioni stilistiche, che l'arte può dare oltre le leggi materiali, più che mai pedestri nel caso della danza. Sono quelle ottenute dagli aerodanzatori che osarono i più arditi lirismi orchestrici. [...]

Mi proverò dunque io a immaginarmi le ragioni dell'aerodanza, e fornirle le sue brave origini, testimoniandole un nobile passato storico che, naturalmente, farà arrabbiare i futuristi, senza gravi conseguenze. Il mio esposto non sarà «ufficiale», e in nulla futurista, ma il lettore si contenterà ugualmente.

⁸⁹² Fanno chiaramente eccezione in questo gli articoli celebrativi commissionati a Bragaglia dal Minculpop per celebrare la figura di Maria Taglioni. Si veda su questo punto Veroli, Patrizia, *Baccanti e dive dell'aria: donne, danza e società in Italia 1900-1945*, cit., pp. 221-222.

La danza, per se stessa, è una reazione fisico fisica alla materialità dell'essere umano. L'aerodanza è una ribellione alla quotidianità delle contingenze dell'uomo nato dal fango di Dio⁸⁹³.

Indipendentemente dalle ricerche sul volo di ambito futurista, e sebbene l'idea di un corpo leggero e tendente a staccarsi da terra appartenga alla danza sin dalla più remota antichità⁸⁹⁴, è tuttavia nell'Ottocento romantico che bisogna individuare il terreno di maggiore fioritura di quella che Bragaglia definisce come aspirazione al «volare danzando»⁸⁹⁵.

L'idea di volo che Bragaglia ha in mente, in ogni caso, non coincide perfettamente né con l'ultra sensoriale approccio futurista, né con quello romantico e umbratile del primo Ottocento: nel pensare un corpo che tende al cielo, infatti, egli non può non chiamare in causa, in virtù di quella connessione fra interno ed esterno di cui s'è detto, anche la dimensione spirituale del soggetto danzante, che, nella sua spinta allo stacco da terra, incarna un ben più complesso anelito al superamento di sé. Ciò emerge con maggiore evidenza, quasi per paradosso, proprio nel momento in cui Bragaglia si rifà palesemente alle esperienze futuriste, dalle quali lo separa in realtà un diverso temperamento, che si potrebbe forse definire *idealista*.

L'aspirazione di tutte le arti futuriste è stata quella della sensazione dinamica più acuta. Nella danza essa non poteva sfociare che nel volo. È un volo lirico, volo dell'anima, mentre il corpo si forma ad ale, e le braccia batton l'aria come nella primitiva idea del volo, nata dalla imitazione degli uccelli.

L'aerodanza spezza i legami con la terra e parte! Cadrà? Di certo. Ma il suo gesto è bello come quello d'Icaro.⁸⁹⁶

⁸⁹³ *Ivi*, p. 25.

⁸⁹⁴ Sorprende ancora una volta il livello di erudizione dimostrato da Bragaglia, il quale – con opportune e ricche citazioni – dà prova di conoscere con accuratezza – ferma restando, com'è ormai chiaro, la sua tendenza a rileggere non senza qualche forzatura ideologica i testi del passato – i testi cardine relativi alla storia e alla teoria della danza, spaziando (e solo per citarne alcuni) da Luciano a Guglielmo Ebreo da Pesaro e Carlo Blasis, il tutto fino al contemporaneo André Levinson. In verità il riferimento a Levinson si rivela quello di principale importanza in rapporto al discorso che Bragaglia conduce su Maria Taglioni. La biografia della celebre danzatrice italiana (*Marie Taglioni, 1804-1884*, Paris, Alcan, 1929) che André Levinson aveva dato alle stampe pochi anni prima, non solo viene esplicitamente e ampiamente citata ma si rivela una sorta di modello di riferimento al quale Bragaglia attinge risolutamente per inquadrare nel suo complesso la figura di Maria Taglioni e per sottolineare le tappe fondamentali del suo percorso artistico e umano.

⁸⁹⁵ Sulle connessioni fra Romanticismo coreico e danza futurista in rapporto al tema del volo si veda Yokota, Sayaka, [*Il corpo danzante del futurismo: storia dell'aviazione e tentativo di volare danzando*](#), cit..

⁸⁹⁶ *Ivi*, p. 26.

Convinto dunque che il volo ricercato dai futuristi, punto di arrivo di un lungo processo storico, possieda una sorta di doppia natura, al contempo puramente dinamica e irrinunciabilmente morale (quasi una fusione di sensazione e sentimento), Bragaglia riconosce che è necessario dare l'illusione del volo attraverso mezzi tecnici ben precisi, mediante, cioè, un corpo allenato.

Prendendo dunque parzialmente le distanze dalla consueta fumosità argomentativa rispetto alle questioni di natura tecnica, Bragaglia sembra ormai giunto a un tale livello di solidità teorica che gli consente di addentrarsi senza timori nel campo delle problematiche relative alle concrete modalità d'azione del corpo danzante⁸⁹⁷.

Il riconoscimento della dimensione della tecnica corporea come componente fondamentale, chiaramente unita all'estro e all'ispirazione, per il raggiungimento di concreti obiettivi artistici, costituisce lo scarto teorico ineliminabile che consente a Bragaglia di inquadrare e, in sostanza, riabilitare completamente, facendone un caso unico del suo genere, la figura di Maria Taglioni.

La ballerina italiana, emblema del romanticismo coreutico primo ottocentesco, costituisce una sorta di miracolosa fusione fra estro e metodo, capace non solo di vivificare una tecnica solida e faticosamente conquistata sotto la spinta della propria sensibilità e ispirazione, ma anche di svincolarsi, grazie alla straordinarietà delle proprie doti, da quella mercificazione del corpo della donna che Bragaglia considera, polemicamente, come uno degli elementi costitutivi della deriva esteriorizzante e vuotamente spettacolare più volte intrapresa, a suo avviso, dalla danza teatrale di marca accademica.

Bragaglia infatti dichiara apertamente: «[...] essa [Maria Taglioni, *n.d.A.*] fu mirabile esempio di conciliazione fra virtuosismo ginnastico e poesia, estro e metodo, fra tecnica e trasporto romantico».⁸⁹⁸

La portata rivoluzionaria della danza di Maria Taglioni risulta però ridimensionata nella misura in cui essa non viene presentata come l'esito di un lavoro che la danzatrice ha volontariamente e tenacemente condotto su di sé, ma, al contrario, Maria appare più come il risultato del progetto artistico, questo sì di carattere fortemente innovatore, di suo padre

⁸⁹⁷ Sebbene riteniamo che sul piano dell'attenzione alla tecnica della danza il riferimento di Levinson sia stato fondamentale, Bragaglia dimostra comunque una maggiore solidità teorica e metodologica nella misura in cui riesce a inglobare nel proprio discorso anche questioni che in passato aveva considerato estranee o poco rilevanti. In *La bella danzante* egli si sofferma ampiamente sui dispositivi che, negli spettacoli di balletto primootocenteschi, miravano a rendere l'illusione del volo delle ballerine: il suo interesse di scenotecnico, in fondo, lo conduceva verosimilmente a occuparsi anche degli strumenti che servivano a sollevare le danzatrici dal suolo consentendo loro di attraversare in volo l'intera superficie scenica. A ciò si aggiunga – e in questo forse l'influenza di Levinson appare maggiore – il fatto che Bragaglia descrive lungamente anche il corpo delle danzatrici profondamente modificato dall'utilizzo della scarpetta da punta e di vaporosi tutù.

⁸⁹⁸ *Ivi*, p. 40.

Filippo: «Quella di Filippo Taglioni fu una rivolta ideale nella danza: una dimostrazione di idee antisensuali, una polemica fatta con le espressioni liriche contro il basso sentire d'una generazione schiava della materia»⁸⁹⁹.

Senza entrare nel merito della questione relativa ai rapporti tra Filippo e Maria Taglioni, rimane comunque insindacabile come la lettura di Bragaglia giunga, dopo un iniziale rifiuto in blocco della danza ottocentesca, a individuare delle differenze che, ferma restando la condanna rivolta verso la spettacolarità eccessiva e il virtuosismo vacuo del ballo teatrale (in particolar modo del "ballo grande") della fine del secolo, permette ad Anton Giulio Bragaglia di individuare, anche nell'ambito della danza accademica ottocentesca, l'emergere di esperienze e percorsi autenticamente e sinceramente ispirati.

Con *La bella danzante* si chiude, dal nostro punto di vista, la fase più interessante e ricca di stimoli della riflessione di Bragaglia sulle arti del movimento, sebbene la danza avrebbe continuato a permeare numerosi aspetti della sua attività teorica e pratica. Il contributo che egli ha offerto, in un momento storico così complesso per la storia della danza in Italia come quello fra le due guerre mondiali, assume un peso specifico ancora maggiore se posto in relazione alla difficoltà della cultura italiana del tempo a interagire con un'arte eminentemente corporea come la danza.

In simili congiunture storiche, in cui le arti attraversano momenti di difficoltà e faticano a trovare un proprio spazio, i dibattiti teorico-critici assumono una posizione cruciale, dal momento che, per lasciare nuovamente la parola a Bragaglia:

Qual è l'arte che può fiorire e rifiorire senza le discussioni dei tecnici? Conviene bene augurarsele, specie nei periodi di stasi, per quel rinnovamento che in ogni tempo da solo può impedire la ostinazione della specie.⁹⁰⁰

Attraversata rapidamente quella sorta di galleria degli specchi costituita dalla teoresi di Anton Giulio Bragaglia sulla danza, ci pare opportuno cercare di coglierne alcuni connotati essenziali mediante i quali ripensare criticamente quanto asserito fino a questo punto.

In particolare intendiamo focalizzarci su tre aspetti fondamentali, i primi due connessi ad alcuni tratti forti della scrittura di Bragaglia, il terzo, invece, legato all'articolazione complessiva del suo pensiero sulle arti e, soprattutto, sul teatro: dapprima, infatti, rifletteremo sulla tendenza, da parte di Bragaglia, a scrivere sotto pseudonimi e ripubblicare con frequenza i medesimi passaggi testuali, e, successivamente, ci interrogheremo sul peso

⁸⁹⁹ *Ivi*, p. 43.

⁹⁰⁰ *Ivi*, p. 69.

che le teorie sulla danza esercitano in rapporto alla sua eteroclitica, stratificata e spesso ipertrofica riflessione estetica.

Se dunque, a proposito dei fantasiosi pseudonimi impiegati da Bragaglia (da Giovanni Miracolo⁹⁰¹ a Alfredo Speranza, da Jacopo Ellero a Belfagor, il tutto senza dimenticare gli articoli firmati come Jia Ruskaja), si può dire che essi compaiano prevalentemente in seno alla rivista «Comoedia», ci sembra invece che la pratica (ossessiva e costante) di ripubblicare, all'interno di uno stesso volume o in articoli e volumi diversi, intere pagine o stralci di esse fornisca preziose indicazioni sul rapporto di Bragaglia con la dimensione della scrittura e, parimenti, sulla sua concezione del ruolo della teoria in relazione alla pratica del teatro.

Nel riflettere sulle modalità con cui Bragaglia affida i propri pensieri e convincimenti alla pagina scritta, infatti, è fondamentale rivolgere contestualmente lo sguardo alla sua variegata ed esuberante attività di scenografo, scenotecnico, regista e combattivo animatore culturale, tenendo quindi ben presente che questi due ambiti (quello della teoria, e dunque della scrittura, da un lato, e quello della pratica teatrale dall'altro) sono del tutto inscindibili. Non solo: il ruolo di assoluta preminenza che Bragaglia attribuì sempre alla sperimentazione scenica, lo spinge a ravvisare nella scrittura un oggetto *funzionale* alla pratica teatrale, luogo dove lottare in difesa dei valori del “teatro teatrale” e serbatoio di idee in cui gli obiettivi perseguiti sul palcoscenico possano trovare ulteriore legittimazione e risonanza.

È dunque opportuno ricordare, con Giovanni Calendoli, che:

Prima che un uomo di pensiero o di riflessione, Bragaglia è un uomo di azione teatrale. Sulla base di alcune idee fondamentali, il pensiero si forma in lui di momento in momento, al servizio dell'azione, anche a costo di contraddizioni. Quasi sempre dice o scrive per fare e la sua azione va oltre le parole, risultando più complessa ed avanzata del pensiero che l'ha inizialmente suggerita⁹⁰².

Sulla base di simili considerazioni, è possibile allora tornare a interrogarsi sulla pratica bragagliana della ripubblicazione collocandola all'interno di una più ampia visione della scrittura come *mestiere*, in cui, anche laddove si intenda (come spesso accade) suffragare le proprie argomentazioni mediante erudite indagini storiche, è tuttavia la ricerca dell'*efficacia*

⁹⁰¹ Sull'origine di questo pseudonimo si veda Verdone, Mario, *Teatro del tempo futurista*, cit., p. 111.

⁹⁰² Calendoli, Giovanni, *Il teatro delle arti: le attività teatrali dal 1937 al 1943: lo Sperimentale di stato di Anton Giulio Bragaglia*, Roma, Enap Psmsad, 1996, p. 16.

della parola a risultare predominante, indipendentemente dall'assoluta originalità della pagina di volta in volta presentata e dalla scorrevolezza e politura complessiva della prosa.

Si tratta, in sostanza, di una scrittura pensata per essere pregnante e convincente e, come ci sembra, è proprio una sorta di *strategia di convincimento* a determinare la ricomparsa delle medesime porzioni di testo attraverso i numerosi scritti che Bragaglia ha nel tempo dedicato alla danza, quasi che i passaggi più ricorrenti fossero non solo il luogo in cui più significativamente è andato agglutinandosi il pensiero dell'autore, ma arrivassero anche ad assumere la funzione di un ritornello o, meglio, di uno *slogan* capace di risuonare nella memoria del lettore.

L'altro aspetto su cui è opportuno soffermarsi pertiene invece la posizione che la riflessione di Bragaglia sulla danza assume rispetto al complesso della sua produzione teorica e, soprattutto, all'interno dell'economia complessiva della sua polimorfa attività culturale.

È stato già suggerito da più parti⁹⁰³ come quella di Bragaglia possa ragionevolmente essere ritenuta figura pionieristica rispetto alla nascita di una vera e propria critica di danza in Italia.

Ora, se è senza dubbio vero che il livello di articolazione teorica, la costante gravidanza dell'argomentazione e, non ultima, l'esuberante e agguerrita militanza rendono i discorsi di Bragaglia sulla danza una sorta di *unicum* nel contesto italiano primonovecentesco, riteniamo tuttavia necessario posizionare il plesso della produzione testuale di ambito coreico all'interno di un orizzonte più vasto e articolato, in cui la danza entri in relazione con le altre questioni portanti della teoresi di Bragaglia e dove, soprattutto, riuscire a saggiare il peso specifico del pensiero di Bragaglia sulla danza rispetto allo sviluppo (in senso logico e diacronico) del suo discorso critico sulla teatralità globalmente intesa.

In perfetta sintonia rispetto alle principali istanze primonovecentesche di *riteatralizzazione del teatro* di marca europea, Bragaglia conduce sin dagli Anni Venti una convinta crociata in favore di quello che egli stesso definisce come "teatro teatrale", alludendo con questa espressione a un teatro del tutto svincolato dal predominio del testo letterario, la cui ragion d'essere, sulla scorta di una tradizione che affonda le proprie radici addirittura nella tragedia greca e nel teatro barocco, risiede nella concretezza dei mezzi scenici (a partire dai dispositivi scenotecnici) e nelle possibilità di sperimentazione che essi offrono. Se, come abbiamo visto, simili presupposti dapprima conducono – anche sotto l'influenza dell'avanguardia futurista, cui Bragaglia aderì da subito con entusiasmo – a un'idea di teatro come spettacolo eminentemente plastico e visivo, nel tempo si farà strada con sempre

⁹⁰³ Su questo punto di veda Vaccarino, Elisa, *Il dibattito su danza e balletto in Italia*, cit.

maggior insistenza l'attenzione, da parte di Bragaglia, alla presenza dell'attore e, quindi, alle modalità di gestione del corpo in scena con finalità espressive.

Alla luce di ciò la danza sembra collocarsi proprio nell'angusto interstizio fra due questioni titaniche e assolutamente nevralgiche della teoresi di Bragaglia, vale a dire il problema della dimensione visivo-figurativa della scena da un lato e quello della presenza del corpo dell'attore come strumento espressivo (a proposito del quale il riferimento insuperato rimarrà sempre quello alla Commedia dell'Arte) dall'altro. Nell'architettura complessiva del pensiero di Bragaglia sul teatro, dunque, lo spazio della danza appare tanto pericolante quanto stimolante e fertile di sviluppi, rivelandosi come il terreno su cui investigare in modo del tutto eterodosso le potenzialità di un elemento della scena, il corpo del danzatore, che, pur non essendo, ovviamente, solo una delle componenti materiche che contribuiscono a creare una determinata configurazione visiva della scena, non è tuttavia *ancora* un attore, dal quale lo separa l'irriducibile distanza segnata dall'impossibilità, per il danzatore, di fare ricorso alla parola.

Ciononostante è proprio il carattere di relativa marginalità dei discorsi sulla danza che garantisce a quest'ambito – assai poco esplorato precedentemente in Italia e pertanto privo di un'autentica letteratura critica di riferimento – una sorta di maggiore vitalità e, soprattutto, rende i traguardi che al suo interno è possibile raggiungere in larga parte funzionali rispetto alle problematiche “maggiori”.

Detto altrimenti, occuparsi di danza significa sempre più per Bragaglia elaborare una sorta di eccentrico e florido diaframma concettuale grazie al quale ripensare la relazione fra componenti sceniche diverse e interdipendenti al contempo, il tutto mirando al raggiungimento di un'ideale di attore che, oltre ad operare in maniera del tutto organica rispetto alla materialità della scena che lo circonda, è in grado anche di farsi protagonista di un'azione autenticamente espressiva e, soprattutto, efficace⁹⁰⁴.

Da ciò si evince come il discorso di Anton Giulio Bragaglia sulla danza si predisponga a un duplice livello di lettura, l'uno intento a indagarne i caratteri in termini squisitamente coreici, l'altro volto a rintracciare i punti di contatto e, eventualmente, di cortocircuito rispetto a una più ampia teoria del teatro.

Sebbene sia sostanzialmente la prima di queste due strade quella che abbiamo percorso fin qui, ci pare tuttavia necessario mettere rapidamente in evidenza come la danza che Bragaglia teorizza negli Anni Venti e Trenta sembra quasi assumere un ruolo propedeutico rispetto all'arte dell'attore, divenendo per quest'ultimo una sorta di modello di gestione corporea

⁹⁰⁴ Si veda su questo punto De Marinis, Marco, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, cit.

libera da automatismi o vizi di mestiere e, conseguentemente, più immediata, spontanea e, soprattutto, unica.

Nella danza, dunque, l'attore può trovare gli strumenti per divenire letteralmente *pantomimo*, vale a dire totalmente espressivo, in analogia con quanto asserito da Alberto Cesari Alberti che ha parlato di un ideale dell'interprete:

sicuro delle possibilità plastiche delle proprie membra, suscitatore di un perfetto gioco interpretativo, perché regolato nel tempo da un sottinteso ritmo che, pur comunicando all'intera azione rappresentativa un'intiore armonia, è tuttavia affrancato da qualsiasi partitura⁹⁰⁵.

Si comprende allora come la danza, sebbene a partire dalla seconda metà degli Anni Trenta sarebbe stata maggiormente trascurata da parte del Bragaglia studioso⁹⁰⁶, abbia tuttavia continuato a irrorare, mediante i presupposti elaborati nel corso degli Anni Venti e pur con tutti gli smarginamenti di cui si è parlato finora, il pensiero e la pratica di Anton Giulio Bragaglia in molteplici direzioni, ponendosi come snodo fondamentale nel tumultuoso cammino artistico e teorico dell' "archeologo futurista"⁹⁰⁷.

Nonostante il nostro percorso abbia sostanzialmente investigato la dimensione teatrale del pensiero bragagliano, non è tuttavia possibile esimersi dal richiamare, per quanto di sfuggita, anche un altro ambito altamente significativo dell'attività teorica e, in misura minore, pratica di Anton Giulio Bragaglia: il cinema.

Senza entrare nel merito di questioni che richiederebbero uno specifico approfondimento, ci pare però di poter rilevare come, nella dinamica dei rapporti fra teatro e cinema che è possibile rintracciare all'interno di una teoresi fondamentalmente spuria e affacciata su più settori artistici come quella di Bragaglia, la danza si trovi, non troppo differentemente da quanto notato in precedenza, a occupare una posizione intermedia.

Forse in ragione della sua natura duplice, che partecipa sia del movimento ritmico di puri elementi plastico-visivi sia dell'azione espressiva del corpo umano, la danza teorizzata da Bragaglia si rivela ancora una volta particolarmente funzionale rispetto a un'arte come

⁹⁰⁵ Alberti, Cesare Alberto, *Poetica teatrale e bibliografia di Anton Giulio Bragaglia*, cit., p. 67.

⁹⁰⁶ Dopo il 1936, anno di uscita di *La bella danzante*, i contributi teorici di argomento coreico subiscono, stando almeno alle ricerche da noi condotte sino a oggi, un forte diradamento. Anton Giulio Bragaglia continua a pubblicare, seppur in maniera più discontinua, alcuni articoli dedicati alla danza su riviste d'argomento artistico e più genericamente culturale, mentre, sul versante delle monografie, il testo forse più consistente, pubblicato nel dopoguerra, è rappresentato da *Danze popolari italiane*, Roma, Enal, 1951.

⁹⁰⁷ È lo stesso Bragaglia che riporta a più riprese simile appellativo sul quale ritorna, fra gli altri, anche Mario Verdone in *I fratelli Verdone*, cit., p. 11.

quella del cinema (e soprattutto, del cinema muto), il cui potenziale espressivo riposa interamente nella ritmica successione di immagini in movimento.

Nel caso del cinema muto dunque, così come nel teatro, l'analogia fra attore e danzatore appare quanto mai stringente, dal momento che ambedue, indipendentemente dal ricorso allo strumento espressivo della parola, debbono perseguire un ideale di corpo talmente espressivo da divenire interamente e autonomamente *parlante*.

3.2 Sulle orme di André Levinson: Paolo Fabbri e la danza classica italiana negli Anni Trenta

Sostanzialmente citata a proposito della cosiddetta “guerra di gonnellini”⁹⁰⁸ dei primi Anni Trenta e spesso ricordata per lo sfortunato matrimonio con la danzatrice Attilia Radice (nonché per la profonda amicizia che lo legò a Walter Toscanini e Cia Fornaroli), la figura di Paolo Fabbri costituisce forse l’unico esempio, nell’Italia del Primo Novecento, di vero e proprio critico di danza, dotato di una conoscenza *tecnica* della materia e interessato a porre un certo modello di corpo danzante al centro della propria riflessione.

Muovendo dalle indicazioni contenute nei suoi stessi contributi giornalistici e, parallelamente, da alcuni preziosi (per quanto scarni) documenti conservati presso la Cia Fornaroli Collection (New York Public Library for the Performing Arts – Dance Division), cercheremo di fornire qualche ragguaglio biografico su questa sorta di critico *ante litteram* e, soprattutto, proveremo a enucleare i nodi costitutivi del suo pensiero di argomento coreico.

Probabilmente discendente da una famiglia di artisti di teatro (così, almeno, ci viene presentato dal periodico inglese «The Dancing Times», con cui collabora certamente, in qualità di corrispondente dall’Italia, tra l’ottobre 1934 e il giugno 1935⁹⁰⁹), Paolo Fabbri si occupa stabilmente di danza per il prestigioso quotidiano milanese «Il Secolo. La Sera» (oltre che su periodici come «Comoedia» e «Lidel») fin dall’inizio degli Anni Trenta⁹¹⁰, quando, attraverso cronache agguerrite e densi articoli di approfondimento, inizia a sagomare una visione dell’arte di Tersicore che, da un lato, trova il proprio fondamentale (per non dire quasi esclusivo) riferimento teorico nei contributi del critico André Levinson, e, dall’altro, vede nella tecnica accademica di scuola italiana, frutto dell’operato di maestri e teorici sapienti come Blasis e Cecchetti, una sorta di perfetta e superiore manifestazione

⁹⁰⁸ Cfr. *infra*, p. 194 e sgg.

⁹⁰⁹ In apertura dell’articolo *Summer ballets in Italy*, firmato da Vincent de Pascal su «The Dancing Times» nel settembre del 1935 e dedicato, tra le altre cose, a una rassegna coreografica organizzata (come vedremo) dallo stesso Fabbri, troviamo infatti scritto: «Energetically active in contemporary political journalism, this young writer comes from an ancient and celebrated dynasty of dramatic artistes. This probably explains his intense interest in the theatre. Of recent years this keen young critic has imparted to Italian choreography a definite impulse not heretofore known».

⁹¹⁰ Il sorgere di un interesse per la danza da parte di Fabbri va collocato proprio a cavallo fra Anni Venti e Anni Trenta. A riprova di questo, infatti, si può ricordare come, nell’articolo *Verbosità di Tersicore* pubblicato su «Il Secolo. La Sera» il 28 giugno 1932, Fabbri dichiara di occuparsi di danza da almeno quattro anni. Un contatto particolarmente diretto col mondo della danza data poi certamente dal 1931, quando Fabbri viene invitato agli esami finali della Scuola di Ballo scaligera (il 1931, peraltro, è anche l’anno del “passo d’addio” di Attilia Radice), il che, secondo le lettere di invito conservate presso la Cia Fornaroli Collection (DD-NYPLPA), sarebbe accaduto anche nei due anni successivi.

coreica, peraltro superbamente incarnata, in quegli anni, dall'espressivo virtuosismo della giovane e promettente Attilia Radice.

Quello con Levinson, comunque, non costituirebbe solo un avvicinamento di natura intellettuale: secondo quanto ricorda lo stesso Fabbri all'indomani della scomparsa dell'illustre critico, i due si sarebbero infatti realmente conosciuti grazie, nientemeno, al poeta Paul Valéry, la cui filosofia della danza, indipendentemente da quanto trapela dalle parole del critico milanese, sembra penetrare nel pensiero Fabbri proprio attraverso l'interpretazione fornitane da Levinson, in particolar modo a proposito del celeberrimo dialogo *L'âme et la danse*.

Dichiara dunque Fabbri nel 1933:

Sono già passati anni dal giorno in cui – fugace contatto – Paul Valéry mi parlava di André Levinson e della sua «poetica della danza». Mi pareva allora che nessuno avesse compreso l'effimera e patetica grandezza dell'arte di Tersicore meglio dell'autore del socratico dialogo su *L'âme et la danse*; invoca Athikté, rinvenendo dalla sua estasi e dallo smarrimento: «*Asile, asile, ô mon asile, ô Tourbillon! J'étais en toi, ô mouvement, en de hors de toutes les choses*»; e i giovani amici di Socrate, Erissimaco e Fedro – pur ancor increduli – si arrendono alla convinzione che la giovinetta null'altro abbia voluto esprimere con la sua danza se non l'istintiva liberazione corporea e la gioia del puro movimento. Ma Valéry mi aveva parlato dello scrittore russo: ed io ero andato incontro a Levinson, presentatogli come «*un jeune homme curieux ou nom de fere t de flamme*».⁹¹¹

Ad ogni modo, accanto all'eventuale frequentazione fra i due (a proposito della quale nulla conosciamo), è certo che i testi di Levinson si imprimono indelebilmente nella mente del giovane Fabbri, plasmandone in profondità l'approccio alla danza e influenzandone sensibilmente il modo di pensarla, guardarla, raccontarla.

Bisogna in primo luogo guardare al saggio di Levinson dal titolo *Le principe de la danse d'école* (pubblicato nel volume *La danse d'aujourd'hui* del 1929) per comprendere la portata di un simile influsso, dacché in esso prende corpo quell'idea di tecnica come superiore e compiuto linguaggio del corpo umano che, poggiando sulla trasfigurazione del dato fisico e sul simbolismo insito in ogni singolo passo di scuola, vedremo costituire l'asse portante di tutto il pensiero di Fabbri attorno alla danza.

Si veda come, in uno dei suoi primi contributi di argomento coreico datato 1931, Fabbri citi esplicitamente (ma traducendoli e in qualche misura introiettandoli) alcuni passaggi del

⁹¹¹ Fabbri, Paolo, *André Levinson*, «Il Secolo. La Sera», 15 dicembre 1933.

saggio di Levinson appena citato; dopo aver infatti ricordato, sempre sulla scia del critico russo, che *balletto e pantomima* altro non sono se non la manifestazione accidentale della *danza pura* (vale a dire quella classico-accademica) e dopo aver rilevato, ancora parafrasando Levinson, che la danza classica «Vive, come Narciso, della gioia di sé stessa. Cézanne le è passato accanto senza avvedersi che essa possedeva quasi tutte le perfezioni della sua triade stereometrica: cubo, cilindro, sfera», Fabbri dichiara:

Da Carlo Blasis in poi, fra tanto proclamare che ogni arte tende alla forma geometrica come a sua perfezione, nessuno si è accorto che proprio la danza si è avvicinata alla migliore purezza delle tre dimensioni. Ma ecco, dagli schemi di Blasis, il Levinson, pellegrino del «classico» in terra straniera e missionario *in partibus infidelium*.

«Cosa è la danza classica? Una armonia rettilinea a rapporti intercambiabili ricollegati da un sistema di curve. Guardate il danzatore nella ‘grande posizione alla seconda’. In essa la gamba è sollevata da un lato in modo da formare un angolo retto con quella che poggia sul terreno. Riduciamo questa posizione al suo schema: una verticale, quella dell’appiombò, tagliata ad angolo retto da una linea retta. Questo schema è rivestito dal serpeggiare delle linee curve, che giocano attorno alle rette e che disegnano le ginocchia, i garretti, i polpacci, il collo e le piante del piede, sporgenze e rientranze, rotondità e incurvature; ma queste curve non fanno che contribuire a meglio esprimere la orizzontalità della gamba tesa all’esterno.

Ora, questa posa non è un movimento, è un arresto del movimento, un limite raggiunto dallo *sviluppo*, lento cammino della gamba secondo una traiettoria elegantemente incurvata.

Qui la fusione dell’essere organico e della forma astratta è miracolosamente compiuta. La danzatrice (qui come nell’*arabesque*) si apre come un fiore; ella non è più neppure donna; più vicina alla natura di un essere umano, respira come una pianta che esali il suo profumo. Ed ecco che ella diviene, eseguito il movimento, un simbolo astratto costruito dall’intelligenza. Od ancora ella si lancia e s’invola libellula, farfalla, cigno – altrettanti simboli di una animalità radiosa e alata – per divenire, seguendo le concatenazioni: equilibrio, eternità, statua, simulacro della bellezza immobile. Ad ogni momento la danzatrice, oscillando tra l’istinto profondo e la geometria dello spazio, raggiunge quello che André Lhote ha chiamato ‘la utilizzazione plastica del fulmine’.⁹¹²

Era opportuno riportare per intero il passaggio di Levinson che, in questo ricco e polemico contributo, Fabbri sceglie di tradurre in italiano per i lettori del periodico «Comoedia», in quanto esso ci sembra costituire per il critico milanese una sorta di manifesto estetico: vi

⁹¹² Fabbri, Paolo, *Supremazia del balletto*, «Comoedia», anno XIII, n. 8, 15 agosto-15 settembre 1931. Per il passaggio di Levinson qui tradotto, si veda Id., *Le principe de la danse d’école* in Id., *La danse d’aujourd’hui*, cit., pp. 81-82.

compaiono, infatti, tutti i temi e i principi interpretativi forti del discorso critico di Fabbri, dall'italianità della danza pura (si veda il riferimento a Blasis, di cui Levinson sarebbe un apostolo in terra straniera) alla geometrizzazione e astrazione del corpo del danzatore classico (quasi una dimostrazione *scientifica* della compiutezza formale ed espressiva del linguaggio accademico), dalla levità alata come tratto costitutivo della danza *tout court* alla possibilità, per il corpo, di divenire altro da sé (fiore, libellula, farfalla, cigno, il tutto forse con un'eco mallarméana) attraverso il potere trasfigurante del movimento danzato.

Se tuttavia, nell'articolo appena menzionato, Fabbri sembra limitarsi a riportare le parole del suo celebre collega d'oltralpe senza sottoporle a una compiuta rielaborazione personale⁹¹³, appena nel gennaio 1932, sulle colonne de «Il Secolo. La Sera», compare un contributo dal titolo *Lo spirito della liturgia nella danza classica* in cui, accanto al fortissimo influsso di Levinson – leggibile anche attraverso i rimandi al balletto romantico, certamente improntanti ai volumi *Ballet Romantique*⁹¹⁴ e *Marie Taglioni*⁹¹⁵, oltre che, proprio in quei mesi, di particolare attualità data la ricorrenza del centenario de *La Sylphide* di cui anche il critico milanese di sarebbe ampiamente occupato – trovano posto considerazioni di argomento *italiano*, certo più vicine agli interessi di Fabbri.

Prendendo quasi in prestito gli strumenti ermeneutici propri del discorso critico di Levinson, infatti, Fabbri sembra volersene servire per mostrare al pubblico dei propri lettori il valore e la vitalità della scuola classica italiana che, specie attraverso l'esempio della Scala, sembra costituire la migliore concretizzazione delle visioni del russo, a sua volta attento osservatore, vale la pena di ricordarlo, delle lezioni all'Opéra parigina e deciso sostenitore di una danza che rintracciasse nella tecnica classica il proprio radicamento e la propria forza.

Ecco allora che, nell'articolo sopracitato, all'esposizione dei principi teorici alla base dell'esaltazione della *danza pura* come linguaggio di comprensione universale e dall'eterno valore simbolico, si affianca l'esplicito riferimento agli insegnamenti del «più recente e maggiore codificatore della danza classica», Enrico Cecchetti, e alla scuola scaligera che, grazie all'operato scrupoloso e paziente di Cia Fornaroli, ne conserva e rinnova l'eredità.

Il momento di più felice fusione fra la prospettiva di Fabbri e quella di Levinson si ha, chiaramente, nella descrizione di una lezione di danza alla scuola della Scala, in cui, quasi

⁹¹³ Nel testo in questione, che contiene la cronaca delle Olimpiadi della Grazia (cfr. *infra*, p. 339 e sgg.), le parole di un critico autorevole come Levinson servono sostanzialmente a dimostrare la tesi di Fabbri secondo cui, dopo il ripudio della tecnica accademica da parte di figure come Duncan, Dalcroze, Laban e Wigman, la danza si starebbe incamminando verso un recupero della tradizione. È a partire da questa consapevolezza, come diremo, che vedranno la luce, ancor prima della cosiddetta “guerra dei gonnellini”, i contributi di Fabbri più interessanti e ispirati.

⁹¹⁴ Levinson, André, *Ballet Romantique*, Paris, Trianon, 1929.

⁹¹⁵ Levinson, André, *Marie Taglioni*, Paris, Alcan, 1929.

echeggiando (oltre al solito *Le principe de la danse d'école*) le lezioni parigine raccontate in *La danse au Théâtre: esthétique et actualité mêlées*⁹¹⁶ e esplicitamente richiamando il Valéry di *Eupalinos ou l'architecte*⁹¹⁷, Fabbri illustra la progressione degli esercizi sottolineandone al contempo i caratteri tecnici e quelli simbolici:

Il richiamo della lezione trova le allieve allineate di fianco alla sbarra. La sbarra è il regolo ed il compasso di quest'arte che come l'architettura – Paul Valéry mi è testimone – si ispira alle leggi eterne e divine dell'equilibrio e dell'armonia spaziale e spirituale. Accanto ad essa le novizie acquistano inizialmente quella voltura esterna delle gambe e del corpo – il *dehors* – che si oppone alla interna della danza di oriente nella stessa antitesi che divide il cattolicesimo dell'occidente dalla religione orientale: universalità e partecipazione l'uno, esoterismo e individualità l'altra.

Ecco perciò, ritmata dal pianoforte conduttore, la serie dei *ronds de jambes* e degli *échappés*: ruotazione esterna degli arti inferiori dalla punta del piede all'anca, distacco dei piedi dal centro all'infuori. Alla prima adesione e confessione della novizia con lo spirito esterno della danza fa seguito il momento della elevazione: ecco i *relevés*, che accennano il distacco del corpo dall'attrazione terrena, ecco i passi sulle punte che continuano la spinta verso l'alto secondi quella che ti pare una aspirazione, una preghiera. Così riunita ed elevata sulla verticale dell'appiombio la danzatrice sorte dalla sua funzione umana per divenire formula geometrica («o empireo della formula geometrica, o simbolo del pensiero, o ideogramma!» esclamerà – se non erro – il Levinson): e, nell'arresto del movimento su questa posizione, guglia protesa su un tempio dalla terra al cielo. Nessuna arte ha spinto più lontano la ricerca dell'assoluto.⁹¹⁸

Per quanto mutuata da Levinson, e comunque nel tempo progressivamente introiettata e personalizzata, questa modalità di osservare e raccontare il corpo danzante nella sua concreta operatività rappresenta certamente un *unicum* nel panorama giornalistico coevo, trasversalmente penetrato, come abbiamo mostrato in precedenza, da una costante reticenza a *dire* il movimento e dalla ben radicata tendenza a non ascrivere la danza nel novero delle arti.

Per Fabbri, al contrario, è proprio nel linguaggio della danza classica, edificato su schemi talmente remoti da dover essere accolti quasi con l'assolutezza di una *fede*, che risiede il principale motivo di *nobiltà* dell'arte coreica: per questa ragione, come Levinson, tende a

⁹¹⁶ Levinson, André, *La danse au Théâtre: esthétique et actualité mêlées*, Paris, Bloud et Gay, 1924.

⁹¹⁷ Si ricordi che nel 1923 questo dialogo era stato ripubblicato insieme a *L'âme et la danse* per le edizioni della Nouvelle Revue Française.

⁹¹⁸ Fabbri, Paolo, *Lo spirito della liturgia nella danza classica*, «Il Secolo. La Sera», 6 gennaio 1932.

scorporare il *balletto* dalla *danza pura* e a ravvisare nella scuola, dove questo linguaggio così perfetto viene tenuto in vita grazie a giovani corpi devoti, l'incubatrice di una possibile danza del futuro.

Muovendo dall'urgenza di rinunciare al meraviglioso e al macchinoso, Fabbri, almeno in questa prima fase della sua attività di critico, concentra il proprio sguardo sulla dinamica delle forme del corpo danzante ravvisando in esso il concretizzarsi di una tensione che, *disumanizzando* il corpo (sempre per dirla con Levinson), ne fa lo spazio di manifestazione dell'*idea* o, per adottare un'espressione nel tempo sempre più frequente nei testi di Fabbri e ovviamente affine alla temperie culturale dell'Italia fascista, dello *spirito* della cultura occidentale.

Tutti questi rilievi circa l'attenzione riservata alla tecnica e al corpo danzante, sarebbero tuttavia fortemente incompleti se non tenessimo nella dovuta considerazione il ruolo esercitato dalla presenza di Attilia Radice, già in questi anni legata a Fabbri da una relazione sentimentale (i due si sposeranno il 25 novembre 1933). Diplomatasi "prima ballerina" nel luglio del 1931, Attilia Radice esordisce, come dicevamo, nel ballo *Belkis regina di Saba* (1932) interpretando il ruolo dell'Araba fenice, mediante il quale, come rilevano unanimemente le cronache, può fare sfoggio dell'eccezionale preparazione tecnica e di una singolare tempra di interprete.

Fabbri rievoca questa certamente felice interpretazione attribuendole il peso di un'autentica rivelazione e, al contempo, di un modello estetico al quale ispirarsi: punta di diamante di quella scuola scaligera che tenta di rendere sempre più familiare agli occhi dei propri lettori, Attilia Radice costituisce, per il critico, anche lo stimolo per cimentarsi in una scrittura che rievochi la fragranza dell'azione danzata restituendo sulla pagina la vivezza del movimento.

Muovendosi sempre lungo il doppio binario della descrizione del passo di scuola e dell'evocazione del suo significato simbolico (il tutto aprendosi ormai esplicitamente anche alla poetica di Mallarmé⁹¹⁹), Fabbri descrive allora così la variazione di Radice nei panni del favoloso uccello orientale:

⁹¹⁹ "La danza è, come ogni altra arte, intuitiva e rappresentativa; e deve possedere perciò un linguaggio di chiara significazione perché non è artistico quel che non si esprime. Non si nega che la danza sia, prima che ogni altra cosa semplice "struttura" ma perché essa divenga arte è necessario aggiungerle quell'altra categoria che con la prima, secondo Stefano Mallarmé, serve a designare questa sua essenza: la "trasposizione". Attilia Radice, elevata sulle punte, in un'unica verticale che la traversa dall'occipite alla punta del pollice teso, non è tanto un essere umano in cerca di equilibri atletici, quanto 'l'espressione suprema di questa operazione ideale che piega le forme del corpo a quelle dello spirito'. Fabbri, Paolo, "*La fenice d'Arabia*": Attilia Radice, «Comœdia», anno XIV, n. 2, 15 febbraio-15 marzo 1932.

Dopo la sua entrata, fatta di radenti e rapidi *jetés*, come una ripresa di lena delle penne dopo il lungo viaggio, noi non lo vedremo più toccare il suolo se non per accogliere il messaggio di amore dalle mani del re saggio. L'Araba fenice vince ancora l'ideale di Svetloff che fa della danza il superamento delle leggi di gravità, essa è la leggerezza stessa vestita di carni, l'uccellino mutato in fanciulla: per lei è il regno dell'aria, per lei il corso dei venti. Vi sale con lunghe e vigorose *envolées*, torna a librarsi, si butta, risale. E tutto questo con atteggiamenti tratti dall'ambito dei passi di scuola più tradizionali, eletti e trasfigurati da un singolarissimo temperamento di artista. Si neghi ancora il valore simbolico della danza di scuola. Non occorre aver frequentato a lungo una classe di balletto per soffermare ad un certo punto l'attenzione su una sorprendente serie di *pirouettes* ma sono soltanto tali queste spirali rivolte verso il cielo senza richiami terreni, questa elevazione graduata tanto del corpo come dello spirito; o, al richiamo dell'aria per l'uccello noi non preferiamo sostituire quello del pensiero verso il sublime? Sul manuale od in discussione può sembrare astrusa questa terminologia di *coupé, jeté, fouetté sulla punta, temps levé* (e quando ci decideremo a tradurla – nelle scuole – con lingua italiana?). Ma date ad Attilia Radice da eseguire e da coordinare questi passi; essi porteranno l'impronta di quel modo spirituale che è, per l'esteta, la perfezione; conformità assoluta e naturale della forma plastica alla vita interiore dell'artista. Noi non possiamo seguirla nei fastigi delle più alte sfere dove ella di trasporta con le ali potenti dell'uccello favoloso: gran cosa se potremo decifrare di quaggiù quel suo volo come l'espressione visiva di un indicibile messaggio, tracciato col linguaggio sublime dei geroglifici.⁹²⁰

L'esemplarità della danza di Radice sembra dunque risiedere, come avrebbero rilevato anche numerosi altri commentatori, nella fusione di tecnica e temperamento, o, nella prospettiva di Fabbri, nel completo sviluppo della propria personalità artistica attraverso la disciplina della danza classica: mai come nel caso di questa interprete – si noti come Fabbri, proprio per rimarcare l'eccezionalità dell'arte di Attilia Radice e rinforzarne la discendenza dalla scuola italiana, ricorra spesso all'esempio lontano e inimitabile di Maria Taglioni – si è reso evidente come solo attraverso lo studio approfondito della tecnica accademica, grazie alla quale le «allieve cessan persino dalla loro essenza umana per divenire fiori del movimento e simboli della beltà mutevole delle cose»⁹²¹, le artiste della danza possano acquisire gli strumenti per sviluppare appieno la propria sensibilità.

Complici i successi di Attilia Radice, la fiducia riposta nell'operato della scuola scaligera e, più in generale, il clima di *ritorno all'ordine* che gli sembrava di ravvisare nel panorama

⁹²⁰ *Ibidem.*

⁹²¹ Fabbri, Paolo, *La scuola di ballo al Teatro alla Scala*, «Lidel», marzo 1932.

coevo delle pratiche coreiche, per tutta la prima metà del 1932 Fabbri continua ad annunciare l'avvento di una *nuova fase* nella storia della danza caratterizzata dalla rinascita della scuola classica italiana, alla quale, mediante la propria attività di critico militante, egli cercava di dare pieno sostegno.

Uno dei maggiori risultati prodotti in tal senso è senza dubbio la pubblicazione, avvenuta (stando a quanto annunciato dalla stampa) il 1 luglio 1932⁹²², della rivista «La danza» curata dallo stesso Fabbri assieme a Walter Toscanini, con il quale veniva creandosi un rapporto di amicizia e collaborazione che, pur con alcuni momenti di tensione, si sarebbe mantenuto solido per diversi anni. Rimasta al solo numero di saggio, «La danza» costituisce uno strumento di colta e astuta celebrazione della danza classica italiana attraverso il perseguimento di due strategie parallele e complementari, costituite, da un lato, dalla costruzione di un apparato teorico che, pur apparentemente convogliando punti di vista diversi, si mostra in realtà unanime nell'affermare la superiorità della tradizione accademica sulle tendenze moderniste e, dall'altro, dalla presentazione in chiave divulgativa della scuola scaligera (ma con un piccolo spazio anche per quella del Teatro Reale dell'Opera di Roma) e delle sue migliori allieve. In larga parte frutto della ripubblicazione di contributi giornalistici editi, la rivista risulta così divisa in due sezioni: se nella prima, infatti, compaiono ampi contributi che, annoverando (oltre a quelli di Fabbri e Toscanini⁹²³) i nomi di Ugo Ojetti, Marco Ramperti e Anton Giulio Bragaglia, mirano prevalentemente a celebrare le tradizioni coreiche nazionali⁹²⁴ (con gli essenziali riferimenti a Enrico Cecchetti e Maria Taglioni), nella seconda, significativamente intitolata *La Fornaroli e le sue allieve*, trova posto (stavolta frutto della penna di Fabbri e Toscanini, quasi sempre sotto pseudonimo) una piccola galleria di ritratti dedicati alle principali allieve della scuola scaligera (Attilia Radice in testa) e alla loro insegnante⁹²⁵.

⁹²² Ramperti, Marco, *Serate milanesi*, 30 giugno 1932.

⁹²³ Quest'ultimo notoriamente *sub nomine* Gualtiero de Martini.

⁹²⁴ L'unica eccezione è costituita dall'articolo di Anton Giulio Bragaglia dedicato ai coniugi Clotilde e Alexandre Sakharoff. Come abbiamo visto però in precedenza (cfr. *Infra*, p. 374 e sgg.), in questo contributo Bragaglia si scaglia polemicamente contro la danza dei Sakharoff rilevandone l'inconsistenza sul piano dell'invenzione coreografica. Nel contesto generale della rivista, il testo di Bragaglia risulta ancora più significativo perché, nonostante la fede *modernista* dell'autore, esprime non solo un chiaro biasimo verso l'arte di due esponenti del modernismo coreico come i Sakharoff, ma concentra le proprie aspre argomentazioni proprio sullo specifico del movimento danzato e della coreografia.

⁹²⁵ A Cia Fornaroli era per la verità dedicata la traduzione in italiano dell'articolo di M. J. Beltran *Come danza Cia Fornaroli*, originariamente pubblicato col titolo *Como danza Lucia Fornaroli* su «El Dia Grafico» del 24 aprile 1911.

Seppur indubitabilmente intenzionata a mettere in luce i meriti della tradizione italiana e, pertanto, del magistero didattico di Enrico Cecchetti⁹²⁶, la rivista, se non altro perché figlia di un momento (per quanto fugace) di grande ottimismo per le sorti della danza classica, risulta complessivamente orientata verso il futuro, rispetto al quale – e su questo Fabbri e Toscanini concordano con decisione – è necessario rinsaldare l’attenzione e l’affetto del pubblico per le pratiche coreiche tradizionali: per questo motivo, allora, i due curatori si lanciano nella descrizione della scuola di ballo scaligera e delle sue beniamine, affinché, illustrando l’ordinamento dei corsi, la struttura delle lezioni e i momenti d’eccezione come il “passo d’addio”, possa svilupparsi una sempre maggiore *popolarità* di una pratica della danza orgogliosamente italiana.

Pur nella commistione di strategie discorsive, punti di vista e modalità di scrittura fra loro anche fortemente differenziati (dall’aneddoto alla citazione colta, dalla spigolatura al ritratto dal vivo), «La danza» trova la propria originalità non tanto nel fatto di proporsi – caso comunque isolato nel panorama giornalistico coevo – come pubblicazione esclusivamente dedicata all’arte di Tersicore, quanto nella pubblica presa di parola, corroborata dal coinvolgimento di firme illustri, in favore di una pratica artistica letta attraverso il prisma del suo elemento costitutivo: la danzatrice e la qualità del suo agire.

Se si osserva la sezione dedicata alle allieve della Scala, si comprende chiarezza come la parola venga impiegata per disegnare un ritratto a tutto tondo delle giovani danzatrici, nel quale, accanto alla citazione di volumi fondamentali (come quelli di Blasis) e di recensioni entusiaste che ne testimoniano i successi italiani e stranieri, si tenta di far emergere i caratteri della presenza scenica di ognuna, ferma restando, chiaramente, l’eccezionale preparazione tecnica di tutte.

Accade allora che, nel caso di Attilia Radice, si sottolinei come quest’interprete d’eccezione ponga quanti intendano raccontare la sua danza dinanzi alla necessità di impiegare un linguaggio *nuovo*, meno allusivo di quanto non sia d’uso nelle cronache di spettacolo e, soprattutto maggiormente orientato all’impiego di termini tecnici che, nel tempo, possano diventare sempre più famigliari al pubblico dei lettori:

Una volta tanto si è vista una ballerina giudicata con un linguaggio che si sforza di superare la consueta terminologia che i critici musicali han sottomano quando è questione di danzatrici: *elegante, flessuosa, agile, acrobatica, graziosa, leggera* e non molto più in là. Ma

⁹²⁶ Si noti tuttavia, in questo caso come in seguito, che la celebrazione del metodo Cecchetti come assoluto traguardo nella didattica coreutica caratterizza con maggiore forza i discorsi di Walter Toscanini che non quelli di Fabbri.

non facciamo poi gran torto a questi critici di ignorare il linguaggio tecnico più appropriato o le poetiche analogie di cui qualche cultore e conoscitore della danza sta ora facendo la utile divulgazione. La fantasia alza le ali quando il buon vento spira propizio: *ars gratia artis*, la critica musicale e specializzata ha ristabilito nell'occasione della Radice i rapporti di livello fra buono e mediocre, fra consueto ed eccezionale; presa la strada, non sarà molto facile perderla, e l'averla indicata non sarà il minor merito del giovane astro milanese.⁹²⁷

Quasi emulando quella tendenza a riservare un'attenzione speciale nei riguardi della danzatrice che abbiamo visto essere caratteristica della produzione giornalistica di molti critici ottocenteschi (fra cui, evidentemente, il critico di danza per eccellenza nonché sicuro riferimento per Fabbri e Toscanini, Théophile Gautier), si tenta qui di mettere in rilievo l'unicità di interpreti che, pur parlando il medesimo linguaggio (quello della tecnica classica), vi trasfondono tuttavia ognuna a suo modo la particolarità del proprio temperamento.

A proposito di Eugenia Sala, ad esempio, si legge:

Eugenia Sala [...] possiede principalmente come danzatrice la virtù dello stile: è di quelle ballerine che la tradizione ci ha insegnato a qualificare come *brillanti*. Mobile e sicura, emana da tutti i passi ed atteggiamenti una certa sua maschia vigoria, appena sfumata dalla dolcezza femminile del sorriso e dalla bruna carezza dei grandi occhi. S'ella non ha le grazie languide di Crisotemide, sulla strada che le si apre davanti ella balzerà lontano con lo slancio sorridente di Atalanta.⁹²⁸

Pubblicata alla fine di giugno 1932, «La danza» vede in realtà la luce all'inizio di una fase che si rivelerà particolarmente travagliata per la danza classica e per i suoi paladini: sollevata dall'incarico di direttrice della Scuola di Ballo scaligera il 30 giugno 1932, Cia Fornaroli viene infatti rapidamente sostituita, come si è già visto, da Jia Ruskaja (la firma del contratto risalirebbe al 13 luglio⁹²⁹), in seguito affiancata da Ettorina Mazzucchelli.

Simile brusco cambio ai vertici costituisce, lo abbiamo detto in precedenza, un durissimo colpo per quanti, come Fabbri e Toscanini, proprio in questi anni intendevano contribuire a una decisa rinascita delle tradizioni coreiche italiane.

Ad ogni modo, prima ancora dell'inizio della cosiddetta “guerra dei gonnellini”, Fabbri

⁹²⁷ Orlandi, Cesare [ma Fabbri, Paolo o Toscanini, Walter], *Attilia Radice*, «La danza», numero unico di saggio, s.d. [ma giugno 1932], pp. 23-24.

⁹²⁸ Guarnieri, Pietro [ma Fabbri, Paolo o Toscanini, Walter], *Eugenia Sala*, *ivi*, p. 27.

⁹²⁹ Si veda a tal proposito la lettera di Cia Fornaroli a Walter Toscanini citata da Patrizia Veroli in *Walter Toscanini e i Balletti di Sanremo*, cit., p. 31.

cerca di portare avanti la propria battaglia in favore della danza classica italiana mediante un progetto di costituzione di una compagnia di balletti che, al di fuori dell'illustre contesto scaligero, presentasse degli spettacoli incentrati sulla valorizzazione delle potenzialità della tecnica accademica. Simile proposta, come ricorda Patrizia Veroli⁹³⁰, sarebbe stata avanzata da Fabbri all'amico Toscanini già nel luglio 1932 (inserendosi dunque in un quadro di progettualità più ampia di cui probabilmente anche «La danza» faceva parte): quest'ultimo però, dopo un'iniziale incertezza, prosegue ben presto da solo (la proposta al Casino di Sanremo risale, rileva ancora Veroli, alla metà di agosto) nell'iniziativa che avrebbe condotto al debutto, nel febbraio 1933, della Compagnia dei Balletti di Sanremo. All'attrito che certamente nacque fra i due va forse ascritta la polemica delle «chiacchiere inutili» che li vede l'uno contro l'altro sulle colonne de «Il Secolo. La Sera» nell'ottobre 1932.

Nel clima incandescente originatosi attorno alla presenza di Jia Ruskaja alla Scala, Fabbri pubblica un articolo intitolato *Addio alle chiacchiere inutili*⁹³¹ nel quale, in maniera piuttosto insolita rispetto al suo usuale piglio polemico, sembra volersi tirare fuori dal dibattito giornalistico (quantomai inutile se non riesce a colpire l'attenzione del pubblico spingendolo a interessarsi alle vicende della danza) per proclamare l'urgenza di *agire* concretamente e, a tal fine, lancia addirittura l'ipotesi di una Corporazione dei danzatori:

Basta dunque con le polemiche: le difese di Maria Taglioni, le opposte apologie di Ja (*sic!*) Ruskaja lasciano i teatri vuoti ed i ballerini a spasso, e non servono che ad alimentare sterili focolai di discordia nell'arte: in più, esse non convincono lo spettatore moderno che la danza – di qualsiasi stile e tendenza – sia uno spettacolo degno della sua considerazione, di interesse via via rinnovantesi. Né voglio che chi scrive di danza si faccia troppe illusioni sui benefici pratici che i danzatori possono ritrarre da questi certami teorici. I quali non procurano scritture ed inoculano il microbo dell'eloquenza nel sangue dei ballerini: fertilissimo brodo di coltura, come di vede da qualche tempo in qua.

Che fanno le muse della danza che io ho già rimproverato di verbosità in un articolo che volevo fosse il mio ultimo sull'argomento? [...] Niente, niente, niente. [...]

Ma che potrebbero fare oggi i nostri tersicorei se di Manzotti oggi non ve n'è più uno, posto che in Italia non vi sono coreografi se non riproduttori, non vi sono affatto ballerini, pochissimi maestri di ballo e poche ballerine degne di certa considerazione?

Il male è di vecchia data, e non si può rimediare se non con l'intervento della Corporazione [...] Ora a me non pare così impossibile che per iniziativa del Sindacato si formino cooperative di danzatori sul modello di quelle – numerosissime – esistenti all'estero: dove –

⁹³⁰ Veroli, Patrizia, *Walter Toscanini e i Balletti di Sanremo*, cit., p. 46.

⁹³¹ Fabbri, Paolo, *Addio alle chiacchiere inutili*, «Il Secolo. La Sera», 12 ottobre 1932.

contro una tenuissima quota – i danzatori professionisti possano continuare anche saltuariamente, nei periodi di disoccupazione, quel necessario studio che il costo della lezione privata rende proibitivo. Ivi opportuni ed agili corsi di cultura letteraria perverrebbero in qualche tempo a trasformare quella ingenuità del ballerino a proposito del quale circolano tante amene barzellette. Tanto per citare la parte artistica e spirituale del mio programma. Quanto alla parte economica, queste cooperative potrebbero ovviare alla disoccupazione – stagionale o permanente – dei loro aderenti così preparati allestendo di tanto in tanto *tournées* e spettacoli creati in assoluta libertà artistica, quindi con ambizioni estetiche superiori a quelle dei teatri lirici; ai quali si dovrebbe poter chiedere, in quest'opera di collaborazione sociale, il materiale sotto la polvere del magazzino. Altre facilitazioni poi verrebbero da ogni parti quando impresari e pubblico vedessero iniziato questo sforzo con serietà.⁹³²

Ora, indipendentemente dalla reale praticabilità di un simile progetto e senza stabilire se l'intenzione di smettere di scrivere di danza debba essere considerata attendibile (certo sarebbe stata smentita dalla produzione giornalistica degli anni successivi), è però evidente come questa proposta nasca da un'attenzione privilegiata al mestiere del danzatore classico, alle sue esigenze e alle carenze del sistema produttivo del ballo teatrale di quegli anni. Per i danzatori, infatti, Fabbri auspica la possibilità di poter studiare quotidianamente senza grossi oneri economici, vagheggia l'integrazione di una formazione tecnica con studi a carattere teorico e, soprattutto, ricerca dei sistemi mediante i quali assicurare agli artisti di Tersicore un'occupazione costante, dignitosa e relativamente autonoma dalle logiche produttive dei grandi enti lirici. Tutto ciò è senza dubbio pienamente condiviso da Walter Toscanini (lo avrebbe dimostrato di lì a poco, collaborando, peraltro, al periodico «Perseo»), il quale, però, in questa occasione si schiera contro Fabbri non condividendone la polemica circa la *verbosità* ormai creatasi attorno ai problemi della danza italiana: l'invasione del tempio della danza classica – la Scala – da parte di una straniera priva di preparazione accademica, sostiene infatti Toscanini, non può certo essere passata sotto silenzio, ma, al contrario, è necessario che quanti, come lo stesso Fabbri, possiedono le competenze necessarie in materia di danza denuncino l'impreparazione di quei sedicenti artisti *moderni* che altro non sarebbero se non abili oratori. In una lettera pubblicata su «Il Secolo. La Sera», allora, Toscanini fa sfoggio di tutta la propria erudizione di bibliofilo ricordando alcuni casi illustri in cui (si cita ad esempio la *querelle* Noverre-Angiolini o i celebri scritti di Carlo Blasis) la produzione di parola attorno alla danza ha prodotto risultati impareggiabili sul piano teorico

⁹³² *Ibidem.*

così come su quello pratico e, soprattutto, difende a spada tratta l'eccezionalità e l'insostituibilità del metodo Cecchetti ricordando che

Al nome di Cecchetti sono legate le corone d'alloro di tutti i danzatori russi di qualche fama mondiale da quaranta e più anni a questa parte, e i nomi delle ultime migliori danzatrici italiane, ed il suo metodo ci è invidiato da tutto il mondo; mentre in Germania, dopo soli dieci anni di «metodi moderni», i discepoli di rivoltano e accusano i maestri di averli traditi e ingannati.⁹³³

Fabbri risponde a Toscanini punto per punto – per quanto, lo ribadiamo, rimanga sottotraccia una sostanziale affinità di vedute fra i due – chiudendo così il proprio intervento, riportato in calce alla lettera sopracitata:

La campana d'allarme, su cui dobbiamo battere tutti i martelli mi pare invece questa: che la danza si è ridotta ad essere miserabile ancella del melodramma, il quale la sta travolgendo nel suo decadimento rapido ed inevitabile senza incontrare reazione. È questo il quadro effettivo della situazione: che uno spettacolo di ballo è annunciato per ora soltanto alla Scala da voci correnti, mentre tutti gli altri teatri fanno economia più che danzatori.

Ora se non rattristasse il pensiero di questi lavoratori che rimangono senza occupazione, direi che questo stato di cose è il più favorevole a costringere gli inerti all'iniziativa. [...] Infine vedo che a questa «battaglia a passo di danza» (come è stata chiamata da un coribante polemista) partecipano più persone che non credessi: e che essa si svolge più cruda proprio a Milano, sotto le mura di quella Scala che a tutti pare il fortilizio da espugnare. Cattivi generali quelli che decidono di ficcarsi nelle Forche Caudine di un cartellone dove per necessità di cose si deve tener conto della celebrità consacrata del successo sicuro e del «grande spettacolo», dove il regista e l'inscenatore son tenuti a comprendere più di lirica che non di danza, dove si dà un ballo all'anno e dove possono trovare occupazione non più di un centinaio di persone.⁹³⁴

Abbiamo preferito puntare lo sguardo su questi aspetti del discorso di Fabbri – e non, evidentemente, su temi e toni dell'acceso scambio di battute con Toscanini – perché, caso piuttosto eccezionale nel contesto culturale italiano primonovecentesco, ci troviamo dinanzi a un intellettuale non solo dotato di una chiara visione *estetica* della danza, ma anche così

⁹³³ De Martini, Gualtiero [ma Toscanini, Walter] in *Coda alle chiacchiere inutili*, «Il Secolo. La Sera», 20 ottobre 1932.

⁹³⁴ *Ibidem*. Nel menzionare la cosiddetta *battaglia a passo di danza*, Fabbri sta facendo riferimento all'articolo omonimo, a firma Coribante, pubblicato su «Il Regime Fascista» il 7 agosto 1932.

attento alla quotidiana esperienza di danzatori e coreografi da volerne proporre all'attenzione dei lettori gli elementi costitutivi e, come in questo caso, le carenze da sanare, il tutto nella ferma convinzione che quanti operano nell'ambito della danza debbano essere considerati *lavoratori* a tutti gli effetti. Simile concretezza, forse in sintonia con la tendenza all'inquadramento corporativo perseguito dal Fascismo in tutti gli ambiti della vita lavorativa italiana, si rintraccia poi nelle considerazioni relative alle modalità di messa in scena scaligere: lucidamente immerso nelle dinamiche organizzative e produttive della Scala, Fabbri conosce bene i requisiti che un ballo deve possedere per poter incontrare il favore del pubblico del massimo teatro milanese e, parimenti, comprende come non sia possibile rivoluzionare repentinamente pratiche consolidate da abitudini decennali oltre che, ovviamente, da una fin troppo radicata noncuranza della danza e delle sue esigenze; per queste ragioni, pur continuando ritenere la Scuola di ballo della Scala un ineliminabile punto di riferimento e seguitando a recensire competentemente i fastosi balli scaligeri, Fabbri pensa a soluzioni operative e luoghi *altri* in cui la danza classica italiana possa trovare adeguata manifestazione.

Simile propensione organizzativa tornerà a manifestarsi, come vedremo, anche in seguito; nei due anni immediatamente successivi a questa piccola polemica, tuttavia, l'attività di Fabbri come critico di danza sembra essere interamente assorbita da quella "guerra dei gonnellini" che abbiamo ampiamente ricostruito in precedenza e che ci sembra strozzare il pensiero attorno a una rigida contrapposizione fra classicisti e modernisti in cui, data l'impellenza della polemica, alcune singolari sfaccettature del suo discorso non trovano opportuno spazio e sbiadiscono sullo sfondo di un scontro che, imperniato sul problema dell'italianità della danza classica e sulla sua contrapposizione rispetto alle proposte coreiche moderne di marca straniera, finiva non di rado per assumere toni squisitamente personali e provinciali.

In questo contesto, ad esempio, non trova certo sufficiente spazio quell'idea di *classicità* che Fabbri, nutrito dalla lettura dei testi di Levinson, era venuto costruendosi in questi anni e che, in maniera decisamente singolare, non si rivolgeva solo ed esclusivamente alle tradizioni coreiche della scuola classica italiana.

Certamente spinto dalla necessità di favorire, grazie ai propri contributi giornalistici, l'affermazione artistica di Attilia Radice e sicuramente persuaso della complessa pienezza della tecnica accademica, Fabbri concepisce infatti il *classico* (almeno per quanto riguarda la danza) come un progressivo strutturarsi di schemi dinamici che, indipendentemente da qualsiasi classificazione di ordine tecnico, trovano una sorta di matrice comune, originaria e

trans-culturale: rifuggendo, cioè, la secca antinomia fra classico e moderno, esiste per Fabbri un livello di *tecnicismo* della danza che, al di qua delle diverse connotazioni culturali di volta in volta assunte, risponde all'esigenza umana (forse utopica) di organizzare il proprio movimento come linguaggio universalmente espressivo e significante.

Si legga a tal proposito quanto scriveva, non a caso contrapponendola proprio ad Attilia Radice, a proposito di Joséphine Baker nel febbraio del 1932:

Mi dicono che il Divoire, servendosi di una pellicola girata al rallentatore, abbia voluto dimostrare una classicità di espressione nella danzatrice mulatta non inferiore – se pur diversa . a quella della grande Anna Pavlova. Non arriverò a tale estremo: ma è ormai certo – e va pertanto risaputo – che la danza negra di cui Joséphine Baker si può considerare fino a un certo punto rappresentante debba entrare nel novero dei cicli più caratteristici dell'epoca recente. Se la saltazione tropicale ha indubbiamente valore e significazione etnologici, essa ha pur anche il merito di aver conservato, nelle diverse manifestazioni che la moda ha favorito in questo scorcio di anni, una coerenza di espressioni per cui, anche nel suo caso, si può parlare di una vera e propria *tecnica*. [...]

Oggi ella è ancora soprattutto istintiva (con tutto il vantaggio che ne viene alle sue prestazioni): ma il suo dizionario plastico è ormai ontano dall'essere fatto solo delle malizie o dei lenocini di cui si discorre ancor troppo in provincia. La spontaneità tende ad allearsi in lei con la trasfigurazione, la maschera si muta nell'interprete.⁹³⁵

Bypassando in tronco quei discorsi che, fin dagli Anni Venti, popolavano ampiamente la stampa italiana costruendo un'immagine delle danze afroamericane come scomposta e indecente manifestazione di istinti animaleschi, Fabbri sembra piuttosto collocare le proprie argomentazioni sul piano dell'*autenticità* esecutiva ed espressiva della danza di Baker: ben lungi dal proporsi come superficiale esibizione di sensualità ed esotismo improvvisati, le *performance* dell'artista americana dimostrano come l'agglutinarsi del movimento danzato attorno a una *tecnica* costituisce un passaggio ineliminabile affinché, una volta trasfigurato, il temperamento dell'interprete possa trovare autentica manifestazione senza rimanere intrappolato nelle pastoie di inutili manierismi e superficiali spontaneismi.

Simili questioni, tuttavia, rimangono decisamente in sordina almeno fino alla primavera del 1934, quando, allontanata Jia Ruskaja dalla direzione della scuola di ballo scaligera, la polemica attorno all'istituto milanese si smorza sensibilmente e Fabbri ha modo di articolare con maggiore varietà la propria produzione discorsiva attorno alla danza.

⁹³⁵ Fabbri, Paolo, *Nero e bianco: la "sirena dei tropici" e l'"araba fenice"*, «Il Secolo. La Sera», 4 febbraio 1932.

Nel clima di aspro dibattito creatosi tra il 1932 e il 1934, invece, le energie di Paolo Fabbri convergono risolutamente verso la difesa delle tradizioni coreiche italiane, come emerge, oltre che dagli articoli già analizzati in precedenza⁹³⁶, anche dallo stretto rapporto con Walter Toscanini – proprio in questi anni collaboratore del periodico «Perseo», dove cura una rubrica espressamente dedicata alla danza – e dalla difesa delle diciannove allieve che (lo si legge su «Il Secolo. La Sera» e in alcune corrispondenze private) sarebbero state ingiustificatamente escluse dalla scuola scaligera nel giugno del 1933.

Per ciò che concerne la relazione con Toscanini (i due peraltro divengono particolarmente intimi dopo il matrimonio di Fabbri con Attilia Radice nel novembre 1933⁹³⁷), è proprio in questo torno d'anni che la prossimità dei loro punti di vista si fa maggiormente evidente: Fabbri e Toscanini sembrano infatti farsi eco sulla stampa sia affrontando, chiaramente su testate diverse, tematiche praticamente identiche fra loro (mai come in questo momento, vale la pena di notarlo, la celebrazione del metodo Cecchetti, tanto esaltato da Toscanini, era stata al centro del discorso critico di Fabbri), sia sponsorizzando l'uno le attività dell'altro, anche se, in definitiva, gli strumenti con cui conducono la crociata in favore della danza classica italiana risultano sostanzialmente opposti e, in un certo senso, complementari.

Per quanto vicini nel percorso di vita (essendo entrambi legati sentimentalmente a danzatrici di formazione accademica) e nella difesa di un medesimo ideale estetico, Fabbri e Toscanini si rapportano alla danza attraverso percorsi differenti: il primo, infatti, predilige un approccio *critico* sostanzialmente teso, anche nell'incalzare dello scontro dialettico e nonostante la presenza di forti riferimenti estetico-culturali, a rielaborare discorsivamente la concreta esperienza di interazione col corpo danzante, costituendo, quest'ultimo, l'oggetto privilegiato dell'attenzione di Fabbri; il secondo, invece, appare senza dubbio più incisivo quando tenta la strada dell'attività teatrale (si pensi almeno alla vicenda della compagnia dei Balletti di San Remo) e della divulgazione bibliografica, dacché, se nei contributi giornalistici dedicati all'attualità Toscanini risulta forse eccessivamente fizioso, egli detiene invece l'indubbio merito, pur nella costante e palese parzialità delle proprie operazioni culturali, di aver promosso alcune importanti pubblicazioni dedicate alla danza, come quando, dalle colonne di «Perseo», recensisce i volumi di Vuillermoz e Kirstein o riporta,

⁹³⁶ Cfr. *infra*, p. 194 e sgg.

⁹³⁷ È lo stesso Fabbri a chiarire questo punto in un documento conservato presso la Cia Fornaroli Collection (DD-NYPLPA, folder: *Personal papers. Testimony Fabbri-Radice*). Si tratta di un dattiloscritto in cui Fabbri suggerisce a Toscanini le dichiarazioni da fornire all'Arcidiocesi di Milano al fine di ottenere l'annullamento del matrimonio con Attilia Radice.

traducendoli, alcuni stralci da testi di Legat e Inghelbrecht⁹³⁸.

In merito al licenziamento di alcune allieve della Scuola di Ballo della Scala datato giugno 1933, invece, Fabbri rende nota la vicenda, peraltro di carattere *interno*, pubblicando un articolo in cui, oltre ad assumere i toni accusatori caratteristici di questi anni, svela tuttavia alcune dinamiche attive nell'istituto scaligero interrogandosi sul Regolamento dell'ente e sulle sue più recenti applicazioni. Dopo aver riportato la lettera di lamentele dell'avvocato Angelo Muzio, padre di una delle diciannove fanciulle (tutte appartenenti ai corsi inferiori, vale a dire dal primo al quarto) esonerate per la «mancanza di disposizione» e «fisico inadatto»⁹³⁹, Fabbri, pur ricordando come rientri nei diritti della Direzione della Scala la possibilità di allontanare le aspiranti danzatrici non considerate all'altezza dell'istituto (il che, peraltro, rientrava in quanto previsto dal Regolamento della Scuola che i genitori delle allieve erano chiamati a sottoscrivere), rintraccia l'anomalia del provvedimento in quanto segue:

Il vero vizio di forma del provvedimento sembra piuttosto consistere nel fatto che la esclusione sia stata decisa prima degli esami annuali di cui è detto nell'articolo 11 del Regolamento. Avendo utilizzato le 19 ballerinette durante tutta la stagione, equità e regola volevano che una loro eventuale incapacità fosse provata secondo regolamento in sede d'esami. Ma abbiamo ormai direttamente constatato che l'articolo 11 è un articolo-burletta:

⁹³⁸ Tra i volumi recensiti su «Perseo» tra il 1933 e il 1934 ricordiamo infatti la monografia di Romola Nijinskji sul marito Vaslav (*Nijinskji*, 1934), il testo di Émile Vuillermoz sui coniugi Sakharoff intitolato, per l'appunto, *Clothilde et Alexandre Sakharoff* (1933) e il volume di Lincoln Kirstein su Michail Fokine (*Fokine*, 1934). Cfr. De Martini, Gualtieri, *Libri sulla danza*, «Perseo», anno V, n. 11 1 maggio 1934; Toscanini, Walter, *Panorama internazionale della danza* «Perseo», anno V, n. 23, 1 dicembre 1934. Toscanini si occupa poi di tradurre e riportare alcuni passi da *The Story of the Russian School* (1932) di Nicolas Legat e dal volume *Diabolus in musica* (1933) di Désiré Émile Inghelbrecht, dedicato ad Arturo Toscanini e contenente una sezione sulla danza. Cfr. De Martini, Gualtieri, *Quando i nostri danzatori erano maestri al mondo*, «Perseo», anno V, n. 16 15 luglio 1934; D.E Inghelbrecht, *Danza e danzatori*, «Perseo», anno V, n. 18, 15 settembre 1934; D.E.Inghelbrecht, *Danza e danzatori*, n. 19, 1 ottobre 1934. Sempre poi a quest'ambito di interesse si può forse ricollegare la pubblicazione in più puntate, ancora una volta curata da Toscanini, del trattato di *Motografia* dell'ingegner Antonio Chiesa che si proponeva di trovare un metodo di notazione del movimento applicabile non solo alla danza ma a qualsiasi forma di *moto* (da cui la definizione di *motografia*). L'impronta di Toscanini si rintraccia non solo nell'introduzione alla prima puntata che scandisce la pubblicazione del trattato – in cui, com'è facile immaginare, egli menziona tutti i principali volumi sull'argomento, dai trattati del Cinquecento italiano a quelli di Carlo Blasis – ma anche nella traduzione e riproduzione dell'articolo che John Martin (sempre grazie all'intercessione di Toscanini) dedica al trattato di Chiesa sulle colonne di *The New York Times*. Cfr: Chiesa, Antonio, *Motografia*, «Perseo», anno V, n. 12, 15 maggio 1934; Chiesa, Antonio – De Martini, Gualtieri, *Motografia*, «Perseo», anno V, n. 7-8, 15 marzo 1934; Chiesa, Antonio, *Motografia*, «Perseo», anno V, n. 9, 1 aprile 1934; Chiesa, Antonio, *Motografia*, «Perseo», anno V, n. 10, 15 aprile, 1934; Chiesa, Antonio, *Motografia*, «Perseo», anno V, n.1 5, 1 luglio 1934; Anonimo, *Il New York Times coadiuva l'attività di 'Perseo'*, «Perseo», anno V, n. 24, 15 dicembre 1934.

⁹³⁹ Così si legge nel dattiloscritto di una lettera che Muzio Avrebbe inviato in data 10 giugno al Duca Visconti di Modrone, In questa come in altre missive indirizzate ai vertici della Scala si sottolinea l'inettitudine delle due insegnanti, ma in particolar modo di Ruskaja, e l'insoddisfazione che le allieve manifesterebbero in merito presso le proprie famiglie. Questi documenti sono conservati presso la Cia Fornaroli Collection (DD-NYPLPA, folder: *La Scala School, Correspondance*).

l'anno scorso una Commissione esaminatrice somministrò bocciature e compilò classificazione senza che Direzione dell'Accademia ne facesse alcun conto; quest'anno – avocata anticipatamente alla Direzione attuale della scuola la competenza selezionatrice degli esami – il saggio annuale si avvierà più che mai ad essere una festiccioia di famiglia. [...]

La lettera [quella dei genitori delle allieve, *n.d.A*] non dice – ma noi possiamo aggiungere – che la Direzione attuale della scuola ha *in pectore* una esclusione assai più grave di coteste: quella sella danza classica italiana, sostituita dalla pedagogia russo-svizzerà.⁹⁴⁰

Ancora una volta pretesto per denunciare l'indebita infiltrazione di personaggi e metodi didattici estranei alle tradizioni scaligere, l'episodio fornisce a Fabbri l'occasione per denunciare l'irregolare funzionamento della scuola, nella quale gli esami, previsti dal Regolamento come principale strumento di selezione delle allieve, erano ormai stati privati di qualsiasi valore, il tutto, chiaramente, a causa dell'ingresso di Jia Ruskaja.

L'articolo, com'è facile immaginare, non manca di irritare fortemente la Direzione del Teatro, certo interessata a mettere rapidamente tutto a tacere: come comprendiamo da un'accorata lettera inviata da Angelo Muzio a Paolo Fabbri, infatti, già il 2 luglio si tiene alla Scala una riunione – di cui Muzio dichiara di essere a conoscenza grazie alle indiscrezioni rivelate dall'On. Donzelli, presente alla seduta – per decidere le sorti delle allieve.

Nel corso dell'assemblea, racconta Muzio:

[...] Il Duca Marcello Visconti di Moderone ha messo sul tappeto la questione delle 19 allieve espulse dall'Accademia dando lettura, a mezzo Maestro Catozzo, del “memoriale” dei genitori, delle lettere che hanno seguito detto “memoriale”, del telegramma ricevuto pochi istanti prima e della lettera ricevuta quasi contemporaneamente al telegramma. Il Commissario della Direzione [Jenner Mataloni, *n.d.A*] non ha voluto intendere ragioni di sorte attribuendo la sua irremovibilità dal provvedimento preso a carico delle 19 allieve in seguito all'acuirsi degli avvenimenti resi di...*troppa ragione pubblica dal giornale “Secolo-Sera”*. Così Jenner dei miei Mataloni se ne leva per il rotto delle cuffie di fronte ai colleghi di Commissione Scaligera, ostentando la più perfetta tranquillità e sicurezza di sé stesso nelle deliberazioni mentre è egli stesso convinto d'aver fatta – nella polemica con Lei – la più infelice figura di fronte all'opinione dei lettori di “Secolo-Sera” [corsivo nostro].⁹⁴¹

⁹⁴⁰ P.F. (ma Paolo Fabbri), *La Scuola di Ballo alla Scala. Una discussione per il Regolamento*, «Il Secolo. La Sera», 22 giugno 1933.

⁹⁴¹ Angelo Muzio a Paolo Fabbri, 14 luglio 1933. Il dattiloscritto è conservato presso la Cia Fornaroli Collection (DD-NYPLPA, folder: *La Scala School, Correspondance*).

Come si vede, le parole di Fabbri colpiscono non solo la suscettibilità di Jenner Mataloni (con il quale, come abbiamo visto, intrattiene più di una polemica⁹⁴²) ma ne sanciscono l'autorevolezza in materia di danza, ambito nel quale rappresenta sia una delle voci più forti sia una delle figure intellettuali più salde e preparate.⁹⁴³

Nell'autunno del 1934, tuttavia, viene resa nota la notizia dell'abbandono da parte di Ruskaja della direzione della scuola scaligera: la notizia, accolta con gioia da Toscanini⁹⁴⁴ (che peraltro smette di collaborare a «Perseo» nel dicembre dello stesso anno) apre forse una nuova, breve e interessante fase nell'attività di Paolo Fabbri, che ha anche iniziato a collaborare come corrispondente dall'Italia con la prestigiosa rivista inglese «The Dancing Times»⁹⁴⁵.

Pur continuando a interessarsi con scrupolo e passione all'attività della Scala, biasimando lo sfarzo gratuito di molti allestimenti (come nel caso del ballo *Fiordisole* del 1935) e non risparmiando riserve anche sul piano della didattica ormai *riformata*⁹⁴⁶, Fabbri amplia il ventaglio dei propri interessi coreici avviando una ricerca che, forse in linea con quell'idea ampia di *classico* precedentemente suggerita, sembra quasi andare alla ricerca delle *radici* della danza senza soffermarsi sulle classificazioni di genere e riservando un'attenzione

⁹⁴² Cfr. *infra*, p. 209 e sgg.

⁹⁴³ La personalità di Fabbri doveva anche essere riconosciuta all'estero, se, sempre nello stesso 1933 era stato invitato al Primo Concorso Internazionale di danza indetto a Varsavia nel mese di giugno, al quale, tuttavia, non sappiamo se abbia effettivamente preso parte. Come emerge da un anonimo contributo intitolato *Un concorso internazionale di danza indetto a Varsavia nel prossimo giugno* (data e testata non indicata, ma presumibilmente del maggio 1933), infatti, l'iniziativa era aperta agli artisti di ogni provenienza geografica e scuola e annoverava nella giuria i più eminenti critici del tempo. Leggiamo dunque: «La rivista *Muzyka* ha organizzato in Varsavia, dal 9 al 14 giugno, il primo Concorso internazionale di danza artistica. [...] sono ammessi al Concorso i danzatori solisti tutti, a qualsiasi scuola, tendenza o Nazionale essi appartengano, senza distinzione di sesso e di età. I concorrenti possono presentare una o più danze nel tempo massimo di 15 minuti, comprese le interruzioni per cambiamento di scene, di costumi, o per riposo: la Commissione giudicatrice attribuirà i voti in base alla originalità della danza eseguita, alla tecnica, alla espressione, al senso musicale, al costume, al complesso della esecuzione. Il giuri sarà composto dai più noti artisti, coreografi e critici europei: sono stati chiamati a farne parte le signore: E. Duncan, Gelcer, Genée, Karsawina, Zambelli, Mary Wigman; i signori: Divoire, Levinson, Lewitan, Laban, Rolf de Maré, Florent Schmitt, Terpis, Tugal, principe Volkonsky, Vuillermoz. Attraverso l'invito rivolto al critico italiano Paolo Fabbri il Comitato ha indirizzato agli artisti italiani un particolare appello perché sia rappresentata al Concorso quell'arte della danza». Il documento di trova presso Cia Fornaroli Collection, DD-NYPLPA, nei volumi intitolati: *The Walter Toscanini Collection of research materials in dance: Italia 1928, Italia 1932-1934. [1926]-[1935]*. Secondo alcune lettere conservate sempre presso l'archivio newyorkese, anche Cia Fornaroli era stata invitata, come interprete, alla manifestazione ma vi rinunciò perché impegnata nel lavoro con la *Compagnia del Balletti Italiani*.

⁹⁴⁴ Cfr. Anonimo (ma Walter Toscanini), *La Scala e le danze esotiche*, «Perseo», anno V, n. 21, 1 novembre 1934.

⁹⁴⁵ Riteniamo che questa collaborazione inizi con la pubblicazione dell'articolo *The passing of a great Italian dancing dynasty. The Cecchetti Family* («The Dancing Times», ottobre 1934, pp. 13-15). Il testo ricostruisce la storia della famiglia Cecchetti partendo dalla notizia della morte di Giuseppe Cecchetti, fratello minore di Enrico. Un contributo analogo era comparso nel mese di settembre su «L'illustrazione italiana». Cfr: Fabbri, Paolo, *La famiglia del "Cavaliere Cecchetti"*, «L'illustrazione italiana», 9 settembre 1934.

⁹⁴⁶ Abbiamo già trattato in precedenza questo punto analizzando sia le recensioni agli spettacoli messi in scena alla Scala a partire dalla stagione 1934/1935 sia le cronache a esami e passi d'addio svoltisi dopo l'abbandono della Scuola di Ballo da parte di Ruskaja. Cfr. *infra*, pp. 207 e sgg.

particolare ai balli popolari.

All'origine di questa svolta va rintracciato, ancora una volta, il pensiero di André Levinson, esplicitamente citato da Fabbri – che assume così nuovamente le parole del critico russo come una sorta di proprio manifesto – in un contributo comparso sul periodico «Comoedia» nel luglio 1934.

L'articolo, in cui si dà notizia di un festival di danze popolari organizzato nella città di Vienna⁹⁴⁷, sembra presentare la soluzione dello scontro fra classicisti e modernisti che tanto aveva tormentato il dibattito coreico degli ultimi anni: ponendo l'accento, come aveva già ripetutamente fatto in precedenza, sul disinteresse del pubblico per i dibattiti estetici (e, pertanto, per le contrapposizioni fra *danza*, *balletto* e *danza scenica moderna*, o, per meglio dire, fra danza “pura” e danza “applicata”), Fabbri sottolinea che

Il pubblico è, nella parte preponderante, «popolo»: e per il popolo – in quello spettacolo teatrale che si chiama ballo – l'intreccio (sia avventure di pirati o favola di insetti o di fiori o storia di maschere) rappresenta l'incidente: la norma invece è costituita dall'ambiente e dai personaggi; e tanto più il popolo li «sentirà», quanto più immediatamente li vedrà sortire dalla sua cerchia e dalle sue tradizioni. Come meno arzigogoli si dirà meglio – e alcuni esperimenti attuali lo dimostrano – che il popolo accorre preferibilmente agli spettacoli più timidamente popolari. È dunque ora di tagliare il nodo gordiano delle polemiche coreografiche sposando in pieno la causa delle danze popolari?⁹⁴⁸

È chiaramente positiva la risposta sottesa all'interrogativo che chiude il passo qui citato, in quanto nelle danze popolari – evidentemente anche sulla scia della temperie culturale fascista con cui (a differenza dell'amico Toscanini) si mostra in sintonia⁹⁴⁹ – Fabbri ravvisa un tipo di espressione spontanea, autentica e al contempo consolidata da tradizioni secolari,

⁹⁴⁷ L'interesse di Fabbri per questo genere di manifestazioni si risconterà anche nel maggio 1935, quando, su «Il Secolo. La Sera», annuncia l'inizio del Festival Internazionale della danza popolare organizzato nella città di Londra tra il 15 e il 20 luglio di quell'anno. L'Italia, ricorda Fabbri, avrebbe partecipato alla manifestazione grazie ad alcuni gruppi selezionati dall'Opera Nazionale Dopolavoro e dal Comitato nazionale per le Arti Popolari. Si notino inoltre le seguenti dichiarazioni: «Giova ricordare a questo proposito che, fra i primi in Europa e con iniziativa privata, noi siamo giunti alla costituzione del nucleo di un prezioso archivio etnofonico e demo-coreografico: il cui materiale, fin d'ora accessibile agli studiosi, è destinato – non appena classificato e corredato di una filмотeca a passo ridotto – agli Enti culturali del Partito che tanto efficacemente provvedono al rifiorimento delle nostre tradizioni popolari». (Cfr. Fabbri, Paolo, *Il ridotto della danza*, «Il Secolo. La Sera», 28 maggio 1935). Sebbene non si conoscano i dettagli di simile progetto, sembra che in questi anni Fabbri coordinasse le attività di costituzione di un archivio dedicato alle danze popolari, cosa che, peraltro, sarebbe confermata dai materiali di studio sull'argomento (consistenti soprattutto in accurate descrizioni di specifici balli popolari) conservati presso la Cia Fornaroli Collection.

⁹⁴⁸ Fabbri, Paolo, *Danze popolari e danze nazionali*, «Comoedia», anno XVI, n. 7, luglio 1934.

⁹⁴⁹ Si noti per inciso che, all'indomani del proprio matrimonio con Attilia Radice, Fabbri venga definito su «Il Secolo. La Sera» come «camerata». Cfr. Anonimo, *Le nozze di un collega*, «Il Secolo. La Sera», 25 novembre 1933.

dove, cioè, il temperamento di un popolo si trova interamente trasfuso in forme, passi e schemi di movimento che, a ben guardare, ricorrono in tutte le danze cosiddette *nazionali* e che, per questa ragione, incontrano il più puro interesse da parte del pubblico.

Ma, come si diceva, è André Levinson a fornire l'appoggio teorico per una simile presa di posizione, tanto che, sul finire dell'articolo, leggiamo:

Ma è ormai tempo di concludere con l'ipotesi tracciata da André Levinson nel suo interessantissimo volume postumo *Les visages de la danse* e cioè:

Esiste, in materia di danza popolare, un *fondo comune* alla razza bianca, o piuttosto alla umanità primitiva, sotto tutti i cieli.

Sotto questo aspetto non esistono *danze nazionali*; non c'è che una *danza popolare* unica che non si arresta ad alcuna frontiera. Per essa non ci sono, né Alpi, né Carpazi: ovunque il suo principio è lo stesso. Le varietà etniche si sovrappongono a questa base comune. Non si possono studiare utilmente le caratteristiche cui differiscono il *taccone* del danzatore andaluso e la batteria del «claquettiste» negro e la rotazione del dervisci da quella del tibetano se non si è stabilito prima in che cosa si rassomigliano. Ora, in questo secondo stadio di differenziazione, nei generi più evoluti della danza popolare, a delle distanze prodigiose e presso le razze più straniere le une alle altre, noi osserviamo sovente delle analogie che non potrebbero essere fortuite. Si tratterebbe in questo caso piuttosto di lente e misteriose migrazioni di forme che, spostandosi e riproducendosi attraverso i secoli ed i continenti, compiono il giro del mondo e si ritrovano al loro punto di partenza.

Concludendo: in un mondo, come l'attuale, in cui i nazionalismi si ricostituiscono più compatti che mai e le questioni di razza e sociali premono a tutte le porte, la coreografia «borghese» ha finito la sua ragione d'essere esaurendo le fonti d'invenzione dei soggetti e dei ritmi.

S'impone, anche qui, il ritorno alla patria e alle origini; alla confusione delle parti – superbo sogno wagneriano che rappresenta tutta un'epoca – deve seguire inevitabilmente il processo dissociativo con la ricostituzione degli elementi primordiali.

Questa è la ragione sicura del successo del prossimo festival viennese, questa la condizione indispensabile perché si possa parlare al popolo con convinzione e con successo di «splendide tradizioni» e di «arte nazionale».⁹⁵⁰

Qui più che in precedenza si compie una singolare fusione fra le idee di Levinson e quelle di Fabbri, il quale, inserendosi esplicitamente nel ben noto dibattito sulla massificazione del teatro attivo in Italia proprio in questi anni, propone una soluzione che, in maniera certo

⁹⁵⁰ *Ivi*. Nello specifico, si sta citando qui: André, Levinson, *Les visages de la danse*, cit., pp. 202-203.

personale, mette al centro della questione l'indagine sulle caratteristiche *formali* dell'azione del corpo danzante, il tutto senza evidentemente ricorrere a chiari riferimenti tematici, ambientali o storici (come era stato, ad esempio, nel caso delle danze *alla greca*): superando le divisioni fra danza d'arte e danza popolare, infatti, Fabbri si rifà al brillante criterio (levinsoniano) della *migrazione delle forme* per ipotizzare un approccio all'arte di Tersicore che definiremmo di natura *linguistica*, incentrato, cioè, sull'osservazione di quegli elementi dinamici che, ricorrendo come termini comuni nelle pratiche coreiche più disparate, costruiscono una sorta di tessuto condiviso su scala trans-nazionale.

Quest'ultimo interessante aspetto trova applicazione, più che nella produzione giornalistica⁹⁵¹, in una concreta attività di direttore artistico che vede Fabbri impegnato nel corso di tutto il 1935: se infatti, in una corrispondenza dall'Italia pubblicata su «The Dancing Times» nel dicembre 1934 si dice che, dopo un lungo giro della penisola compiuto alla scoperta delle tradizioni coreiche popolari, Attilia Radice si sarebbe cimentata nella coreografia del balletto *Saltarello* su libretto dello stesso Fabbri⁹⁵², nell'agosto dell'anno successivo egli cura addirittura un'intera serata di balletti presso il cortile del Castello Sforzesco di Milano nella quale, quasi dando corpo alla propria originaria idea di *classicità*, propone opere che, oltre a rifarsi al Seicento e all'Ottocento italiani, rievocano anche atmosfere più squisitamente popolari.

La più accurata descrizione dell'evento, dalla quale si comprende con chiarezza il progetto artistico di Fabbri, viene ancora una volta dalle pagine di «The Dancing Times» (riportiamo quasi per intero):

The programme worked out by Fabbri in collaboration with Maestro Alceo Toni, gave primary consideration to the Italian Ballet. The manifestations were given in the Cortile della Rocchetta of the Sforzesco Castle of Milan which, in addition to its immensely interesting

⁹⁵¹ Nel novembre del 1934, ad esempio, recensisce per «The Dancing Times» il Terzo Congresso Nazionale di Arti e Tradizioni Popolari svoltosi a Trento nel mese di settembre, nel quale era prevista una sezione dedicata alla danza articolata in un festival e in un congresso. Nell'articolo Fabbri parla dell'Italia come del più grande museo di danze popolari e di tradizioni classiche, dove ogni danza regionale conserva l'influenza degli antichi dominatori della penisola aggiungendovi, però, il carattere peculiare dello spirito italiano, fatto soprattutto di mimica e gestualità teatrali. Nelle conclusioni, inoltre, dichiara di voler mostrare in un numero successivo, cosa che purtroppo non ci pare sia di fatto accaduta, come le danze folcloriche abbiano costituito un'essenziale fonte di ispirazione per la codificazione della danza classica sin dai tempi del Rinascimento. Cfr. Fabbri, Paolo, *Italian folk dancing. The congress at Trento*, «The Dancing Times», novembre 1934.

⁹⁵² Cfr. Anonimo, *Notes from Italy. La Scala returns to tradition. A Cecchetti exhibition*, «The Dancing Times», dicembre 1934. Nello stesso articolo si annuncia anche il ritorno di Cia Fornaroli come coreografa dei Balletti di San Remo (nella stagione 1935, però, la Compagnia dei Balletti Italiani sarà diretta da Angiola Sartorio che presenterà, fra gli altri, il balletto *La vispa Teresa* su libretto di Walter Toscanini) e si dice che Fabbri, insieme a Cesare Cecchetti (nipote di Enrico), sta organizzando una mostra sulla famiglia Cecchetti, per la quale si sollecita l'invio materiali sull'argomento.

historical associations, was ideal for the purpose because of its perfect acoustics and its capacity for seating over 5000 persons.

Interesting to note, this historic courtyard is one of the birthplaces of the Italia Ballet. One of the very first ballets on record was the gorgeous spectacle, famous in ancient Lombard chronicles for its splendour, given there by Bergonzo (*sic!*) di Botta in 1489, at the nuptial feast of Galeazzo Sforza, of the then ruling dynasty of Milan, and Isabella of Aragon.

The ballet programme was compiled with strictly artistic ends in view, and with the intention of offering in brief the salient aspects of the dance from its origin to the present.

There were given Claudio Monteverdi's *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*, *Saltarello* to Mendelssohn's *Sinfonia Italiana*, *Balletto Antico* to Weber's music, *Notturmo e Novelletta* by Giovanni Martucci, and a classica choreographic *suit* from Ponchielli's *Danza delle Ore*. [...]

[A proposito de *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*, n.d.A] This number, more properly belonging to the classic pantomime rather than to the ballet, was executed by the two characters on the stage while in the orchestra a contralto voice narrates the action and two other singers sustain the dialogue.

The success of this spectacle was indeed surprising. The perfection of the musical and mimic interpretation of Attilia Radice as Clorinda and Ermanno Savarè as Tancredi, and the suggestive scenic presentation profoundly moved the large audiences which, for three consecutive nights, crowded the large courtyard to witness this masterpiece. *Saltarello* is a choreographic interpretation from Mendelssohn's "Italian Symphony" which reproduces with fine instrumental efficacy the obsessing rhythmic crescendo of this Italian popular dance. *Balletto Antico* with the music from Weber's *Invitation à la Valse*, is an ironic imitation of *fin de siècle* choreography. We witness the *virtuosa* of that epoch full of affectations and ostentatiously preoccupied with the difficulties of her dance; the danseur proud of his *entrechats*, his pointed moustache and his look of hair; the shapely mime, chaste yet provoking; finally, *les dames du corps de ballet* with languorous glances, *pointes d'acier* and mechanical *port-de bras*.

The ballet, as the one preceding it, is a choreographic composition by Paolo Fabbri, and interpreted with extraordinary ability by Attilia Radice, Ermanno Savaré, Lydia Bianchi, Carla Brioschi, Maria Simonetti, Italia Vescovo and Gina Zambinelli. The critical Milanese public was particularly pleased with the able facility with Attilia Radice passed from the dramatic style of Monteverdi to that of *caractère* in *Saltarello*, and to the irresistible comedy of the *Balletto Antico*. Martucci's *Notturmo e Novelletta* consisted of a long and magnificent *adagio* of romantic ballet flavour, followed by a musical episode of particular elegance. The *adagio* was executed *solo* by Attilia Radice, while the small corps completed the action with a choreographic composition characterised by youthful freshness and grace of line and

motion.

La Danza delle Ore was a choreographic *suite* of pure classic style which, after the opening *adagio* and the intermediate *allegro*, concluded with an extremely vivacious final *gallop*. This afforded the *premiere danseuse* and her companions ample opportunity for a display of technical ability.

In producing these ballets, Paolo Fabbri deliberately discarded the decorative element of painted scenery. First, because no mere painted scene could have been more effective than the exquisite *quattrocento* architecture of the Cortile della Rocchetta; secondly, he sought to concentrate the public's entire attention on the choreographic compositions. The background consisted of a large drape of sky blue velvet flanked by two majestic columns.

Noteworthy is the fact that Fabbri preferred to use a small *corps de ballet*. Not more than seven dancers for each ballet, and a maximum of only twelve for the "Dance of the Hours", notwithstanding that the stage could easily have held several times that number. In this respect – particularly with reference to Mendelssohn's Symphonic *Saltarello* – critics generally pointed out the characteristics of Fabbri's choreographic style consisting, on one hand, of a perfect adherence of scenic movement to musical movement, and on the other, his having replaced the traditional "quantitative" action with "qualitative" movement instead.⁹⁵³

Non è difficile rilevare gli elementi di pregio all'origine della singolare manifestazione artistica qui descritta: pensato per un pubblico certo decisamente numeroso (il brano qui riportato parla di una capienza di 5000 persone), lo spettacolo appare come un esperimento di colto e raffinato *teatro di masse*, in cui, fuori dagli stilemi greco-romani caratteristici di tanta arte del tempo, trova concreta attuazione un chiaro progetto di valorizzazione del patrimonio coreico nazionale, scrupolosamente perseguito in tutti gli aspetti della messa in scena.

Non si può non sottolineare, innanzitutto, la scelta compiuta in termini di spazio scenico: nell'ambientare la serata in uno dei luoghi d'origine del ballo di corte italiano e, conseguentemente, europeo⁹⁵⁴, Fabbri intende rimarcare il ruolo dell'Italia quale culla del balletto e della danza d'arte, il che, evidentemente, emerge anche dalla composizione del programma, costruito come un'antologia dei *classici* della danza italiana dalle origini al tempo presente.

Nonostante la palese varietà di atmosfere e riferimenti che connota i diversi brani in

⁹⁵³ De Pascal, Vincent, *Summer ballets in Italy*, «The Dancing Times», settembre 1935.

⁹⁵⁴ Sui festeggiamenti per le nozze di Gian Galeazzo Sforza e Isabella D'Aragona (noti come *La festa del Paradiso*) si rimanda a La Rocca, Patrizia, *La festa del paradiso (Milano, 1490): un esempio storico di drammaturgia coreutica*, in Pontremoli, Alessandro (a cura di), *Drammaturgia della danza. Percorsi coreografici del secondo Novecento*, Milano, Euresis, 1997, pp. 37-49.

programma – dalle figure leggendarie al centro della musica di Claudio Monteverdi alle leziosità suggerite dall’ottocentesca *Invitation à la Valse* di Weber, passando per un *Saltarello* realizzato sulle note della *Sinfonia italiana* (quarto movimento) di Mendelssohn – al centro del ricco spettacolo va comunque rintracciata la *qualità* del movimento danzato: pur oscillando, cioè, tra la pantomima del *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, il rigore accademico di *La Danza delle Ore* o il colore dei balli popolari, l’unico protagonista della serata è il linguaggio della tecnica classica italiana, vero e proprio comun denominatore a partire dal quale esplorare diverse possibilità di azione del corpo danzante, talvolta ricorrendo a un peculiare abito espressivo talaltra introiettando stilemi desunti dal folklore. Se la tecnica accademica (come peraltro suggeriva lo stesso Fabbri nel novembre 1934) si era profondamente nutrita, alle origini, degli stimoli provenienti dall’ambito delle danze popolari e se, parimenti, la danza classica di scuola italiana (lo provavano gli insegnamenti di Cecchetti) metteva i danzatori nelle condizioni di esprimersi con autenticità e rifuggendo da ogni manierismo, allora era possibile – e gli spettacoli del Castello Sforzesco sembrano esserne la dimostrazione – ricorrere al linguaggio accademico sia per riscoprire, valorizzandoli, i legami con l’ambito del folklore coreico, sia per lavorare sull’espressività coreutica senza spontaneismi, ma, al contrario, forti del riferimento ad una tecnica dalla storia secolare.

Tutto è così costruito affinché gli sguardi del folto pubblico convergano su Attilia Radice (che ci pare di dover ritenere la coreografa della serata) e sul piccolo corpo di ballo, dacché, come rileva la bella recensione di «The Dancing Times», le scelte compiute da Fabbri (a proposito del quale si parla addirittura di uno *stile coreografico*) si indirizzano verso una decisa essenzialità: nessuna scena dipinta, peraltro inutile data l’eccezionalità dello spazio in cui si svolge l’evento, pochi interpreti e grande varietà di suggestioni affinché i danzatori siano sollecitati a mostrare tutta la propria versatilità tecnica ed espressiva e, senza il supporto di allestimenti sfarzosi, a dimostrare l’ampio ventaglio di possibilità insite nell’azione di un corpo che danza.

Allo stato attuale delle ricerche, non ci risulta che esperienze di questo tipo – le quali, proprio perché basate sull’impiego del linguaggio accademico, avrebbero forse potuto godere di una discreta fortuna in ambito italiano – siano state poi riproposte anche in seguito: per ciò che concerne Paolo Fabbri, già dopo il 1935 iniziano a perdersene le tracce. In quell’anno sembra che egli si fosse trasferito a Roma al seguito di Attilia Radice⁹⁵⁵, dalla

⁹⁵⁵ Nel giugno 1935, infatti, compare su «The Dancing Times» un articolo in cui Fabbri recensisce, fra gli altri, anche gli spettacoli andati in scena presso il Teatro Reale dell’Opera di Roma. Notizia di questo trasferimento è poi fornita da Patrizia Veroli nel già citato *Walter Toscanini e i Balletti di San Remo* (p. 48).

quale, tuttavia, si separerà nella primavera del 1937 intraprendendo poi le pratiche per l'annullamento del matrimonio. Nel 1939 lo ritroviamo a Parigi, dove collabora (presumibilmente occupandosi di argomenti vari) con «Paris Soir»⁹⁵⁶, il tutto, evidentemente, prima del trasferimento in Sud America dove si sarebbe recato già nel dopoguerra⁹⁵⁷.

Brillante e brevissimo, quello di Paolo Fabbri come critico di danza e animatore culturale costituisce certo un esempio d'eccezione nel panorama coreico italiano del Primo Novecento. Non sappiamo se all'origine dell'abbandono dell'Italia e (presumibilmente) dell'esaurirsi dell'interesse per la danza, debbano collocarsi vicende di carattere personale e, quindi, la fine della relazione sentimentale con Attilia Radice.

Non vi è però dubbio che, allontanatosi Fabbri, la danza classica italiana – sebbene, lo si è visto, quello di *classicità* fosse, per questo autore, un concetto dalle maglie insospettabilmente larghe – perdeva una voce forte e autorevole, che avrebbe potuto raccontarla senza provincialismi, accompagnandone e sollecitandone gli sviluppi non solo grazie a una parola colta e sensibile, ma anche mediante la direzione artistica di lavori che, come mostravano gli spettacoli al Castello Sforzesco, fondessero tradizione e innovazione sulla base di un progetto chiaro, originale e, non da ultimo, squisitamente italiano.

Sul piano del discorso sulla danza, tuttavia, il lascito di Fabbri, pur nella lampante rapidità del suo percorso, non può essere messo in discussione, dacché, superando il tabù della *dicibilità* del corpo danzante e ridiscutendo quella tendenza alla gerarchizzazione delle arti che, nell'Italia del tempo, collocava ancora la danza al confine fra arte e intrattenimento, egli ha ricercato la ragion d'essere e il principale motivo di *nobiltà* dell'arte di Tersicore proprio partendo dal basso e muovendo da quello che, a suo dire, ne costituiva l'elemento fondamentale: l'inesauribile movimento di un corpo plasmato, trasfigurato e infinitamente arricchito dalla tecnica.

3.3 Divertimenti letterari: note su Marco Ramperti e la danza

⁹⁵⁶ Proprio da Parigi, con la data del 9 maggio 1939, proviene la già citata corrispondenza con Walter Toscanini finalizzata all'annullamento del matrimonio con Radice, nella quale, peraltro, troviamo notizia della collaborazione con «Paris Soir» dove, scrive Fabbri, «non cessano di darmi incarichi per questo e per quello». In merito alle cause di separazione, così leggiamo nell'atto introduttivo della causa di annullamento inviato da Fabbri all'amico Walter: «[...] il coniuge non fu felice, perché la Radice non solo mostrò una vera incompatibilità con i doveri e le norme comuni della convivenza, ma dimostrò anche [...] che ella non aveva menomamente inteso di assumere le obbligazioni del matrimonio, e particolarmente quella dell'atto coniugale». All'origine di ciò, afferma Fabbri nello stesso documento, ci sarebbe stato il desiderio da parte di Radice di non voler rinunciare alla propria carriera di danzatrice, la quale sarebbe certo stata frenata dall'arrivo di un figlio.

⁹⁵⁷ Cfr. Veroli, Patrizia, *Walter Toscanini e i Balletti di San Remo*, cit., p. 48.

In misura ancora maggiore rispetto a quanto rilevato a proposito di Paolo Fabbri, anche nel caso dello scrittore novarese Marco Ramperti⁹⁵⁸ gli studi in danza vi hanno finora fatto fugace riferimento solo ed esclusivamente in relazione alle polemiche giornalistiche seguite alla nomina di Jia Ruskaja come direttrice della Scuola di Ballo della Scala nel 1932, soprattutto perché, come si diceva in precedenza, è proprio da un agguerrito contributo di Ramperti che proviene l'espressione "guerra dei gonnellini", ormai impiegata proprio per designare il denso dibattito di argomento coreico sviluppatosi sulla stampa italiana tra il 1932 e il 1934.

Già al principio degli Anni Trenta, stando almeno alle fonti finora in nostro possesso, l'interesse di Ramperti nei confronti della danza sembra tuttavia essersi fatto decisamente più blando, dacché, come vedremo fra breve, è forse nella seconda metà del decennio precedente che l'arte di Tersicore, nella duplice declinazione di ballo da sala e di danza d'arte, cattura maggiormente l'attenzione di questo autore, il quale ne fa oggetto di singolari e insolite rielaborazioni letterarie.

⁹⁵⁸ Marco Ramperti (Novara, 1887 – Roma, 1964) inizia negli Anni Dieci la propria carriera giornalistica presso il quotidiano «L'Avanti» dove si occupa, fra l'altro, di arti visive. Di orientamento socialista, nel 1919 è responsabile, assieme al segretario Nicola Bombacci, della scelta di adottare la falce e martello come simbolo di partito. Al principio degli Anni Venti (e, stando alle sue stesse indicazioni, esattamente a partire dal 1922) intraprende l'attività di critico drammatico presso «L'Ambrosiano», «Il Secolo» e, dal 1929, «L'illustrazione italiana». Esercita in seguito anche la professione di critico cinematografico, collaborando con riviste come «Mirabilia film», «Cine-Stampa», «Film» e con il quotidiano «Il Secolo. La Sera». Intellettuale dai multiformi interessi (fra cui, solo per citare i più singolari, lo sport e il gioco d'azzardo, praticato, quest'ultimo, anche in prima persona), oltre che personaggio indomito e polemico non di rado al centro di duelli e querele (come quello che lo contrappose a Paolo Fabbri, cfr. *Infra*, p. 205), nel 1925 inizia a collaborare con «La Stampa» dove dà vita a una vastissima e variegata produzione giornalistica e cura, tra l'altro, le rubriche *Luoghi di danza*, del 1927 incentrata sulle danze di società, *La vita facile*, attiva tra il 1927 e il 1932 e dedicata a usi e costumi degli italiani durante le vacanze estive, e *Cronache dal paradiso*, in cui, tra il 1932 e il 1933, Ramperti rende conto dei propri viaggi negli Stati Uniti, durante i quali, dopo essere stato inviato come corrispondente alle Olimpiadi di Los Angeles, rimane lungamente ed entra in contatto con il mondo del cinema hollywoodiano. Fra le altre testate che lo accolgono come collaboratore occorre ricordare poi «La Lettura» (dove pubblica numerose novelle nella seconda metà degli Anni Trenta), «Il Secolo XX», «Comoedia» e «Scenario». Attivo anche come prolifico e apprezzato romanziere (sono inoltre sue le prefazioni a diversi volumi, fra cui, solo per rimanere in ambito teatrale, *La danza come un modo di essere* di Jia Ruskaja, del 1927, e *Gastone* di Ettore Petrolini, del 1932), riceve il plauso, fra gli altri, di Gabriele D'Annunzio che nel luglio 1934 gli indirizza doni e messaggi di stima. Nel 1941 partecipa, unico esperto teatrale, a un ciclo di conferenze tenute presso il Lyceum di Firenze e dedicate ai rapporti culturali fra Germania e Italia. Sempre nel 1941 è corrispondente per «La Stampa» in Germania, da dove invia contributi di vario tipo per la rubrica *Aspetti della Germania in armi*. Tornato in Italia, e fino alla fine del conflitto mondiale, pubblica, sempre su «La Stampa», numerosi articoli in cui sostiene la necessità di continuare a combattere a fianco degli alleati tedeschi. Ciò gli costerà un processo per collaborazionismo filotedesco e la condanna a 16 anni di detenzione, poi ridotti a soli 15 mesi e successivamente raccontati nel volume *Quindici mesi al fresco* (Milano, Ceschina, 1960). Dopo l'esperienza del carcere, riprende la carriera giornalistica (collaborando prevalentemente al «Roma») e continua a pubblicare romanzi fra cui l'ucronico *Benito I. L'imperatore* (Roma, Scire, 1950), in cui immagina cosa sarebbe accaduto se Mussolini avesse vinto la guerra. Muore a Roma nel 1964 a seguito di un'operazione chirurgica. Fra i suoi volumi si ricordano inoltre: *La corona di cristallo* (Milano, Bottega di Poesia, 1926), *Suor Evelina dalle bianche mani e altre storie d'amore* (Milano, Omenoni, 1930), *Nuovo alfabeto delle stelle* (Milano, Rizzoli, 1937), *Ho ucciso una donna!* (Milano, Ceschina, 1956), *Vecchia Milano* (Milano, Gastaldi, 1959), *Ombre dal passato prossimo* (Milano, Ceschina, 1964).

Ad ogni modo, prima di delineare – seppur sotto forma di note ancora non del tutto sistematizzate – i tratti caratteristici della produzione letteraria di Ramperti sulla danza, è necessario fornire qualche rapido ragguaglio a proposito di questo autore attualmente quasi dimenticato, se non altro per individuare alcune essenziali chiavi di lettura che ci consentiranno di approcciarci più agevolmente ai testi di argomento squisitamente coreico. Giornalista, novelliere, critico teatrale e romanziere, la maggior parte delle informazioni biografiche sulla vita e l'attività di Marco Ramperti provengono dalla voce stessa dell'autore, il quale infarcisce i propri testi (si tratti di articoli, novelle o romanzi) con frequenti riferimenti autobiografici, spesso certamente rivisitati e distorti: secondo un'attitudine che gli sarebbe costata qualche ironia («il nostro civettone» lo definisce un articolo del 1930⁹⁵⁹), infatti, Ramperti è spesso dichiaratamente al centro dei numerosi e variegati contributi pubblicati, almeno fino al 1945 (anno in cui subisce un processo per collaborazionismo filotedesco⁹⁶⁰), su numerose testate giornalistiche come «La Stampa» (dove, tra il 1925 e il 1944, redige elzeviri e articoli di terza), «L'Ambrosiano», «Il Secolo» e «L'illustrazione italiana» (testate per le quali, ricopre il ruolo di critico teatrale), «La Lettura» (con cui collabora per tutta la seconda metà degli Anni Trenta) e altri periodici di argomento teatrale (come «Comoedia» e «Scenario») e cinematografico (quale, fra gli altri, l'interessante rivista «Film»).

A partire da questo tipo di indicazioni, cui si aggiungono ovviamente i commenti di altri autori (specie sotto forma di recensioni alle opere letterarie di Ramperti) e qualche preziosa informazione di carattere cronachistico, è possibile abbozzare il ritratto di un intellettuale eccentrico, forse vanesio (costanti sono i rimandi, prontamente trasformati in espedienti letterari, alle proprie pratiche igieniche e alimentari quali il vegetarianismo e l'astemia, così come quelli al vizio del gioco e alle avventure amorose), poco incline al compromesso (in arte come in politica⁹⁶¹) e, soprattutto, restio alle sistematizzazioni estetiche e teoriche,

⁹⁵⁹ Menante, *Almanacco letterario del 30*, «La Stampa», 19 dicembre 1929.

⁹⁶⁰ Queste, secondo «La Stampa», le accuse del PM: «Egli ha favorito con la sua attivissima opera giornalistica i disegni del nemico; è mancato alla fedeltà che deve avere il cittadino in questa. Ha proclamato il nazismo spirito liberatore e esaltato il 'genio provvidenziale dei due Uomini', cioè dei due dittatori. [...] In sostanza l'imputato [...] ha esaltato lo straniero nemico che ci ha derubati, che ha ucciso e straziato i nostri fratelli, che ci ha traditi. Difendendo la criminalità di questa nazione che incendiato e devastato l'Europa lo scrittore è passato sul corpo di milioni di vittime. L'uomo di studio e di pensiero ha messo il suo intelletto al servizio del nostro nemico più spietato, quindi ha tradito la sua patria». Cfr. e. m, *Ramperti alla sbarra*, «La Stampa», 1 dicembre 1945. Ramperti si sarebbe difeso affermando che, dal suo punto di vista, una vittoria italiana avrebbe risollevato l'immagine nazionale agli occhi del mondo, anche in riparazione di quanto stabilito dagli accordi di pace seguiti alla fine della Prima Guerra Mondiale. In tempo di guerra, secondo Ramperti, la necessità era quella di vincere, salvo poi affrontare gli errori dei governi al termine dei conflitti.

⁹⁶¹ Ramperti dichiarerà sempre di non essere mai stato iscritto al Partito Fascista. Nel corso del processo del 1945, ad esempio, avrebbe dichiarato: «Ma io sono stato e sono socialista! I miei scritti anche lontani, le mie collaborazioni giornalistiche sul tema della lotta proletaria ne fanno fede. Non sono mai stato iscritto al partito

dacché, anche quando veste i panni del critico⁹⁶², Ramperti sceglie di non attingere a particolari categorie di giudizio (a differenza di quanto, rifacendosi al modello della danza classica italiana, aveva ad esempio fatto Paolo Fabbri) e di fare della critica un esercizio di letteratura, in cui, rinunciando a qualsiasi ipotesi di imparzialità, la personalità, il gusto e il temperamento dell'autore possano balzare in primo piano ed esprimersi in tutta la loro soggettività.

Di questa sorta di inscindibile legame fra critica e letteratura, entrambe costantemente evocate con ironica serietà, sembra parlare Ramperti quando afferma che:

E allora, se l'obiettività assoluta non è che una parola, tanto vale liberare estrosamente, ingenuamente, selvaggiamente il proprio concetto come il core (*sic!*) lo "detta dentro", avvalorando almeno la propria pagina di quell'ispirazione, di quella concitazione, di quell'abito, di quella fiamma. Giusta od ingiusta, precisa od imprecisa, il verbo del critico ha allora la sua prova e la sua sola ragion d'essere, ch'è quella di portare un "contributo" alla verità, un raggio al suo prisma, una vampa al suo rogo, uno splendore, avverso o consentaneo, alla sua fede. Ma per ciò al critico non toccano che due obblighi: uno, che ha nome rettitudine; l'altro, che ha nome ingegno: i quali obblighi, essendo assolti innanzi a se stesso, lo porranno indubbiamente anche dal prossimo suo. In quanto artista, egli sa, e tutti debbono intendere con lui che in arte si fa all'amore con l'idea, senza sposarla: e che portare in amore troppe prudenze ed astinenze, è snaturarlo, è offenderlo, è farlo patire e morire. [...] Ci sono bevande che, a sterilizzarle, nessuno le tollera più; frutti ripuliti che non fanno più di nulla. Così è della critica: musicale o drammatica, letteraria o politica che sia.⁹⁶³

Sembra emergere qui una specie di desiderio di mettersi a nudo, una smania di *autenticità* che penetra il reale per mostrarne le crepe e le contraddizioni, il tutto senza mai indugiare, però, in immagini laceranti e tormentate, ma, al contrario, stemperando i dissidi in un tono di onnipresente malinconia: tutti questi elementi, come vedremo meglio fra breve, tornano con forza anche nei discorsi dedicati alla danza e, soprattutto, penetrano sia la qualità della scrittura di Ramperti (in cui evidentemente la ricerca dell'espressione individuale assume un

di Mussolini»; «Ho dimostrato sempre il più grande disinteresse, provvedendo alla mia esistenza esclusivamente coi proventi del mio lavoro, né per guadagno o per vanità esecrabili. Non ho preso la tessera fascista, anzi ho affrontato le persecuzioni di socialisti e di fascisti insieme. Posso aggiungere che non solo non ebbi mai simpatia per Mussolini ma sentii sempre contro di lui una reazione fisica». Cfr. Anonimo, *Incontro con Marco Ramperti in un corridoio della Questura*, «La Stampa», 3 agosto 1945; e. m., *Ramperti alla sbarra*, cit.

⁹⁶² È chiaro che facciamo qui riferimento privilegiato ai commenti di Ramperti sulla danza, dal momento che lo studio della sua attività come critico drammatico meriterebbe uno studio specifico che non abbiamo ancora condotto.

⁹⁶³ Ramperti, Marco, *L'ideale critico*, «La Stampa», 29 maggio 1935.

ruolo cardine), sia il tipo di sguardo che egli indirizza verso gli oggetti del proprio interesse e, conseguentemente, anche sulla danza, per la quale nutre un'attenzione sincera ma non privilegiata, ritenendola uno dei tanti fenomeni sociali attraverso cui riuscire a raccontare, seppur trasfigurandolo, il proprio tempo.

La centralità del punto di vista personale, nel quale chiaramente convergono sensazioni, opinioni, ricordi e gusti soggettivi, si sposa in Ramperti con la tendenza a mutare frequentemente opinione sull'onda di visioni, sollecitazioni e impulsi più o meno imprevisi: non di rado, infatti, è proprio l'autore stesso a mettere in luce simili cambiamenti, quasi facendo della fralezza del proprio dire, espressione diretta del divenire dell'esistenza, una sorta di marchio di fabbrica, sul quale non a caso si sofferma anche Leonardo Sciascia quando, nella postfazione a una riedizione del volume *Nuovo alfabeto delle stelle* (galleria di ritratti delle dive del cinema pubblicato nel 1937), sceglie di riferirsi a Ramperti attraverso alcune considerazioni contenute nel volume di Camillo Pellizzi *Lettere italiane del nostro secolo* (1929), dove, per l'appunto, si mette in primo piano simile volubilità.

Leggiamo infatti:

Di Ramperti, nelle *Lettere italiane del nostro secolo* (1929), Camillo Pellizzi scriveva: «Oggiorno, fra Milano e Torino ha maggiore spicco lo spirito folletto di Marco Ramperti, geniale e brillante ed arguto scrittore; non diremmo che la sua precipua dote sia la solidità di gusto, e non lo si potrebbe paragonare, per esempio, a un D'Amico, ma egli è certo uno dei giornalisti più interessanti del tempo nostro». Quest'*Alfabeto* è di fatto prova di una stravagante genialità e di un non solido gusto.[...] Vale a dire che come è legato a un tempo il firmamento di effimero splendore che in queste pagini le immagini dispiegano nella nostra memoria ritrovata, così la scrittura che vogliosamente lo deliba.⁹⁶⁴

Questa scrittura che, con Sciascia, si può senza indugio definire *vogliosa* aderisce a tutti quei fenomeni (artistici, sociali, politici) attraverso i quali è possibile prendere il polso del proprio tempo, quasi che, come peraltro dichiara lo stesso Ramperti nel 1926⁹⁶⁵, le “mode” e le “tendenze” dominanti permettano di mantenere il pensiero in costante allenamento, impedendogli di adagiarsi su ciò che è dato per scontato o, peggio ancora, di fossilizzarsi su giudizi e considerazioni ritenuti immutabili e imperituri: l'attenzione di Ramperti, allora, si rivolge verso oggetti e realtà disparati, dalla letteratura al teatro, dagli sport (con un particolare riguardo, forse significativo anche per il nostro discorso, alla *boxe*, presentata

⁹⁶⁴ Sciascia, Leonardo, *Nota* in Ramperti Marco, *L'alfabeto delle stelle*, Palermo, Sellerio, 1981. [ed. or. *Nuovo alfabeto delle stelle*, Milano, Rizzoli, 1937].

⁹⁶⁵ Ramperti, Marco, *Amleto up to date*, «La Stampa», 13 dicembre 1926.

come una pratica in cui il corpo deve fare mostra di forza, destrezza e solida coordinazione) ai luoghi di villeggiatura (con uno sguardo divertito su bizzarrie, abitudini e vizi degli italiani in vacanza), dal cinema (indagato, oltre che attraverso il contatto con le sue “divine”, anche mediante il racconto sorpreso di un mondo, quello hollywoodiano, in cui sembrano dominare leggi *altre* rispetto a quelle ordinarie) alla danza.

Questo lucido sguardo sull’attualità, tuttavia, ci sembra costituire solo un aspetto, seppur bizzarro e interessante, della personalità letteraria di Ramperti, dal momento che accanto ad essa – mediante la quale, peraltro, l’autore sembra vestire i panni di un narratore/*raisonneur*, spesso ai margini della scena di cui rende conto ma altresì capace di svelarne gli aspetti più insoliti e significativi – trova posto un potente afflato lirico che cerca di uscire dal reale per lanciarsi nella rievocazione elegiaca di ideali ormai sentiti come tramontati, come, su tutti, quelli della Bellezza e dell’Amore.

È anzi proprio questo secondo aspetto a venir maggiormente rilevato dai contemporanei di Ramperti, i quali, basandosi soprattutto sulle opere di narrativa (dove l’aggancio con il reale è certo pesantemente filtrato), tendono addirittura a presentarlo come autore *romantico*, incline, cioè, alla celebrazione nostalgica di qualcosa di perduto e, parimenti, tendente a esprimersi attraverso una scrittura che, nei suoi momenti più alti, sembra addirittura assumere i connotati della poesia.

A proposito del romanzo *La corona di cristallo* (1926), nel quale una vicenda d’amore funge da metafora dell’esistenza, ad esempio, Antonio Aniante rileva:

Questa istoria ingenua [*storia ingenua* è il sottotitolo posto dallo stesso Ramperti, *n.d.A*] è anche un romanzo così fantastico ma in pari tempo così sentito, così verista. E il Ramperti lo accenna nella prefazione quando dice fra l’altro che il libro è dedicato al suo cuore che tra i cuori di tutti gli uomini è il solo che possa comprendere nel suo vero significato l’intimo dramma dell’ultimo re di Selenia. Questa realtà interiore detta al poeta la triste fiaba umana e gli ispira pagine di lirismo alto e puro non ancora raggiunto da alcun contemporaneo, pagine ricche di profumi musicali inframmezzati di motivi sapienti. [...] Narratore efficace ma anche poeta delicato si rivela Marco Ramperti in questa sua opera di prosa ove esistono alcune situazioni che trovano soltanto nella poesia la loro chiarificazione e la loro origine. L’essenza stessa del romanzo è da cercarsi nell’impetuosità di un lirismo che dilaga e inonda anche il campo della ragione abbattendo regole di vita e fiori di logica. [...] Ramperti, anzitutto, è un lirico e come tale cerca entro di sé le primavere: quando il suo stato d’animo è fatto di aridità, a questo poeta modesto basta vagabondare nei suoi dintorni per ritrovare la venatura di poesia che gli toglierà la sete. [...] Un fiore diventa ai suoi occhi la più grande

ricchezza e la donna amata rappresenta l'universo. [...] Così candido adolescente rimane il poeta e ci narra storie ingenuie che hanno la virtù di commuovere il nostro arido cuore.⁹⁶⁶

Il felice lirismo che qui si rileva, unitamente all'attenzione per la tematica amorosa (vero e proprio *leitmotiv* della produzione di Ramperti), non possono che confluire in quella sottolineatura della soggettività che mettevamo in luce precedentemente: che assuma la veste di cronista brillante o di poeta nostalgico, infatti, Ramperti si mette in gioco in prima persona, passando al vaglio della propria umana sensibilità tutte le situazioni che si trova a trasporre sulla carta, mostrandosi ogni volta sensibile (e insofferente) nei riguardi di quanto gli appare forzato, ipocrita e contrario alle logiche del sentimento umano.

Questa sorta di doppia natura, a metà fra il bozzettista e il poeta elegiaco, si rileva con chiarezza anche nei testi dedicati alla danza, sui quali, dopo le considerazioni testé formulate, possiamo finalmente soffermarci.

Sulla base delle fonti attualmente in nostro possesso, riteniamo che la produzione giornalistica di Ramperti attorno alla danza si concentri prevalentemente sul finire degli Anni Venti, cui segue, durante tutto il decennio successivo, la pubblicazione irregolare di qualche interessante contributo sull'argomento, quasi sempre, in un caso come nell'altro, sotto forma di elzeviri e articoli di approfondimento.

A differenza di quanto accade negli Anni Trenta, quando, seppur saltuariamente, l'attenzione di Ramperti si rivolge soprattutto alla danza d'arte, a partire dalla fine del 1926 (e per tutto il 1927) egli firma sul quotidiano torinese «La Stampa» la rubrica *Luoghi di danza* dove ritrae alcune delle situazioni in cui, nella Milano del tempo, le categorie sociali più disparate si incontravano per praticare i balli da sala, da quelli tradizionali (e sempre meno diffuse, come il *valzer*) a quelli maggiormente in voga, vale a dire i balli *jazz* di matrice afro-americana: dal *cabaret* al salotto, dal *tabarin* al tendone da fiera, Ramperti costruisce un sorta di racconto a puntate in cui, presentandosi come intellettuale decisamente poco versato per il ballo, rievoca il mondo vivace e variegato delle danze di società adottando il punto di vista dello spettatore che, pur non prendendo parte al ballo, non può che interagire con l'umanità che frequenta simili ritrovi danzanti, nei quali persino chi (com'egli stesso) non è direttamente al centro della pista finisce per essere profondamente coinvolto, scosso e talvolta persino turbato dalla viva energia dei corpi in movimento.

Resi di sicura attualità (e forse direttamente suscitati) dall'ordine prefettizio che, nel dicembre 1926, stabiliva la chiusura dei locali notturni dove si eseguivano spettacoli di ballo

⁹⁶⁶ Aniante, Antonio, *Ramperti*, «Il Tevere», 4 maggio 1926.

e si ospitavano serate danzanti⁹⁶⁷, i contributi della rubrica *Luoghi di danza* offrono tuttavia a Ramperti un'occasione privilegiata per interrogarsi sulla natura delle relazioni umane: posto a stretto contatto con le più disparate (e spesso marginali) tipologie di individui che, nel ballo, tentano di interagire gli uni con gli altri, l'autore ne osserva alacramente ogni movenza, al fine di cogliere (in uno sguardo, contatto o abbraccio) una sorta di *verità* e di *sincerità* essenziali, quasi che la danza richiedesse una dedizione e serietà assoluti e, come l'amore, non consentisse a chi vi è coinvolto di risparmiarsi o, peggio, di chiudersi nella finzione.

Muovendo dallo sguardo sull'azione concreta dei corpi danzanti (che evidentemente costituisce per Ramperti il motivo di principale fascinazione), la tendenza a rilevare, biasimandolo, ogni elemento di falsità e artificio si estende tuttavia anche ad altri aspetti, primo fra tutti l'osservazione e la descrizione dei *lieux de Danse* (per dirla con Mallarmé, certo riferimento forte per il nostro autore), le cui caratteristiche sembrano quasi permeare e plasmare il tipo di atteggiamento che, al loro interno, gli esseri umani tendono ad assumere gli uni nei riguardi degli altri.

Certo rappresentativa di questa sensibilità rispetto a quanto appare falso e artificiale, è la descrizione che, nell'articolo *Addio Tabarin* del 28 gennaio 1927, Ramperti dedica a uno dei luoghi (il *tabarin*, per l'appunto) che nella pubblica opinione era considerato ricettacolo privilegiato di peccato e perversioni:

Ogni cosa qua dentro è falsata e burlata: la luce cangiante come la decorazione floreale, i sorrisi delle donne come i pezzi di musica, che i sonatori usano interrompere a mezza battuta per lasciarci col piede sospeso. E qua un vinaccio diventa *champagne*, il *Parsifal* diventa un fox-trot. Ogni cosa a rovescio; oppure a sproposito: il *danseur* lenone che balla nello stile dei principi: o il principe incognito che s'ubbrica (*sic!*) come lo staffiere. [...] La vera peccaminosità del Tabarin è in questa imitazione irridente, per quanto inconsapevole, d'ogni casta poesia. E poi anche nella sua labilità. Tutto qui par vivere ad alta tensione, ed è effimero più che tutto; e significa, nel massimo luccicore, la maggiore inconsistenza [...] Ma forse l'episodio più espressivo della vita tabarinesca, è in quello scherzo della musica interrotta prima di concludere. È una cosa che fa male al cuore; che fa guardare con odio, chi abbia sensi gentili, alla volta dei musicanti colpevoli. Sono là: giovani, bianchi, biondi, con lunghi capelli: studenti di Conservatorio, immagino. E il moro urlante nel mezzo: unico negro laido nella fila bianca, come un dente cariato. Urla come soffrisse. Perché urla così? E

⁹⁶⁷ Su questo punto si vedano: Cesare Alberti, Alberto, *Il teatro nel Fascismo: Pirandello e Bragaglia. Documenti inediti negli archivi italiani*, cit., pp. 68-69; Scarpellini, Emanuela, *Il Teatro del popolo : la stagione artistica dell'Umanitaria fra cultura e società 1911-1943*, Milano, Angeli, 2000, p. 178 e segg.

ad un suo cenno, ecco, la musica tace, stroncata. Una cosa selvaggia; una cosa che fa male. [...] Una musica interrotta è tragica come una morte violenta. Un'idea che doveva risolversi; un'idea, cioè un'esistenza, che doveva ricomporsi nell'infinito, è rimasta senza epilogo e senza pace. E l'anima trema. È un poco come quando un razzo ricade, ancora acceso, nel buio: e nessuno, nessuno saprà mai come abbia potuto morire. Ma questa mancanza della battuta di riposo esprime precisamente l'allegrezza del *Tabarin*: musica che non conclude; fuoco che non consuma; illusione, trepidazione che lascia l'anima più inappagata e più sofferente di prima.⁹⁶⁸

Non risiede dunque nel ballo né, tantomeno, nell'incontro fra i sessi la causa della peccaminosità di simili ambienti, ma, al contrario, essa va ricercata nella tendenza a distorcere il reale alterandone valori e qualità (come nel vino scadente spacciato per champagne o nel brano d'opera ridotto a squallido ballabile), e, soprattutto, in quello scimmiettamento della danza (che, dirà più volte l'autore, è come l'amore e, pertanto, rappresenta uno degli aspetti più seri e significativi dell'esistenza) così ben condensato nell'immagine, peraltro ricorrente anche in altri contributi, di chi, arrestatosi subitaneamente la musica, rimane bloccato con la gamba a mezz'aria senza poter compiere il passo che era intento a eseguire: quasi richiamando l'immagine bergsoniana di comico come irrigidimento dell'agire umano⁹⁶⁹, si aggiunge qui il senso di un desiderio frustrato, di un entusiasmo smorzato e di un'energia, quella della danza, ridotta a posa stereotipata.

È tuttavia la coppia, come si diceva, l'oggetto cui Ramperti guarda più di frequente, sempre pronto com'è, pur nello squallore di luoghi come quello testé rievocato, a scovare il bagliore di un sentimento sincero, di uno scambio autentico, di una vicinanza che, nel ballo, diventa concentrazione. Ecco allora che, proprio nella triste cornice del *tabarin* appena descritto (dove Ramperti dichiara di condurre un amico *poeta*, probabilmente un *alter ego* di se stesso), appare una coppia di danzatori che, dopo una *samba* sfrenata, si abbandona a un tango da cui traspare con certezza il tipo di relazione che li lega:

Un argentino in abito da domatore, con una pallida donna tra le braccia, si lancia nel quadro luminoso, accenna quella *samba* arroventata che mette l'arsura pure a chi guarda, che esita, corre, prilla, balza su tutte le cose con una specie d'ebbrezza truce, da condannati e da folli.

[...]

È l'umanità che torna, viziosa ma bambina, agli impeti elementari, alle simbiosi ingenuie; che risente nel proprio sangue la danza degli elettroni ripetere la danza delle stelle; che rivive, sia

⁹⁶⁸ Ramperti, Marco, *Addio Tabarin*, «La Stampa», 28 gennaio 1927.

⁹⁶⁹ Bergson, Henry, *Il riso: saggio sul significato del comico*, Roma-Bari, Laterza, 1996.

pure bestialmente, nella purità di quel ritmo che i saggi scoprirono nelle cifre, i filosofi in Dio. [...]

I due ballerini si sono placati in un *tango* d'intensa lentezza. L'uomo porta la donna, adesso, con una precauzione amorosa, quasi ella fosse di cristallo; e il ritmo si ripete in figura di carezze rifinite, rifluenti, passanti dall'uno all'altra come se nessuno vi assistesse: vereconde, però, e piene d'una schiva tenerezza. Sono, tutti e due, gravi e lontani. Credo che continuerebbero a ballare anche se la musica cessasse. [...]

- Ma lui? [chiede l'amico di Ramperti, *n.d.A*]

- È l'amante, naturalmente. Potrete capirlo da ciò: che, ballando, essa, non ride. Ridere, al *Tabarin*, fa parte del programma. Ma ballare con la persona che si ama, è una cosa seria. [...]

Non danzano per noi. Ah, non pensatelo! Ma non è vero che sono belli? Essi incarnano, veramente, la musica. Anzi pare che la suggeriscano. Guardate: non c'è più niente di vivo qui. Essi. Essi soltanto. Ballare è una cosa seria. Non c'è più qua dentro che la loro forma sposata, il loro sguardo rapito, la loro serietà unanime. [...] No, no, amico mio: non ballano per noi. Sono soli. Lasciamoli soli. Andiamo.⁹⁷⁰

La sincerità del sentimento che unisce i due protagonisti di questa scena si collega, per Ramperti, a una più ampia idea di danza come istintiva, ingenua e infantile espressione del sentimento che abbiamo visto appartenere diffusamente alla cultura italiana del tempo, quasi che, come si è detto più volte, le pratiche coreiche costituissero un mezzo per recuperare il contatto con aspetti primordiali dell'esistenza e, al contempo, con suggestioni derivanti da culture millenarie, specie grazie al riferimento, onnipresente negli scritti di Ramperti sull'argomento (anche in quelli dedicati alla danza teatrale), alla metafora *siderale* (la "danza degli astri"), vale a dire all'idea di movimento danzato come ritmo perfetto e immutabile che tiene insieme il cosmo.

Torneremo più avanti su quest'ultimo punto; per ora è bene continuare a insistere sulla questione dell'ingenuità della danza, dacché essa si fa maggiormente evidente in quei luoghi in cui, sostiene Ramperti, si danno convegno le classi sociali più umili, per le quali la danza (vero e proprio «baccanale degli innocenti») è un'occasione per vivere passioni intense e viscerali, ma sempre caratterizzate dall'assenza di ogni infingimento sociale.

Ecco allora che, sotto il tendone di una fiera di periferia, uomini e donne si incontrano sotto lo sguardo vigile di Ramperti:

Il cavaliere, al Festival della Fiera, abbraccia la sua dama come fosse sua per la vita.

⁹⁷⁰ Ramperti, Marco, *Addio Tabarin*, cit.

Con riguardo: badate. L'allacciamento non è mai lascivo, nel ballo plebeo. Ma ballare è come amare, per questa gente; una cosa seria; e una cosa d'elezione. Perciò ogni cavaliere è intento alla sua donna con duro cipiglio e narici palpitanti, tenendola distante dalle braccia e però ben ferma per i polsi; amata, e domata; amata, e rispettata. E le donne, le vedete. Ballano, sì, con abbandono; ma senza peccato. Contatti protervi non ci sono, perché non ne vogliono, Le confidenze aumentano, generalmente, quanto più la danza è di lusso. [...] Qua dentro, benché l'ingresso sia libero, non si balla impunemente con chi si vuole e come si vuole. Ma le attrazioni sono immediate, e le simpatie esclusive, e le gelosie pronte, e le liti prontissime. Questa folla è indifferente a chiunque entri: ma può rifiutarlo con la stessa facilità con cui l'ha accolto; ed espellerlo. La selezione è immediata e indiscutibile. Non vi sono presentazioni, né occorrono cerimonie per gli inviti a danzare: ma ognuno intende, subito, ciò cui ha diritto, e fin dove. Il litigio non può sorgere allora da un equivoco, ma soltanto da una ribellione a questa legge tacita, eppure evidente; inespresa, eppure imperiosa. A chi non voglia, qua dentro, la danzatrice nulla concede: nulla, fuorché un movimento: e allora l'estraneo se ne va. Anche s'ella non ami nessuno, non potrà dare a costui, ballandogli insieme, che un silenzio ostile: il rancore, quasi, per la libertà ch'egli si prende tenendola tra le braccia. Ognuna non è fedele, entro il baraccone tempestoso, che all'uomo del suo passato; oppure al ritmo che la chiama, e al quale castamente, austeramente obbedisce, secondo una pure legge di musica.⁹⁷¹

Ancora una volta il contatto richiesto dal ballo non sfocia nella lascivia o, ancor peggio, nel peccato: danzare significa qui realmente incontrarsi, conoscersi e, eventualmente, amarsi, il tutto senza tenere nella minima considerazione regole d'etichetta e consuetudini sociali; il corpo è lo strumento che guida l'agire degli individui consentendo loro, come nota Ramperti (forse con la malinconia dell'intellettuale privo di simile ingenuità), di praticare una selezione tanto diretta quanto impietosa.

Radicalmente opposte, proprio perché percepite come ipocrite e tristemente lascive, appaiono agli occhi dell'autore le danze dei professionisti che, nei *tabarin* come nei caffè-concerto, allietano le serate dei frequentatori soprattutto mediante l'esposizione della nudità femminile.

Nonostante il mesto tono di biasimo che accompagna simili esibizioni (come peraltro accade a proposito del *danseur* professionista, vale a dire di colui che deve far ballare le signore sprovviste di cavaliere⁹⁷²), la penna di Ramperti ritrae comunque un panorama di danze variegato ed eccentrico, testimonianza preziosa (e rara, in ambito italiano) della

⁹⁷¹ Ramperti, Marco, *Festival alla Fiera*, «La Stampa», 19 febbraio 1927.

⁹⁷² Ramperti, Marco, *Parola d'ordine: "Fido"*, «La Stampa», 16 aprile 1927.

penetrazione, anche in luoghi di intrattenimento popolare, di correnti coreiche legate alle principali correnti della danza “colta” di quegli anni, dalle danze macabre («nello stile di Valeria (*sic!*) Gert»⁹⁷³) ai balli di ispirazione folclorica (tra «falsi tzigani» e mori «passati al lucido da scarpe»⁹⁷⁴), fino alle danze di vaga ispirazione grecizzante.

Ci si sta qui riferendo, com'è facile comprendere dal sarcasmo di Ramperti, a scimmiettature o, comunque, a rielaborazioni pesantemente falsate di tendenze coreiche che, notoriamente, trovavano la propria matrice in contesti e percorsi artistici solidi e forieri di essenziali sviluppi nell'ambito della danza d'arte; quello che qui urta la suscettibilità del nostro autore, però, è proprio quel senso di esibizione vacua, volgare e desiderosa di sensazionalismi (il “numero”) che gli sembra trovare massima espressione in due tipologie performative ben definite: le danze delle *girls* e quelle che Ramperti stesso definisce come “danze negre”.

Su quest'ultima questione, notoriamente al centro di non pochi scambi di battute sulla stampa del tempo, Ramperti assume una posizione per la verità piuttosto originale, dal momento che, pur raffigurando simili *performance* coreiche come brutale manifestazione (a metà fra il diabolico e l'animalesco) di un temperamento profondamente *altro* rispetto a quello del popolo italiano, insiste tuttavia nel sottolineare la differenza fra le danze effettivamente praticate dagli afro-americani (e dunque squisitamente autoctone) e i balli *jazz* diffusi in Europa, concepiti, eseguiti e progressivamente svuotati di senso per catturare il gusto dei “bianchi” attraverso la mera sollecitazione degli istinti più bassi.

In questo senso, allora, Ramperti parla di una vera e propria *invasione nera* i cui protagonisti sono, da un lato, le «nuove conquistatrici»⁹⁷⁵ (cioè le danzatrici nere, prima fra tutte Joséphine Baker) e, dall'altro, tutti quei balli sciocchi e spesso definiti come «l'espressione ritmica della noia»⁹⁷⁶ (si pensi al tanto detestato *hesitation*, massima negazione per Ramperti della costitutiva *sincerità* della vera danza): da tutto questo non può che discendere, sostiene l'autore, un progressivo abbandono delle tradizioni coreiche europee (come nel caso del *valzer*, costantemente evocato con nostalgia per un mondo, quello del Primo Ottocento, ormai perduto) e, parimenti, il tradimento della cultura afro-americana, schiacciata sotto il peso di squallide manifestazioni d'importazione.

Simile fenomeno non riguarda esclusivamente la danza ma interessa un ben più ampio ventaglio di pratiche sociali – dalla musica, al teatro, agli sport – aventi come protagonisti

⁹⁷³ Ramperti, Marco, *Addio Tabarin*, cit.

⁹⁷⁴ *Ibidem*.

⁹⁷⁵ Ramperti, Marco, *Le negre*, «La Stampa», 27 luglio 1926.

⁹⁷⁶ Ramperti, Marco, *Tè delle cinque*, «La Stampa», 17 dicembre 1927.

quelli che, secondo un'abitudine diffusa in questi anni, si tendeva generalmente a definire come "negri"; di tutto ciò Ramperti è certo ben cosciente, dato che, in un contributo del 1927 intitolato *Teatro negro*, si riferisce alle cosiddette «danze negre» mettendole in relazione ad altri ambiti quali la letteratura, il teatro o lo sport e, non da ultimo, rimarcando con dispetto la cattiva fede di quanti, cavalcando mode africaniste, si fingono *mori* pur non conoscendo nulla di simili tradizioni e avendo nelle vene sangue interamente europeo.

Il biasimo di Ramperti, allora, non interessa soltanto gli afro-americani che rinnegano le proprie origini diffondendo in Europea pratiche e tendenze di dubbio gusto e moralità, ma anche quanti –certo peggiori dei primi – si fingono legati a tradizioni d'oltreoceano solo per squallide ragioni di lucro.

Leggiamo infatti:

Intendiamoci, intanto, sulla vera natura delle danze negre. Esse sono già teatro. C'è in esse – parlo delle danze autentiche – della grazia e dell'atletica, del ritmo e del dramma. Benglia, il grandissimo attore africano, cominciò ballerino. Non è affatto vero che la coreografia dei paesi torridi sia tutta lubrica e sadica come quella descritta da Maran, *prie Goncourt*, in un libro la cui fama è durata sei mesi. Se noi la conosciamo male, è perché la conosciamo soltanto dai *dancings* notturni, o dai cattivi libri. Già noi ignoriamo pressoché tutto di quella gente. Guardate gli stessi *boxeurs* negri. Non vengono a pugnare fra noi che quando sono canuti, come Taylor; eppure si fanno milanesi di cittadinanza, come Jean Joup, e parlano il linguaggio di Carlo Porta, e non si riconoscono più. Quanto al pugile Guttlubi, è troppo raffinato per aver mai cacciato il rinoceronte sulle rive dell'Omo.

Dunque le danze di quella razza furono travisate dagli importatori. Genuine, esse ci rivelerebbero la origine nettamente, potentemente drammatica. E si scoprirebbero l'antichità e la forza della tradizione drammatica nel continente nero: tradizione di cui qualche platea europea ed americana ha potuto, da circa un secolo, aver nozione diretta traverso opere singolari ad attori insigni.⁹⁷⁷

Alla luce di queste considerazioni, che rintracciano nelle danze afro-americane una radice squisitamente artistica, appaiono allora decisamente più tristi e scriteriate le esibizioni delle *girls*, in cui giovani e avvenenti fanciulle, sovente presentate come americane pur essendo palesemente europee, danzano in quasi totale nudità, non di rado eseguendo acrobazie che, non riuscendo a nascondere la fatica delle danzatrici e il ridicolo del *maquillage* e dei pochi

⁹⁷⁷ Ramperti, Marco, *Teatro negro*, «La Stampa», 13 dicembre 1927. Il volume, vincitore del *prie Goncourt*, cui ci si riferisce qui è *Batouala – Véritable roman nègre* (Paris, Albin Michel, 1921) dello scrittore d'origine ghanese René Maran.

accessori che ne impreziosiscono (mortificandolo) il corpo, appaiono a Ramperti come una sorta di inutile supplizio.

Ancora una volta ritraendosi in compagnia dell'amico poeta, dichiara:

Largo dunque alle *girls*, della City o di Santo Stefano, che verranno in mezzo alla sale, tra i finti glicini e il finto *champagne*, a fare il «pollo arrostito», a cantare lo *yankee-doodle* e a schiaffeggiarsi in cadenza le gambette. [...] – È triste – ripete il mio compagno, scrutandole. Sì: è triste. L'acrobazia dei nuovi balli, dapprima così sorprendente, appare nel loro sforzo, alla lunga, un supplizio inutile. La gambina diciottenne dislocata nel *grand ecart*, sotto la luce crudele di tutte le lampade e di tutti gli occhi, sotto tante luci che l'investono e la frugano, è uno spettacolo per sadici. Altra cosa doveva essere, questa «spaccata», al Bal Bullier dove appariva, trenta o quarant'anni fa, solo a titolo di variante tra un *waltzer* e un *galop*, e non come un ripetuto melanconico martirio: quando le gonne delle danzatrici erano corolle di fiori complicati, sboccianti al vento festoso del *can-can*; e non maglie suggeritrici di nudità anemiche, in balli senza riposo e senza gioia. E poi, vedete, queste ballerinette di Vienna o di Budapest sembrano ricordarsi, qualche volta, d'essere dei tributi di guerra. Nei loro occhi assonnati c'è un'inquietudine che a volte è lasciva, a volte ostile soltanto. Il poeta mio compagno diceva persino, esagerando, d'averne paura.⁹⁷⁸

Anche nel caso di queste fanciulle, in genere di provenienza mitteleuropea, Ramperti mette in campo il tema della connessione fra la diffusione di nuove danze e gli esiti del primo conflitto mondiale: se, infatti, a proposito dei balli *jazz* egli aveva rilevato prontamente come il loro successo europeo derivasse dall'affermarsi, già durante la Prima Guerra Mondiale, di mode e tendenze statunitensi, di fronte alle esibizioni delle *girls* teutoniche Ramperti sembra vedervi sia, come nelle parole appena riportate, un mesto e degradante «tributo di guerra», sia, come dirà in seguito, una sorta di conturbante strumento della controffensiva austro-tedesca, quasi che, grazie al successo delle proprie danzatrici presso il pubblico dei paesi vincitori, Austria e Germania cercassero di rifarsi della sconfitta subita in guerra.

Nella girandola di corpi, movenze e situazioni vivacemente rievocata da Ramperti, rimane tuttavia sempre solido (e centrale) il punto di vista dell'autore, che, come in quanto citato poc'anzi, tradisce chiaramente un'intensa sensibilità romantica, seppur evidentemente nutrita dall'attenzione partecipe verso gli usi e costumi del proprio tempo e ciononostante puntellata dalla rievocazione nostalgica di balli-simbolo del secolo XIX come il *valzer* e il

⁹⁷⁸ Ramperti, Marco, *Addio, Tabarin*, cit.

galop, espressione di una danza schietta e gioiosa, certo contrastante con la livida ebbrezza costantemente ricercata e sollecitata, per Ramperti, dai balli del proprio tempo.

Simile contrasto fra passato e presente – o, sarebbe meglio dire, fra Otto e Novecento – si rintraccia anche in un altro contributo della rubrica *Luoghi di danza*, vale a dire in quello intitolato *Parola d'ordine: "Fido"* e dedicato ai *dancing* clandestini; in esso, ancora una volta assumendo il duplice ruolo di spettatore e protagonista, Ramperti si ritaglia uno spazio significativo, dacché, in conclusione, racconta:

Quella sera, ricordo, m'ero appartato presso la libreria a doppio fondo, e avevo preso un volume a caso. Curioso libro! Era una *Strenna per Famiglie* edita dal tipografo Pogliani in Milano, nell'anno 1837. A pagina 26 si leggeva:

Ferve la danza: garrula

Brilla la gioventù

S'alternan con le danze

Le amabili virtù.

Un'*hesitation*, di là, durava da venti minuti. Che senso! Mia pareva d'aver perduto il battito del cuore. Per rintracciare l'idea del tempo, cercavo d'arrivare con gli occhi sino al pendolo, che però era immobile anch'esso. Ero storico, soffocato: come chi esce da un bagno d'etere. Sentivo, nella sala accanto, delle scarpe nuove crocchiare tra i passi sfioranti.

A pagina 27, contro un'incisione coperta di velina che rappresentava un gioco di mosca-cieca in un parco, si leggeva:

Adele fra le vergini

Io veggio pur danzar:

Come da nube tenera

*Raggio di sol traspar.*⁹⁷⁹

Espediente letterario o meno, il ritrovamento casuale di una *Strenna* pubblicata nel Primo Ottocento offre a Ramperti, la cui sapienza teatrale (certo legata all'attività di critico drammatico) si fa qui particolarmente smaccata, l'occasione per costruire una "scena" in cui ieri e oggi configgono vistosamente, con la compresenza, da un lato, di una danza giovane, casta e sinceramente festosa (quella rievocata dal volumetto ottocentesco), e, dall'altro, del ballo in assoluto meno apprezzato dall'autore, cioè quell'*hesitation* che, nella sua esplicita drammatizzazione della ritrosia e dell'indugio⁹⁸⁰, negava in partenza qualsiasi possibilità di

⁹⁷⁹ Ramperti, Marco, *Parola d'ordine: "Fido"*, cit.

⁹⁸⁰ Così, nell'articolo *Il "Dancing" domenicale* (*La Stampa*, 1 gennaio 1927), si descrive questo ballo: "Ognuno va con piede cauto, senza rumore, quasi temesse d'inciampare in una bomba. Passi di malandrini,

autentica interazione fra chi lo eseguiva.

Che Ramperti sia sovente protagonista dei propri contributi sulla danza, si comprende poi facilmente dal divertente articolo 1°: “*Qui si balla*” pubblicato su «La Stampa» nel dicembre 1927 e incentrato sul racconto, da parte dell’autore, di una disastrosa lezione di ballo in cui, goffo e affaticato, veste i panni del novizio diviso fra il desiderio di guidare con disinvoltura la propria *partner* e l’imbarazzo per i costanti rimproveri del severissimo maestro.

Certo legato a un’esperienza realmente vissuta, se non altro in ragione dell’accuratezza con cui si riportano le sensazioni fisiche provate nel ballo (dall’involontaria rigidità al timore di perdere l’equilibrio, dal bisogno di “guardarsi i piedi” per capire in che direzione muoversi al pudore generato dal contatto col corpo dell’altro), il testo contribuisce a costruire attorno a Ramperti un’immagine di letterato che, come vedremo anche più avanti, sente di non essere padrone del proprio corpo, evidentemente irrigidito negli automatismi della vita quotidiana, e di aver perduto il contatto con la propria dimensione più istintiva e spontanea: la vita collettiva e il lavoro intellettuale, sostiene infatti Ramperti, manipolano gli istinti dell’uomo falsandone i comportamenti, ma, se si ha il coraggio di abbandonarsi al ballo («Il più curioso è questo: che quando si è imparato qualche cosa non si sa perché»⁹⁸¹), è forse possibile recuperare una parte di ciò che la “cultura”, intesa come sistema ampio di convenzioni e pratiche sociali, ha profondamente alterato.

Proprio a proposito di questa connessione fra danza e istinto, vero e proprio *topos* – nell’Italia del tempo – dei contributi giornalistici e letterari di argomento coreico, Ramperti, mettendo ancora una volta in campo il parallelismo fra danzare e amare, afferma:

Ballare, diciamo, è un istinto. Anche amare. Anche nuotare. Ma il mozzo, quando lo getti in mare la prima volta, non galleggia. Il can borbone sì. Così è del *blues*. L’orso malese lo ballerebbe subito. Noi no. Così, compre più pavidì del bruto, anche in amore la nostra iniziazione è tremante, e spesso aberrata e incapace. Troppi istinti, in verità, ci ha rubato il maestri di scuola. Il maestro di ballo ha da ridarceli.

Quello del danzare, intanto per chi non sappia. Quello del danzare, ch’è l’istinto più duro da riprendere. In amore, il nostro novizio ha delle alleate formidabili: le tenebre. Ha un’ombra tiepida e affettuosa in cui raccogliersi, placarsi, rinfrancarsi. Qui un pianino scortese, o un

attenti al segnale d’allarme. Passi di disertori, in cerca di rifugio nell’ombra. Ognuno dei ballerini sembra, ad un tempo, un inseguito e un inseguitore».

⁹⁸¹ Ramperti, Marco, 1°: “*Qui si balla*”, «La Stampa», 28 dicembre 1927.

fonografo urlante, e delle luci fredde, e cento occhi addosso, ognuno dei quali vi giudica e vi disprezza.⁹⁸²

Gli articoli della rubrica *Luoghi di danza* confluiranno, insieme ad altri, in un volume omonimo pubblicato dalla casa editrice torinese Buratti nel 1930, che, per la sua attenzione ai balli da sala, presenta forse qualche analogia con *Jazz Band*, dato alle stampe da Anton Giulio Bragaglia appena nel 1929⁹⁸³.

Ad ogni modo, il libro di Ramperti ci conduce verso l'altro ambito di interesse che caratterizza la sua produzione letteraria in materia di danza: accanto ai contributi dedicati ai balli di società, infatti, il volume ne accoglie alcuni sulla danza "colta" e, in particolar modo, si riferisce a Jia Ruskaja (riportando, con il significativo titolo di *La silfide e lo scriba*, la prefazione che Ramperti aveva scritto nel 1927 per il volume dell'artista russa *La danza come un modo di essere*⁹⁸⁴), al balletto ottocentesco⁹⁸⁵ e, secondo quanto abbiamo già mostrato in precedenza, ai coniugi Sakharoff⁹⁸⁶.

Esaltando la sua natura di poeta elegiaco, le danze teatrali sono quelle che inducono Ramperti a perdersi più intensamente nella contemplazione dei corpi in movimento, sublimandone l'agire in immagini cariche di lirismo e dominate dalla tendenza all'esaltazione del fascino femminile.

Di questo aspetto, certo senza soffermarsi sulla distinzione fra danze popolari e danze "colte" e mostrando non poco scetticismo verso la scelta della tematica coreica, si accorge prontamente Giuseppe Antonio Borgese, quando, nel recensire *Luoghi di danza* sulle colonne de «Il Corriere della Sera», dichiara:

[...] nei *Luoghi di danza* è il piccolo paradiso del suo amore sublimato, staccato dalla carne e dal cuore, tutto nell'ingegno e negli occhi: ritratti e nudi, dive e *girls*, variazioni su motivi di jazz e di chitarra, di un gusto non troppo lontano, per citare un esempio, da quello che ispira le sue prose di ballo al Levinson.

Sia Levison o Ramperti o chiunque altri, queste celebrazioni della danza hanno ormai, se si vuole, l'attrattiva delle cose un poco appassite. Non mi risulta che si balli meno o con meno passione di qualche anno fa; ma il ballo ha perso un poco dell'importanza simbolica e

⁹⁸² Ramperti, Marco, *I°*: "Qui si balla", cit

⁹⁸³ Cfr. *infra*, pp. 444-451.

⁹⁸⁴ Cfr. *infra*, p. 383 e sgg.

⁹⁸⁵ Il capitolo *In punta di piedi*, riproposizione di un contributo del 1926 dedicato alla danza classica, sarà nuovamente pubblicato, come s'è detto, sulla rivista «La danza» di Paolo Fabbri e Walter Toscanini nel 1932.

⁹⁸⁶ Cfr. *infra*, p. 377 e sgg.

metafisica che troppo conversativamente gli si conferiva nel dopoguerra; ed è divenuto più difficile discorrerne col tono da iniziati che allora stava tanto bene.

Ramperti non ha potuto sfuggire alla sorte comune, ma, vigile, conosce la peribilità della materia, e quando teme d'impegnarsi troppo si riposa, e riposa il lettore, con lo scherzo. Certo egli scherza, senza pensare a male, quando, vista nel camerino di Clotilde Sakharoff un'immagine sacra, dice alla ballerina: «Vi saluto, o Clotilde, piena di grazie: il Signore è con voi»; e scherza, più o meno, quando alla silfide Ruskaja scrive: «Sapete pure, amica mia, quanto l'arte nostra dello scrivere sia alla vostra inferiore». Può essere che intenda dire fino a un certo punto sul serio quando agli scrittori italiani rimprovera di non amare il ballo; ma se la nostra letteratura d'oggi non dovesse temere accuse più gravi potrebbe andare orgogliosa di sé. Il meglio del libro consiste in certe bravure descrittive che raggiungono effetti sensibili. È molto sagace il disegno di Josephine Baker, sono resi con spirito i mugoli e i lagni del jazz e il trapestio del festival pubblico, simile a «un'immensa baruffa senza grida».⁹⁸⁷

Pur rilevando chiaramente il carattere duplice della scrittura di Ramperti, cronista brillante e poeta elegiaco al tempo stesso, Borgese non può che considerare nei termini di mero espediente letterario quella forma di disagio che, a più riprese, l'autore sembra provare nei riguardi della danza, quasi percepisse una sorta di distanza insanabile – sul piano della consapevolezza corporea e (come lascia egli stesso intuire) della profondità emotiva – fra l'artista del corpo da quello della parola; piuttosto che scherzare, infatti, ci sembra che Ramperti si adagi melanconicamente nella propria estraneità (che abbiamo già visto espressa nei termini di goffaggine nel ballo di società) rispetto alla danza “colta”, dalla quale rimane impressionato soprattutto perché, in questo echeggiando probabilmente Mallarmé, gli sembra che in essa l'interprete possa esprimersi quasi inconsapevolmente e senza infingimenti, ricorrendo alla propria straordinaria sensibilità corporea per rendere manifesti pulsioni, sentimenti, stati d'animo.

È tuttavia innegabile l'ambigua vanità dell'autore, da cui discende, oltre alla meraviglia per la danza, anche la tentazione a ritrarre sé stesso al fianco delle artiste che maggiormente ammira⁹⁸⁸, facendo così sfoggio di virtuosismi letterari e, parimenti, vantando la propria vicinanza rispetto a “dive” e “divine”: sebbene non si tratti di un testo giornalistico, vale

⁹⁸⁷ Borgese, Giuseppe Antonio, *Storie d'amore e luoghi di danza*, «Corriere della sera», 27 novembre 1930.

⁹⁸⁸ È singolare che fra le rarissime fotografie di Ramperti che abbiamo avuto modo di reperire, figurì una che lo vede camminare, offrendole in braccio, al fianco dell'attrice Jean Harlow, una delle dive ritratte nel volume *Nuovo alfabeto delle stelle*. L'immagine, pubblicata su *La Stampa della sera* del 10 dicembre 1932, è stata poi scelta per illustrare la copertina del volume *Ombre dal passato prossimo*.

allora la pena di soffermarsi sull'introduzione a *La danza come un modo di essere*⁹⁸⁹, dal momento che in esso trova posto sia la lirica «celebrazione della danza» di cui parla giustamente Borgese, sia il gusto di Ramperti per l'autoritratto *sui generis*.

Il testo, infatti, si presenta come una lunga invocazione a Jia Ruskaja in cui, al tono iperbolico impiegato per esaltare la russa («voi che potete esprimere quanto pensate nell'immediata perfezione del gesto»), fa da contraltare l'"indegna" (ma al tempo stesso necessaria) presenza di Ramperti, il quale, pur dichiarandosi inadatto a restituire la magnetica presenza della «Silfide fuggiasca», mette di fatto in mostra il proprio legame *privato* con l'artista – offrendoci l'immagine intima di Ruskaja che, seduta sul divano col proprio gatto, detta le parole del volume a un amanuense nel quale, forse, bisogna scorgere Ramperti stesso – e, sul finale, sembra addirittura voler gareggiare con essa dichiarando:

Voi sapete, Jia Ruskaja, perché ve l'ò (*sic!*) detto altra volta, che il mio sogno disperato è di poter mai, scrivendo emularvi come ballate: nella forza del segno, nella purità del limite; ma soprattutto – ora ve lo voglio dire – in quella compiuta, ermetica, sovrumana espressione di disprezzo che l'arte può raggiungere soltanto ai vertici: nella solitudine.

Poiché qualcuno dei vostri molti segreti avete palesato in queste pagine, grazie, o signora.

Posso ben ringraziarvi d'aver adoprato, per rivelarceli, niente più che le pagine di un libro.

Perché, o maestra di un'arte muta, almeno questa volta delle parole ci avranno insegnato la maniera e la privilegiata felicità di farne a meno.⁹⁹⁰

Sono in realtà numerosi, lo si è ben visto in precedenza, i casi in cui Ramperti tenta di restituire verbalmente la vivezza della danza: se si accoglie poi l'ipotesi, certo bisognosa di studi specifici, secondo cui sarebbe proprio Ramperti l'«amanuense» che ha dato forma letteraria alle suggestioni di Ruskaja, è possibile leggere l'intera introduzione a *La danza come un modo di essere* come una sorta di lunga *excusatio non petita* grazie alla quale l'autore, fingendo di contribuire umilmente (in quanto uomo di parola) alle eccezionali fatiche letterarie di una danzatrice, non fa introdurre, dandovi il diapason, toni e temi di tutto il volume.

Bisogna infatti notare, giusto per chiudere questa parentesi su *La danza come un modo di essere*, che la conclusione del libro sembra esplicitamente ricollegarsi proprio alla

⁹⁸⁹ Si ricordi però che l'uscita del volume era stata preceduta dalla pubblicazione di un articolo di Ramperti dal titolo *Parla una danzatrice* in cui comparivano alcuni stralci della sua prefazione. Cfr. Ramperti, Marco, *Parla una danzatrice*, «La Stampa», cit.

⁹⁹⁰ Ramperti, Marco, [Prefazione], in Ruskaja, Jia, *La danza come un modo di essere*, cit., s.p.

prefazione di Ramperti (e, più in generale, allo stile dei suoi scritti sulla danza) quando la danzatrice, nel congedarsi dai propri lettori, dichiara:

Dirò che tutto quanto ho qui esposto fin'ora già mi pesa alle spalle, come un gravame di teoria, come una chiarificazione giustificatrice, come una ragione che non avrei dovuto rendere.

Mi grava alle spalle come un carico di morte parole non come il peso di un'ala ancora ferma, ma che d'un tratto può diventare altezza, spazio e volo.

Le parole che ho adunate in queste pagine, tarde o leggere, non sono che uno specchio opaco innanzi al quale più che gli atteggiamenti della mia anima ho dovuto comporre quelli del mio pensiero e della mia riflessione. Quanto sono lente, ora che le ripenso, le parole dette in confronto agli "improvvisi" che il mio spirito ha danzato, prima che ogni riga si componesse nel faticoso inseguimento delle immagini che la mia mano doveva scrivere mentre la mia anima voleva danzarle.

Ma questa fatica ha portato finalmente la mia danzatrice ad essere sola, a sciogliersi i polsi e i malleolo da ogni vincolo, a essere ignuda come un ritmo non ancora vestito di note o di accenti o di forme. Ho chiesto che si spegnessero i fasti dei colori, che crollassero le ampie architetture, che dileguassero le impalcature delle malsane simbologie letterarie.

Le ho chiesto di temere d'esser sola: le ho chiesto di credere in se, e vorrei che anche la mia ordinata e sommessa parola ora si tacesse, dopo averle soltanto accennato e detto:

“Va, e danza”.⁹⁹¹

Anche se non ci è possibile approfondire ulteriormente simile questione, era tuttavia opportuno dedicare uno spazio a *La danza come un modo di essere* perché ci sembra che sia a partire da essa, assieme a quanto pubblicato da Ramperti nel corso della “guerra dei gonnellini”, che è venuta consolidandosi l'opinione secondo cui questo autore sia un inamovibile *modernista*, in tutto e per tutto contrario al ballo teatrale di tradizione e, più in genere, alla danza classico-accademica.

Ora, per quanto sia innegabile l'ammirazione nei riguardi di Ruskaja e di artisti indubitabilmente lontani dalla tradizione accademica come i coniugi Sakharoff, non ci pare però che le ragioni di simile apprezzamento risiedano in una netta scelta di campo da parte di Ramperti, dal momento che, ancora una volta, questo autore mostra interesse e passione verso tutte quelle danze che, al di qua di qualsiasi indagine teorico-estetica, gli appaiono, talvolta anche solo momentaneamente, sorrette da una profonda urgenza espressiva, consista essa nella manifestazione gioiosa e idealizzata dell'anelito all'infinito (come nel caso del

⁹⁹¹ Ruskaja, Jia, *La danza come un modo di essere*, cit., s.p.

balletto romantico) o nella inimitabile solennità caratteristica di alcune danzatrici *libere* (come Jia Ruskaja).

Ciò che sembra davvero contare per Ramperti, cioè, è la forza della suggestione, la qualità dell'impatto emotivo che la danza riesce a produrre su di lui; è dunque di poca importanza, come si diceva, mantenersi coerenti e fedeli a un preciso ideale estetico, dal momento che ad avere la meglio sui convincimenti pacatamente ponderati sono quasi sempre, per questo autore, le folgorazioni del momento, ogni volta accolte, rielaborate e celebrate senza mezzi termini e a costo, evidentemente, di cadere in palesi contraddizioni.

Senza tornare sulle polemiche che, nel novembre 1933, lo contrappongono a Paolo Fabbri (il quale, come si ricorderà, gli muove proprio l'accusa di incoerenza⁹⁹²), è però possibile accorgersi dello sfaccettato atteggiamento di Ramperti verso la danza d'arte passando in rassegna alcuni contributi che, pubblicati tra il 1926 e il 1941, mostrano chiaramente come, anche in quest'ambito, la tendenza alla celebrazione lirica, certo dominante e generata dalla partecipazione emotiva di cui s'è detto, non va disgiunta dal riferimento, per quanto sottile e spesso obliquo, al contesto storico culturale, dal quale, come per le danze di società, provengono forse gli unici "parametri" interpretativi che Ramperti, cronista e poeta al contempo, sente di poter adottare.

Si legano certo a rimandi di ordine contestuale le considerazioni elaborate sulla tecnica classico-accademica nel 1926⁹⁹³, quando, all'indomani della felice ripresa di *Il carillon magico* alla Scala, Ramperti si lancia in una sorta di panoramica della danza italiana coeva in cui denuncia, da un lato, la necessità di recuperare le tradizioni ballettistiche ottocentesche contro il cosiddetto «pericolo giallo» rappresentato dai danzatori *moderni* provenienti da Oriente (il tutto secondo un motivo, quello dell'*invasione straniera*, che abbiamo già individuato), e celebra, dall'altro, la tradizione accademica attraverso il ricorso ad immagini e suggestioni chiaramente desunte dalla lettura dei testi di André Levison, menzionato nel testo come il più competente fra i critici di danza attivi in Europa, e, ci pare, anche di quelli di Mallarmé e Valéry.

Dopo aver infatti dichiarato, circa le proprie posizioni estetiche, che:

Non sono, in arte, né passatista né futurista, con buona pace degli amici che vanno, nell'una e nell'altra oste schierate in campo [...] Ma confesso che per questa, che di tutte le arti è la

⁹⁹² Cfr. *infra*, p. 203 e sgg.

⁹⁹³ Facciamo qui riferimento al contributo del febbraio 1926 pubblicato nella rivista «La danza» del 1932; il testo presenta una piccola introduzione in cui, in maniera piuttosto significativa (oltre che del tutto coerente rispetto alle strategie propagandistiche di Fabbri e Toscanini), Ramperti viene definito «Il nostro Théophile Gautier».

più elementare, mi sento codino. La danza, come l'amore, è così prossima alla natura, che i suoi precetti più venerabili debbono restare dei comandamenti. Il «passo a due» avrà, come il bacio, una sintassi immutabile nei secoli.⁹⁹⁴

Ramperti passa a inanellare una serie di immagini suggestive che, a parte qualche rimando al tema dell'*italianità*, risultano chiaramente ispirate alla lettura degli autori precedentemente richiamati.

Leggiamo infatti:

L'arabesco, è lo slancio; è la freccia scoccata, figura del desiderio eterno e della contesa eterna; lo spasimo di piroettare nello spazio il nostro anelito d'infinito; il gesto fra tutti sintomatico della razza ariana – e concediamo pure ai nazionalisti: dell'italiana – soprattutto. Nella piroetta, vedi espressi gli elementi: la spirale arcana del flutto, le curve ellittiche dei venti, la esultanza vorticoso del fuoco. La piroetta, è la vampa. Quando la ballerina se ne libera, la ritroviamo immemore sulla punta del suo piè leggero: ed è, perfettamente, l'immagine dell'anima docile ma invitta. Tutte queste linee astratte sono cesaree, di conquista, d'impeto, d'amore. Ginocchia in fuori, piedi in fuori, la ballerina, o il danzatore classico, appare pronto ad ogni slancio verso ogni punto cardinale; ed è in lui tutta evidente e in fremito, allora, la forza misteriosa che muove il sole e l'altre stelle.

L'anima danzante in una forma sensibile traccia nell'aria, spirituale, etereo, il *vol qui n'a pas fui*, in un gioco adorabile ch'è solo di musiche, ch'è solo di curve, e si svolge perpetuamente sotto la protezione d'una piccola mano stesa. Allora nel volteggiatore, o nella volteggiatrice, possiamo rivedere e risentire tutti i ritmi del cosmo.⁹⁹⁵

Difficile credere che questo contributo, tra i primi che ci risulta Ramperti abbia dedicato alla danza (il che spiegherebbe, forse, anche il massiccio riferimento ad autori-guida come Levinson, Mallarmé e Valéry), sia stato pubblicato appena un anno prima della prefazione a *La danza come un modo di essere*, in cui, nel cantare le gesta di una danzatrice *moderna* di nazionalità russa, l'autore contraddice *in toto* le parole appena riportate.

Senza tornare a insistere sulla palese volubilità dell'autore – il quale, vale la pena di ricordarlo, avrebbe sempre vissuto solo ed esclusivamente del proprio mestiere di scrittore e giornalista, cosa che giustificerebbe in parte anche la contraddittorietà di alcune scelte – è forse più opportuno accennare a quei motivi che, presenti già nel contributo testé riportato, finiscono per ripresentarsi con frequenza negli scritti che Ramperti dedica alla danza d'arte

⁹⁹⁴ *Ivi*, p. 8.

⁹⁹⁵ *Ivi*, p. 9.

negli anni successivi: accanto alla ben nota metafora amorosa, infatti, sarà sempre forte l'idea della trasfigurazione del corpo attraverso la danza, quasi che, sollecitato dall'ebbrezza indefinibile del movimento, il danzatore potesse diventare *simbolo*, superare se stesso e trasformarsi in qualcosa di meravigliosamente *altro*.

Incoercibile e dotata di un sapere tutto istintivo, però, la danza non può, per Ramperti, essere costretta a prendere in carico (specie se *a priori*) simboli e allegorie imposte dall'esterno nel tentativo, certo fallimentare, di *rappresentarle*; si legga a tal proposito quanto scrive, nel febbraio 1928, sul debutto scaligero del ballo *Vecchia Milano*, quando, nel rilevare le differenze fra il ballo di Adami e Vittadini e gli antecedenti manzottiani, si scaglia senza riserve contro la formula del ballo grande all'italiana:

Non c'è nel ballo attuale qualche cosa che Giuseppe Adami mi aveva asserito d'averci messo, e che gli sono invece grato di non trovare: il ricordo del Manzotti.

No: il Manzotti non c'è, amico Adami, con tutta la tua voglia di fargli onore: ed è bene. L'autore dell'*Excelsior* è proprio tramontato per sempre. Il *Sieba* non si dà più, nemmeno per farvi passeggiare un elefante al naturale, e l'*Excelsior* parrebbe insopportabile anche nell'edizione 1916, riveduta e corretta da Renato Simoni: né più rivedremo, se Dio vuole, Volta che tocca la pila facendone saltar su un «passo a quattro» di diavolini inebriati, o l'Oscurantismo tetro e incatenato che si azzuffa, in otto o in dieci *rounds*, con la Luce tutta bianca e tutta bella, per uscirne sconfitto, alla fine, come ogni *boxeur* negro che si rispetti dopo la *combine*. Balli simili rivelavano la loro assurdità nella loro stessa definizione. Volevano, pretendevano essere balli di concetto. Gran Dio! Ogni concetto, è un peso. Ma non è, la danza, l'anelito verso tutte le levità? Chi avrebbe cuore di caricare ancora di tante idee e di tanti simboli l'aereo, sfarfallante corsetto d'una ballerina? E veder magari, in questa *Vecchia Milano*, la luce e l'ombra azzuffarsi una volta di più nel nome dell'Italia unita; o una bambinetta quattordicenne, vestita di garza celeste, destinata a figurarci un'Allegoria più pesante ancora dell'elefante del *Sieba*? No: ballo di Manzotti, per fortuna, questo non è. E neppure *ballet* alla francese; e neanche ballo alla russa, la Dio grazia. Ma proprio un ballo di Adami con musica di Vittadini; e soltanto di Adami e Vittadini, salvo i bei costumi di Caramba avrà fedelmente desunto da qualche *Giardino delle dame* in uno di quei grandi sotterranei teatrali, così vasti e così segreti che si potrebbe impegnarvi una partita d'armi, o magari di *foot-ball*. [...]

La bella donna porta naturalmente la bella idea; e forse la ballerina, più di tutto, può insegnarci ad amarla sotto quella specie della leggerezza e ritmo, in cui la sapienza dei sofi ha posto da secoli la perfezione.⁹⁹⁶

⁹⁹⁶ Ramperti, Marco, *Vecchia Milano*, «La Stampa», 3 febbraio 1928.

Queste parole, oltre a confermare implicitamente quanto dicevamo circa il tentativo di rinnovamento in chiave novecentesca del ballo teatrale tardo ottocentesco⁹⁹⁷, lasciano anche trapelare come Ramperti non sia avverso al ballo teatrale *tout court* ma, secondo un'opinione particolarmente diffusa, dichiara la propria insofferenza verso gli stilemi ormai frusti della coreografia manzottiana.

Analogamente a quanto affermato in precedenza circa la sensibilità *romantica* di Ramperti, inoltre, ci sembra che egli nutra non poche simpatie verso il balletto della prima metà dell'Ottocento, emblema di un tempo evocato con costante nostalgia⁹⁹⁸: la «bella donna» che «porta naturalmente la bella idea» è qui certo la danzatrice romantica in *tutù* e scarpette da punta, dal momento che, in essa (forse perché creatura dell'immaginario, mai realmente incontrata dall'autore), Ramperti vede sia l'emblema di un passato particolarmente amato e melanconicamente sentito come affine, sia un esempio, certo non caratteristico del solo balletto romantico, di quella ingenua volontà di mettere in gioco corpo e anima che gli sembra costituire l'essenza della *vera* danza.

Su quest'ultimo punto, e giusto per saggiare l'ampiezza di interessi dell'autore, può allora essere utile soffermarsi sulla descrizione che Ramperti dedica alle allieve di Lily Braun nel luglio del 1928, quando, in un contributo intitolato *Fanciulli in palestra*, rende conto di un saggio di educazione fisica tenutosi presso il salone Umbertino di Milano, durante il quale, accanto alle danze ritmiche, si svolgevano esercizi ginnici, dimostrazioni di scherma e danze di società più o meno tradizionali, dalle quadriglie al minuetto, dal *charleston* al tango.

Scrive infatti:

Tutto è onesto e illibato e savio in questa educazione danzante che si risolve, oltre che nella libertà del ritmo, in quella del respiro, e per ciò comanda all'abito, anzitutto, una succinta ed alleviata pulizia. A tempo di musica, allora, i fanciulli fan di tutto: vanno, vengono, indietreggiano, si fermano, si coricano, si destano, saltano, corrono, contrastano, si dividono in gruppi, si ritrovano in ghirlanda. Talvolta la loro maestra, con quel suo duro ma netto linguaggio venuto giù dall'alpe svizzera ad affrontare [...] ogni nostra sintassi, li invita a chiudere gli occhi, perché essi imparino a riconoscere la musica non gli altri sensi, perché tutto il loro corpo sciolto e ravvivato si conforti, si penetri, si irradi di musica. Ella vuole che

⁹⁹⁷ Su questo aspetto si rimanda all'intero capitolo intitolato *Balli e balletti*, cfr. *infra*, pp. 103–248.

⁹⁹⁸ Vale qui la pena di ricordare che nel 1959 Ramperti avrebbe dato alle stampe un volume dal titolo *Vecchia Milano* in cui rievocava episodi della vita milanese nel Primo Novecento e dedicava un piccolo capitolo alla danza richiamando le prime *tournées* dei *Ballets Russes* e figure come Jia Ruskaja, Mary Wigman o i coniugi Sakharoff. Cfr. Ramperti, Marco, *Vecchia Milano. Cinquanta capitoli di ricordi rintracciati*, Milano, Gastaldi, 1959, p. 239 e segg.

i suoi fanciulli tornino forze di natura: ma gentilmente, con più sangue e più sensibilità, con muscoli pronti e pupille sveglie. L'anca, il ginocchio, il cubito debbono trepidare quanto l'occhio e il cuore al richiamo della nota, all'urto della cadenza; e secondare l'armonia, o alla disarmonia insorgere, con tutte le fibre, così come l'intero nostro essere, se mantenuto in sanità, insorge contro ogni male e peccato. Educazione del corpo, ma anche del carattere...⁹⁹⁹

Purezza d'intenti e coinvolgimento totalizzante: questi sembrano rimanere, nel tempo, i parametri che, tra scivolamenti e cambi di prospettiva, guidano l'appassionata scrittura di Ramperti attorno alla danza, quasi che, in una tanto intensa quanto altalenante ricerca di *autenticità*, egli si fermasse sull'osservazione del corpo danzante (e di *ogni* corpo danzante) per scorgervi il bisogno interiore che lo spinge a muoversi. È per questa ragione che, dinanzi al saggio del 1934 delle allieve scaligere di Jia Ruskaja, scrive, rivolgendosi immaginariamente alle giovani danzatrici: «Ruskaja [...] v'insegnò a guardarvi dentro, oltre che ai piedi e alle braccia, onde considerare la danza, come si deve, un modo d'essere e una muta poesia»¹⁰⁰⁰.

Che la ricerca di un legame interno-esterno, certo proclamata esplicitamente dai danzatori *modernisti*, non sia necessariamente estranea all'ambito del balletto classico, sembra essere testimoniato dal commento di Ramperti alla versione dell'*Uccello di fuoco* curata dalla danzatrice scaligera Nives Poli nel 1941.

Nel rievocare il debutto scaligero del balletto di Stravinskji, Ramperti mette l'accento (come, del resto, era accaduto anche ad altri commentatori) sul profondo legame esistente fra la scena e il temperamento del popolo russo, che, in essa, veniva potentemente espresso ed esaltato.

A partire da simili constatazioni – che dunque declinano il problema del rapporto interno-esterno in chiave collettiva, entrando così in relazione con il ben più ampio tema della *nazionalità* della danza – Ramperti osserva come Nives Poli abbia apportato all'originale delle modifiche tanto necessarie quanto rispondenti alla nazionalità della coreografa (ma anche interprete e regista) e, parimenti, del suo pubblico:

[Nell'edizione originale, *n.d.A*] Forze elementari risorgevano, contagiose, tra scena ed orchestra. E come l'uccello di fuoco riattizzava i suoi lumi di festa, affinché gli spiriti dell'alba sgominassero i demoni della notte, fra ghirlande di suoni che ripetevano i disegni e

⁹⁹⁹ Ramperti, Marco, *Fanciulli in palestra*, «La Stampa», 10 luglio 1928.

¹⁰⁰⁰ Ramperti, Marco, *Grazie di ieri, grazie di domani*, «Ambrosiano», 15 maggio 1934.

i colori delle ghirlande nuziali, sentivamo galoppi di cavalli, tonfi di neve, fruscii di gonne fresche, scalpiti di stivali baldanzosi. Ora tutto ciò era nuovissimo ed antichissimo, rievocando la Scizia lontana, orrida e meravigliosa, sulle cui rive la danza russa aveva raggiunto l'orchestica greca; le solitudini dell'Istar dove Ovidio, nutrendosi di latte di giumenta, aveva veduto le stesse donne girare su se stesse, sino allo sfinimento, portando gli stessi calzari di porpora e la stessa arcana melanconia: i luoghi romiti dove senza dubbio viva una gente intatta di secoli, serbando vergini potenze d'odio e d'amore, di religiosità e di ferocia, di contemplazione e di guerra.

L'Uccello di fuoco era ed è ancora tutto questo. Soltanto, oggi, la regia di Nives Poli, congiunta alla coreografia di Nives Poli e all'interpretazione di Nives Poli, ha mitigato, per quanto era possibile, la crudezza di molti segni d'origine, togliendo alla nostra contemplazione ogni urto e ogni disagio. Ben s'intende che *L'uccello di fuoco* è rimasto, sostanzialmente, quello di prima: ma per quel tanto di ispido che vi ha tolto, e quel tanto di grazioso che vi ha messo la traduttrice italiana, la sua infiammata barbarie ormai in tutto si concilia con la nostra savia umanità.¹⁰⁰¹

Lirica e prosaica, tradizionale e modernista, la produzione giornalistica e letteraria che Ramperti ritaglia attorno alla danza si pone al centro di non poche contraddizioni e diversi influssi culturali, accogliendo al proprio interno riferimenti alla letteratura colta (si pensi solo alla poesia simbolista) così come a quella popolare e di consumo, e, non secondariamente, legandosi alle concrete esigenze lavorative dell'autore, ora chiamato a vestire i panni del cronista, ora quelli dell'elzevirista brillante, ora, infine, quelli di cantore delle sacerdotesse di Tersicore.

Seppur imbrigliate nella rete delle contingenze e delle inclinazioni individuali, le parole di Ramperti ci forniscono un esempio di approccio alla danza elitario e, al contempo, fortemente diffuso nell'Italia del Ventennio: scrittore e giornalista *sui generis*, Ramperti rappresenta infatti uno dei non numerosi letterati italiani ad aver rivolto alla danza un'attenzione speciale (per quanto, lo si è visto, non esclusiva), ponendola al centro del proprio discorso senza paura di non essere preso sul serio, e, forse compiendo così l'ennesimo atto di vanità, ha visto in essa la materia per esaltare le proprie singolarissime doti di poeta elegiaco e di arguto commentatore del mondo; al tempo stesso, però, la scrittura di Ramperti, con i suoi entusiasmi indisciplinati e le sue preziose aperture alle concrete sensazioni di chi danza e di chi guarda danzare, lascia trasparire anche una forma di curiosità e di godimento sinceri nei riguardi dell'arte di Tersicore, che, in un'Italia ancora

¹⁰⁰¹ Ramperti, Marco, *Nives Poli ne L'Uccello di Fuoco*, «Scenario», anno X, n. 3, marzo 1941.

così incerta in tema di cultura della danza, connotava probabilmente anche l'esperienza di quanti, certo numerosi, ricercavano nella pratica del ballo di società così come nella fruizione dello spettacolo coreico uno speciale momento di *piacere*, in cui, al di là del mero appagamento dei sensi, la totalità dell'individuo finiva per essere coinvolta.

Considerazioni conclusive

La ricca mole di discorsi giornalistici offerti e analizzati in questo lavoro appare attraversata, pur nell'estrema densità di spunti, riferimenti e aperture che la connota, da alcune dinamiche culturali di fondo che, comparativamente considerate, consentono forse di cogliere i tratti forti di quello che si potrebbe definire nei termini di *sguardo italiano* sulla danza del Primo Novecento.

Sebbene infatti, nella fase storica qui indagata, non sia dato di confrontarsi col pensiero di critici di danza militanti (con le eccezioni, certo decisamente *sui generis*, di personaggi come Anton Giulio Bragaglia e Paolo Fabbri), le pagine di quotidiani e periodici offrono tuttavia l'opportunità di intercettare il divenire di alcuni atteggiamenti di fondo nei riguardi delle pratiche coreiche generalmente intese, in tal modo mostrando la posizione che la cultura italiana (perlomeno quella attiva in ambito giornalistico) ha assunto nei riguardi della danza nella prima metà del secolo XX e, in special modo, nel corso del ventennio fascista.

Tra gli Anni Venti e gli Anni Quaranta, infatti, vengono probabilmente a porsi i presupposti per un approccio *moderno* (o, sarebbe meglio dire, *novecentesco*) nei confronti dell'arte della danza, nel quale, accanto a istanze forti di matrice ottocentesca, trovano posto sollecitazioni provenienti dai percorsi di ricerca coreica più avanzati e, com'è noto, sostanzialmente originatisi al di fuori dei confini italiani.

Quella che si è cercato di raccontare in questo lavoro, detto altrimenti, può essere letta come una sorta di lunga e frastagliata storia di *traduzioni interculturali*, nel corso della quale, fra reticenze e balzi in avanti, aperture inattese e incrollabili pregiudizi, una certa visione della danza come spettacolo visivo sorprendente e impreziosito dalla valentia tecnica dei coreuti, quasi inconsapevolmente sedimentata nella coscienza collettiva da consuetudini perlomeno decennali, si trova a dover fare i conti con proposte di organica articolazione degli elementi e dei linguaggi della scena (si pensi ai *Ballets Russes* di Diaghilev), e, parimenti, di ripensamento del corpo danzante attraverso il caposaldo teorico – e operativo – della connessione corpo-anima (come accade, seppur con declinazioni spesso anche estremamente diverse fra loro, nel caso delle danze *libere*).

Il discorso giornalistico sulla danza procede dunque in maniera quasi parallela rispetto a quanto accade nell'ambito delle pratiche coreiche concretamente agite, e, muovendo dal riconoscimento di una sorta di *centralità* del ballo teatrale di matrice classico-accademica, si apre alle sperimentazioni coreiche europee: pur senza mettere in discussione il primato dello spettacolo ballettistico, certo considerato come quello più affine e *rappresentativo* della sensibilità, dei gusti e del temperamento italiani, infatti, si assiste comunque, sulla stampa, a

un mutamento del punto di vista sulle pratiche coreiche, consistente, da un lato, nella costante ridefinizione dei *generi* (che, come si diceva, suddivide il terreno della danza in *frontiere* interne ed esterne stabilendo relazioni fra i vari campi così perimetrati) e dall'altro, nella parziale riformulazione – certo non coincidente, si badi bene, con una completa sconfessione – di quel paradigma che, citando Sasportes, definivamo nei termini di *virtuosismo* e *spettacolarità*, ormai di per sé incapace di assolvere alle ormai irrinunciabili esigenze di organicità ed espressività dello spettacolo di danza.

Il confronto con l'Altro, di volta in volta incarnato dalle diverse declinazioni (affini ed estranee al contempo) del ballo russo, dalle difficilmente sondabili indagini sul corpo (e sulle sue potenzialità) condotte nell'ambito delle danze libere e, non da ultimo, dagli esempi più felici di ballo teatrale italiano dell'Ottocento (visto come passato glorioso da recuperare), induce un mutamento di prospettiva che, sebbene suscitato da spinte in larga parte non autoctone, incide comunque sulle pratiche coreiche e – ed ciò che più ci interessa – sul modo di pensare, guardare e *dire* la danza: il processo culturale che viene producendosi nella prima metà del Novecento, sostanzialmente incarnato dalla ridefinizione dei generi e dalla riformulazione del paradigma coreico di riferimento, può essere dunque ritenuto di natura *derivata*, esito, cioè, dell'impatto che i percorsi della danza esercitano sul discorso giornalistico italiano, il quale, pur non assumendo un atteggiamento militante in materia (il che, per dirla con Savinio, sarebbe apparso *poco serio* nel contesto culturale del tempo¹⁰⁰²), appare cionondimeno attivo nell'attribuire all'Italia, seppure in maniera spesso miope e viziata, una sua specifica *posizione* nel panorama coreico internazionale.

Sebbene simile collocazione, com'è facile comprendere, veda la danza italiana assumere un ruolo sostanzialmente ricettivo o, comunque, non di prima linea rispetto alle istanze di rinnovamento provenienti dall'estero, ciò non comporta necessariamente una monolitica e impermeabile chiusura rispetto ad esse: la tendenza fondamentale che emerge dal discorso giornalistico del Ventennio (e in quello primo novecentesco in genere), infatti, consiste piuttosto in una sorta di tutela delle tradizioni coreiche italiane che, ben lungi dal difendere ciecamente formule artistiche e spettacolari ormai vetuste, cerca, tra timidezze e tentennamenti, di ripensare e salvaguardare l'eredità ballettistica dei secoli passati accogliendo al suo interno quanto, nella ricerca coreica del secolo XX, può apparire effettivamente vitale e affine al contesto nazionale.

Più che di spinta verso il nuovo, allora, la funzione del giornalismo in un'epoca di indubbia transizione per la storia della danza italiana come il Primo Novecento è piuttosto quella di

¹⁰⁰² Savinio, Alberto, *Danza anima del corpo*, cit.

contribuire a traghettare la tradizione attraverso i profondi mutamenti, storici e artistici, caratteristici di questo primo scorcio di secolo, cercando, mediante lo strumento forse insufficiente della parola, di salvaguardare le pratiche coreiche nazionali dal rischio di dissolversi nelle fragilità di una situazione interna indubbiamente incerta e difficoltosa e, al contempo, di rimanere schiacciate sotto la pressione di proposte straniere tanto affascinanti e arricchenti quanto, spesso, quasi interamente incomprensibili e inavvicinabili da parte del pubblico.

Il già citato processo di ridefinizione dei generi coreici, in virtù del quale gli ambiti del cosiddetto ballo russo (specie nel corso degli Anni Venti) e delle danze libere (incarnate, in Italia, soprattutto dal percorso di Jia Ruskaja) entrano di fatto in un'ipotetica tassonomia della danza praticata in Italia, vede comunque il ballo teatrale detenere una posizione di assoluta centralità, addirittura rafforzata, sul finire della fase storica qui considerata, proprio dal confronto con esperienze coreiche *altre*: già prima della caduta del Fascismo e della fine della guerra, che certo affievolirono l'interesse per forme di danza come quelle *classiche* praticate nei teatri all'aperto e quelle *d'espressione* di matrice mitteleuropea, e alla vigilia, dunque, dell'imponente arrivo delle grandi compagnie internazionali di balletto che caratterizzerà il Secondo Dopoguerra, la cultura italiana mostra comunque di aver fatto confluire nell'ambito del ballo teatrale gran parte delle sollecitazioni provenienti dalla ricerca coreica della prima metà del secolo.

Se è infatti vero che, specie sul piano della didattica, i germi lasciati da alcune esperienze di danza libera condotte in Italia nella prima metà del secolo continuano a produrre i loro frutti anche in seguito (come accade a Torino a partire dagli insegnamenti delle sorelle Hutter o, giusto per fare un paio di esempi, nell'Accademia Nazionale di Danza diretta da Jia Ruskaja fino al 1970), ci pare altrettanto innegabile che, a livello del discorso giornalistico sulla danza, la tendenza prevalente, già perfettamente ravvisabile negli Anni Quaranta e confermata anche dall'operato dei primi critici di danza nel decennio successivo, sia quella di ravvisare nel balletto, per quanto concepito in un'ottica novecentesca, il genere di danza *italiano* per eccellenza, sul quale converge l'attenzione e l'interesse della più parte di pubblico e critica.

Spettacolo ancora fortemente visivo e certo non alieno dal gusto per l'effetto meraviglioso e lo sfoggio di virtuosismi coreutici, a metà degli Anni Quaranta il ballo italiano ha tuttavia perso quel carattere di mera *gioia degli occhi* che lo connotava almeno dalla fine dell'Ottocento e sembra ormai costruirsi attorno a esigenze di organicità compositiva e armonizzazione linguistica complessive, in virtù delle quali alla coerente orchestrazione dei

linguaggi della scena (condotta sulla base di una fondamentale visione ordinatrice), corrisponde un rinnovamento nell'azione scenica dei danzatori, ormai chiamati a investire se stessi sul versante tecnico come su quello interpretativo.

Rispetto a un simile processo, le sollecitazioni offerte dal giornalismo risultano di importanza centrale: per tutta la prima metà del secolo XX, come abbiamo visto, la stampa italiana accoglie non pochi appelli in favore di una *rinascita* (termine quest'ultimo talmente ricorrente da apparire quasi come un *topos*) del balletto, rimarcando l'insufficienza di un'esecuzione coreutica improntata solo sull'esibizione insensata di qualità tecniche, e, al contempo, sottolineando l'urgenza di una messa in scena che, forse non ancora completamente riconoscendo l'assoluta libertà e autonomia del coreografo (come avrebbe voluto Aurel Milloss), fosse comunque l'espressione di un'idea di riferimento e non l'accattivante accostamento di scenari sfarzosi, musiche roboanti e costumi variopinti.

Spesso superficiale, sbrigativo, miope e inesperto, il discorso giornalistico italiano accompagna la danza seguendo un percorso tanto tortuoso e sfaldato quanto paradossalmente chiaro e, in definitiva, dominato dalle due esigenze di fondo che, pur con tutti i mutamenti cui abbiamo accennato, non smettono di accomunare pubblico, cronisti e commentatori italiani almeno per tutta la prima metà del Novecento: seppur dinanzi alle pratiche più disparate (dal ballo russo alla ritmica dalcroziana, dalle danze d'espressione a quelle futuriste), quello che abbiamo precedentemente definito come *sguardo italiano* si caratterizza infatti per una ricerca instancabile, da un lato, di una *piacevolezza* della visione e, dall'altro, dal bisogno di ravvisare, nel corpo che danza, una qualche forma di *controllo* e di *addestramento* (che abbiamo anche definito, ovviamente, come *tecnica*), in virtù della quale poter non soltanto distinguere la vera e propria *danza* dal semplice *movimento*, ma anche – e forse soprattutto – riuscire a interfacciarsi senza inquietudini e pudori con una presenza, quella del danzatore, la cui mera fisicità risulta in tal modo profondamente trasfigurata.

Riformulati in questo modo, i parametri del *virtuosismo* e della *spettacolarità* costituiscono il fondamentale appoggio teorico sul quale si sviluppano gran parte dei discorsi giornalistici sulla danza che abbiamo incontrato in questo lavoro e, parimenti, individuano un *piano* sul quale costruire sia il confronto fra la pratica della scena e quella del giornalismo (e quindi, almeno relativamente al contesto della stampa, fra danza e parola), sia un modello di spettacolo coreico, vale a dire il balletto declinato in chiave novecentesca, che rappresenta un rinnovato paradigma di riferimento per definire una possibile *identità* della danza

italiana, certo non immutabilmente definita, ma comunque ineliminabile in una prospettiva di rielaborazione e normativizzazione culturale e discorsiva delle arti della scena.

La questione identitaria messa in campo dai discorsi giornalistici sulla danza, allora, costituisce il *pendant* di quella relativa allo *sguardo italiano* sulle pratiche coreiche, dal momento che entrambe, se considerate all'interno del terreno parzialmente circoscritto della stampa, sono il risultato di un processo di accettazione, selezione e rielaborazione discorsiva grazie al quale la danza, da elemento sostanzialmente privo – com'era divenuto al principio del Novecento – della patente di *notiziabilità*, entra nel novero degli argomenti dibattuti in sede giornalistica progressivamente acquisendo legittimità e riconoscimento culturali. Passata attraverso la profonda crisi del ballo teatrale di matrice ottocentesca, arricchita dalla complessa serie di contatti col ballo russo e scossa dalle istanze di ripensamento e nobilitazione del corpo sollevate dalla danza libera, la danza tende sempre più a divenire, nei discorsi giornalistici prodotti fra gli Anni Venti e gli Anni Quaranta, un'arte caratterizzata, su scala internazionale, dalla compresenza di *generi* diversi ormai accettati e riconosciuti nei loro tratti costitutivi, e, a livello italiano, da un predominio del genere ballettistico i cui sviluppi tendono a fagocitare l'attenzione della stampa, quasi che, nella spinta verso la costruzione di un paradigma coreico di riferimento *italiano* e *novecentesco*, la produzione giornalistica sulla danza definisse con maggiore chiarezza e competenza il proprio ambito di interesse privilegiato e perdesse, al contempo, una parte della propria complessa contraddittorietà.

L'affermarsi, cioè, di parametri e modelli relativamente stabili ci consente senza dubbio di intercettare gli orientamenti estetici e le politiche dominanti in una determinata cultura, ma, allo stesso tempo, l'individuazione delle tendenze maggioritarie non restituisce certo un quadro effettivamente rappresentativo del contesto di cui ci si occupa né, tantomeno, ci mette al riparo dal rischio di fermarci sulle posizioni culturalmente più solide e affermate considerandole *a priori* come degne della maggiore considerazione, dacché, indipendentemente da qualsiasi forma di giudizio morale, ogni scelta di campo porta con sé l'ombra di quanto si è preferito trascurare e che, nella prospettiva di indagine *interpretativa* (cioè, letteralmente, *inter partes*) che abbiamo deciso di abbracciare, assume un peso non meno significativo.

Ogni fase storica, persino quelle più controverse e oscure, ci invita allora ad adottare uno sguardo mobile, aperto, prismatico e, soprattutto, pronto a uscire dall'archivio per farsi carico delle contraddizioni attive nei diversi contesti socio-culturali di volta in volta indagati e nell'essere umano che, della Storia, è il principale attore.

TOMO SECONDO

ANTOLOGIA CRITICA

Nota: i nomi di persona e i titoli di spettacoli sono stati riportati rispettando la grafia utilizzata nei testi originali, anche quando risultino scorretti o comunque non conformi all'uso corrente.

PARTE PRIMA

SULLA DANZA

Barilli, Bruno, *Rimpianto della danza*, «Il Tevere », 17 dicembre 1927.

L'arte è sempre in regola con il passato e tuttavia in perfetto orario con l'avvenire. All'alba del dì spinta oltre dal suo alacre travaglio di esplorazione essa è già fuori all'avanguardia. Dietro di lei in mondo di ieri annaspa ancora nella notte, decade, si capovolge e maledicendo scompare agli antipodi.

Essendo l'arte, nel suo compito fortunato di rinascere e di rinnovarsi, cosa febbrile e distruttiva, l'odio, il sospetto, l'antipatia e il biasimo la colgono sulla strada, e tutto vale come arma d'offesa per la razza refrattaria e formicolante che s'informa a tentoni e blatera, nel buio dormitorio, di morale e di salute pubblica.

È difficile assai di fare comprendere a questi così detti benpensanti che per esempio si può essere buoni padri di famiglia ma l'arte è un'altra cosa. Se poi ti affanni a parlare di idee nuove, di forze giovani, di tendenze moderne vedrai una parte, la più rispettabile del pubblico, infischiarne in un modo che non potrebbe essere più fatale, e l'altra volgersi appena a fiutarti così obliquamente come fa la vacca quando annusa il vitellino morto.

Fra tutte le arti eternamente vittoriose e deluse una ve n'ha abbandonata e in felicissima, quella della danza.

Vacilla sulle labbra uno strenuo sorriso in cui muore la sua ultima terrestrità, mentre ella volgendosi appena si eleva insalutata, eterea. Autunnale partenza, triste come il volo senza gridi delle rondini.

Così svanisce quel che non fu che un effimero mistero di forme.

Poesia e giovinezza si confondono silenziosamente in quest'arte piena di turbini che rallentano, di nodi che si sciolgono.

Non avendo la danza, al pari della musica, una scrittura convenzionale, i suoi gesti se li beve l'aria. Più labile d'una bolla di sapone che dileguando lascia cadere una stilla.

Luce dell'anima, i tuoi contorni si [schivano] in una esaltazione spaziosa.

Con un accordo muto e fidente le tue direttissime alunne scendono in coro a lambire queste rive terrestri.

È l'ora in cui il tremito contento delle onde che si frangono echeggia sulla spiaggia e si diffonde chi esasticamente, come l'argento del mattutino al povero campanile dell'eremita. Immerse nel sogno, lente, attaccate, fedeli, onestamente e senza tregua, immagini che traboccano lievi dal moto pensieroso dei cieli voi calate in girevoli catene fino a toccare l'approdo che risuona di fatti morenti. Un santo affanno inonda i vostri volti chiusi: mansuetudine angelica, pianto caldo e violento del risveglio. Dal vostro labbro s'invola con dei sospiri rapiti il peso crudo della vita. Il vostro petto s'infiamma, il cuore s'affretta e corre – sotto la carezza del giorno che rinasce il vostro corpo s'apre, liscio e vivente come l'ala del piccione.

In fondo all'orizzonte vi guata l'aurora e il suo acceso rossore tradisce i segreti infantili e delicati che i vostri veli adombrano.

«Raccogliere il proprio fluido», dice Alessandro Sakaroff, «proiettarlo nell'enorme vano del teatro, prodigarsi fino a credere di toccare con le dita il soffitto e le estreme pareti della sala».

Chi non conosce le mortali stanchezze di questi corifei? La loro fatica sta nel costruire un ritmo che riecheggia. a lembi quando essi sono caduti.

Arte incorruttibile perché non si traduce, non lascia scorie. Quel loro creare si strugge totalmente nell'esecuzione. Fatuità che soffia da immaginose regioni. Ebbrezza, lettera morta che il vento si porta. Singolare destino di tutto quel che muore per rinascere nel fuoco. Ma quasi a farlo apposta ecco Strawinski affermare che un vero ballerino ha da essere senza cervello.

Forse il genio di questi arcangeli mutilati s'è sparso per tutto il loro corpo come un liquido vivo e vola e fluttua alle estremità. Oh! Quelle mani tormentate si torcono come dei piccoli ventagli di piuma, ondeggianti.

Quando la figurazione della danza va scarseggiando come per un risucchio bisogna vedere con quali ondulazioni il diminuendo s'avvia verso l'ultimo silenzio e la solitudine. Le danzatrici hanno nell'occhio l'oblio immobili delle creature che stanno per entrare nel regno dei cieli. Sul limitare irretite e sospese da un anatema celeste tremano di respirare come un bosco d'olivi sorpresi dal tramonto sul pendio d'una collina.

Appunto per questo suo carattere effimero e solitario l'interesse per la danza può assumere forma di mania. Il critico che la segue diventa un *detective* sulle piste di un criminale e può, trascinato dallo zelo, trovarsi più in là ed aspettarla al varco dove non passerà più.

Introno a quell'attesa la musica cresce silenziosamente come il grano al sole.

Perplessità, rimpianti, fonte di acerbi lai?

Al levarsi d'un oceanico respiro quella voce di pianto soverchiata da un basso e diffuso clamore di cori, e l'ansia cresce in cima agli improvvisi silenzi. Ecco allora macere tombe, figure oscillanti in grembo alla bonaccia venirgli incontro. Sembrano costoro naufraghi logori che rabbriviscono contro corrente su dune piene di conflagrazioni subacquee, e van mostrando la loro grinta estatica e furiosa che bruciò al fuoco di cento ribalte.

Mirali, son essi, gli eroi di primo piano flosci, inzuppato e ridotto in una neghittosa posizione a fare da tappezzeria in uno scenario che si spegne lontano. Parvenze che ardono in fila lungamente fin che nelle tenebre non restano, di quel che fu la danza, che colori, profumi, sonno e desideri pigiati insieme a languire, Così a lungo la brage si vela nel buio e s'addormenta l'attizzatore del fuoco.

Barilli, Bruno, *La danza*, anno II, «Scenario», n. 7, luglio 1933.

Fra tutte le arti vittoriose e deluse una ve n'ha appartata, infelicissima, quella della danza.

Poesia e giovinezza si confondono silenziosamente in quest'arte piena di turbini che rallentano, di nodi che si sciolgono – sforzo muto che si dilegua in un sorriso.

Fra tante manifestazioni di danza – giuochi di circo, esercitazioni di pattuglie, fastose e schiaccianti valanghe di corifei – l'intelligenza fa un taglio netto. La metà inferiore del mondo coreografico precipita fra le grandi acclamazioni della platea come un vagone di montoni e si sfascia. L'altra metà resta sospesa a mezzaluna nel cielo, simile a un vascello rovesciato quando la tempesta è passata – poi riprende il suo equilibrio lontano, e respira.

Abbiamo visto i coniugi (Sakaroff: Alessandro e Clotilde, ballerini e rivali).

L'uno, esiguo come un fantoccio a molla, batte il tacco, si stira, si concentra tutto sulle due dimensioni, diventa un manifesto.

L'altra vive nel silenzio d'una musica assente: s'apre, vien su nell'aria lentamente come una murena nell'acqua calda di mezzodì. Circola bassa e va alla deriva mollemente – silfide all'altezza d'un *entresol*.

Abbiamo visto le tre sorelle Braun, che hanno, per così dire, della danzar il soffio politico, istituzionale come i greci – armonia profonda, purezza, leggerezza, equilibrio –, come i greci.

Eden, sogno, paradiso, nirvana del vero capo-musica militare era una volta il ballo coreografico italiano dell'Ottocento. Sinistro e grottesco portento archeologico che ci sta ancora dinanzi agli occhi in tutto il suo cadaverico e ingiurioso fulgore.

Questo grosso, polveroso, detestabile e divertente festival mimico-danzante si svolgeva con un lusso di eroismi ginnastici inauditi, uno spreco spassoso di evoluzioni tattiche e di geometrie atletiche, fra i prodigi del cartone dorato, in mezzo alla gloria sventolante dei pennoni e delle bandiere internazionali, contornate da emblemi e da targhe feudali che splendevano sotto il crudele flagello dei riflettori in un'abbacinante apoteosi di lumi allegorici.

Entro l'agone mirabolante un'accolta di concetti elefantiaci: il Progresso, la Politica, la Scienza, il Carnevale, la Storia patria e la Geografia piroettavano in costume, tra un satirico e infernale disordine, sui ritmi e le sparate di una tripudiante fanfara istrumentale.

Abbiamo visto una notte a Patrasso un'ignota che danzava sulla piccola scena di un cabaret di infimo ordine, dinanzi a un'orda di marinai, di ladri e di soldati che vociavano, brulicando come tante cornacchie intorno alle tavole macchiate di vino.

Era una greca. Non bella nel volto, anzi butterata, riarsa e corrosa. Ma qual corpo – un blockhaus, formidabile – venuto giù dall'Olimpo, e come impastato in un fluido di sonno irruento. Il sonno della fanciulla figlia del toro.

Mai ne vedrò più una simile. Sembrava che delle grandi fiamme l'avessero lambita lasciandole quel volto oscurato, fervido e denso, su cui sbolliva ancora un calore vulcanico. Insomma una faccia immane, emersa dalla più violenta antichità.

Abbiam visto anche la famosa Wiegmann forsennata e misteriosa ballerina – la Kratina con la sua *troupe* - e finalmente le allieve di Hellerau-Laxenburg – ma tutte queste visioni belle e brutte, più labili di una bolla di sapone, scomparvero rapidamente senza traccia, né ritorno, in un tramonto spettrale.

Non avendo la danza, al pari della musica, una scrittura convenzionale, i suoi gesti se li beve l'aria.

Cominciare una danza vuol dire gettare un ponte. Bisogna finirlo e raggiungere l'altra sponda.

Lo slancio dell'arco ha da culminare in una sospensione quasi distratta, ma i punti d'attacco e di catena han da esser toccati almeno di sfioro e rigirati così da rendere possibile il traffico di andata e ritorno sul vuoto.

La danza è una "mise en mouvement" di tutto quello che è stato fermato dall'arte e non può avviarsi a invadere il suo raggio senza la musica in testa. . i

Nella pittura tutti i passaggi obbligati, gli studi, i rivolti, le variazioni, gli inganni e le derivazioni, che secondo l'umore e la fantasia conducono via via l'artista dal primo abbozzo alla composizione definitiva del quadro, costituiscono un altro esempio di danza.

Tu vedi allora l'idea camminare, e i corpi seguirla, rigirandosi come rimorchi leggeri.

Le montagne stanno ferme e finiscono mute e sfiatate in ghiacciai.

Taciturni e grandi monumenti senza dubbio. Purtroppo, non si riesce ancora a sapere a chi sono dedicati.

Ma il mare invece, che ha sempre il suo concerto, respira distesamente, balla e si barcamena nel suo letto interminabile.

Sull'onda ricciuta suonan tremule nacchere capovolte.

Al largo qualcuno canta a squarciagola. In quell'ora di lucido sopore uno schema, un simulacro agitato dal vento, squassato da una febbre di crescita, che si modella, s'arrotonda e s'appesantisce anatomicamente, può dar luogo a metamorfosi, espressioni e disegni chimerici che l'occhio allibito del bevitore seduto all'aperto segue e completa senza volere.

Ogni movimento visibile e incessante dà suoni misurati.

La pioggia, la ruota, la cavalleria, il treno, il proiettile di granata e il maestrale diffondono e trascinan seco la loro voce sino ai limiti dello spazio.

Similmente dai suoni continui e differenti nasce l'idea del moto, dell'ubicazione, del luogo; e dal silenzio nasce l'idea della fissità verticale.

Alla vista di una saetta i nostri timpani vibrano come i vetri di una casa.

L'occhio e l'orecchio: ecco i due avvertitori che si avvicendano fedelmente al posto avanzato. Binomio di scambio, corpo e ombra dei sensi, bilancia di precisione dell'intelligenza. Quel loro moto d'altalena fa nascere scrosciando le due dimensioni.

Tutto ciò ci dà il diritto di affermare, per aria corta, che il sordo è una medaglia senza rovescio, e il danzatore, privato della musica, ha tutta l'aria d'un "rat d'hôtel", o di un povero ladro di galline.

Bando alla scultura da palcoscenico. Il ballerino non avrà più né bandiera, né freccia, né spada.

Si tratta piuttosto di disfare la scultura e di rifarla continuamente. Bisogna liberare le statue ansiose, lacerare la loro camicia di forza, scioglierle dalle loro pose obbligate, deciderle a interrompere quel loro lungo sonno di marmo. La tromba c'è apposta per suonare la sveglia ai monumenti che dormono da secoli ritti sui loro piedistalli.

Non trascuriamo questi prigionieri eterni!

Mano alle corde : suonino anche le campane a distesa!

Il rombo solenne provoca finalmente nel museo una sollevazione chiusa, legata e laboriosa. Lo diresti il distacco delle chiatte sul fiume.

I blocchi scolpiti si fanno innanzi dondolando.

Le figure pietrose e le mummie dalla maschera d'oro cominciano a snodarsi librando il capo come serpenti incantati dal piffero.

Allegorica mobilitazione che ondeggia popolosa fra le rive sonore. Ma il viaggio dura poco e dopo un breve tratto il pesante corteo, che sembra cullarsi sulle acque, getta le ancore e s'arresta accavallato macchinosamente.

Le innumerevoli statue diventate per un attimo viventi, con uno sforzo duro, faticoso e tragico, riprendono man mano la loro immobilità fossile e disperata.

La natura nella sua vivente varietà di forme e di metamorfosi offre un contributo infinito di motivi e d'espressioni al danzatore.

I più singolari e graziosi animali rinchiusi nelle principesche riserve di caccia vanno studiati accortamente. Guardate la magra Rubinstein; il suo passo di piuma, elastico, affilato e silenzioso, non è forse quello dell'airone?

E la soubrette dalla piccola testa schiacciata, che guardando il pubblico dall'angolo dell'occhio, si butta in su per di dietro il gonnellino gonfio di penne, non ballonzola, anch'essa, la soubrette, come lo struzzo, animalaccio da boulevards ?

E la regale Tchernikova, che danza senza tregua, descrivendo con una dignità acrimoniosa e ampia i suoi placidi ghirigori, non diresti : costei ha passato tutte le sue giornate a guardare i cigni del lago?

La gazzella mutevole, il cammello, camminatore sonnolento che ci prova che la terra è rotonda, la giraffa dal collo tanto lungo e fine che il suo corpo non sa ormai più di avere una testa, e tutti gli altri minuziosi campioni della più eccentrica e attillata infatuazione zoologica devono essere tenuti in gran conto.

Anche il viaggio del sole, i numeri della meridiana, il cammino delle ombre, la marcia rampicante dei vegetali, il crescere impetuoso dell'erba nell'afa del fossato, e finalmente le gote di cherubino del vento che soffia fra le nubi vanno esaminati lungamente a occhio nudo e al telescopio.

Le procellarie seguono la rotta della nave gettando strida spaurite – un gracidio debole una specie di singulto – cigolano come carrette.

Il vento che spira veloce le porta – e col favore del vento navigan sospese ad ali aperte e ferme sul battello che fila a quindici nodi l'ora. Volteggiano lentamente intorno all'albero di poppa – s'allarga e si restringe lo stormo, a pendolo.

Qualcuna remigando riesce a raggiungere la punta del pennone – ci si posa e chiude le ali – Eccola lassù far parte ornamentale del battello.

Le altre le vengon dietro attratte, spalancate in grembo al vento, voltando con una attenzione singolare la testina occhiuta sui viaggiatori che sono sul ponte. Una librata sul capo tuo ti guarda e scruta, la guardi da vicino. Simile a un corvo bianco, ma più vuota e leggera. Ha la stessa lucentezza delicata e distesa che ha la porcellana. Quando comincia il crepuscolo, le attrezzature del ponte diventano più nere, più aeree, complicate, le scale di corda, le aste, i cavi, i trapezi, i palanchini volanti creano l'illusione di un momento ginnastico, e il battello naviga tra un nembo di procellarie irto e solenne come un circo senza acrobati.

Ma con un gracidio d'allarme le procellarie si rovesciano giù nel mare e scompaiono tutte dietro la poppa.

Vorresti sapere dove si posano la notte: dormire e dove fanno il nido questi pallidi, uccelli del mare.

Eccole galleggiare sparse qua e là sulle onde come barchette di carta.

Non sono queste le prime figure elementari e chiare d'una danza nell'aria e nell'acqua?

E ora ci par tempo di ricordare la spiritosa delicatezza e le inezie signorili di quelle russe creature di Sergio Diaghileff, che frullano alla ribalta del Teatro come, d'inverno, i passerini sul davanzale della finestra.

Nei grandi cameroni attrezzati ecco che provano alla sbarra l'elasticità e la prontezza della caviglia, lo slancio delle gambe, la pieghevolezza del busto innocente e le pose reclinate della testa salutando con sorriso illusorio la candida e squilibrata immagine che si muove loro contro, intrisa, nelle verdi specchiere paludose,;

Oh, languori memorabili di memorabili stagioni, ridente giubileo di tutte le astuzie femminili. Ammutinamenti gentili di affannose silfidi in "tutù" bianco. Chi le potrà seguire le pattinatrici veloci che volteggiano sulla musica come sul ghiaccio?

Vengono innanzi le più incantevoli girando a trottola, erranti reclute sperdute d'un carnevale notturno sul fiume gelato, e sembrano far fusa strofinandosi ai piedi d'un Amore inflessibile: un'orchestra di raggi filtra adagio dai loro occhi umidi e socchi

O casta voluttà dell'adoratore assiduo e fedele cui par di riconoscere la fuggitiva e vezzosa Nemehinova, che si precipita sul pubblico con tanta gioia che tutti aprono le braccia per afferrarla e stringerla. Disperata di venir colta, l'inafferrabile, sollevata sui piedi, con una giravolta capricciosa schiva la presa e retrocede leggera sulle punte rovesciandosi affranta di paura sul braccio valido del suo ballerino: le sue gambe tremano aperte come le lancette d'un orologio che segna mezzanotte e mezzo.

Come potremo dimenticare Vera Savina, l'uccello mosca della troupe moscovita, dal corpo vispo che trilla, e sfugge d'un tratto come la buffata di zolfo sul cratere.

Savinio, Alberto, *Danza anima del corpo*, «Film», 20 aprile 1943.

In principio era la parola. Ma la danza precede la parola [ma *la danza*, n.d.A] a ritorna dopo che la parola è spenta.

La danza apre la civiltà e la chiude. La danza è il principio e la fine della civiltà, il prologo e l'epilogo. La danza nasce prima ancora della poesia e ritorna poi che le voci si sono spente della tragedia, del dramma, dell'opera, dell'operetta e l'uomo tacendo e preparandosi una nuova voce ricomincia e esprimersi a segni.

Abbiamo detto «operetta » comprendendo in questa parola dopo averla un poco elevata di tono anche il melodramma verista, perché anche i più sentimentali e tristi fra i melodrammi veristi (*Bohème*), anche i più tragici (*Tosca*, *Pagliacci*), anche i più tecnicamente elaborati (*Turandot*) hanno un'articolazione musicale più vicina all'operetta che all'opera seria (*Guglielmo Tell*, *Lucia di Lammermoor*, *Rigoletto*) e tanto meno all'opera wagneriana. Questa marcia dal tragico e dal grave al non grave e al frivolo è storicamente fatale, né qui sta a giudicare se sia una progressione o una regressione, benché noi di propenda a credere

che è una progressione, a condizione però che il frivolo cui si arriva come estremo contrapposto al tragico iniziale sia un frivolo «superiore»; e aggiungiamo che dopo il frivolo superiore si può arrivare anche al «divinamente gratuito» di Strawinski, di Picasso, di alcuni nostri «giochi».

Il solo avvenimento naturalmente vivo di questa prima metà del secolo è il balletto: segno che la civiltà ancora in vita non aveva più «nulla da dire» e ritornava al suo linguaggio da sordomuti.

L'arrivo del balletto russo in Europa generò un equivoco. I «buoni europei» odorarono con le narici ormai anemizzate vento di steppa e messianicamente salutarono nel balletto russo la nuova forma teatrale che veniva a sostituire l'estinto melodramma. Questa illusione certuni la nutrono tuttora, Gli esempi del resto erano vivi davanti ai loro occhi creduli: nel più bel fiorire del balletto russo, il *Parsifal*, rotto finalmente l'embargo di Beyreuth, si spargeva per i teatri d'Europa e mostrare quale occhio stanco, quale fiato corto aveva ormai il melodramma.

Abbiamo detto «l'arrivo dei balletti russi in Europa», e i balletti russi erano partiti dal Teatro Maria di Pietroburgo. Ma così dicono i russi. Per i russi anche più occidentalisti come Pietro il Grande e Sergio Diaghilev (l'approssimazione è meno fortuita di quanto si crede: questo capo riconosciuto dei *ballettomani* era un poco parente dei Romanov) l'Europa non comincia alla linea degli Urali ma soltanto alla frontiera tedesca. Anche i Greci per parte loro, i Bulgari, i Romeni, quando escono dai loro paesi diretti a occidente dicono: «Andiamo in Europa». Abbiamo la carta fisica dell'Europa e quella politica: rimane da tracciare la carta psicologica.

Chi può dire del resto se il balletto russo non avrebbe avuto sviluppo senza gli avvenimenti politici che dal 1914 in poi continuano a sconvolgere l'Europa? Il balletto russo sarebbe diventato forse qualcosa di equivalente a quegli spettacoli assurdi per ogni condizione «precedente» di civiltà, che sul palcoscenico della Scala, davanti al palchetto nel quale Stendhal sorbiva sorbetto e galanteggiava la bella Bibin Catena, allestiva il «sublime» Viganò.

La ragione di un possibile sviluppo del balletto russo era soprattutto nella sua felice associazione di più arti – e almeno in questo il balletto russo attuò quello che Wagner aveva soltanto sognato – perché nel loro tramonto anche le arti perdono ogni determinazione di senso e si confondono in una armoniosa androgina.

Ma spettacoli come quelli del «sublime» Viganò o come il superspettacolo da noi vagheggiato nascono come frutti di una civiltà molto matura e arrivata alla squisitezza, ossia

una civiltà «della fine» come quella della Milano del tempo di Stendhal (L'Ottocento era cominciato e già operavano le cause che dovevano informare l'ardente e patetico Ottocento ossia il liberalismo nato dalla rivoluzione del 1793, ma nella Milano di Stendhal regnava tuttavia lo spassionato, l'indifferente, il dorato Settecento). D'altra parte, gli spettatori degni di tali spettacoli non sono molti. Gli stessi balletti di Diaghilev ebbero nella loro breve vita un ristretto numero di spettatori. Il «grosso» delle platee ha bisogno della parola. «Non si fida» che della parola. Non capisce i simboli, vuole discorsi diretti, perentorii e che si concludono nell'urlo. Il rumoroso successo che accoglie oggi ancora i più parolai dei melodrammi, dimostra quanto lontano è il «grosso» degli spettatori dalle correnti «attuali» della civiltà. Né sono da sperare mutamenti.

L'attaccamento alla parola (e, in musica, al canto) è segno di immaturità. Se la parola (o il canto) manca, si fa buio intorno allo spettatore, ogni significato si spegne e smarrito egli domanda, come davanti alla pittura che non rappresenta né un uomo, né un paesaggio, né un aneddoto: «Che vuol dire?». Taluni misurano la civiltà al consumo del sapone. Noi la misuriamo al consumo delle parole e consideriamo incivile chi ne consuma molte. Civiltà per noi è avvicinamento progressivo al silenzio. Ma si tratta di un silenzio «popolato». Silenzio nel quale «tutto» è sottinteso, anche le cose che nessuno ancora ha detto, e sottinteso in maniera così suadente che nessuna cosa sente più il bisogno di testimoniarsi in suono. Pochi sanno ascoltare questo silenzio. Per gli altri questo silenzio è vuoto. Come persuaderli del contrario? Resta a sapere se persuaderli è necessario. *Sinite parvulos...*

Dicono certuni che il balletto russo morì sulla tomba di Diaghilev, come Moylòf morì sulla tomba del duca d'Enghein, come il cane fedele muore sulla tomba del suo padrone. E invero c'è una certa quale analogia tra la sorte del balletto russo dopo la morte di Sergio Diaghilev e la sorte dell'impero d'Alessandro dopo la morte di Alessandro. (Per la migliore intelligenza di questo discorso, è bene disabituarsi almeno temporaneamente dal pensare che la conquista dell'Europa da parte di Sergio Diaghilev, è *meno importante* della conquista della Persia da parte di Alessandro il Macedone). Ma è davvero dovuta la non sopravvivenza del balletto russo all'inefficienza e rivalità dei Massin, dei Cocteau e degli altri diadochi?... Io ricordo il balletto russo già in agonia quando Diaghilev era ancora in vita, e in gibus e marsina, simile egli stesso a un morto parato per il funerale (funerale rosso «a bara scoperta») e uscito a fare quattro passi prima di coricarsi definitivamente nella tomba, passeggiava i deserti corridoi dei teatri portandosi al fianco come una vecchia e gloriosa spada il «maestro» Cecchetti, mentre sulla scena gli androgini saltabecavano nelle *Biches Poulenc* o nelle *Chatte* di Sauguet. (A ragion veduta ho nominato due balletti «della fine»).

La danza era invisibile ma presente in quel passaggio di tempo e i nasi sensibili la respiravano nell'aria. E se i russi dettero corpo e questo tersi corismo ineffabile, e portarono la danza sul teatro e ne fecero il balletto russo, è perché il russo, come il popolo più giovane d'Europa, è pronto ad attuare ciò che l'Europa pensa e magari teorizza, ma non ha volontà, o soltanto la pazienza di attuare. (Noi stessi, *mentre* scriviamo, siamo tentati di dare corpo a tutte le idee che ci vengono in mente; senonché una voce moderatrice ci suggerisce di lasciar passare almeno due idee su tre, e non per conservare le più importanti, ma perché soltanto gli incivili dicono *tutto* quello che pensano e scambiano abbondanza per ricchezza). Nell'animo di molti russi (vedi *Vita di Dostoiowski* scritta da sua figlia Amata) c'è il risentimento contro l'Europa «che ha corrotta la *povera* Russia con le sue ideologie socialiste».

Il movimento è l'anima "fisica" dell'uomo. Quando il movimento si educa e obbedisce a canoni di ritmo e armonia diventa «poesia del corpo». Il danzatore che «scrive poesie del corpo» non mente né si vanta. Rimane a sapere però se è necessario, se è importante, se non è ridicolo scrivere poesie col proprio corpo. Ma qui si parla del mondo fisico: del mondo cui tutti credono. E se non si crede nel mondo fisico, in quale mondo credere?

La danza – come dramma e come commedia «senza parole» – è il punto più alto cui può salire la civiltà teatrale. Meglio che ogni ragione direttamente drammatica, o melodrammatica, o puramente musicale, questi spiega la strana decadenza del wagnerismo. Perché altri grandi musicisti ci accompagnano fedeli per tutto il cammino della vita e Wagner invece ci abbandona a mezza strada? Quale difetto o anomalia isola Wagner dagli altri grandi musicisti? Nell'opera di Wagner la danza è assente. Il severo è patetico Beethoven è tutto danzabile. Il grave e astrale Bach è tutto danzabile. Essenzialmente danzabili Mozart e Chopin. E se Vivaldi non danza egli cammina tuttavia, e questo podismo musicale è singolare e straordinario. Wagner invece non è danzabile, in questo egli è il meno greco dei musicisti. È un corpo vasto come una montagna, molle come una medusa, iridescente come una madreperla, ma paralizzato. Non si muove ma fluttua come un aerostato cullato dal vento. Invano Wagner smuove cielo e terra, agita il mare e le nuvole, abbassa le vette e suscita gli abissi: mentre gli altri musicisti si abbandonano alle più agili flessioni, egli per sé se ne sta informe e inerte. Wagner salvò Nietzsche dal vegetarianismo, ma questa mancanza di nervosità, di sanguinità, di scatto, di «danza», mette in sospetto che il vegetariano era lui; e la delusione wagneriana di Nietzsche sarà venuta dai piedi giganteschi ma molli di Wagner, a lui che sognava il piede di Achille e nel nome di Zaratustra aspirava alla danza.

Perché la danza è la suprema aspirazione dell'uomo: la sua suprema aspirazione «terrestre». Hanno voglia i professionisti della serietà a considerare futile la danza. Riusciranno a ingannare se stessi ma noi non ci ingannano. Sotto la toga si nasconde il prurito della piroletta. E si capisce. La danza è una delle più felici, delle più «leggere» soluzioni della vita; e non noi che anche più che disprezzare ignoriamo il fisico (nel che è il segno più profondo del nostro cristianesimo) ma gli uomini cui la testa non ingombra e hanno una vita tutta fisica, un Alessandro il Grande per esempio, cui sarà tanto cocciuta la vergogna di morire nel proprio letto, un d'Annunzio, la loro struggente ambizione era di uscire dalla vita dionisicamente danzando. E di là? La Morte stessa è rappresentata come direttrice del ballo col violino in spalla. Dopo di che vengono i cori delle anime, le carole degli spiriti ardenti e, per i più difficili, danza superna, la precipitazione a spirale nell'infinito nulla.

BALLO TEATRALE

Dall'Ottocento

Fabbri, Paolo, *Maria Taglioni e il centenario de "La Sylphide"*, «Il Secolo. La Sera», 12 marzo 1932.

Il 12 marzo 1832 ha luogo, all'Opéra di Parigi, la prima rappresentazione de *La Sylphide*, coreografia di Filippo Taglioni dal libretto di Adolphe Nourrit per la musica di Jean Madeleine Schneitzhoeffter; interprete principale Maria Taglioni, che dovrà legare indissolubilmente il suo nome a questa che è la "battaglia d'Ernani" del balletto romantico; infatti Théophile Gautier, indosserà per quella occasione, nella sala di rue Le Péletier, lo stesso panciotto rosso della memorabile serata del febbraio 1830.

Quei giorni segnavano le grandi affermazioni del nuovo spirito romantico. Calmati i furori dell'*Ernani*, Hugo si insediava ormai pacificamente nel nuovo Parnaso, e la prefazione al *Cromwell* acquistava virtù di tavola di legge: correva l'Europa la nuova poesia di Byron, e le si lanciavano sulle orme i racconti di Walter Scott; Delacroix conduceva la riforma nella pittura, e faceva testo in ogni paese.

Non è neppure ignoto quale importanza avesse il balletto per la società dell'epoca. Quando nel 1825 il virtuoso visconte Sosthène de Rochefoucauld (presidente della Académie Royale de musique et de danse), in omaggio ai principi della corte bigotta di Carlo X, aveva fatto

proibire l'accesso al palcoscenico dell'Opéra alle persone estranee ai servizi del teatro, il corpo diplomatico accreditato alla Corte francese aveva persino minacciato una levata di scudi. Poiché il ridotto del ballo, all'Opéra era il ritrovo più e meglio frequentato di Parigi: il solo luogo – credo – dove non giungesse la eco della rivoluzione di luglio nel 1830.

Il libretto della *Sylphide* era stato composto dal tenore Adolphe Nourrit, che dal 1827 era l'astro dell'Opéra per avervi creato (26 marzo) il *Mosé* di Rossini ed essersi reso ineguagliabile come Douglas in *Macbeth* (20 giugno). L'argomento era preso in prestito a Charles Nodier, futuro bibliotecario dell'Arsenale ed anima del primo Cenacolo. Pellegrino Iscozia (paese dell'immaginazione romantica, patria delle *Waverley Novels* e feudo di Walter Scott). Nodier aveva riportato una novella (sorta di idillio fiabesco a conclusione drammatica) intitolata *Trilby ou le lutin d'Argail*, che era poi servita a Scribe e ad altri come pretesto a *vaudevilles* o ad atti drammatici.

La scena ha luogo in Iscozla. James Reuben, giovane montanaro, è fidanzato ad Effie, bella fanciulla del paese. Ma contemporaneamente lo turba e lo perseguita un misterioso spirito dell'aria inconsistente, etereo, ed invisibile a tutti salvo che lui. La Silfide ha affascinato il montanaro: nel mezzo dei festeggiamenti indetti per le sue nozze, egli abbandona Effie per seguire la Silfide invisibile.

Il secondo atto comincia – in una oscura foresta – con una danza di streghe. Allo spuntare dell'alba le megere dileguano, e dàn posto ai silfi ed alle silfidi. Maria Taglioni, Silfide, entra inseguita dall'innamorato, il cui ardore l'ha fatta timorosa ed elusiva. Ella gli sfugge e gli si nasconde, James non le dà tregua, tanto il desiderio di lei lo spinge e lo incalza. Una strega, presentandogli sotto falso aspetto, gli ha donato una sciarpa magica: egli riesce a gettarla sulle spalle della Silfide per catturarla – come gli è stato promesso. Ma la sciarpa possiede un malefico incanto: all'istante cadono alla Silfide le fragili ali, ed ella si piega morente fra le braccia di James disperato. Passa lontano il corteo nuziale di Effie che va sposa a Gurns, compagno di James; mentre le Silfidi, coperto con la sciarpa il volto della inanimata sorella, la trasportano a volo nel cielo, accompagnate da un coro di piccoli Silfi adoranti; James cade inanimato al suolo.

– «Questo balletto – scrive il Gautier – inizia per la coreografia una età nuova, e con esso il romanticismo entra nel regno di Tersicore. A far data dalla *Sylphide*, i *Lacci di Vulcano*, *Flora e Zefiro* non furono più possibili: l'Opéra fu ceduta ai (*sic!*) gnomi, alle ondine, alle salamandre, agli elfi, alle willi, alle peri ed a tutto quel mondo strano e misterioso che si presta così meravigliosamente alle fantasie del maestro di balletto. Le dodici magioni di marmo e d'oro degli Olimpi furono relegate nella polvere dei magazzini, e non si

ordinarono più ai decoratori che foresto romantiche, e valli illuminate da quel bel chiaro di luna delle ballate tedesche di Enrico Heine.»

Ma quel che porla l'entusiasmo alle maggiori vette é il fascino della interprete. Figlia dell'italiano Filippo Taglioni, *maître de ballet* in patria ed in tutte le corti d'Europa, e della svedese Anna Karsten, Maria era nata a Stoccolma nei 1804, il 23 aprile. Non era affatto bella: curva di spalle, gambe di lunghezza smisurata. Aveva esordito a Parigi senza alcun successo, accolta assai freddamente, nel 1824, al teatro della Porte Saint Martin. Abbandonata la Francia per l'Italia, la Germania la Baviera, vi aveva trovato accoglienze entusiastiche: tornata sulla scena dell'Opéra il 23 luglio 1827, si era presa la più clamorosa delle rivincite. Ma la data della sua gloria è il 12 marzo 1832.

Il pubblico aveva l'occhio abituato alle ballerine delle scuole degli ultimi maestri del secolo XVIII, Vestris e Gardel. Il messaggio del "nuovo stile" portato dalla giovane italiana, giunse inatteso e stupendo. Vestris insegnava la grazia e la seduzione: intendeva la danza da sensualista, ed esigeva sorrisi provocanti, pose ed attitudini al limite del pudore. La ballerina doveva esser tale, secondo lui, che ogni persona del pubblico provasse il desiderio di possederla. Lo stile ed il linguaggio della tecnica di Taglioni dicevano tutto il contrario: egli esigeva una graziosa facilità di movimenti, leggerezza, e soprattutto elevazione: il *ballon*. Vestris voleva che si danzasse come ad Atene, da baccanti e da cortigiane; Taglioni richiedeva alla danza una ingenuità quasi mistica e religiosa. L'uno insegnava la danza pagana; l'altro – si può dire – professava la danza come cattolico.

Prima della *Sylphide*, il balletto classico era essenzialmente tecnico. Scrive il De Boigne nella sua *Histoire de l'Opéra*: «La vecchia danza non parlava alla mente, ma soltanto agli occhi... La danza era semplicemente un mestiere, che consisteva nel saltare più alto che possibile e nel piroettare come una trottola ».

La *Sylphide* relegò questi miti, queste acrobazie e questo istrionismo fra il materiale di scarto: fondò uno stile di danza che ancor oggi è modernissimo, ed ancor oggi in contrasto con una concezione della prima ballerina, virtuosa ed acrobatica, che vuol permanere in certa scuola (come ho avuto recentemente occasione di rilevare): con la Taglioni il danzatore cessa di essere un *jongleur* e diventa un artista. Maria entra da pari a pari nel parnaso romantico: Hugo le spalanca le porte (*à vos pieds, à vos ailes*, le scriverà per dedica su un libro); il settuagenario Chateaubriand nella *Vie de Rancé* indugia in allusioni intenerite sulle «danze aeree della signorina Taglioni». Castil Blaze crea un nuovo verbo: *Taglioniser*. Teodoro di Bainville, Teófilo Gautier, Thackeray, Puskin e via via pare non abbiano meta più ideale per i loro entusiasmi.

Eugène Lami, il pittore le cui vignette evocano i fasti della monarchia di luglio, chiamato a disegnare il costume per Maria, vorrebbe vestirla d'aria e di luce; non osa appesantirle il passo ed il gesto, ed inventa per lei quello che resterà durante un secolo l'abito tradizionale delle ballerine: il *tutù*, corsetto di mussolina da cui sbuffa la sottanina di crespò bianco. Maria furoreggia in Parigi: le giovani dell'aristocrazia adottano la pettinatura "alla Silfide", mentre la *Maison Beauvais* lancia la moda del *turban Sylphide*.

Danzando *La Sylphide*, Maria Taglioni era riuscita non con l'impiego di mezzi eccezionali a dar l'impressione della leggerezza e del volo. La sua danza, fatta di passi e di tempi elevati, ricca della nuova risorsa del *brisé volé* e della gamma vastissima dei volanti *arabesques*, superava le tavole della scena e pareva librarsi a mezz'aria davanti agli occhi attoniti degli spettatori. Donde le giungevano questa magia, questo fascino, questo incanto? Prima della sua morte, avvenuta a Como nel 1884, ella aggiungerà alla sua leggenda, cui tutta dà letteratura romantica ha portato un contributo copiosissimo, un altro episodio. Nelle serene confidenze al prediletto nipote Ottavio, nella vecchiaia lucida, serena a tarda in riva al Lario, ella ricorda le sue giovanili giornate, la sua vita, i suoi maestri: il padre Filippo ed il vento.

– «Mi capisci? Il vento, proprio il vento! Un giorno soffiava forte: ebbi gran pena a traversare la terrazza della nostra casa; mi gettava a destra, mi gettava a sinistra, ed io credevo di cadere. Non riuscivo a fare un passo avanti, e ne ero furiosa; ad un tratto, mi avvidi che i miei movimenti cadenzati e bruschi mancavano di grazia. Cercai allora di prendere partito ed accordo col vento stesso, di ingannarlo inducendolo a soffiare sul mio scialle, di farmi spingere mentre io abbozzavo una *glissade*, di mettermi nel suo stesso vortice, di farmi aiutare da lui come se fosse il mio ballerino: per fuggire e mettermi in salvo ad un angolo della casa, donde presi a burlarmi di lui a mio agio. Era l'idea per una nuova danza. Dieci anni dopo, ne cavai un passo che fu celebre per qualche tempo all'Opéra di Parigi e mi valse i complimenti da tutta la corte. Si intitolava: «La Ninfa sperduta nel vento».

– «Ella danza dappertutto – scriverà un suo cronista ignorando il segreto – come se ciascuna delle sue membra fosse sorretta da ali».

Su queste ali, la fama della Silfide varca i confini del secolo e la sua leggenda si tramanda ineguagliata nell'arte.

Cor, Autori popolari. Luigi Manzotti, «La Domenica del Corriere», anno XXXV, n. 12, febbraio 1933.

Il teatro alla Scala ha ripreso quest'anno Sieba, il vecchio ballo di Luigi Manzotti, e la ripresa è stata salutata con favore dal pubblico.

Questa del "ballo" è, sopra tutto per il palcoscenico scaligero, una tradizione, portata al suo massimo splendore prima dal Viganò, un coreografo di fama mondiale che cento e dieci anni or sono faceva scrivere allo Stendhal – innamorato "cronista" milanese – "egli è il David della coreografia"; e poi, cinquant'anni fa, dal Manzotti, autore del Sieba e del Pietro Micca, una serie di "grandi balli" culminati con quell' Excelsior, che ha fatto epoca nella storia della coreografia.

Tra le ceste

Il Manzotti fu un milanese... al cento per cento. Nacque, infatti, nel 1838, al ponte di Porta Vittoria e, visse tra le ceste di arance e di mele del padre, fruttivendolo in Verziere. Per quanto appassionatissimo del teatro fin da ragazzo, pure nessuno avrebbe pronosticato nel piccolo "verzeratt" il futuro re della coreografia. Egli stesso, infatti, in una gustosa intervista concessa a un cronista del Corriere della sera, l'indomani del trionfo senza precedenti dell' Excelsior alla Scala, raccontava di essere arrivato quasi fino ai vent'anni senza sapere con precisione che cosa avrebbe fatto. Senonchè (sic)...Quell'anno, il 1857, i Manzotti cambiarono di casa, e, per essere più vicini al "regno" del loro commercio, il Verziere, trasportarono il loro alloggio in Via Cerva. Ora in Via Cerva il giovane "Luisin" tutte le mattine, quando rientrava, poco prima di mezzogiorno, vedeva passare una bella ragazza, alta e splendente di grazia, con un passo "che incantava". Finì come finiscono queste cose: guardala oggi, guardala domani, prima un sorriso, poi un timido saluto: i due giovani si innamorarono. Lei era una mima, allieva, come altre due sorelle, del Bocci, un maestro di ballo e coreografo allora assai rinomato. Dopo alcuni mesi di perfetto amore, però, la bella mima, dovendo scegliere tra la protezione di un ricco signore e la passione del giovane e squattrinato "verzeratt" salutò con un sospiro il Manzotti e...lo piantò! "E allora – racconta il... piantato – un po' per il sentimento di farle vedere proprio nell'arte sua quello che mi sentivo di fare, un po' perché a forza di vedere e sentire parlare di mimica e di balli teatrali avevo preso una passione speciale per quest'arte, il fatto è che mi recai dal maestro della mia crudele e gli chiesi perentoriamente di insegnarmi a ballare.

La via del trionfo

Il Bocci, quando si vide davanti il fruttivendolo, per poco non lo cacciò di casa. Che cosa sperava, quel "verzeratt"? Ma il maestro aveva fatto i conti senza l'ostinazione del

giovanotto: e dovette arrendersi ed accogliere il Manzotti fra i suoi allievi. Bastarono pochi mesi di lezioni: quel diavolo di un ragazzaccio aveva nel sangue il senso del ritmo e il gusto della danza; e lo stesso anno poteva presentarsi per il suo debutto alla Canobbiana – il teatro lirico più importante di Milano, dopo la Scala – nel ballo L'incoronazione di Corinna del Borri.

Quella sera tutto il Verziere s'era dato convegno alla Canobbiana: e il debutto del “verzeratt” come mimo fu un trionfo. Fra il pubblico c'era anche la bella mima che lo aveva tradito. Con fare sconsolato, l'infedele aveva pronosticato un fiasco per “quel povero matto d'un Luisin” che s'era lasciato montar la testa. Quando gli applausi salirono alle stelle, la mima, mordendosi le labbra, cominciò forse a pensare alla sciocchezza che aveva fatto a piantare quel bel ragazzo che si apriva, di botto, una grande strada nel teatro. E, accortamente, gli mandò un messaggero in camerino, dicendosi disposta a...dimenticare e a ritornare con lui. Ma il “verzeratt” pare accogliesse la interessata ambasceria con un energico ed espressivo... “coppet”!

Quel primo successo clamoroso lo rende da un giorno all'altro ricercato e conteso fra i maggiori teatri italiani. Dalla Canobbiana passa infatti primo mimo alla Pergola di Firenze, poi al Reale di Palermo, all'Apollo e all'Argentina di Roma: ed è qui che, in occasione della sua beneficiata, il mimo si trasforma, per la prima volta, in coreografo, ed allestisce il suo primo ballo: La morte di Masaniello. È ancora una piccola cosa, di modeste proporzioni; ma le accoglienze favorevoli del pubblico incoraggiano lui e rassicurano gli impresari. Vengono altri balli, di più vasta concezione: Il moro delle Antille, Rolla e infine quel Pietro Micca che fa guadagnare agli impresari della Pergola di Firenze cinquantamila lire in una sola stagione. Un fortuna, per quei tempi! Ma la Scala, la meta suprema dei sogni e delle aspirazioni del “verzeratt”, non gli si apre che nel 1874, quando vi è chiamato come primo mimo. L'anno dopo ottiene di mettersi in scena il Pietro Micca; nel 1876 è la volta del Rolla; e, finalmente, nel '79, con Sieba, il Manzotti gusta il primo vero trionfo decretatogli del teatro più celebre del mondo. Ormai è la via maestra: che lo conduce, nel 1881, all' Excelsior.

Un elefante sulla scena

Il fanatismo che suscitò questo ballo è oggi difficilmente comprensibile. Parve che si aprisse addirittura una nuova epoca nella storia della coreografia; e ci fu un critico, e non certo dei più facili, il quale, l'indomani della prima esecuzione dell' Excelsior, non si peritò di scrivere che la coreografia di Manzotti “era una pratica applicazione delle idee di Mazzini sulla missione del teatro!”. Forse l'ampollosa e strabiliante affermazione era suggerita al

collega di mezzo secolo fa da quelle ideologie sentimentalistiche che apparivano allora le supreme conquiste dello spirito ed erano invece l'ultimo stanco retaggio d'una generazione che si avviava al tramonto. Ma anche gli altri critici, pur lasciando in pace Mazzini, ricorrevano alle frasi e agli aggettivi più strepitosi. Comunque, a parte le esagerazioni, sta di fatto che l' *Excelsior*, rappresentato la sera dell'11 gennaio 1881, tenne ininterrottamente il cartellone fino al 10 marzo, per essere poi ripreso nella stagione di primavera e in quella autunnale: con un complesso di 103 repliche in soli 8 mesi! Ed era sempre lui, il buon Manzotti, che preparava e disciplinava i movimenti delle masse delle ballerine e delle comparse; lui, coi suoi baffi all'insù, il suo pizzetto caratteristico, la sua breve zazzera al vento e il bastone in pugno per picchiarlo energicamente sull'impiantito del palcoscenico al ritmo del "ballabile": giusto come lo ha ricordato, qui per i lettori della Domenica, con la sua rapida ed espressiva matita, Caramba.

All' *Excelsior* fecero seguito, nel 1886, il ballo *Amor*, nel 1897 lo *Sport*, e infine *Rosa d'amore*, tutti accolti dal favore più entusiastico del pubblico.

Aveva in mente, il buon Manzotti, – che in Romualdo Marengo aveva trovato il compositore gentile ed efficace che sapeva creare il commento musicale più adatto ai quadri grandiosi dei suoi balli – si costruire un grande ballo anche su... Dante. "Ne vedo già i vari quadri – raccontava lo stesso Manzotti l'indomani del trionfo dell' *Excelsior* a un giornalista: – Dante guerriero alla battaglia di Campaldino; Dante innamorato di Beatrice; poi esule a Verona nei giardini degli scaligeri; poi Beatrice che sale in celo e addita a Virgilio l'amico suo; poi l'Inferno, con le sue più tragiche cantiche, il Purgatorio, e infine la soglia del Paradiso. E, come chiusa e apoteosi finale, Ravenna..."

Il proposito non fu attuato e Dante con comparve così, per fortuna, tra le ballerine, i mimi e i tramagnini, sull'onda delle musichette del Marengo. Venne invece, come si è detto, il ballo *Amor*, per il quale la Scala scritturò perfino un autentico elefante; e che rese, la sera della prima, 22 mila lire d'incasso...

Il Manzotti si spense nella sua Milano il 15 marzo 1905.

Bragaglia, Anton Giulio, *Cinquantenario della Taglioni*, «Il Secolo. La Sera», 3 luglio 1934.

Morì cinquant'anni or sono a
Marsiglia, Maria Taglioni figlia
di quel Filippo che inventò «la

danza d'elevazione»

Maria Taglioni fu il cavallo di Troia col quale s'introdusse nella "Accademia di Musica" la nuova scuola del milanese contro quella francese imperante: e, dopo il successo all'Opera, essa fu il modello che molti ballerini francesi si presero come ideale, e imitarono.

Il famoso Perrot l'aereo si era – dice il Castil Blaze – taglionizzato. (La danse et le ballet de Bacchus jusqu'à M.lle Taglioni, Paris 1832). Questo Perrot era un uomo di bruttezza atroce, ma che possedeva uno scatto elastico di tale slancio da raggiungere altezze straordinarie sommando alle virtù dell'acrobata l'arte che il celebre fiorentino Vestris era riuscito ad apprendergli. Presso la Taglioni il Perrot aveva la funzione atletica di certi potenti danzatori acrobatici dei tempi nostri.

La scuola di Filippo Taglioni ebbe molti seguaci e lasciò una particolare impronta al ballo sulle punte. Oggi ancora il Vuillermoz, per elogiare Carletta Zambelli dell'Opera di Parigi la loda per la "sveltesse et la légèreté desincamées d'une libellule".

Dai voli di Perrot l'aereo a quelli del fantastico Nijjnski la scuola del milanese Taglioni ebbe gran seguito. Scrive Levinson nel suo libro sulla Taglioni che "Questo culto d'una esaltazione semi aerea, espressiva delle cose dell'anima, fu portata a Pietroburgo da Carlo Didelot, misconosciuto precursore (in Russia)».

Ma la stessa Taglioni era stata a Pietroburgo. Una ballerina russa che fu nel corpo di ballo della Taglioni scriveva: "Noi consideravamo come una divinità. Essa non era ciò che si dice bella, ma la eleganza dei suoi modi era sublime; essa era tutta aerea, fatta d'aria, dai gesti leggeri, imponderabili, magici

Nella materialità della danza ai tempi positivisti di Luigi Filippo, l'italiana immetteva una corrente ideale di poesia, portava nel ballo una reazione spiritualista di cui Maria era l'allegoria vivente, autentica dimostrazione e pegno materiale, che la sincerità rendeva immateriale nell'atto, e faceva come etereo nel suo lirico slancio.

Quella di Filippo Taglioni fu una rivolta ideale nella danza: una dimostrazione di idee antisensuali, una polemica fatta con espressioni liriche contro il basso sentire d'una generazione schiava della materia. Questo canto di allegorie plastiche, era la idealizzazione di un'arte che s'era fatta lenona dei sensi. I piedi di Maria Taglioni – scriveva Mundt nell'Allgemeine Theaterzeitung (19 ott. 1837) – contengono un pensiero ampio e profondo.

Oggi Vuillermoz (Revue Musicale, 1. dic. 1921) osserva che la "tecnica superiore esige la liberazione sistematica da tutte le servitù della nostra umile condizione terrestre per attingere a un ideale di leggerezza, di rapidità, di agilità e di equilibrio sovrumano"; ed osserva che "il

costume classico facilita questa evasione: esso trasforma la danzatrice, in creatura immateriale, aerea, e imponderabile: esso neutralizza la sua femminilità per farne una fata, un elfo, e una farfalla: esso crea la donna insetto, dalle membra fragili ed elastiche, dalle ali di garza, dalla vita strozzata, e la donna flore dai petali spumanti dalle braccia sottili e morbide come liane

Ma perché non parla di Maria Taglioni giacché la descrive? La concezione di quanto egli ha detto fu precisamente la creazione di Filippo Taglioni; e quella che Vuillermoz chiama costume classico, è la tunica di Filippo Taglioni non quella di Isadora Duncan. ventila prima di quella del David.

La danza sulle punte, invenzione italiana della quale parla per la prima volta Carlo Blasis nel suo Trattato (1820) (per quanto si trattasse di allora di mezze punte, ciò che si vede dai disegni), si può pensare con sicurezza che fu realizzata a punte intere per la prima volta da Maria Taglioni. Fu essa ad aver bisogno, per la sua " danza di elevazione " a emergere più che mai prima dalla terra, ed a simulare persistente la separazione da essa. Nessun danzatore ebbe più dei Taglioni necessità di ridurre al minimo i contatti col terreno. Fu proprio questo che caratterizzò il loro genere. L'artificio delle punte non mirava che a far sembrare minore il peso del corpo, aveva lo scopo di mostrare la figura avulsa dalla terra. Aboliva il camminare e ammetteva appena lo sfiorare il terreno con il pollice. Nei tempi successivi la tecnica fine a se stessa portò, poi, la mania dei pollici di ferro che punzecchiano il terreno con aguzzo vigore; ma questo appunto fu il malinteso ginnastico! La tecnica di mordere il terreno è contraria allo spirito originario della danza sulle punte. La figura umana eretta sul pollice aspira a staccarsi dalla terra, non vuol divertirsi a pungerla energicamente, col famoso compasso della seconda gamba orizzontale al terreno. Queste bravure meccaniche sono il prodotto delle pedanterie scolastiche, che hanno smarrito il tema poetico del ballo romantico. Nessuno avrebbe mai detto nulla contro le risorse tecniche in se stesse, se queste non avessero degenerato nella ottusa meccanicità di cui parliamo, così distante dalla concezione di Filippo Taglioni e dalle poetiche realizzazioni di Maria l'aerea. Le punte devono far dimenticare che il corpo poggia sulla piattaforma delle piante dei piedi, esse con questo vogliono render meno pretensioso (sic!) il desiderio di sollevarci contro le leggi che ci fanno schiavi del peso.

In questo, come tutti i grandi artisti, la Taglioni traeva profitto dai propri difetti. Il suo danno maggiore era l'aver le braccia troppo lunghe, ma per questo essa portava la parte superiore del corpo in avanti, con le braccia levate al cielo nella stessa direzione, mentre una gamba stesa indietro proseguiva la linea obliqua. Ne veniva una lunghezza infinita della figura, e

questo la identificava meglio con quel concetto di Fata surreale, da cui era partito Filippo Taglioni nel concepire «danza d'elevazione».

Evadere dalla realtà, sfuggire al destino terrestre, spezzare le catene che ci legano alla terra e meritare una ascensione, ecco la sublime aspirazione del ballo romantico, che in tanti periodi ha il torto di cadere nella fredda esercitazione acrobatica

Gino Monaldi (*Le Regine della danza*, 1910, p. 82), cita una vecchia descrizione dell'«Ombra», balletto di Filippo Taglioni: “Il suo piede leggero non sente più il suolo che preme: stigli occhi suoi si stende velo; essa cade, essa è morta; piangiamola! Ma no; perchè eccola che ritorna nel nostro mondo, povera ombra, amante d'un essere vivente! Ella scorre per l'aria come nube ondeggiante a traverso le foglie sussurranti del salice, sull'erba verde e sulla scintillante superficie dei laghi e dei fiumi, cercando dappertutto quello di cui ella porta seco l'immagine in un lembo del suo bianco lenzuolo. Finalmente ella lo ritrova dopo lungo e melanconico brancolare fra il cielo e la terra”.

La danza di Taglioni non era un giuoco visibile di passi sulle punte, ma un flusso di istanti i cui passi erano inavvertibili, portavano la figura a fluttuare, a ondeggiare mollemente, quasi a galleggiare come cosa spirituale.

Alberic Second nel suoi *Petits memoires de l'Opéra* scriveva: “La gente dell'arte l'indomani del debutto di Fanny (Essler) (sic!) chiamavano la sua danza taquetée, per dire che consiste in piccoli passi rapidi, corretti, serrati, che mordono il palcoscenico, nei quali, le punte fanno una gran parte. È impossibile trovare un contrasto che colpisca di più, col merito della signorina Taglioni la cui danza, invece, è tutta ballonée (sic!)”.

E Levinson, nel suo libro su Maria Taglioni: “Fanny ballerina terra terra, non aveva niente da cercare nelle aure dove si librava Maria, danzatrice d'elevazione”. “Il taquetée è ebrietà di vivere quaggiù. Il Ballonée è aspirazione dell'al di là”.

Ecco, sito in seno alla stessa danza acrobatica (da acros, punto) il contrasto fra ginnastica e estro esistente ancora contro la danza sulle punte ricaduta nella meccanicità, e pertanto combattuta dalle nuove scuole derivate dalla Duncan.

Le innumerevoli frasi convenzionali che i numerosi critici hanno scritto sull'arte di Maria, non fanno che esaltarne il carattere ideale. Forse per questo essa “ha sempre avuto tendenza verso la danza pura, ha servito più le indicazioni liriche interiori che i soggetti dei melodrammi”, “per questo – dice ancora Levinson – essa non appariva che in ruoli impersonali e come astratti, indipendenti dalla azione drammatica” (M. Taglioni, p. 26).

Invece del balletto a coreografia geometrica in cui la prima ballerina serve di vertice alle figurazioni circolari e radianti, convergendo i suoi movimenti e guidandoli sempre per uno

scopo puramente esteriore e puramente decorativo, essa non ha mirato, nelle sue creazioni, che a dare espressioni interiori: si è servita delle punte per ottenere proprio ciò che i nostri contemporanei hanno conseguito avversandole.

Tanto, infatti negli ultimi anni il balletto è stato meccanizzato dai ballerini sulle punte, che qualcuno sarà stupito d'apprendere come, in origine, le punte non fossero soltanto un mezzo acrobatico, bensì avessero un fine ideale, costituissero un mezzo dello spirito!

Le scuole moderne, avverse al vecchi generi congelati, hanno oggi riportato la danza alla espressione lirica, l'han risentita come un'arte mistica: linguaggio dell'anima e non dei sensi. La danza, oggi, va ben oltre la carne, è ben altra cosa che il decorativismo; essa ha un contenuto proprio che sorpassa persino quello delle musiche dalle quali si fa accompagnare.

Maria Taglioni aveva saputo contenere questi sublimi sentimenti nella tecnica acrobatica da lei sottomessa al servizio dell'arte, riuscendo con essa, per ragioni ideali, ad abolire il peso corporale. Figura di sogno, più che creatura di carne, alla sua tomba si adatta l'epitaffio del poeta greco:

O terra, non pesare troppo su di lei! Essa ha pesato così poco su di te.

Fabbri, Paolo, *I cent'anni di L. Manzotti*, «Il Secolo. La Sera», 2 febbraio 1935.

E facciamola pure una piccola celebrazione di Manzotti nel centenario della sua nascita: di quel Manzotti che per mezzo secolo ha offerto ai suoi milanesi crateri enormi di brodo di giuggiole coi *Sieba* e con gli *Amor*, con gli *Sport* e con gli *Excelsior*, divertimenti coreografici tutti di proporzione monumentale.

Luigi Manzotti è nato nel Verziere di Milano il 2 febbraio 1835, e se alcuni collocano il fausto evento di questa meneghina famiglia di erbivendoli nel 1838, non bisogna dimenticare che il palcoscenico è abituato a questi miracoli di ringiovanimento.

Il nostro, in fondo, è stato onesto accontentandosi di tre annetti soltanto. Lasciamo da parte la sua vita aneddótica: sono ormai arcinote le piacevoli storielle di Luigi Manzotti che – venditore di erbaggi – si fa mimo ed entra in arte per un amore non corrisposto: come quelli che – invece – entravamo in altri tempi in convento per le stesse ragioni. Quello che ci interessa, e che è non meno pittoresco e curioso, è il Manzotti coreografo, autore di balli e coreografo della sua
epoca. .

Una specialissima epoca. E non per la danza teatrale soltanto.

Quest'arte era in decadenza: dal coreodramma di Viganò (*hompie de génie*, aggiungeva Stendhal – quasi per puntiglio – ogni volta che ne scriveva il nome) il ballo era calato di tono nella fiaba romantica di Filippo Taglioni e poi ancora nel genere storico di Giuseppe Rota, che con successi minori cercava di rifarsi le penne nel nido del grande Salvatore. Ma il ballo seguiva le sorti dei mutamenti sociali in quel secolo: il tramonto dell'aristocrazia e l'irresistibile avvento della borghesia. Teatro aristocratico la Scala era sempre stato, tolto il periodo di infatuazione giacobina della *Congiura Pisoniana* e del *Ballo del Papa*, il maggior scandalo delle nostre cronache teatrali.

Purono appunto Gaetano Gioia e Salvatore Viganò a prendere per un braccio Tersicore, costretta a ballare la carmagnola attorno all'albero della libertà fra lo sbraitare di un pubblico fanatico, e a ricondurla sul retto sentiero dell'arte. Tempi felici: un coreografo di profondissima cultura, un ballo come il *Prometeo*, la musica di Beethoven, le scenografie del Perego e del Sanquirico. In loggione, sopra il palchetto del «giovin signore a cui scende per lungo – di magnanimi lombi ordin di sangue». Ci sono – è vero – Giovannino Bongée e la sua impareggiabile Barborin (anche il popolino minuto sente il fascino dell'arte nobile): ma nondimeno il gusto e la classe privilegiati prevalgono, a Arrigo Beyle ci si bea.

Poi, attraverso il periodo scaligero della «noia maestosa» così ben descritto da Leone Fortis sul *Pungolo*, facciamo un gran tonfo nel tempo, dal 1814 al 1872. Dal *Prometeo* – volo superbo di un uomo di genio – siamo discesi pian piano alla *Bianca di Nevers*, «fantasia» storica di un coreografo di scarsa cultura; dalla musica del titano di Bonn a quella di Pratesi. Esordisce alla Scala in questo ballo il mimo Luigi Manzotti: e per la prima volta questo caporaletto della coreografia – che ha già nello zaino il suo bastone di maresciallo – spia dai fori del sipario il «suo» pubblico e pensa come si debbano servire i suoi gusti. Dio glie (*sic!*) l'ha data – la Scala – e guai chi glie (*sic!*) la tocca.

Ignorante e illetterato era certamente, il Manzotti, ma non sciocco: ed era anzi dotato di un formidabile intuito e di un'intelligenza pittoresca e versatile. Nei palchi del teatro egli ravvisava non già i salotti di conversazione dell'aristocrazia milanese – imperiale e austriacante o patriottica e cospiratrice – ma le vetrine d'esposizione della nuova società liberale e borghese trionfatrice coll'avvento del Regno. Questo pubblico, quando non aveva occasione di fanatizzare per Verdi o di macellare il *Lohengrin*, trovava pure uno spasso nel teatro guardandosi e compiacendosi di se stesso. L'Italia cominciava con l'«Italietta»: con tutta la sua robusta e schietta energia potenziale, ma anche con tutte le sue timidezze e i suoi disorientamenti sociali. La borghesia sentiva e pesava la sua forza: erano i suoi traffici e i suoi commerci che dovevano far le ossa al nuovo Stato, e ci teneva a metterlo in evidenza.

La parola d'ordine era «viva il Progresso». La filosofia si attaccava al positivismo, la letteratura al verismo. Manzotti fiutò l'aria: e, una volta orientatosi, partì a testa bassa per diventare il corifeo e l'esponente di questo stato d'animo. Egli ebbe cioè tanto accorgimento quanto ne aveva avuto dopo il 1830 il famoso dottor Veron, celebre e fortunato come inventore di un unguento pettorale ma più celebre e fortunato come direttore della Opéra di Parigi dopo la rivoluzione borghese di Luigi Filippo: bisognava andare incontro al pubblico, lusingarlo e commuoverlo nella sua condizione e nelle sue aspirazioni. Manzotti si fa le ossa alla Scala col *Pietro Micca* (nel 1875), col *Rolla* (1876), con il *Sieba* (1879), centoni storici e mitologici secondo la vecchia maniera.

Mimo e non ballerino, conosceva assai imperfettamente sia la danza come la coreografia. Ignorava la musica e il contrappunto. Tirò l'acqua al suo mulino: ridusse la danza del corpo di ballo a pochi passi essenziali, la coreografia all'esecuzione simmetrica e sincronica di poche e facili concatenazioni di passi. (Per chi ancora non lo sappia, Manzotti è il padre della danza meccanica e sincronica delle *girls*, che oggi vorrebbero importata dall'America). Tanta indigenza e tanto semplicismo strumentale sarebbero stati – in altra epoca – condannati all'insuccesso: ma il pubblico di Manzotti non voleva pensar troppo su quello che vedeva. Il nuovo coreografo coprì i suoi cenci con l'orpello e con i lustrini (avete rivisto, due anni fa, il *Sieba*) e passò: ebbe infine la grande trovata, e fu portato in trionfo.

Il trionfo di Manzotti è il ballo *Excelsior* che la sua epoca definì «ballo progressista». In una società che, considerava il progresso scientifico e meccanico come il naturale prodotto della sua organizzazione, del suo capitale e della sua accorta laboriosità, questa coreografica lotta fra l'Oscurantismo e il Progresso – facilmente risolta a favore di quest'ultimo dopo le piroette della prima ballerina – doveva portare, come portò, il visibilio. I trionfi dell'industria piacquero alla società industriale in pieno sviluppo: e il ballo ebbe – soltanto fra l'11 gennaio e il 29 ottobre 1881 – cento rappresentazioni. Manzotti è alle stelle: per un momento i fumi del successo gli danno alla testa e pensa nientemeno che di ridurre a ballo, le cantiche della Divina Commedia (ma la conosceva?); poi il suo buon senso meneghino di «verzeratto» riprende il sopravvento, ed egli si rimette nella sua linea col suo pubblico..

Nel 1886 – dopo aver trionfalmente portato l'*Excelsior* a spasso per il mondo – va in scena alla Scala con l'*Amor*: e completa la sua trilogia nel 1897 con lo *Sport*. Poi comincia lentamente la decadenza: sino alla morte, che lo colse settuagenario il 16 marzo 1905. Se nell'*Excelsior* aveva esaltato l'ingegno dei suoi contemporanei, nei due successivi balli il Manzotti aveva dipinto – col consueto fasto – la storia dei loro affetti e l'energia delle loro forze fisiche. Cervello, cuore, muscolo: che altro potevano attendersi? Nulla: e perciò la

società progressista del nuovo secolo abbandonò poco a poco il suo poeta. Restò il ricordo dei milioni di kilowatt-luce impiegati nei suoi balli, degli elefanti e buoi e cavalli messi a decine sulla scena, dei cento ginnasti della «Pro Patria» volteggianti sugli anelli e sulle sbarre del famoso «quadro finale». E la storia – sociale e artistica – voltò lentamente pagina. E limitò le spese.

Purtuttavia Manzotti non merita tutto il male che si è detto e scritto di lui. Uomo di prontissimo ingegno, incarnò e rappresentò i pregi e difetti della sua epoca: seppe precorrerne i gusti, ed oggi lo possiamo considerare come il vero instauratore moderno del teatro di propaganda (venitemi a parlare dei russi, dopo l'*Excelsior!*). Alla coreografia portò tutta la passione, il fervore e l'ingegno della sua schietta laboriosità popolana: le ridonò una grandezza e un prestigio: ne tornò a fare – dopo anni di decadenza – il nocciolo di discussioni, di attività e di iniziative. Il solo demerito che si possa scrivergli è quello di aver impoverito la danza e di averla subordinata alla processione fastosa e all'effetto scenico. Ma non hanno fatto la stessa cosa – su ben altra scala, è vero, di valori spirituali – i Bakst e i Diaghileff della nostra epoca?

Purtroppo dopo Manzotti vennero i manzottiani: e fu una invasione di ex mimi e di ex ballerine di quarta fila – ignari di danza, di arte, di cultura – che trent'anni si affannano, picchiano il bastone sul piancito (*sic!*) e al suono di invettive popolaristiche, a far alzare sincronicamente le gambe ai ballerini nei soliti quattro passi della coreografia simmetrica. Ma non è il vostro bastone di maresciallo, *scior Luis*: e voi li guardate con un sorriso leggermente canzonatorio dall'alto del vostro coreografico Walhalla, voi che siete stato più accorto e tempestivo di loro. E ditemi: quando verrà il momento che si possa intonare l'*Excelsior* della nuova coreografia italiana? Anche noi siamo progressisti.

Balli e balletti italiani

Ivanow, Michele, *La rinascita della coreografia in Italia*, «Rivista nazionale di musica», anno VI, n. 189, 24 aprile 1925.

Italia, madre di tutte le arti, aveva dato origine alla coreografia, la più seducente se non pur la più bella fra tutte.

Tersicore fu sempre cara ai cuori umani e in Italia trovò la sua vera patria.

Le danzatrici latine ebbero fama non minore di quella che avevano avuto le danzatrici greche.

All'epoca del Rinascimento la coreografia prese posto d'onore negli spettacoli dell'Opera lirica di recente allora creata. Le cronache dell'epoca sono piene d'entusiasmo e descrivono la magnificenza di quegli spettacoli, solenni o gai. L'invenzione e la prima esecuzione di *Canzoni da ballo*, giudicate ancora abbastanza originali ai nostri giorni, risale appunto a quell'epoca ormai lontana.

Il fiorentino Lully, col trasportare in Francia l'arte lirica italiana, trasportò ivi pure la coreografia, che trovò nella nuova patria il terreno propizio a svilupparsi.

Dal tempo del Re-Sole fino alla grande Rivoluzione (1789) la coreografia occupò il posto d'onore in tutti gli spettacoli dell'Opera Francese, che andava sempre più evolvendosi.

Didelot fu l'ultimo grande maestro francese di quell'arte sublime; ma egli, poiché i gusti teatrali francesi dopo la Rivoluzione si erano di molto cambiati, si trasferì a Pietroburgo. In Russia la coreografia rifiorì, non soltanto mercè i coreografi francesi, l'ultimo dei quali fu il celebre Marius Petipa recentemente morto, ma anche e forse soprattutto in grazia delle ballerine e coreografe italiane, dalla immortale Maria Taglioni e da suo padre (1830) fino alla (*sic!!*) Cecchetti. Durante questo periodo altresì fecero la loro apparizione a Pietroburgo altre stelle italiane della danza, quali, per citare qualche nome, la Cerrito, V. Zucchi, C. Brianza, la Legnani, la Lemido... E direttore d'orchestra di tutti i grandi balli del famoso *Teatro Imperiale* della Capitale russa – Teatro che non perdette il suo nome di battesimo neppure con l'avvento della Rivoluzione durante la immane recente guerra europea – fu in tutti i cinquanta ultimi anni, una eminente personalità italiana : Riccardo Drigo. Di questo vegliardo maestro, già ottantunenne essendo nato a Padova il 1846, appena ricordato quale pianista e autore di liriche da camera, di pezzi per pianoforte e delle musiche di opere ballo come *La moglie rapita*, inscenata al Teatro Imperiale di Pietroburgo nel 1884, come il *Don Pedro di Portogallo*, le *Bonheur* con ballo del coreografo G. Pratesi pure rappresentato per la prima volta al Teatro succitato, come *Il flauto magico* (1912) con ballo di Leone Ivanoff, sostituito allo stesso teatro del coreografo Petipa, come l'operetta *Arlecchino* la cui serenata divenne presto popolarissima (v. *Il Dizionario dei musicisti* A. De Angelis, Ediz. 1922, pag. 192, Casa Ausonia, Roma) bisognerebbe scrivere di proposito. Poiché egli è tra coloro che sono stati tra i più autorevoli ed efficaci presentatori interpreti e diffonditori non solo dell'opera di compositori connazionali dentro e al di là dei confini della propria Patria ma non meno dei grandi balli esteri venuti alla luce della ribalta nel buon mezzo secolo della sua instancabile attività direttoriale. La popolarità di Debibes e dei Tschaiowsky in tutta la

Russia è dovuta in non piccola parte ai successi riportati dal Drigo con le memorabili presentazioni e direzioni dei loro balli. Ed io stesso gli sono debitore della fortuna della mia opera ballo in tre atti *La Vestale* di cui fu protagonista insuperata e insuperabile la Lemido; ciò che mi piace di confermare all'amico illustre a mezzo di questa Rivista della sua Terra natia, che mi ospita amabilmente da quando, nel 1920, le chiesi accoglienza da profugo, dopo aver valicato le Alpi, contemporaneamente a lui di ritorno per sempre alla diletta Padova.

In Italia l'arte coreografica dopo il 1870 e dopo i balli grandiosi del Manzotti decadde sempre più e finì per sparire quasi del tutto, seguendo così le sorti della scenografia, altra primigenia italianissima manifestazione di bellezza, a cui è legato il nome glorioso fra gli altri del Bibbiena.

Esiste ancora a Milano una scuola coreografica, ma non dà alcun notevole risultato. Né alcun frutto prelibato hanno dato neppure i balli del Diaghilev; il quale, benché popolarissimo, dove essere considerato come insufficiente conoscitore di questa difficile nobile arte, poiché egli, coi suoi intendimenti ed esperimenti, asservendola molto facilmente ai gusti grossolani importatici dall'America con cake-walks, fox-trott, shimmy, ecc., invece di elevarla, l'abbassa, la profana.

La decantata ballerina russa, Giulia Siedova, della pleiade di celebrità coreografiche come Preobrajenskaya, Kscesinskaya, Pavlova ed altre, si trova ora in Roma con il suo corps-de-ballet, essendo stata scritturata per il «Costanzi» dalla signora Carelli.

Profonda conoscitrice dell'arte teatrale, Emma Carelli è rimasta attratta subito dal fascino che può apportare una compagnia sul serio di ballo agli spettacoli d'opera.

I veri amatori dell'arte lirica-scenica debbono essere riconoscenti all'ardita Direttrice del Costanzi per il felice tentativo di fusione di due arti sorelle.

E forse alla stessa signora Carelli spetterà il merito di far rinascere l'arte coreografica italiana come al Teatro dei Piccoli prima ed ora, sembra, al nuovo Teatro d'Arte diretto da L. Pirandello, a Palazzo Odescalchi e un poco al Teatro degli Indipendenti diretto da A. G. Bragaglia, gli uni e l'altro sorti in Roma, è onesto riconoscere la priorità per quanto ha attinenza al rifiorire e al rinnovarsi dell'arte scenografica italiana.

Confido pertanto che nell'ambito del maggior teatro romano sorga connessa una stabile scuola coreografica: i locali necessari non mancano, e sarà un bene morale oltre che estetico che codesti locali attigui al tempio consacrato all'arte di Euterpe e Tersicore non si profanino più nell'avvenire con l'insegnamento delle brutte danze de fox-trott e simili.

Naturalmente il Municipio e lo Stato dovrebbero venire in aiuto dell'Impresa del Costanzi per la realizzazione di un così nobile tentativo. Con una spesa non eccessivamente gravosa si ridoterebbe Roma di un'arte che fu tutta propria e che poi ha perduto; e molte tra le più avvenenti giovanette in tal guisa protrebbero assicurarsi unitamente ad una decorosa vita artistica sufficienti mezzi per una sana esistenza materiale. E l'Italia riprenderebbe il suo primato nel mondo per tutte le manifestazioni di bellezza, primato che è certo l'orgoglio più ambito per un paese civile della storia più volte millenaria.

Barilli, Bruno, *Coreografia democratica*, «Il Tevere», 29 dicembre 1926.

Non avremmo mai creduto che al giorno d'oggi tornasse in funzione da noi quel grosso, polveroso e detestabile divertimento strategico chiamato ballo coreografico, enorme e strapazzoso festival minimo danzante che si svolgeva con un lusso di eroismi ginnastici inauditi, uno spreco spassoso di evoluzioni tattiche e di geometrie atletiche, fra i prodigi del cartone dorato, in mezzo alla gloria sventolante dei pennoni e delle bandiere internazionali, contornate da emblemi e da targhe feudali che splendevano sotto il crudele flagello dei riflettori in una abbacinante apoteosi di lumi allegorici.

Entro l'agone mirabolante un'accolta di concetti elefantiaci: il Progresso, la Politica, la Scienza, il Carnevale, la Storia patria e la Geografia in costume saltabeccavano e piroettavano, con un satirico e infernale disordine, sui ritmi e le sparate di una tripudiante musica da banda municipale.

Trecento esecutori prendevano parte a questa allegoria, piramidali e innumerevoli erano le chiamate alla ribalta, figurarsi che bucato per la lavanderia del teatro!

Le imprese d'allora facevano tutto il possibile perché questo spettacolo brutto riuscisse altrettanto grandioso e vi riuscivano: l'enorme organismo quarantottesco procedeva cronometricamente fra le invettive galanti degli *abitués*.

Eden, sogno, paradiso, nirvana del vero capo musica militare, questo Ballo arcilogoro, questo mostro defunto ed esumato, sinistro e grottesco portento archeologico, ci sta ancora innanzi agli occhi in tutto il suo cadaverico, ingiurioso fulgore.

Quel che avviene di tanto calamitoso (*sic!*) ballo *Excelsior* non siamo in grado di raccontare con i precisione, tuttavia si tratta, a quel che pare, d'una lotta titanica fra l'oscurantismo,

avversario accanito d'ogni comodità, d'ogni confort, d'ogni termosifone, siluratore d'ogni becco a gaz (*sic!*), e il Progresso, la Civiltà, la Luce.

Tratta l'ispirazione dalle dottrine anticlericali del tempo l'idea di questo Ballo andò sviluppandosi e rifinandosi fra le mani di un professore di ginnastica.

L'Oscurantismo procede a lumi spenti, s'intrufola nelle tenebre, spirito della negazione, s'inoltra a passi di lupo perfido, prepotente, guastafeste, cialtrone; il Progresso invece è femmina, non ostante il suo nome, ha delle belle gambe, appare all'improvviso recando in mano, col gesto di un monumento americano, una lampadina raggianti di almeno cento candele e va scovando i ladri in casa degli inventori.

Naturalmente l'Oscurantismo retrocede dinanzi alla luce e s'accovaccia dietro qualche attaccapanni, aspettando nel buio, come una silurante, il momento propizio.

Di tratto in tratto un acutissimo fischio, simile a quello che avvisa gli equipaggi sulle navi in manovra, fa cambiare rotta e quadro allo spettacolo. Allora una oscurità caotica precipita rombando sulla scena: i fondali rovinano dall'alto fra i richiami concitati di una folla anonima di macchinisti. Cieli nuovi escono dalle spaccature della ribalta e vanno in su a occupare il posto di quelli già sfruttati, le quinte, da ogni parte, vacillano e navigano fra un diradare di nebbia rossastra.

A poco a poco, come da un antro vulcanico, emergono le cose: Siamo in casa di un venerabile uomo in parrucca che sta osservando con silenziosa attenzione una specie di scaldavivande posato sul tavolo: misteri della scienza, che l'orchestra spiega brillantemente, in tempo di mazurca. Molto probabilmente Volta, in persona, e la sua famosa Pila ci stanno sotto gli occhi. Aspettiamo anche noi l'elettrica scintilla con una certa ansietà. L'esperienza, dopo un po' di contrasto fra le forze avverse, riesce: – Eureka! Il Progresso ha vinto, ed eccoci d'incanto nella grandiosa Halle illuminata delle Poste e Telegrafi. Centinaia di leggiadre fattorine, in maglia rosa, ballano agitando dispacci che non arriveranno mai a destinazione.

L'Oscurantismo continua a tirar l'acqua al suo mulino e il Progresso, d'altro canto, fa del tutto per tirarla nel suo di modo che la scena a un certo punto, rimasta all'asciutto, si trasforma in un Deserto, pieno d'ardore tropicale. Il tramonto è un macello fumante. La temperatura segna 30 gradi sotto il cappuccio del suggeritore. L'orchestra che picchiava tanto sodo, finalmente è prostrata: solo l'oboe langue e si lagna. Quand'ecco che molti barracani invadono il Deserto e cominciano a combattere fra di loro cinematograficamente, vale a dire, menano botte tutti, ma nessuno soccombe.

Di lontano, per fortuna, vediamo sopraggiungere in fretta il Progresso; era tempo! Le nubi minacciose che turbinavano in cielo eran venute già fra duna e duna a rasentare quasi la terra; un colpo di bacchetta, e il palcoscenico riacquista adagio adagio la sua serenità; là dove non erano che sabbia, pidocchi, distesa desolata, e improvvise aggressioni a mano armata, ora è un fiume gonfio, tranquillo, benefico, una città sterminata, intorno a cui spunta teneramente l'insalata.

Gli avvenimenti incalzano, ai quadri seguono i quadri e le luci alle luci, le schiere innumerevoli dei mimi e delle silfidi irrompono cento volte sulla scena come una *charcuterie* in sobbuglio, corpi leggiadri, rispettabili, obesi ventri lanciati continuamente nel tempestoso can-can. L'orchestra attacca marcie e ballabili che esplodono, straripano con una veemenza tale da par crollare un ponte romano. I nostri nervi, insomma, sono esposti ad un indescrivibile massaggio, mentre i peccatori decrepiti, i vecchi bébé ringalluzziti, gli eleganti *gege* incartapecoriti ritrovano nell'angolo più buio del loro palco l'ardore antico e i sontuosi ricordi di gioventù.

Questo genere di arte nazionale, questa produzione mattacchiona e preistorica, oggi sembra esautorata, seppellita: sembra, tuttavia non si sa mai!

La pigra e conservatrice fazione italiana ama le sue inveterate abitudini e dimostra tutt'ora un'ostinata avversione, rispettabile del resto, per i cambiamenti a vista. Chi è vecchio vuol vedere al loro posto le cose abituali; sudicie, polverose, tarlate, inutili che siano nulla ha da essere spostato, tutto deve morire in compagnia di chi muore.

Tra il Deperimento e la contemplazione corrono i rapporti più profondi; il tanfo è il profumo dei vecchi e però, anche quel che si chiama la Pubblica Opinione è fatta di cotesti attaccamenti semicadaverici. Lo spettacolo del pappagallo impagliato è ancora il più consolante.

De Angelis, Augusto, *Torniamo al "ballo" con Giuseppe Adami, «Il Giornale dell'arte», 11 febbraio 1929.*

È questo il profilo dell'uomo di gusto. Artista con grazia. Scrittore di teatro, con morbidezza geniale. Non tocca le grandi passioni e le grandi passioni, forse, non lo toccano. Non credo abbia mai avuto forti dolori, sicché la sua arte è serena.

Nel secolo nostro costituirebbe un anacronismo, se il secolo del *charleston* e del *black-bottom* non guardasse al suo antenato del minuetto con molto accoramento inconfessato. Giuseppe Adami, squisitamente vizioso come un abatino del settecento, è pel teatro uno scrittore goldoniano. Ha cominciato infatti neppure credo ventenne, con: «*I fioi de Goldoni*». Poi sempre da allora, pur nella sua produzione moderna, ha avuto ritorni alle crinoline ed ai nei. La sua produzione moderna? Tanto più piacevole, in fondo, quanto più settecentesca per la forma, pel suono, per la visione della vita. Adesso è riuscito a darci un Casanova, che non parla. Perché appunto quel secolo è suo, ed egli può viverlo anco (*sic!*) in silenzio, tanto lo ha nel sangue, quando ciò avvenga nell'opulenza fastosa d'un quadro di danze, di colori, di luci.

Adami mi parla nel suo studio raccolto, dove ogni oggetto ha una preziosità ricercata e minuta, dal tavolo alle scansie, dai libri rilegati in pelle sbiadita e in oro vecchio ai candelabri di Murano:

– Non vale più la pena di lavorare pel teatro!... – mi dice con dolce desolazione, né irata, né rampognante. – Sono finiti i tempi in cui una prima rappresentazione d'una commedia era un avvenimento lieto. Allora si guardava con ansia affettuosa agli scrittori, il pubblico li seguiva, la critica li incoraggiava... Adesso...

– Per questo ti sei dato al ballo?

Sorride; – Anche per questo! Eppure...

– Eppure, tu hai una commedia pronta.

– Sì. Ma non so quando la farò rappresentare e da chi... Non ne parliamo. Fermiamoci al ballo, se vuoi. Come fu? Parlavamo una sera con dei balli antichi, che avevano costituito una delle glorie della «Scala». Io ho un ricordo indelebile, al riguardo. Ero da poco a Milano, venuto dalla natia Verona... tempi di giovinezza... Boito, Giacosa, Rovetta... nostalgie amare... Allora!...

– Adami, – gli dico – torneremo tra poco si balli. Parlami dei tuoi primi anni.

– Eh! Che vuoi? È storia comune un po' a tutti i letterati del nostro tempo. Giovinetto, avevo il giornalismo e la letteratura nel sangue. E poi... e poi ero un appassionato di sport. Eravamo ai primi anni della bicicletta e io fu (*sic!*) campione ciclista e redattore de «*Il ciclista veneto*». 1898? Diciamo novantotto: ero giovinetto, però! Poi entrai all'*Adige*. Era appena partito per Milano Simoni e noialtri principianti guardavamo al fratello maggiore, che andava verso i fastigi cittadini, già per noi carico di gloria letteraria, come ad un Dio. L'«*Adige*» raccoglieva il cenacolo dell'arte e della letteratura veronesi: Berto Barbarani,

Trebbia, Angelo Dall'Oca Bianca. In quei tempi capitò a Verona Benini. Una sera mi feci coraggio e, presente Alfredo Testoni, che era venuto a mettere in iscena il «*Palazzo de le ciacole*», tradotto in veneto dal suo «*Acqua e ciacer*» bolognese, lessi la mia prima commedia a Benini. Gli piacque e dopo un mese o due la mise in scena a Torino. Fu un successo. Io la prima sera ebbi 25 lire di diritti d'autore e subito offrii un pranzo al «Molinari» ai comici. Benini la sera dopo mi disse: «Adami, il successo mi dice che tu arriverai nel teatro. Fa' una cosa: prendi quelle 25 lire di iersera e mettile in un quadruccio. Sarà un ricordo!». Sorrisi... le 25 lire erano sfumate da un pezzo!

– Poi?

– Poi venni a Milano. E con me vennero le mie speranze e le mie illusioni.

– Le commedie...

– Le commedie... Quante? Tante, dopo il primo mio vero successo che fu: «*La capanna e il tuo cuore*».

– E adesso?

– I balli... Dunque, ti dicevo. Parlavamo con Scandiani. Io ricordavo la impressione fascinosa che m'aveva fatto lo «*Sport*» di Manzotti. Il quel tempo, eravamo nel '23 o '24, la «Scala» mostrava di voler ritornare al ballo. Fin dal '21 aveva riattivata la sua scuola, dandone la direzione al grande Cecchetti; si cercavano i balli stranieri. Vennero i balli russi con Diaghileff. Io osservai: l'Italia ha avuto il primato nel mondo pei suoi balli, e ora? E Scandiani disse: se *rinfrascassimo* lo «*Sport*»? Vedemmo subito che non era possibile: la musica di Marengo non si sarebbe prestata. Sarebbe stato necessario farne aggiungere altra da un musicista moderno: e allora tanto valeva farne della nuova per un ballo nuovo. Scandiani mi propose: fai tu un ballo. Se la «Scala» si impegna di metterlo su, io lo faccio. Così venne «*Vecchia Milano*» e così è venuto adesso «*Casanova a Venezia*». Continuerò. Ho dei progetti...

– Tu ritieni, dunque, il ballo, una forma d'arte?

– Senza dubbio! Coi mezzi che si hanno oggi è un'arte completa. Pensa alle possibilità che la successione dei quadri offre alla fantasia! Non sei costretto alla sintesi. Puoi inquadrare un soggetto nell'infinito del tempo e del luogo. Io concepisco il ballo, come una commedia. Do ai personaggi il loro movimento psicologico. Li vedo come persone vive. E poi, pensa alla gioia infinita di poter avere una messa in iscena a «La Scala»? No: non puoi immaginarlo: vieni stasera con me, sul palcoscenico, ti farà vedere.

Ancora la mezza luce: il velario pesante è una parete chiusa. Il «ridotto» è pieno di folla. A ridosso d'una *quinta* occhieggio nella sala. Aveva di molte belle dame, questa Venezia del '700! E cortigiane. Come si riconosce la dama dalla cortigiana? Me lo dirà questo abatino che passa. Ma ha fretta e non mi bada. Dinanzi a me, un cavaliere e una dama sorbiscono il caffè. Un moretto mi guarda e ha tre sacchi nelle mani.

– Te li han dati più grandi e vistosi, finalmente? – gli domanda Adami.

– Sono sempre quelli, commendatore.

– Interviene al posto del moretto, un dovizioso cavaliere ingioiellato. – E il mio camerino? Sempre nel sottopalco, che debbo correre come un disperato pei travestimenti.

– Pazienza, ci vuole! – dice serafico Adami e a me: – Tu conosci Menichelli?

Casanova mi si inchina. Il moretto da uno sgambetto ad un abatino che passa. Son tutti da mangiare di baci, questi abatini! Come le damine, del resto. Se provassi a passare un biglietto a qualcuna di esse, piegato a cuore? Una ve ne è che si affonda sui ginocchi, poi lancia una gamba e con la punta ottusa della scarpetta mi disegna un arabesco sotto il naso.

Non credo sia il buon momento per chiederle un appuntamento. Tanto più che la luce adesso è sfarzosa. Il velario si è aperto. Il ridotto è in gran movimento.

Una mano mi afferra e mi fa ritrarre:

– Stà (*sic!*) attento, che *sfori!*

– Mi passa davanti un trio di belle donne: – La Fornaroli, la Piovella, la Battaggi.

Lauretta, Donna Lucrezia e Barberina.

E c'è tanta musica attorno a me. Son tutto intento alla folla del ridotto. Così di tra le scene, se mi volgo, l'incanto cessa: la realtà delle *cantinelle*, dei riflettori, dei macchinisti, dei servi di scena, delle macchine, dell'abatino che si soffia il naso e della damina che si allaccia la scarpetta, mostrandomi, a gonna tesa, il piccolo posteriore setificato, mi riprende...

Adesso la luce s'è spenta. Succede il caos. Un correre veloce di tutti da ogni parte. Scene che si sollevano, *cantinelle* che si abbassano, *spezzati* che volano; le damine, gli abatini, i cavalieri sembrano tutti morsi dalla tarantola. La Piovella corre a perdifiato per la scaletta dei camerini, mentre con le mani si slaccia la vesta. «Ho da cambiarmi d'abito, per *fare la fanciulla della voluttà*». Non ne dubito: sempre la voluttà s'è slacciata le vesti, correndo. Ma io guardo la ballerina che sale. L'ho vista danzare nel ridotto. E poi nel *quadro dell'oro*. È elastica e leggiadra, forte e vertiginosa. Ricordo quel che Paul de Saint-Victor diceva della Salvioni:

«È una vera ballerina italiana forte e ardita come un'amazzone. Ella lancia le punte dei piedi come freccia d'acciaio. È straordinaria nei passi scabrosi, in quelel (sic!) attitudini veementi, che fanno pensare al disegno ardito di certi pittori fiorentini».

E la Fornaroli, dunque? Aspetta di scendere dalla scala dorata. Tutta grazia, linea, stile. Cammina sopra terra come sospesa a fili invisibili; si lancia nell'aria leggera come il suo sorriso.

Un barbaglio fantastico d'oro schietto. Si sono aperte le cateratte e l'oro scende a fiumi. Tutto l'oro di Mida s'è riversato su questo palcoscenico enorme. Caramba *ha toccato* ballerine e ballerini, tramagnini e comparse, bimbetti e bimbe sgambettanti, e sono tutti diventati d'oro. Lo spettacolo è di quelli che abbagliano. Visto di tra le scene, dà lo stordimento, Venti uomini fanno girare le ruote della cascata incandescente. Dal di dietro, l'oro mostra la tela e il legno ruvido, la corda tirata e la ruota cigolante. Corro verso il boccascena, per guardare il quadro, senza vederne il rovescio. *La fanciulla della voluttà* gira su se stessa, una gamba piegata, l'altra puntata a terra, proprio innanzi a me. E contra fra le labbruzze sorridenti. Fino a quanto conterà quei giri?

Pensa che, se appena la toccassero con un dito nei *fouettées*, volerebbe in orchestra.

Anche di questo non dubito; soltanto non vorrei trovarmi in orchestra.

Quest'orgia fantastica d'oro è finita. Un altro correre affannoso, un altro caos, e poi la serena parentesi d'una gavotta; il camerino di Lauretta al teatro San Samuele. Inchini, smorfiette, passettini. L'eleganza fastosa, tenorile, di Casanova; l'agilità furbesca di Momoletto; la grazia birichina della *servetta*.

Intanto di dietro preparano un giardino. Di nuovo cavalieri e dame sono al loro posto. Come si fa a conservare le illusioni, di qui sopra? La vita scopre la sua trama. È come se una zingara ci annunciasse il destino giorno per giorno, un giorno prima!

– Vedi? – mi dice Adami. – Te l'ho detto: io concepisco il ballo, come se si trattasse di una commedia? La parola appena: qui parlano le gambe. Ma è un quadretto alla Fragonard, delizioso.

Quando esco in via Verdi – dopo aver veduta la divina Piazza San Marco piena d'una meravigliosa folla, a cui Caramba ha dato tutti gli splendori della sua fantastica di grande artista – ancora un po' stordito per quei bagliori e quel caos, mi dico che così il ballo italiano ritorna ai fastigi luminosi dell'antico settecento e di quel primo ottocento, che conobbe con Maria Taglioni, la Cerrito, Carlotta Grisi, Cecilia Cervi, Fanny Essler (sic!).

Adesso: Cia Fornaroli, Rosa Piovella, Placida Battaggi.

Marenco? Pick-Mangiagalli e Vittadini.

Manzotti? Giuseppe Adami.

E a proposito di Adami – lo mio maestro per quel seducentissimo inferno – dico che anche Théophile Gautier scrisse un libretto di ballo e che Paul Valéry (*sic!*) lo scriverà.

E mentre me ne torno a casa, vedendo innanzi a me, in un nembo d'oro, *arabeschi e rovesciate, saluti e passi d'addio*, mi ripeto che le tre sole divinità alle quali Théo s'inclinava erano appunto *la beauté, la richesse e la bonheur*.

Vale a dire: l'oro, il marmo e la porpora.

Chi importa se, visto di traverso o per di dietro, mostrano il traliccio, la tela e il regno ruvido.

Adami, Giuseppe, *Storia di un ballo scaligero*, «Comoedia», anno XIV, n. 7, 15 giugno – 15 luglio 1932.

Quando la Scala, con la costituzione dell'Ente Autonomo, risorse a splendida vita, c'era ben altro da pensare che a rimettere in attività una delle più caratteristiche e pittoresche tradizioni del grande teatro: il ballo. Anche perché la Scuola famosa dalla quale erano uscite tante acclamate danzatrici, aveva da quattro o cinque anni cessato di esistere.

E siccome le ballerine non si improvvisano, ma bisogna piantarle, crescerle, coltivarle, proprio come le rose, si cominciò allora a dissodare il terreno per renderlo pronto e propizio al nuovo seme. Era il 1921, e quel tanto che bastava per dare al teatro un corpo di ballo d'opera, si venne reclutando fra le licenziate della Scuola disciolta, giovanissime ancora e già esperte nell'arte. Si creò così il nucleo delle «scritturate» mentre si riaprivano le iscrizioni ed i corsi alle novissime adepti, bimbine dagli otto ai dieci anni tutt'al più. Fino a quando, dunque, la Scuola non avesse potuto riprendere la sua funzione di vivaio delle sacerdotesse di Tersicore, era impossibile allestire nuovi spettacoli coreografici di grande stile e di vaste proporzioni, anche perché, tramontata la formula manzottiana, nuovi balli italiani non se ne scrissero più, e l'orientamento moderno veniva dalla Russia, capitanato da Serge Diaghilew, forte di un autentico capolavoro: *Petrouska* di Igor Stravinski.

Imitatori, ammiratori e seguaci non mancarono subito anche da noi. Il balletto sinfonico, di piccole proporzioni, che sostituiva la stilizzazione alla fantasia e il decadentismo all'invenzione, era certamente assai più facile a comporre del ballo a grandi masse. E la moda si dimostrava propizia alla nuova tendenza. Così, già nel secondo anno dell'Ente,

apparve nel cartellone quel *Mahit* che il pubblico mal sopportò, ribellandosi sopra tutto al taglio d'asino che ne costituiva l'originalissimo ma pericoloso finale.

Si capì tardi che la Scala reclamava ben altro, e per l'anno successivo di balli non si parlò più. Un secondo tentativo non diede molto migliore risultato, quando fu messo in iscena quel *Convento Veneziano* di Casella, che i meravigliosi costumi di Caramba tenere a galla per qualche sera sulle stagnanti acque lagunari.

Né maggiore interesse suscitò più tardi una ripresa del *Carillon magico*, oscuro e confuso garbuglio di maschere alla Brunelleschi, rugiadose e stucchevoli quant'altre mai.

Ah! Che bel giorno se riusciremo a spazzarle via da tutti i repertori lirici, drammatici e coreografici queste insopportabili maschere alle quali soltanto la viva travolgente fantasia di Max Reinhart ha saputo recentemente dare un'impronta audacemente nuova!

Intanto, alla Scala mirava attento il Diaghilew, dalla protuberante fronte ciclopica. E quando, nella stagione 1924–25, l'allestimento di una eccellente edizione di *Petrouska*, coreografo il Romanoff, interpreti la Fornaroli, la Piovella, il Celli, determinò finalmente un successo, il rigeneratore del balletto russo pensò che fosse propizio il momento per imporsi anche qui, come aveva fatto, e per ben cinque anni, col teatro di Montecarlo.

La Scala, che per i russi ha sempre dimostrato una particolare e commovente tenerezza, abboccò. Ma, ahimè, la compagnia che già recava in sé i visibilissimi segni della sua decadenza, attrezzata com'era di un mediocre corredo di vestiti e scenari, con i suoi *Lac des Cignes*, *Mariage d'Aurore*, *Oiseau de feu* e *Cimarosiana*, fece un solennissimo tonfo. Da quel tonfo nacque tutta bella, giovane, fresca, e sopra tutto italiana, la nostra *Vecchia Milano*. Nacque, si può dire, per reazione, per sventare il tentativo di invasione russa e segnare un ritorno, in altra forma, a quel genere di spettacoli che aveva entusiasmato tante generazioni, e che i vecchi abbonati scaligeri reclamavano ancora.

Con questo, intendiamoci, non voglio sé svalutare né menomare l'influsso che ha portato sulla coreografia di tutto il mondo il balletto esotico. Il tentativo di Diaghilew, d'altronde, fu ammirato e seguito con caldo fervore dai pubblici internazionali, ed aveva ragione di vivere e prosperare. Ma un palcoscenico della Scala richiede sempre ampiezza di movimento e di masse, successione di quadri e sorprese, smaglianza di colori e di luci, più che la raffinata e raccolta interpretazione di piccole e delicate variazioni sinfoniche.

In base a tale concetto fondamentale fu creato il soggetto di *Vecchia Milano*, seguito di quadri che alternano un andamento evidente di commedia mimica al ballabile pieno, a giustificare il quale valse l'idea di far riapparire nel bel centro dell'azione e dall'azione giustificato, il ballo scaligero del passato: il ballo nel ballo.

Quando fu approvata la trama, e Franco Vittadini si accingeva a comporre la musica, con la preoccupazione di essere sempre limpido, ritmico, quadrato, noi non si pensava certamente alle enormi difficoltà cui s'andava incontro nella realizzazione scenica dello spettacolo che richiedeva, data anche l'entità della spesa di messinscena, un esame attento e preciso di ogni particolare ed ogni effetto, ed uno svecchiamento assoluto della coreografia e della mimica tradizionali.

Sedute, discussioni, liti talvolta, nelle quali le pratiche idee dei tecnici cozzavano con le nostre non sempre definite e chiare.

– Cari miei – esplodeva Caramba – si fa presto a metter giù sulla carta: «Appare il palcoscenico dell'antica Scala...». Come lo risolvete, praticamente, questo quadro? Me lo volete dire?

No. Lì per lì, noi, proprio dire non si sapeva. Ché, logicamente, se il pubblico che avevamo immaginato dovesse assistere alla riproduzione d'un ballo del '59 era piazzato, come prima si pensava, al di là del fondo del palcoscenico, tutta la nostra azione avrebbe regalato le spalle al pubblico vero che avendo pagato non precisamente in moneta austriaca, aveva pure il diritto di vedere in faccia le ballerine. E d'altronde, se si fosse portata l'azione di prospetto, come si poteva rendere evidente l'idea che quella fosse la Scala antica durante la rappresentazione d'un ballo dell'epoca?

Il problema fu risolto soltanto dopo mesi d'incertezze, quando si decise di ricostruire in plastica i palchi di proscenio con la relativa bocca d'opera, piantandoli in modo di riprodurre la lunga vecchia ribalta. Ma non fummo tranquilli sui risultati se non quando, alla prova generale, il pubblico invitato ebbe un mormorio di gioconda sorpresa, non riuscendo a prima vista a discernere i palchi veri da quelli falsi, nei quali facevano bella mostra i personaggi del tempo dal generale Giulay, governatore di Milano, alla iatalissima patrizia, dagli ufficiali austriaci agli ardenti patrioti del '59, con Emilio D'Adda in primissimo piano.

Né minore fonte di guai furono le prove, lunghe prove per ben tre mesi, durante le quali fu un continuo fare e disfare per raggiungere in ogni episodio, ad ogni scena, in ogni danza quell'evidenza necessaria a sostituire la mancanza della parola.

Lo sanno i nostri primi e più cari e più valorosi interpreti, Cia Fornaroli, Rosa Piovella, Placida Battaggi e Vincenzo Celli e l'attore Alfredo Menichelli e tutte le figure, [...] del Caffè Martini ai soldatini e bersaglieri e servi di cascinale di Magenta.

Ad ogni prova, noi autori e Giovanni Pratesi, il coreografo, che ci seguiva in questo fare e disfare con pazienza e con ira, con rabbiose ribellioni e con riconciliazioni immediate e

patetiche, ad ogni prova, dicevo, si sventagliavano nuove varianti che sconvolgevano anche radicalmente, con improvvise sostituzioni la prima versione del tutto. E per dare un preciso significato alla mimica e alla danza, a poco a poco si finì con l'appiccicare alla musica l'invenzione di parole che guidassero gli interpreti nell'esprimere con il viso, le gambe, le braccia, le mani, il sentimento della situazione.

– Lei, Piovella, nella danza con il Fratta, la spia che tenta di strapparle notizie sul ballo della Scala e vuol farla bere perché parli, deve dire:

*Vuoi farla a me,
ma scemo sei
non bevo, berrai tu.*

– Provi. Ecco. Brava. Ma le parole non le canti. Le pensi. Le pensi e le balli.

– E lei, signorina Cia, quando col D'Adda gioca ai dispetti amorosi, è questo che dice il cuor suo:

*Ti voglio bene, ti voglio bene...
Ma sono gelosa...gelosa... gelosa...
Dal darti schiaffi, chi più mi tien...
Ma tu mi piaci
E saran baci,
sì, tutti i baci
del nostro amor.*

E qui, siede sulle ginocchia di Menichelli.

Il sistema attaccò. E tutti, con questa trovata delle parole-guida ci si divertirono, e volevano sapere quel che dovessero dire senza dire, gestendo o danzando. Nel quadro della Pliniana, essenzialmente d'azione, si finì col comporre un vero e proprio duetto lirico:

*Viver non puoi lon
[tan da me
nel sangue m'hai
non dei fuggir...*

cantava la Battaggi, con iatalissima espressione. E il D'Adda, Menichelli, accasciato dai rimorsi le rispondeva:

*Lasciami andar la Patria amar
È mio dover prima di te!....*

E si svincolava dal molle abbraccio, dal sensuale dominio, mentre, poi, venivano le amazzoni d'Italia a danzargli intorno una *pirrica* ricostituente.

O Dio, non erano proprio versi peregrini e rari, ma sciorinati l' per lì, col loro bravo accento giusto sulla musica, finivano a dare alla musica stessa un significato insospettato perfino al suo autore. E parole e musiche dilagavano per il teatro subito, tanto che i macchinisti, montando le scene delle opere serali, accompagnavano spesso i colpi di martello al ritmo del *Do-re* del valzer dell'ultimo quadro, quel *Do-re* che era diventato tra le quinte popolarissimo, sia per la finalità carezzevole del tema che per l'intonazione piuttosto polemica e un tantino profetica delle parole:

*Sai tu – perché
la musica del bal
sarà – fatal
al bal di Diaghilé?*

E gli altri rispondevano senza esitazione:

*Perché – si sa,
l'ha scritta il Vittadin
che sa – ben far
le folle delirar.*

In quel periodo che, se non delirava, impazziva eravamo proprio noi. Non c'era volta che Caramba, facendo una capatina alle prove, non domandasse:

– E il finale?... L'avete trovato?

A lui, piemonte (*sic!*) reale nel sangue, quell'arrivo in carrozza, sia pure di gala, di Vittorio Emanuele II e Napoleone III non andava molto giù.

Il ballo – osservava giustamente – deve concludersi con una apoteosi, realistica o simbolica poco importa, ma efficace. La nostra chiusa, invece, gli sembrava fredda. Fredda e pericolosa. Quell'incontro e quell'abbraccio dei piccoli meneghini coi piccoli gianduaia, sì, andava bene, ché l'alleanza del Piemonte con la Lombardia risultava evidente. Ma se, poi, si fosse ideato qualche cosa di più e qualche cosa di meglio, la calata di velario avrebbe acquistato maggior valore.

– Cercheremo...troveremo...

E non si trovò nient'altro.

Così avvenne che all'antiprova generale arrivati a quel punti ci arrestammo e nemmeno la berlina reale apparve più. Interruzione. Silenzio. Attesa. Niente. Dopo un istante, non so chi, credendo tutto finito, fece scendere il velario. Ma allora una voce fra irata e stupita gridò dalla platea:

– E la chiusa?

Era la voce di Arturo Toscanini, che aveva assistito alla prova e non riusciva a capire perché, proprio sul più bello, ci fossimo fermati.

– Maestro – risposi, – la chiusa c'è. Ma temiamo che la carrozza costituisca un pericolo.

– Pericolo perché? E per chi?

– Proviamo?

– Ma certo! Fate entrare la berlina.

Venti, trenta voci, successivamente, voci di gente che pareva liberarsi da un incubo, si passarono l'ordine: la carrozza!... Toscanini vuole la carrozza!... La carrozza!...La carrozza!...

E pochi minuti dopo, fra un getto di fiori largamente profuso dalle ballerine, Vittorio Emanuele e Napoleone fraternizzavano con le loro colleghe. Il finale, finalmente, era stato approvato, vidimato e bollato dal maestro dei maestri.

Non per ciò – bisognerà confessarlo – alla prima rappresentazione eravamo del tutto tranquilli. E prima che lo spettacolo cominciasse si tenne, fra di noi, un consiglio definitivo. Ma che consiglio poteva esser il nostro, a due ore dall'alzata di sipario, se non pieno di trepida paura?

Toscanini era partito la sera prima per l'America. A rassicurarci ci mancava quindi anche la sua autorità... E si decise che, sì, la berlina sarebbe entrata, ma un attimo appena, proprio sulla calata di sipario. Farla a non farla vedere, dare la sensazione che qualcuno arrivasse, ma senza ben precisare e individuare i due grandi personaggi storici.

Il gioco riuscì. Il successo scoppiò pienissimo e vivo. Ogni pericolo s'era dunque scantonato. Ma, all'indomani, da ogni amico si volle sapere perché mai non s'era vista la carrozza. Infatti, tale era la preoccupazione in tutti, che il velario fu fatto scendere non appena i cavalli superarono il traguardo delle quinte.

Nella sera successiva si videro anche i postiglioni. Alla terza rappresentazione si profilavano le punte delle due feluche. Alla quarta, coraggio a due mani, presentammo interi il Re d'Italia e l'Imperatore dei Francesi. E poiché l'applauso scrosciò, alla loro vista, più

fragoroso che mai, da quella sera in poi, la carrozza sostò nel bel mezzo della scena, e là s'indugiò quanto volle a raccogliere gli omaggi della folla festante.

Chi poteva pensare allora che Vittorio Emanuele II e Napoleone III, da noi serviti al pubblico scaligero col contagocce, qualche anno dopo avrebbero raccontato personalmente in lungo e in largo la storia di Villafranca?

Ulderigo, Tegani, *Il ritorno del "Sieba"*, «Ambrosiano», 10 settembre 1932.

Alla Scala è dunque in programma per la prossima stagione, e quindi è già sin d'ora allo studio, il *Sieba*, che pertanto ricomparirà sulle scene del nostro massimo teatro dopo un'assenza di trentatré anni, poiché vi fu dato nella stagione del 1899–1900.

Con questo spettacolo di carattere eminentemente popolare si ritorna in pieno al ballo, anzi al «gran ballo» tanto caro al «gran pubblico»; al «ballone» come lo chiamavano talora i nostri vecchi quand'era più grandioso e sfarzoso. E con esso si ritorna a quel Manzotti che fu uno dei più geniali e acclamati coreografi dello scorso secolo, degno emulo del famosissimo Viganò la cui scomparsa costituì un vero lutto per Milano e al cui funerale assorse alla solennità di un'apoteosi. Non fu certo tale quello che accompagnò il Manzotti all'estrema dimora, ché i tempi erano cambiati e siffatte infatuazioni non erano più possibili, ma pure fu schietto il cordoglio quand'egli si spense nel 1905, poiché con lui scompariva un insigne vessillifero dell'arte mimica, un beniamino delle platee e un cittadino che Milano aveva particolarmente amato perché uscito dal suo popolo, nato all'ombra della Madonna, fiorito e cresciuto in quel vecchio pittoresco Verziere dove suo padre teneva un banco di frutta e dove anch'egli al suo banco visse i suoi anni e lavorò, fin che l'istintiva e irresistibile passione per il teatro lo trasse altrove e coronò la sua fronte di non commestibili allori.

Esordì come mimo alla Conobbiana nel ballo *l'Incoronazione di Corinna* del coreografo Borri, poi passò a Firenze e a Palermo e quindi a Roma, ove rimase scritturato per quattordici anni consecutivi affinando nell'esperienza il suo fresco talento naturale e maturando entro sé quei frutti di cui doveva poi essere tanto prodigo per la gioia delle folle. Fu appunto a Roma che iniziò la serie con una scena mimica intitolata *Morte di Masaniello*, a cui seguirono *Il Moro delle Antille*, *Michelangelo*, *Rolla*, *Narenta*, *Cleopatra*: composizioni che gli dischiusero la via del successo. Ma quelle che lo assodarono e lo diffusero furono le sei successive, i sei grandi balli che portarono alle stelle il nome di Luigi

Manzotti. Cominciò col *Pietro Micca*, che poi riprodusse alla Scala nel 1875, allorché egli si presentò per l'ultima volta come mimo, rinunciando agli applausi diretti all'esecutore per preferire quelli rivolti all'autore; e ancora alla *Scala* lo salutarono essi e lo inebbriarono nel 1870 per il *Sieba*, nell'81 per l'*Excelsior*, nell'85 per l'*Amor*, nel '97 per lo *Sport* e nel '99 per la *Rosa d'Amore* che segnò il suo canto del cigno. Sei superbi spettacoli, sei trionfi.

Fortunata ventura per lui fu senza dubbio l'aver potuto affidare l'interpretazione musicale delle sue invenzioni coreografiche a un compostiere come Romualdo Marengo, ai cui melodiosi e agili ritmi esse dovettero in gran parte la loro duratura popolarità. I nomi di Manzotti e di Marengo non si possono superare, così come nella loro brillante carriera apparvero inseparabili i due uomini; il Marengo piuttosto piccolino; il Manzotti figura aitante, biondo rossiccio con un bel palo di baffi arricciati e il viro aperto e fiero, quale lo ritrasse Paolo Troobetzkoï nel 1897, nel busto dedicatogli nel Ridotto della Scala, e quale lo si vede profilato in un medaglione. unico cimelio che io ricordi nei contiguo Museo Teatrale.

Egli, che nell'inscenare i suoi balli curava specialmente i movimenti simultanei delle moltitudini – fu il coreografo delle grandi masse e il primo a volere e ad ottenere l'esecuzione perfetta in tutti i dettagli –, era alle prove di una attività straordinaria, correva su e giù infaticabilmente sul palcoscenico, s'arrampicava sui «praticabili», e sopra tutto mulinava e picchiava senza tregua quel suo grosso bastone, terrore dei tramagnini e delle ballerine ch'egli apostrofava nel saporito e disinvolto linguaggio di Carlo Porta. Gli avevano appioppato il nomignolo di «*la pomèla*», scherzoso omaggio alla sua origini di «*verzeratt*», ma tutti riconoscevano i suoi grandi meriti ed anche la sua fisica prestanta, di cui molti si ricordavano: perfino una dolce nonnetta, Marta Biagioli (che ancor oggi lavora nella Casa del Teatro della vecchia ditta Chiappa, ove entrò nel 1878 allorché cominciò ad occuparsi appunto dei costumi per il ballo *Sieba*, nato proprio in quell'anno) e a chi la domanda dal Manzotti risponde che «era un bell'uomo». Ed egli aveva allora quarantatré primavere.

Ne son trascorsa altre cinquantaquattro e nel frattempo l'eredità artistica di Luigi Manzotti ha avuto le sue vicende e anche il *Sieba* è passato nella loro trafila. Così la tutela del libretto e i piccoli diritti appartengono a Casa Ricordi, quelli di stampa e rappresentazione alla Casa Sonzogno che li ha rilevati dalla Suvini-Zerboni. Tutto un giro di divisioni e di trapassi in cui non è agevole orientarsi. Ma vi son alme complicazioni e anomalie. La partitura dice che quest'azione coreografica è in otto quadri. La copertina del libretto, nell'edizione che l'autore modificò nel 1899 e ch'è rimasta definitiva, afferma che si tratta di cinque atti e sei quadri. Viceversa il frontespizio parla di sette atti e nove quadri, e tali in realtà risultano poi

nel testo. Da notare ancora che il preciso titolo è *Sieba o la spada di Wodan*, ma la spada di disparve presto nelle citazioni e rimase solo *Sieba*. Badiamo però: sta bene «il *Sieba*» se ci si riferisce al ballo, ma in verità si dovrebbe dire «la *Sieba*», essendo questo un nome femminile: quello della protagonista.

La quale, incaricata da Wodan di recare la sua portentosa spada ad Aroldo «della bella chioma», re di Thule, minacciato dai nemici Gantari e insidiato dal ministro Kafur, s'invaghisse del giovane monarca e, istigata da Sartur, genio malefico, si perde con lui, prigioniero dei pirati danesi assoldati da Kafur e condotti da Cadmo, ma lo salva dalla morte e lo libera dalla prigionia e quand'egli riconquista il trono diviene la sua sposa felice. Il soggetto, ricavato dalle saghe nordiche e arricchito d'episodi fantastici, si svolge attraverso una serie di scene e di danza in cui figurano il Walhalla e il trono del Nume e gli abissi infernali, il mare in tempesta e la nave che vi affonda, e a cui partecipa una turba di personaggi d'ogni razza e rango: Walkirie e avventuriere, danzatrici e ninfe marine, Ase, Alfi, Dohalfar o geni malefici, Liasalfer o geni benefici, soldati di Thule e Gantari. Eroi del Wingolf e dell'Asgard. Scaldi, sacerdoti, pirati danesi, scudieri e mercenari, suonatori e menestrelli, giocolieri e paggi, senza contare l'anonimo, vasto e non censito «popolo»! Non per nulla l'ultima volta che questo ballo fu allestito alla Scala ci vollero 891 costumi (e questo è ancora niente, perché l'*Amor* ne richiedeva 1400)!

Aveva da sbizzarrirsi a sua posta l'estro di Alfredo Edel, del Bartesaghi, del Bigiarelli e degli altri figuristi. E il pubblico a estasiarsi dinanzi alla ridda dei colori e delle fogge, alla varietà e sontuosità degli scenari, alla novità e alla meraviglia dei macchinismi, e, s'intende, alta piroette delle danzatrici e dei danzatori, alla grazia delle mime e dei mimi. Protagonista, si sa, la prima ballerina; Surtur il genio tenebroso, il primo ballerino; Araldo, re «della bella chioma», la mima; Cadmo il pirata, il mimo; e intorno alle due coppie elette, tutti gli altri e tutto il resto che mandava gli spettatori in visibilio: specialmente al quadro in rosso nero e oro della Tregenda, che traeva il suo immancabile effetto dal contrasto col quadro bianco celeste del Paradiso.

Il successo? «Piramidale». Ma bisogna pur dirne qualche cosa.

Il *Sieba* andò in scena nuovissimo al Regio di Torino nella stagione carnevale-quaresima 1877–1878, e l'anno seguente eccolo alla Scala, di cui reggevano l'impresa i fratelli Corti, mentre anche in altri teatri milanesi si davano ugualmente altro balli come *Carlo il guastatore* del Rota al Dal Verme, il *Rodolfo* del Borri alla Canobbiana, il *Don Brutus*.... al Fiando detto Gerolamo, e c'era l'opera al Carcano oltre che al Dal Verme, la commedia al

Manzoni, al Milanese, al Fossati, oltre che alla Canobbiana, e una Compagnia Ginnastica Giapponese al Santa Redegonda; a tacer poi del Grandioso Presepio Meccanico «con figure movibili e discorsi analoghi»... Fra tante attrattive la più attesa era certo quella del *Sieba*, che subito eclissò tutte le altre.

La prima rappresentazione si ebbe la sera del sabato 11 gennaio 1879 alle 9, prima ballerina e protagonista la spagnuola Rosina Mauri ch'era stata la «dea» della stagione precedente; mima la Vergani. Col nuovo ballo si presentava anche per la prima volta alla Scala l'opera *Dolores* del maestro Auteri, già data con bel successo al Dal Verme e altrove; ma qui, mentre il ballo, intercalato dopo il primo atto, subito furoreggiava, per la povera *Dolores* erano veramente dolori...

Diceva l'indomani il giornale «La Lombardia» nel suo sintetico resoconto: «Euterpe ebbe le spine; Tersicore le rose. Teatro imponente. Molte signorine brillavano nei loro palchetti. Visibilissima l'aspettativa. Ma fu subito delusa. Dopo il preludio sinfonico che era assai applaudito, appena levata la tela incominciarono i guai. Il primo atto della *Dolores* cadde in mezzo alle disapprovazioni. Il panico che paralizzava gli artisti indispose il pubblico che non seppe o non volle avere pietà. Fin dalla prima scena, invece, il ballo si guadagnò la simpatia della gran massa degli spettatori. *Sieba* è una composizione coreografica fantasiosa, allestita con uno sfarzo degno delle *feerie (sic!)* parigine; nella quale Rosita Mauri danza adorabilmente, assecondata da un corpo di ballo pieno di vita, di slancio, di verve, conflagrato (!) dalla briosa musica del Marengo, svelta, elettrizzante, facile senza essere volgare mai; il tutto incorniciato dalle tele del Ferrario, di incantevole effetto, e dai miracoli d'una inesauribile sartoria che devono essere costati un occhio del capo. Finito il ballo molti se ne andarono e l'opera completò il suo fiasco».

Su «La Perseveranza» il famoso critico Filippi constatava pure che «l'opera cadde e il ballo ebbe un successo straordinario». E specificava che «l'esecuzione detta *Dolores*, se si eccettuino le masse, che il Faccio ha condotto con la sua solita valentia e coscienza artistica, è non solo inferiore alle esigenze della Scala, ma di qualunque altro teatro, anche di più bassa categoria». E più oltre: «Dirò solo che la Scala non dovrebbe essere la palestra dei principianti, dalle voci stentate, stonate, sbagliate, che cantano senza sapere quello che si dicano e si facciano. L'orchestra suonò meravigliosamente il bellissimo preludio dell'opera, che fu bissato, e questo sia di conforto almeno al povero autore, al quale auguro di non aver assistito e di non assistere al massacro del suo spartito». Questo si chiama portar chiaro! Il Filippi poi scioglieva un inno al *Sieba* che «indica nel Manzotti un talento di vero artista, immaginoso, pieno di gusto, di misura, con una foga nell'azione negli intrecci ballabili che

trasporta, suscita l'entusiasmo». Dopo l'esame dettagliato del lavoro e tutto elogiando senza riserve, aggiungeva: «Bisognerebbe che dedicassi un articolo alla musica di Marengo, che ha contribuito, in gran parte, allo strepitoso successo. È musica in cui l'ispirazione e la fattura si accordano stupendamente; e c'è freschezza, novità di pensiero, brio, carattere nelle danze. È lavoro di un maestro, di un compositore che sa, senta e capisce ». E concludeva infine: «Alla Scala, da un gran pezzo, non si vedeva un lavoro coreografico di tanto merito e d'un tale effetto nel pubblico che ha applaudito freneticamente».

Tale il clamoroso esito di questo ballo divenuto di colpo popolare.

L'indomani sera le replica s'iniziò le ore 7.43 (in altri teatri gli spettacoli cominciavano anche alle 730 e persino alle sette!) e il risultato – «fiasco dell'opera e piramidale successo del ballo» – fu identico, con in più qualche nota pietosamente comica, fedelmente registrata dalla cronaca della «Lombardia». A metà del quarto atto della *Dolores*, dinanzi a tre dozzine di spettatori mezzo addormentati, la prima donna, signora Vercolini, che già da principio appariva indisposta, smise di cantare e disse al pubblico che «non ne poteva più!». «*Le la poo andà!*», suonò una voce dal loggione, Si calò il sipario, e il buttafuori uscì a dire queste testuali parole: «Per la sopravvenuta indisposizione della prima donna, lo spettacolo non può andare avanti perché non può continuare »”

Per quella disgraziatissima *Dolores* l'impresa scritturò allora la celebre Galletti, ma questa si ammalò e, di rinvio in rinvio, la terza rappresentazione avvenne soltanto la sera del 29 gennaio (alla ore sette!), allorché l'opera ebbe finalmente successo, ma solo per lei, perché, come scrisse il Filippi, « quando l'esimia cantante era in iscena brillava il sereno, e il pubblico perdonava agli altri la loro immensa mediocrità ».

Intanto il *Sieba* veniva ripetuto col *Don Carlos*, in cui cantava Tamagno, e, curioso a dirsi, il pubblico non voleva saperne del balletto dell'opera e bisognò sopprimerlo. Manzotti oscurava Verdi? No certo, ma in materia di coreografia si preferiva lui e il suo *Sieba*, di cui si diedero trentasei rappresentazioni con ottimo esito». Perciò lo si riprodusse due anni dopo, nel 1881, con Rosina Viale protagonista, e se ne ebbero soltanto diciannove repliche perché in quella stessa stagione a ancora alla data faticosa dell'11 gennaio il Manzotti varò splendidamente il suo *Excelsior* che ne ebbe trentanove e che quell'anno fu dato tre volte, ripetendolo cioè con altre venticinque repliche nella primavera e con altre trentanove nell'autunno. Una vera frenesia manzoniana. Quanto al *Sieba* esso tornò alla Scala a distanza di parecchi anni, nel 1900, per ventotto esecuzioni che ebbero a protagonista Carlotta Brianza; mima la Puliti.

Nel frattempo ed in seguito, però, il fortunato ballo spiccava il volo per altri palcoscenici e per altri lidi. Nella stagione 1879–80 lo inscenava la Fenice di Venezia e nel maggio 1880 il teatro Bellecour di Lione con la traduzione di Boucber-Hallé. E via vie. A Milano lo si è allestito almeno una ventina di volte. Del 1900 in qua se ne sono avute in Italia tredici riproduzioni, delle quali tre a Milano e tre a Napoli. Nella nostra città lo si ebbe al Dal Verme nelle stagioni 1911–12 e 1916–17 e al Lirico, per l'ultima volta, in quella del 1919–20. Nella metropoli partenopea il teatro San Carlo lo rappresentò nel 901, nel 917–18 e nel 923–24. Fu questa, sinora, l'ultima volta in cui la felice composizione di Luigi Manzotti e di Romualdo Marenco venne ripetuta, in un'edizione della quale fu grazioso ornamento Etorina Mazzucchelli, l'eletta danzatrice che ora è venuta a dirigere presso la Scala quell'Accademia di ballo di cui ella stessa fu allieva.

Buon auspicio, questo ritorno che coincide col ritorno del vecchio caro ballo, atteso del pubblico con cordiale simpatia.

Fabrizi, Paolo, “Belkis” e l’arte coreografica di Leonida Miàssin, «Il Secolo. La Sera», 20 gennaio 1932.

Che la nuova giovinezza del Teatro alla Scala volesse subito spingersi all’ardimento mi è apparso chiaro – né lo ho taciuto – quando fu annunciata l’assunzione di Leonida Miàssin a dirigere un ballo nuovissimo del maestro Ottorino Respighi: questo *Belkis* appunto, che, ormai, completo nella preparazione coreografica, sarà rappresentato sabato sera nel teatro del Piermarini. Miàssin è infatti il più audace ed il più attuale fra i coreografi moderni: certo – nella sua professione – fra i più intelligenti e dotati. Chi si occupa di cose di teatro mi comprenderà apprendendo che Max Reinhardt lo ha voluto al suo fianco per l’allestimento di *Helen*, vasta coreografia rappresentata con vivo successo all’*Opera House* di Manchester or è un mese.

Il successore di Nijinsky

Leonida Miàssin è nato in Russia meno di trentacinque anni or sono: della sua carriera di danzatore – coincisa con la massima auge del balletto classico di interpretazione slava – si potrebbe fare anche a meno di parlare, tanto essa deve esser nota. Limitiamoci a ricordare che egli entrò giovanissimo nella gloriosa compagnia di Diaghilev, occupando il posto lasciato vuoto dalla tragica follia di Nijinsky, il più grande ballerino dell’epoca moderna. Miàssin aveva già i mezzi per evitare lo scacco che molti si attendevano da un confronto

così arduo e così immediato: e vinse la bella partita. Quanti anni son passati dalla sua *Boutique fantasque*? Qualcuno cercava di contarli (fan pochi giorni) nell'aula di studio della nostra Scuola di ballo mentre egli completava il solito esercizio quotidiano coi suoi allievi russi e coi ballerini del nostro teatro: e tutti stupivano per quella sua rapida e vigorosa elevazione che è sempre la stessa (o fastigi aerei del *ballon*!) per quel gioco prodigioso del battere e del saltare che – ora come allora – trascina ad applaudirlo, per i numeri vari e fioriti dei *cambiamenti* e degli *entrechats* dopo i quali il ritorno al suolo appare provvisorio, tanto è leggero. Noi conosciamo questo linguaggio saltatorio, ricco e colorito, poiché è latino e nostro: lo riascoltiamo sfumato di toni esotici nella provincia un po' barbara dei *port-de-bras* rigidi e concitati, ma non ci dispiace il vigore di questa inflessione straniera: e nel *Belkis* vedremo appunto quali effetti sappia raggiungere, specialmente ed esclusivamente nelle parti maschili.

Ed ecco ora Leonida Miàssin fra noi in veste di coreografo: messaggero di uno stile nuovo sulle scene dove si è riflessa – in interpretazioni di stile autoctono – la grande tradizione del *maître de ballet* da Giangiacomo Noverre ad Enrico Cecchetti. Nessuna classificazione lo ha ancora incluso nel breve elenco dei grandi riformatori della danza classica: ma la sua tendenza attuale, di cui solo il prossimo avvenire è giudice e noi spettatori curiosi e favorevole, germina dalle due grandi ed effettive riforme della coreografia: quella di Marius Petipa del secolo XIX e quella di Fokin del XX. Se son nomi stranieri (un francese ed un russo) resta a noi la soddisfazione che sian stati due italiani e segnare le transizioni: il milanese Carlo Blasis per allacciare Noverre a Petipa, il milanese Cecchetti per congiungere il francese a Fokin.

I novatori da Petipa a Miàssin

Marius Petipa nel secolo XIX concepiva la danza di balletto nella sua forma più pura. L'arabesque fiorito e la *pirouette* folgorante eran compresi in ragione esclusiva della loro stessa virtù. Lo stile di Petipa è fatto per il virtuoso: il *fouetté* è accessorio indispensabile con gli *arabesques* ed i *relevés* ed il ruolo femminile (ballerina) predomina su quello maschile. Da questo stadio ancora romantico o materialista (la danza pretesto per ammirare *la belle femme*) la coreografia si distoglie con Fokin ed il suo capolavoro: *Les Sylphides*. La maggiore e più complessa inventiva tecnica del russo si stacca dal cerchio e dallo linea retta che erano i canoni di Petipa: Fokin segna la fine della tendenza alla disposizione geometrica dei gruppi dei danzatori, abolisce la tradizionale e tediosa simmetria assieme a taluni ghirigori della musica, le dà un significato come dà urna ragione all'azione della pantomima. Fokin fonda con questo lo stile dei coreografi russi, il *costruttivismo*; gli epigoni se ne

impadroniscono e vi aggiungono nuove e varie tendenze: Nijinski, la sorella Nijinskaia, Balanscin, Bolm, Romanoff, Slavinski e Lifar riescono a metà o si disperdono per via: Leonida Miàssin intraprende la strada meno facile, con un attento scrupolo delle attualità, si crea uno *stile* personalissimo e vince parecchi degli esami affrontati, fra i quali quel *Pas d'acier* che è uno dei balletti più notevoli dell'ultimo decennio.

Miàssin è un modernista: egli ritiene che il balletto non debba ignorare nessuna di quelle esperienze che son proprie dei nostri giorni. Si esalta al cinematografo per la prodigiosa facoltà di questa arte di trasporre l'azione rapidamente da luogo a luogo: sogna e tenta – affrontando difficoltà inaudite e comprensibili – un'arte coreutica *cinematografica* che consenta una varia e fantastica successione di quadri, un rapido trasporto di azioni e di movimenti: e sfiora la meta impossibile con il suo balletto *Good-humoured Ladies*. L'infatuazione per lo sport non lo lascia indifferente: quando è necessario il gesto ed il passo dei suoi ballerini si ispirano e si atteggianno alla *linea* ed allo *stile* dell'atleta: la grazia sdolcinata si corregge nel vigore, l'elevazione nello slancio. Viene poi il periodo del *collettivismo*: Miàssin, che non deve essere in odore di santità presso i Sovieti, si rivolge alle esperienze meccaniche e sociali con un senso di moderato equilibrio. Lo attrae la danza di masse più di quella dei singoli: ed è solo con un oculato, stretto e rigoroso rispetto di gerarchie estetiche che egli distribuisce il complesso a sua disposizione dal corpo di ballo (attore principale come il *choròs* della tragedia greca) all'interprete solista: ne consegue non tanto un commento del primo all'azione del secondo quanto una avvincente trasposizione dal singolare all'universale, un subordinare l'individuale al collettivo che noi sappiamo esser l'appassionata ricerca della nostra civiltà morale. Di quella meccanica egli tenterà una interpretazione umana appunto col *Pas d'acier*: vita e movimento della macchina stilizzati e tradotti col vocabolario della danza di balletto: arte non più imitativa e meramente rappresentativa come credeva il Noverre, ma concettuale ed onnirappresentativa.

Questo il corredo di Miàssin che presentiamo al pubblico del *Belkis* e lo spettatore vedrà in che modo egli faccia uso di queste sue acquisizioni nel ballo di Ottorino Respighi.

Il libretto del "Belkis,,

Dovremmo intrattenerci ora sul libretto dell'azione che l'autore – il Guastalla – designa col nome di *coreografia*. Esso non si distacca dalla moda del genere «narrativo» che ha goduto sinora in Italia di favori esclusivi. I lettori sono già a conoscenza della leggenda che ne costituisca la trama, conducendo Belkis, regina di Saba, al trono ed al talamo del Re divino Salomon ben David. Ma per evitare il pericolo di lunghe scene mimate e dei «dialoghi in danza» – che han lasciato così infausto ricordo con le disgraziate *Mille e una notte* – il

librettista è ricorso ad una formula composita che mi pare felice introducendo un *narratore* che riallaccia e commenta brevemente i diversi quadri, esclusivamente dedicati alla danza ed alla coreografia. Ricostruiremo il libretto attraverso la semplice successione dei quadri.

I. – Il primo quadro è occupato dalla dizione del *narratore*, con la impostazione della vicenda.

II. – Nel gineceo di Salomone. Davanti al Re compaiono le due legioni dell'aria (*danza degli uccelli*) e danzano le quattro favorite per spianarne la fronte corrugata (*danza dell'offerta*). Quando egli rimane solo ed insonne, rivolto col pensiero alla Regina di Saba, entrano ad accarezzarlo dalla finestra i venti leggeri del sud (*danza dei venti*), accompagnati da un invisibile coro. Il Re chiama la sua messaggera celeste la incarica di portare un messaggio a *Belkis* (danza dell'Araba Fenice)

III. – Giunge la Fenice ai giardini pensili di Kitor dove è *Belkis*, e le reca il messaggio mentre ella si leva a salutare il mattino (*danza dell'Aurora*). Poiché Salomone la chiama, *Belkis* chiede consiglio ai sapienti ed alla vecchia nutrice *Zaoditù* che compie il rito magico mentre le schiave danzano imitando il passo del gallo (*danza del gallo*) ed altre recano in lucide coppe i profumi (*danza dei profumi*). Quando appare in ciclo la stella del Re, *Belkis* decide di partire contro le supplicazioni ed i pianti delle donne.

IV. – Torna il *narratore* a rievocare il viaggio magico della Regina di Saba con la sua carovana attraverso l'uragano.

V. – Giunge la carovana alla tenda del Re, salutata da selvagge fantasie guerresche (*danza dei guerrieri*). *Belkis* scende dalla lettiga su uno specchio che simula una pozza d'acqua e si ritrae rabbrivendo (*danza dello specchio*). E quando, levati gli occhi dalla terra, scorge il Re meraviglioso, cade ai suoi piedi vinta dall'emozione.

VI.– Ancora un brevissimo commento del *narratore*.

VII. – Nei giardini di Gerusalemme davanti ai padiglioni del Re. Cessato il canto, le concubine di Salomone spogliano *Belkis* delle vesti onde è ricoperta (*danza delle vesti*). Caduto l'ultimo velo, Salomone balza in piedi e, come David davanti all'Arca Santa, danza innanzi a *Belkis* per supremo amore alla sposa divina (*danza mistica*). Anche *Belkis* si leva, e chiude il Re come in un cerchio (*danza del cerchio d'amore*), Quando gli cade fra le braccia, Salomone la solleva alta e la porta correndo verso il fondo. Comincia il festino nuziale: le donne recano le anfore (*danza delle anfore*), i giovani vengono con enormi tamburi e vi saltano sopra (*danza dei tamburi*); tutti d'intorno si levano a la *danza orgiastica* conclude la scena .

Le danze di complesso

Come si vede le danze d'assieme hanno una indiscutibile prevalenza sulle esecuzioni singolari: doppia e favorevole occasione per giudicare alla prova il costruttivismo moderno del Miàssin (che per le nostre scene è stile del tutto inedito) ed il valore – se ve ne fosse bisogno – del corpo di ballo scaligero, cui si sono aggiunti i sei prestigiosi ballerini russi condotti per l'occasione dal coreografo. Di essi e degli esecutori solisti – che sono la principessa Leila Bederkahn, il Lichtenstein, Attilia Radice e Vincenzo Celli – si dirà brevemente per informazione in un altro momento.

Indiscrezioni? In pubblico avrà modo di vedere il miglior stile del Miàssin in danze – come quelle dei «guerrieri» e «sui tamburi» – improntate ad una eccitazione saltatoria che non ha molti precedenti, variate su una compostissima ed energica scala di movimenti: tentate e ritentate più volte prima della costruzione definitiva; e in, altre, come quelle dei «galli» e delle «lagrime» e la «orgiastica» finale in cui sono usate singolarmente le risorse dello stile classico.

Mando un annuncio intanto a Miàssin: mentre va in scena questa sua coreografia del *Belkis* ritorna in Europa dopo un lungo soggiorno americano il compatriota Fokin per assumere la direzione del corpo di ballo del teatro sovietico dell'Opera a Leningrado. È il primo atto di un interessantissimo duello coreografico quello cui noi stiamo per assistere? E v'è fra noi chi possa prenderne partito? Il successore di Nijinski non sarà passato invano sui luoghi della grande tradizione scaligera.

E – per finire – una informazione curiosa: estranea alla preparazione del *Belkis* ma attinente alla scuola di ballo scaligera. Qualche tempo fa, in questo stesso luogo, io non mi sono richiamato invano alla interpretazione liturgica della danza, arte sacra e spiritualissima. Sfondavo forse una porta aperta e parlavo ad orecchie già disposte a comprendermi, facendomi paladino di una causa già vinta prima di essere combattuta. Ma quel che ho saputo ieri non ha potuto non turbarmi: un gruppo di suore istitutrici di un convitto cittadino che varcato la porta di Piazza Paolo Ferrari ed è salito nell'aula di Cia Fornaroli per incaricarla di dirigere e comporre una breve coreografia a carattere sacro, che svolgerà quanto prima durante una festicciola di educando.

Ringrazio io pie sorelle: nessuna testimonianza più della loro ha servita a dimostrare che la danza classica, ormai purificata e sovrumana nella sua ispirazione, ha assunto aspetti nobili e pensosi anche davanti agli occhi del secolo.

m. c., *Un balletto di stampe pinelliane. Breve colloquio col maestro Ezio Carabella,* «Gazzetta del Popolo», 8 dicembre 1933.

Nel cartellone della stagione lirica dell'anno XII al Teatro Reale di Roma figura, sotto la designazione di «balletto», l'opera nuovissima di un musicista romano che, senza essere più giovanissimo, appartiene tuttavia alla promettente schiera dei nuovi compositori italiani; quella sulla quale si appuntano le migliori speranze per una rinascita della gloriosa musica nazionale. Il balletto si intitola «*Volta la lanterna*», musicista di larga cultura e di solida preparazione. Allievo dei maestri Storti di Roma e Ferroni di Milano, laureatosi a pieni voti al Liceo Rossini di Pesaro, iniziò la sua attività di compositore con una «*Impressione sinfonica*», eseguita all'Augusteo, dove nel '21 il Carabella riportò un successo vivissimo con delle «variazioni» sinfoniche, ripetute poi alla Scala e in molte altre città italiane e straniere. Successivamente il Carabella passò, con molta e duratura fortuna, alle piccole scene della lirica leggera con quel «*Don Gil dalle calze verdi*» che riportò dappertutto un successo enorme e parve il primo saggio della nascita di un'operetta italiana, con «*Bambù*», con «*La linea del cuore*» ed altri lavori del genere. Recentemente ha musicato «*Il candeliere*» di De Musset, opera giocosa che attende ancora il giudizio del pubblico italiano. Intanto egli ha preparato il balletto che verrà messo in scena al Reale nella seconda metà di gennaio, molto probabilmente insieme con «*I tre rusteghi*» di Wolf-Ferrari. Abbiamo chiesto al maestro Carabella qualche notizia su questa sua ultima fatica, ed egli ci ha detto: – Il ballo è scomparso dai nostri palcoscenici lirici; ma non perché appaia al pubblico una forma d'arte superata, lontana dalla nostra sensibilità. A dimostrare il contrario sta il successo del balletto del maestro Vittadini «*Vecchia Milano*». Io ho voluto per riprendere per l'appunto un tema analogo, ma ispirato da Roma. Emidio Mucci ha scritto per me il libretto di questa azione coreografica, composta di tre grandi scene e di due siparietti, intitolata «*Volta (sic!) la lanterna*». Musicalmente questo balletto è un blocco sinfonico, eseguibile anche in concerto, a somiglianza del celebre «*Petruska*» di Strawinsky; e come il «*Petruska*» fa tesoro di temi popolari, raccolti nel campo di personali ricordi della mia fanciullezza o derivati da spunti trascritti dal maestro Parisotti, un dotto di cose musicali e di usanze popolari romane della fine dell'800.

– Il balletto ha dunque caratteri folcloristici?

– Precisamente. «*Volta (sic!) la lanterna*» è qualche cosa come una raccolta di una trentina di stampe pinelliane animate e musicalmente commentate. L'azione si svolge tutta nella Città dei Papi, all'epoca sthendaliana; ma s'inquadra, tuttavia, per certi aspetti, nel clima

attuale, in quanto il pubblico vedrà in alcune tipiche scene la rievocazione di talune sagre, quale quella del grano e quella delle fragole, che il Fascismo ha ricondotto in onore. La prima scena raffigura Piazza dell'Esquilino, con nel fondo la Basilica di Santa Maria Maggiore; la seconda Piazza Barberini, e la terza il Largo Goldoni, con lo sfondo di Via Condotti, nell'ultimo giorno di carnevale. I due siparietti, raffiguranti uno il Portico di Ottavia, nel quale s'inquadra un'azione burattinesca del celebre teatrino di Ghetanaccio, e l'altro il corridoio di Borgo, con un cantastorie popolare, appariranno due vere e proprie stampe del Pinelli, a bianco e nero.

«*Volta (sic!) la lanterna*», per cui il pittore Polidori ha già preparato i bozzetti delle scene alla maniera delle rievocazioni romantiche e pittoresche della prima metà dell'800 dipinte da Roesler Franz, avrà per coreografo il Romanoff, e per principali interpreti i ballerini Caorsi e manca Galizia.

Intanto, il maestro Ezio Carabetla sta lavorando intorno ad una nuova opera, in un atto, su libretto di Emidio Mucci, dal titolo «*Cola di Rienzo*»: un'opera destinata ad avere, a quanto si sa, un suo speciale significato nell'Italia d'oggi rinnovata dal Duce.

Fabbri, Paolo, «*Il Cappello a tre punte*», «Il Secolo. La Sera», 29 gennaio 1934.

Una breve *ouverture*, ben indovinata a creare un'atmosfera caratteristicamente spagnola; quindi una trionfale fanfara di trombe, su un motivo simile a quello che annuncia la entrata del *torero* nelle parate dell'arena, sottolineata da vigorose e scandite percussioni di timpano. Improvvisamente un tuono di entusiastici *olé*, accompagnati dalla battuta ritmica dei talloni sul suolo e dal crepitare vigoroso delle nacchere, il sipario si alza, e comincia l'avventura del «Tricorno»: o «Cappello a tre punte», com'è stato chiamato in questa stagione scaligera.

La favola è questa: sulla spianata di un mulino, cui dà acceso un ponticello, il mugnaio e la moglie attendono ai loro lavori. Sono giovani, felici di amarsi: geloso l'uomo della sua bella sposa, lei del suo uomo rude e laborioso. Ma ecco arrivare, seguito da un pomposo corteo di damigelli e di armigeri e accompagnato dalla consorte, il governatore del luogo: il «Corregidor». Subitamente egli si invaghisce della mugnaia: lui, il vecchio Babbeo, tronfio e claudicante. La mugnaia scherza col fuoco del maturo spasimante, e danzando lo seduce sempre di più: mentre li marito, che le si è accordato nella burla, sta a vedere e ride. Ma il «corregidor» mangia la folla: e manda ad arrestare dai suoi «alguacils» l'incanto mugnaio.

Poi, nottetempo, va al mulino con la pretesa di consolare l'amata solitaria. Ma nell'attraversare il ponticello il buio lo tradisce, e cade nell'acqua: la mugnaia lo respinge e poi fugge, lasciandolo mortificato e fradicio. Povero «corregidor»! Toltisi i panni madidi, li lascia fuori ad asciugare e va a riscaldarsi nel letto degli sposi. Ma ecco tornare il mugnaio, che è riuscito a sfuggire agli sbirri : vede gli abiti del «corregidor» davanti alla casa, e si convince di essere tradito. Si vendicherà col taglione: indossa panni e il tricorno del governatore e scrive sul muro l'annuncio della beffa: «*Vostra moglie non è men bella della mia!*». Infine l'equivoco si chiarisce: gli sposi fedeli si riconciliano, il «corregidor» è bastonato e scornato, e la folla dei compaesani festeggia i mugnai e l'epilogo della clamorosa burla con danze e canzoni.

Il libretto del ballo è di Martinez Sierra, tratto di peso dal racconto di Pedro Antomo-de-Alarçòn: *El sombrero de tres picos*. Questa opera rappresenta, nella letteratura castigliana, la felice continuazione della tradizione «picaresca» del romanzo classico spagnolo: incarnazione moderna di tutta la giovialità scaltra e burlesca, dell'antica vena umoristica e festaiola del popolo castigliano, manifestatasi per la prima volta nel sano e limpido umorismo dell'«Arcipreste de Hlta». Un semplice episodio da burla, ingenuamente malizioso, basta ad Alarçòn per dipingere – con una fluentissima spontaneità di umorismo giocondo – un quadro pieno di vita e di colore, del più puro sapore popolare, animato dalla più irresistibile «vis comica».

«Picaro» in un certo senso fu anche – in pieno ottocento – l'irrequieto Alarçòn, uomo di penna e di spada, politicante focoso, scrittore geniale. soldato di ventura : ma l'argomento del racconto che lo rese celebre ha tradizioni ancor più anticamente genuine : «castizas».

Anzitutto erano stati i trovadori, girovaghi suonatori di chitarra, a portare per la Spagna la canzone col racconto della comica avventura del vecchio babbeo, innamorato della bella e fresca moglie del molinero di Arcos e gaiamente punito con la pena del ridicolo. Più tardi ritroviamo l'episodio – col titolo di *El Corregidor y la Molinera* – negli anonimo «intermezzi» al limitare della *edad dell'oro*, commedie di carattere giocondo e di tendenza realistica, «*cuadros de costumbres*» improvvisati – in origine – su un tema preventivamente fissato, alla stregua o secondo la ispirazione popolare della commedia dell'arte italiana. Più tardi ancora non è questo stesso conflitto comico fra il capriccio di un vecchio e gli amori di due giovani ad inaugurare – col nome di *comedia do figurón* – un tema che sarà largamente sfruttato dal teatro internazionale, che Francisco de Rojas Zorrilla trasmette a Tommaso Corneille e a Scarron e a tutto il teatro francese?

Questa premessa storico-letteraria mi permette di rendere omaggio ai natali illustri ed antichi dei personaggi che vedremo in scena alla Scala, e di esaltarne com'è dovuto la felice teatralità. Anche nella riduzione a ballo fattane dal De Falla per la Compagnia di Diaghileff l'intrigo mantiene quella evidenza realistica che, nel sistema del teatro spagnolo, occupa lo stesso posto centrale e predominante che hanno il destino nel teatro greco e il «pathos» in quello di Shakespeare: la musica, semmai, aggiunge evidenza all'evidenza e caratterizza ancor più l'ambiente coi temi genuinamente ispirati delle magnifiche danze di Spagna: *farrucas jotas, fandangos*.

Fu Igor Stravinsky a premere su De Falla – dopo aver assistito al successo della *Vida breve* nel 1913 – perché portasse a compimento il balletto di cui Diaghileff gli aveva strappato la promessa. Il compositore russo professava una grandissima ammirazione per quegli che aveva soprannominato il «Liadoff della Spagna»: e Diaghileff – di parte sua – già da lungo tempo nutriva la vaghezza di un tema spagnolo che arricchisse l'ecllettismo della sua Compagnia.

Martinez Sierra era l'autore di una pantomima che si stava rappresentando con clamoroso successo in quei giorni al Teatro Eslava di Madrid, *El Corregidor y la Molinera*: ma il tema vi era così minutamente espresso da non lasciar libertà alcuna all'arte del coreografo com'era intesa dai russi: il libretto fu rifatto secondo i consigli di Diaghileff. De Falla lo elaborò ed infine vi aggiunse la *farruca* e la magnifica *jota* della conclusione. Così compiuto, il lavoro fu affidato alla interpretazione coreografica di Leonida Miassin, astro sorgente – a quei tempi – della nuova generazione saltatori slava. Ed ecco il *Tricorno* entrare come «balletto russo» nel repertorio.

Miassin, preoccupato di conservare al quadro la sua tipica atmosfera si mise a frequentare in quel periodo i luoghi meno conosciuti dell'Andalusia, accompagnato da Manuel De Falla o Diaghileff. La grazia, la precisione e la bellezza di quelle danze popolari incantavano e preoccupavano nello stesso tempo il coreografo. La scuola di danza spagnola è così particolare e definitiva come concezione artistica, che è impossibile trapiantarla tal quale in altro ambiente o in altra sensibilità. Messo al bivio di farne una riproduzione fotografica o di servirsene come mezzo di ispirazione per stilizzare gli accenti, Miassin finì per attenersi a questa seconda maniera: egli imitava in ciò l'atteggiamento seguito dai musicisti suoi connazionali nel trattamento di motivi iberici (si ricordano la *Jota Aragonese* di Glinka e il *Capriccio spagnolo* di Rimsky-Korsakoff).

Scene e costumi furono affidati per l'esecuzione a Picasso, che li ambientò nella Spagna di Goya. Leonida Miassin e Tamar Karsavina erano i mugnai Woizikowsky il *Corregidor*.

Per l'allestimento di questa nuova edizione del *Tricorno* la Scala ha chiamato come coreografa Lizzie Maudrik, ben nota in Germania dove dirige da parecchi anni l'Opera di stato di Berlino. Dallo stesso teatro proviene Alexander von Swaine, che sosterrà la parte del «mugnaio», il quale giunge in Italia preceduto dalla fama di buon conoscitore della tecnica della danza spagnola, appresa studiando con l'ottima Taita Moro, La «mugnaia» è Attilia Radice, mentre la parte mimo-danzante del «Corregidor» sarà sostenuta da Carletto Thieben. Il bozzetto della scena – eseguita da Grandi – e di quelli dei costumi sono del principe di Mario Cito Filomarino, eseguiti da Caramba.

P. F (ma Paolo Fabbri), “La vita breve” e “Il Cappello a tre punte” di Manuel De Falla al Teatro alla Scala. [Il ballo], «Il Secolo. La Sera», 31 gennaio 1934.

Il pubblico, cui è molto piaciuto il «Tricorno», ha avuto ancora una volta ragione. Ma forse non si è reso neppur conto che gli applausi di ieri sera andavano in parte anche alla riabilitazione del gusto e della intelligenza collettivi. Ero fra i primi a dubitare della evoluzione estetica di un pubblico che aveva fatto follie per il *Sieba*: ma le accoglienze di Milano ai mugnai e al «corregidor» – sorti dall'intelligente fantasia del musicista di Granada – mi provano ora che la pacchianeria, a non incoraggiarla, si smaga presto dei suoi facili incantesimi. Il «Tricorno» è entrato, dunque, a vele spiegate nel porto della Scala, e sian grazie ai piloti che ve lo hanno condotto, a tutto vantaggio della cultura milanese (la quale vive di ricordi – fra gli sgambetti di Manzotti e gli isterismi dalcroziani – con benemerenzze, ahiné!, che rischiano di rimanere soltanto archeologiche).

Si è già detto della trama del ballo, mettendone in rilievo la antica teatralità e la genuina derivazione dalla nostra commedia dell'arte. Ho anche accennato alla prima edizione del «Tricorno» – imperniata sull'illustre trinomio Miassin-Karsavina-Woisikowsky. Com'è risultata – nei confronti dell'opera e della interpretazione del 1919 – questa nuovissima edizione scaligera?

Diaghileff – supervisore di un gruppo di collaboratori eccezionali! – aveva avuto in quella occasione un aiutante tanto malnoto quanto prezioso: il gitano Felix che, a Londra, aveva lungamente insegnato a Miassin come potesse utilizzare la tavolozza ricchissima ed affascinante delle danze caratteristiche spagnole. I danzatori russi lavoravano in stretta collaborazione con gli artisti iberici: Manuel De Falla chiariva al coreografo la notazione musicale della commedia, Felix danzava e ridanzava *jotas*, *fandangos* e *marruca* per

Miassin e Karsavina, Pablo Picasso ricostruiva ambiente e atmosfera spagnoli con i due Polunin e Alias; infine Diaghileff, crogiolo di ogni esperienza, dava a tutti questi elementi lo stile e l'anima del balletto russo. Tutti per uno e uno per tutti. Stilizzato a quel modo – e sotto l'impulso di un Miassin d'avanguardia – la vicenda di Pedro Antonio de Alarcòn perse un poco, forse, del carattere originario pienamente ereditato dalla tradizione popolare: risultò, cioè, più «balletto» che *cuadro de costumbres*. L'inverso si è verificato alla Scala, come sto per dirvi.

Una collaborazione come quella della compagnia russa era da ritenersi impossibile a Milano: dove, scomparso Viganò, l'incomprensione delle reciproche esigenze ha sempre diviso gli autori della musica, delle scene, della coreografia, dei costumi. Tuttavia questa volta una *entente cordiale* ha ridotto al minimo gli svantaggi di questa anarchia originata dalla incompetenza e dal disamore. Ed ecco per primi i nomi di Mario Cito Filomarino e di Antonino Votto: l'uno troppo colto e raffinato per essere soltanto autore dei bozzetti, l'altro troppo appassionato del teatro per essere soltanto un finissimo musicista: o non è stato proprio Votto – come mi risulta – ad apportare alle danze certe correzioni piene di intuito e di intelligenza? Ecco un collaboratore ideale che vale assai più del modesto Ansermet della edizione russa (negato, come asseriva Nijinsky, per dirigere balletti!).

Della realizzazione pittorica della scena dirà partitamente Costantini: come sfondo al ballo, essa mi è sembrata indovinata e bella. Cito Filomarino ha centrato il realismo sul palcoscenico ma ha liberato la fantasia nello sfondo: fantasia di toni caldi e misteriosi, ben adatta a creare la suggestione dell'ambiente. I costumi, disegnati con una raffinatezza aulica, si discostano dalla tradizione goyesca del «cubista» Pablo Picasso: le linee e i colori si estendono su una gamma più indeterminata di epoche e di stili. Ma non è la stessa, la vera Spagna a documentare – nelle sue tradizioni popolari – sopravvivenze così incantevoli e singolari, in un'arte del costume che allea la grazia nativa alla fastosa magnificenza dei dominatori orientali?

Ed eccomi alla interpretazione coreografica. Lizzie Maudrik, germanica, è stata incaricata della ricostruzione plastica dell'ambiente spagnolo: e ciò può sembrare curiosissimo. Ma quello che a me sembra veramente curioso è questo: che si pretenda di allestire un ballo spagnolo con un corpo di danzatrici istruite – è vero – alla preziosissima estetica ritmica, che non serve a nulla: ma affatto ignare di danze «di carattere». Si proclama necessaria la scuola Dalcroze (e quando mai si è rivelata utile alle *necessità del teatro?*): ma se si dovesse far danzare in un'opera o in ballo – non dico, come ieri sera, spagnuolo – ma un passo di

carattere *italiano* (tarantella, saltarello, padovana, bergamasca, ecc.) è ormai dimostrato che la Scala dovrà sempre ricorrere all'estero.

Con ciò, Lizzie Maudrick è artista di ogni riguardo. Anch'ella ha rivelato mano più felice nella prima parte del balletto – dove la «commedia» è stata giocata e danzata alla perfezione – che non nella seconda, dove è mancato agli assieme quel carattere picaresco che io ritengo indispensabile alla trama. Si tenga presente però che questa coreografia non ha avuto a disposizione per l'allestimento che poche settimane (per i russi, eran stati diversi mesi) e che le prove in costume sono cominciate quasi alla vigilia dell'andata in scena.

Tengo nota – per suo onore – di certe sue dichiarazioni pubblicate ieri sul *Popolo d'Italia*; in realtà è soltanto l'insopprimibile educazione classica del nostro Corpo di ballo – che i barbari ci stanno guastando – che permesso, in tali circostanze, il conseguimento di così notevoli risultati.

Per concludere, dunque, ho in odio ogni «maniera» letteraria sulla Spagna (furia e languore, *navaja e mantilla, corazon e toreador*), e son grato alla distinzione di Lizzie Maudrick di averci risparmiato questi vieti ingredienti: ma una disinvoltura un po' più *picara* avrei voluto vederla negli assieme (o c'era troppa gente sulla scena?).

L'interpretazione solistica – mi si lasci dire – è stata perfetta, in nulla inferiore a quella dei russi: anzi, più espressiva ed umoristica. Non tutta la stampa è grata ad Attilia Radice (*la mugnaia*) di incarnare la reazione dello spirito classico della danza italiana contro gli snobismi della barbarie: e perciò sono stati cautamente risparmiati gli elogi a questa che è la sua migliore interpretazione scaligera. Ma non sarò io – che uso macinare ben altro ben altro grano – a infarinarmi in questo mulino dei complimenti in famiglia. Lasciamo fare agli altri: e non verranno proprio da noi, con quello della sera, le lodi che alla interprete son pervenute – in varie e piacevoli forme – con il corriere del mattino.

Alexander von Swaine è un ottimo danzatore: intelligente nella mimica, talvolta un po' troppo stilizzato nel gioco degli atteggiamenti, egli è stato caldamente applaudito dopo la sua *farruca*, ed ancora nel *fandango* con la mugnaia. Ecco un artista che ha visto e che studia: talvolta – ed è tutto dire – mi ha ricordato, sia pure pallidamente, il grande Escudero. Carletto Thieben ha trovato la magnifica parte per il suo talento di mimo, che è più comico-grottesco che non patetico come altre volte tentava. Ben stilizzato nel costume, nel gesto, nel passo tronfio, vanesio e claudicante, egli è stato un ottimo «corregidor». Come capo degli sbirri – confuso cioè nella massa – ho riconosciuto Ermanno Savarè: ecco un altro grande e vero artista della pantomima, al quale la Scala dovrà un giorno o l'altro rendere giustizia.

Magnifici, come ho detto, i costumi eseguiti dal «mago» Caramba. Le luci non hanno affatto contribuito a creare la suggestione del quadro. La notte non è una notte qualsiasi: è quella di San Giovanni. «Bella notte andalusa – suggerisce la didascalia – imbalsamata di profumi, stellata e misteriosa». Avrei voluto più calore, più attesa, più languore; mentre la voce notturna avverte: «*Casadite, casadite cierra con trance la puerta – que en que el diablo esté dormido à lo mejor se despierte*», e la mugnaia, con dolorosa stanchezza, carezza il mantello del marito arrestato e le *castañuelas* abbandonate sul tavolo.

Fervidissimo il successo: otto chiamate – per precisare – alla fine, oltre alle due a scena aperta.

De Martini, Gualtiero (ma Walter Toscanini), *Il cappello a tre punte*, «Perseo», anno V, n. 6, 1 marzo 1934.

Del soggetto e del favorevole esito del balletto presentato alla Scala *Il Cappello a tre punte* si è occupata largamente la critica dei giornali quotidiani.

Si è detto come questa pantomima-balletto musicata da Manuel De Falla su trama di Gregorio Martinez Sierra, sia stata tratta con grande sagacia e senso teatrale dello spettacolo, da una novella scritta nel 1874 da Pedro Antonio de Alarcon *El sombrero de tres picos*, racconto che sviluppava l'elemento picaresco d'una romanza popolare *El Molinero de Arcos* un po' anteriore alla novella de *El Corregidor y la Molinera*. Si comprende come il musicista si sia innamorato di questa vivace successione di quadri che il racconto di Pedro Antonio de Alarcon presentava e come sia nato questo piccolo capolavoro coreografico in cui musica ed azione sono strettamente congiunte e non mai a caso.

Il ricco folklore spagnolo, presenta una grande abbondanza di danze che hanno origini, caratteri, e provenienze diverse, ed ha permesso al maestro De Falla di sottolineare tutte le situazioni e gli istanti psicologici dei suoi personaggi con dei ritmi e dei passi differenti che li individuano e li caratterizzano.

La cadenza della *jota* servirà infatti a De Falla per definire il tipo della mugnaia che è di Estella, e le prime note del *pano moruno* il mugnaio, ch'è di Murcia. Anche chi non conosce i ritmi ed i motivi originali di questa musica avverte la differenza di queste danze gettate e confuse nella policroma polifonia orchestrale sempre vivida e smagliante di ritmi e di caldo impeto.

Si potrebbero scrivere intere colonne per esaltare solo gli episodii e le scene più riuscite di questa pantomima solidamente costruita e felicemente realizzata con mano maestra da un artista. Certo che *Il Cappello a tre punte* non è balletto tale da interessare il così detto gran pubblico; non ha situazioni in cui sia permesso di creare quello «stupore scenico» che le evoluzioni delle masse, la moltitudine di costumi sgargianti e caratteristici, possono e fanno quasi sempre suscitare.

Non è forse opera di «cassetta», ma uno squisito gioiello d'arte degno di uno scrigno, che si rivolge a quel pubblico che non ricerca nel balletto né le acrobazie virtuosistiche dei danzatori, né le esteriorità plateali del mai visto spettacoloso, ma un più completo godimento artistico.

Questa prima edizione italiana (ma si può chiamare italiana quando la realizzazione è affidata a coreografa e a ballerino tedesco?) presentataci dal Teatro alla Scala è veramente buona, e sotto certi aspetti, analizzandola, ottima. Però il pubblico, pur facendo cordiali accoglienze, è rimasto più freddo di quanto non avremmo immaginato, tenendo pur calcolo che la vastità del palcoscenico e dell'ambiente non giova a questo genere di lavori. Prima di scendere all'esame delle cause di questa riserva del pubblico, e quindi alla critica della coreografia, diciamo subito che l'esecuzione musicale non poteva avere maggiori cure, più comprensione, più slancio e vivezza ritmica di quella offertaci da Antonino Votto. Il famoso *Le Tricorne* dei Russi di Diaghilew, non ebbe mai neppur lontanamente questa base scintillante e vivente in orchestra. Un'esecuzione musicale così sicura per elasticità di ritmi, per autorità di stacco di tempi, così trascinate ed impetuosa nelle belle sonorità dei fortissimi, così morbida e soffusa di animata calda poesia, raramente avviene di udirla anche in esecuzioni puramente orchestrali.

Tanto non è stato realizzato plasticamente da Lizzie Maudrik sul palcoscenico, e questo divario tra orchestra e scena ha influito sul pubblico e sul successo del ballo, che forse inscenato da coreografo meno nordico e amante della stilizzazione, avrebbe avuto quel caldo soffio animatore che avrebbe scosso la platea. La Maudrik ci ha dato un lavoro onesto, coscienzioso, pulito che con la diligenza ed il sapere è arrivato in qualche punto quasi al giusto segno; ma nel complesso ha ingannato se stessa e gli artisti rimanendo sempre estranea ed indifferente alla bruciante vitalità sensuale che possiede questa musica popolare spagnola filtrata attraverso l'animo di un musicista, cui non sono ignote le atmosfere impressionistiche di Debussy e di Ravel. Non ha saputo creare plasticamente quelle palpitanti sfumature che sono chiaramente espresse dall'orchestra e sono la ragione vitale di questo lavoro. Il sapere ricostruire tecnicamente alla perfezione i passi, le concatenazioni, le

successioni di movimento, i gesti e le pose delle danze spagnole non è sufficiente per fare opera d'arte, così come non è bastevole il conoscere ed il poter comporre tutti gli elementi chimici che costituiscono un uovo perchè questo possa essere fecondato e far nascere un pulcino. Il difetto è tutto qui.

Lizzie Maudrik aveva la non piccola responsabilità di comporre una realizzazione pantomima e coreografica che nulla avesse a che vedere con quella prestigiosa e trepidante di Massine. Impresa difficile, che solo chi conosce bene il mestiere come lei può onestamente osare di affrontare, quando si ha l'aiuto di un grande teatro come la Scala. Se le è mancata nella composizione la fantasia ed il calore animatore, non è mai caduta in banalità e nella facile volgarità, per quanto qualche volta, come all'inizio della *farruca*, contravvenga alla logica scenica facendo allontanare senza nessuna preparazione o accorgimento, una buona parte di quegli stessi amici dei protagonisti, che sono stati invitati poco prima dalla mugnaia a prestare attenzione alla danza dello sposo suo, e nel finale ella sembra ignorare, con la compostezza del suo quadro e delle sue danze, la incalzante progressione ritmica orchestrale che si abbandona e sfrena in un crescendo di sonorità e di colore che sorpassa l'azione scenica, ed è quasi un simbolico epilogo, uno scatenarsi di tutta la passione sensuale del popolo spagnolo | per la danza.

Non discutiamo l'opportunità e la necessità di scegliere una coreografa tedesca per montare un ballo spagnolo alla Scala, ma ci si permetta di far rilevare l'errore e l'ingenuità di pensare che la nostra tradizione coreografica possa di nuovo imporsi e rifulgere in patria ed all'estero con l'aiuto di questi stranieri. Una coreografia non è italiana solo perché viene realizzata in un teatro italiano, da masse e da qualche artista italiani. Lo sarà solo quando sarà anche concepita e diretta da un italiano: allora soltanto questa nostra coreografia potrà interessare anche gli stranieri, e ridiventare un nostro materiale d'esportazione artistica, come un tempo. I Russi, gli Svedesi hanno interessato il mondo intero con i loro balletti famosi, perché nella loro danza apportavano, in tutte le loro esecuzioni, lo spirito ed il marchio interpretativo della loro anima nordica, facessero del *classico sulle punte*, dello *spagnolo*, della *commedia dell'arte italiana*.

L'esecuzione del *Tricorno* alla Scala è stata particolarmente curata dal lato (*sic!*) decorazione scenica. Si son fatte le cose bene e da grandi signori. Cito di Filomarino aveva anche lui un grave compito: quello di non imitare gli originali scenarii ed i costumi creati da Picasso, e nello stesso tempo non cadere nel consueto scenario e costume spagnolo teatrale. Vi è riuscito nel complesso del lavoro ottimamente, creando una sua Spagna fiabesca e di completa fantasia pittorica, così come Dulac e Rackham illustrano i racconti moreschi od

orientali, e le saghe nordiche, prendendo cioè alcuni motivi fondamentali e stilizzandoli a loro gusto e fantasia.

Però Picasso aveva immaginato per la fanfara che precede l'alzarsi del velario, un sipario che mostrava caricaturalmente interpretava l'arena di una *Plaza de toros* vista di scorcio attraverso gli archi di una gradinata coperta, animata da stilizzate figure d'uomini e di donne in costume. Questa idea del sipario ci sembra risponda ad una sentita necessità di ambientare subito lo spettatore anche visivamente all'atmosfera del balletto. La fanfara e gli olé! olé! che risuonano sul palcoscenico a velario chiuso avrebbero altro sapore

Come pure, a nostro giudizio, a «Il Pomeriggio» e «La Notte», i due episodii che compongono il balletto, alla Scala avrebbero potuto e dovuto trovare una soluzione in due scene diverse, scene che i russi, preoccupati di contenere il loro materiale in vista di continui spostamenti, non vollero creare. Il pubblico non capirà mai, se non è avvisato in modo speciale, che un'interruzione di qualche attimo dell'orchestra ed un cambiamento di luce significano: azione interrotta e quando si riprende sono passate tra la prima e la seconda parte parecchie ore!

Bellissimi i costumi del corteo del *Corregidor*, gradevoli di colore e di linea, l'eleganza dei quali spicca sul fondale in cui sono quasi appena abbozzate le case del villaggio e la ruota del mulino in una policroma nebulosità. Sapiente e preziosa sino all'eccesso la gradazione di tinte, l'armonia dei colori degli eleganti costumi dei Ballerini di Concerto e dei figuranti.

Il gioco scenico e d'espressione dei singoli attori-ballerini ha risentito dell'errore della coreografa. Attilia Radice ha giocato e danzato la sua parte con un brio indiavolato e birichino, ed è stata deliziosissima quantunque non abbiamo mai trovato nei suoi gesti e nelle sue danze magnificamente eseguite dal punto di vista tecnico, nulla del temperamento e della sensualità spagnola.

La sua interpretazione è più adatta ed in carattere con la «Commedia dell'Arte Italiana», che con l'atmosfera di questo balletto, miscuglio di cerimoniosa cortesia spagnolesca, di maligna satira e di quella disinvolta ferocia che è nel lampeggiante gioco dei toreri. Anzi nel *Tricorno* è trasparente e continua la trasfigurazione delle regole della tauromachia. Il *Corregidor*, simbolizza l'ostinato ed abbacinato toro che il mugnaio e sua moglie stordiscono con fallaci lusinghe, con molteplici finzioni come agilissimi *capeadores*, e nella jota, nel fandango, nella farruca è difficile dire se quelle figure di danza evocano la seduzione e le impazienze del combattimento d'amore, o simulano le secche schivate e le finte dell'*espada* nel suo pericoloso duello con la bestia. Alexander von Swaine, è un bel

danzatore ed un piacevole attore: ha solo bisogno di addolcire la sua stilizzazione troppo tedesca di gesti e di movenze, con un poco di flessuosità italiana, e di animarla con più calore latino per riuscire perfetto nella parte del maschio mugnaio.

Carletto Thieben. che più volte in passato si è perso in vane ricerche di espressioni di danza intellettuale, ha trovato nella realizzazione del personaggio del «Corregidor» una così felice misura di gesto e di espressione caricaturale che ben difficilmente altri potrà imitare, forse nessuno superare per linea ed efficacia d'interpretazione. È il personaggio più musicalmente reso e sentito dalla Maudrik, e le attitudini, i gesti ed il costume di Thieben ci hanno ricordato certe preziose e spassose ceramiche caricaturali delle Wiener Werkstätte.

De Martini, Gualtiero (ma Walter Toscanini), *Balletti Jooss e Vecchia Milano*, «Perseo», anno V, n. 10, 15 aprile 1934.

BALLETTI JOOSS

Il gran pubblico milanese, che accorre in folla a farsi turlupinare dalla ben organizzata pubblicità delle rappresentazioni straordinarie di una danzatrice negra, dalle magnificenze a scartamento provinciale delle Riviste Schwarz, o si lascia attrarre a spettacoli scorretti e corrotti *ad usum Gigionis* in cui un tenore dalla voce più o meno melensa e flautata si permette ogni variante ed arbitrio di tempi e interpretazione, ha voluto ignorare i «Balletti Jooss» che per otto rappresentazioni hanno atteso invano che almeno la curiosità del nostro pubblico affollasse la sala del Teatro Manzoni per una sera.

Dopo questa disastrosa esperienza la Compagnia Jooss non tornerà più a Milano, forse nemmeno in Italia, ed è veramente un peccato, poiché pur essendo convinti che la scelta degli argomenti presi a soggetto di queste azioni mimiche non sia la mirabile meraviglia che alcuni osannano, ma anzi il punto più caduco e vulnerabile di tutta l'opera coreografica di Jooss, pur non riconoscendo a questi mimi di Essen quella naturale eleganza di movimenti, quella assoluta padronanza ed impeccabile stile che è proprio di chi è ben allenato sin da giovanetto alla ginnastica perfetta della danza teatrale italiana, noi abbiamo visto rivivere nella disciplina e negli sforzi artistici di questo assieme di attori-danzatori quel Ballo Tragico Pantomimo, già realizzato da più di un secolo in modo perfetto dai nostri corepei Gasparo Augiolini, Salvatore Viganò, Gaetano Gioja, e da tutti coloro che degni sono di tale nome, che è la vera più sana e gloriosa tradizione del nostro Ballo teatrale, travisata od

obliata dagli italiani e dagli stranieri ignorata tanto quanto entusiasmo e fu glorificata da Stendhal

«...L'Art d'imiter les moeurs, les passions, les actions des Dieux, des Heros, des hommes par des mouvemens et des attitudes du corps, par des gestes et des signes faits en cadence et propres a exprimer ce qu'on a dessein de représenter. Ces mouvemens, ces gestes doivent former, pour ainsi dire, un discours suivi; c'est une espèce de Déclamation, faite pour les yeux, dont on rend l'intelligence plus aisée aux Spectateurs par le moyen de la Musique qui varie ses sons, suivant que l'Acteur Pantomime a dessin d'exprimer l'amour ou la haine, la fureur ou le désespoir» era quanto scriveva e realizzava Gasparo Angiolini fiorentino, a Vienna nell'ottobre 1761 per definire e classificare i suoi balli pantomimi.

Movimenti, gesti, atteggiamenti, espressioni. costumi, luci, musica tutto nel Balletto Jooss è strettamente legato, subordinato ad un solo scopo, quello della perfezione dello spettacolo teatrale e tutto dipende, è coordinato da una sola mente direttrice che inquadra e svolge le sue idee, le sue visioni secondo una sua estetica teatrale. Estetica ed idee che possono urtare, che possono essere discusse e ripudiate, ma che rivelano un forte ingegno, una precisa volontà ed esprimono chiaramente il turbamento di condizioni sociali e politiche confuse, l'angoscioso tormento delle nuove generazioni germaniche di fronte al problema dell'arte teatrale, ed una serietà di realizzazione veramente fuori discussione ed ammirevole.

«VECCHIA MILANO»

In una breve stagione di una decina di rappresentazioni di opere popolari al Teatro Lirico si è voluto ripresentare al pubblico milanese il ballo ch'ebbe maggior successo e maggior popolare consenso in questi ultimi dieci anni alla Scala.

Il pubblico ha accolto con grande favore di applausi ogni quadro di questo lavoro e soprattutto gli artisti che malgrado un cortissimo periodo di prove si mostrarono eccellenti danzatori dotati di superiori qualità tecniche ed espressive. Ria Teresa Legnimi, bella ed armoniosa nella plastica perfezione di ogni atteggiamento del suo giovane corpo, rappresenta il più completo tipo ideale di danzatrice di scuola classica. Sia che si erga sulle mirabili a «punte», che si potrebbero definire d'acciaio, o si libri a voli improvvisi, o scatti in una prodigiosa sequela di giri vorticosi, ella conserva sempre una non imitabile grazia, una serena spontaneità di movimento, una squisita leggerezza che sembra quasi una indifferenza o un oblio delle leggi della gravità che stupisce ed affascina. Nel gioco mimico passa con grande naturalezza e spontaneità attraverso sfumature sapientemente graduate dalla gioia alla tristezza, dall'ingenuità alla passione. Wanda Torli le fu compagna nel

successo ed in agilità, leggerezza, slancio, forza di punte, precisione, alle quali doti ella unisce una mimica sorridente, espressiva, piacevolmente umoristica che le cattivarono simpatia ed applausi. Un più equilibrato, moderato e sapiente impiego delle braccia gioverebbe assai a far maggiormente risaltare le sue grandi qualità di danzatrice di sicure possibilità.

Betty Praetorius, in una parte di minore estensione e responsabilità, piacque per quella sua danza gioiosamente fresca, energica, ardita ed aerea che è una delle sue caratteristiche personali più salienti. Valente ed attento compagno di Ria Teresa Legnani nell'armonioso «posso a due» fu l'ottimo Vincenzo Celli, elegante e preciso danzatore.

Nelle parti mimiche meritano di essere elogiati Dady De Giorgi per la sua appassionata mimica, Franco Rita per il suo corretto e musicale gioco scenico, Vincenzo De Crescenzo, Lello Valenti, G. Muttariello. G. Ravazzolo.

Cia Fornaroli, cui era affidata la direzione dello spettacolo e della coreografia, se si può elogiare per le cure prestate alla presentazione degli artisti, per l'eleganza di nuove figurazioni, per l'invenzione di nuovi passi, una più logica distribuzione delle parti e per qualche timida innovazione nel gioco scenico, ha mancato al suo compito ed alla legittima nostra aspettativa per tutto ciò che riguarda scelta delle comparse e loro addestramento, gioco di luci, perfezione di cambiamenti di scena, e precisione tecnica del corpo di ballo che non era affatto di primo ordine. Si ricordi che i coreografi che hanno saputo ottenere qualche cosa hanno sempre obbligato il corpo di ballo a lavorare quotidianamente qualche ora alla stanga, e non hanno mai accettato limitazioni di tempo o di prove pur di presentare opere perfette.

Altro grave errore suo è quello di aver inscenato questo ballo, seguendo le linee generali grandiose che hanno presieduto alle sfarzose, se non completamente di buon gusto, edizioni scaligere, per ciò che riguarda scene, costumi ed impiego di masse. Errore veramente imperdonabile, poiché non avendo mezzi sufficienti ci si deve accontentare dell'orpello e di quel presso a poco che se è sempre deleterio in Arte, è micidiale nel ballo, che è rappresentazione unicamente fatta per gli occhi e necessita della massima perfezione di ogni dettaglio scenico. Che importa la grazia e la leggerezza aerea di una Legnani, la virtuosità di una Torti, la musicalità di certe figurazioni, quando tutto questo è annullato da una grottesca marcia di comparse male allineate, maldestre e malsicure ingolfate in costumi di un cattivo gusto inverosimile? Perché non sostituire a questo ludibrio che ogni sera si ripeteva un «passo a otto» od una qualsiasi azione che potesse essere ben eseguita da qualche solista? Non era forse una scena già mancata anche alla Scala in entrambe le edizioni? E il tentare di

ripetere in piccolo con mezzi e tempo di prove insufficienti un ballo che richiese molte spese e mesi di prova alla Scala non è ingenuità imperdonabile anche in una stagione popolare? Non sarebbe più logico e astutamente commerciale presentare al pubblico una nuova edizione di Vecchia Milano totalmente differente?

L'abilità degli artisti e la facile melodiosa musica di Franco Vittadini, ogni tanto maltrattata dall'orchestra e dalla banda del palcoscenico malgrado le cure del maestro Mario Parenti, fecero sì che il pubblico perdonò volentieri al complesso del ballo, che a nostro giudizio è stato come spettacolo teatrale in linea d'Arte, per tutte queste ragioni, mediocre.

g. c. p. (ma Giulio Cesare Paribeni) – a. m. g., “Fiordisole” di F. Vittadini e G. Cornali, «Ambrosiano», 15 febbraio 1935.

C'era, durante gli anni della guerra, – e i ragazzi d'allora lo ricordano – la periodica vignetta d'un giornalino illustrato, che esponeva settimanalmente le vicende d'uno svelto e intelligente ragazzo delle nostre terre di confine, e le eroiche burle che esso riusciva a fare a Otto Kartonel, grossa e grassa autorità dell'ex impero vicino. Non so perché il balletto, che Franco Vittadini ha composto sulla fantasia coreografica di Gino Cornali, mi fa tornare in mente la storia di Italino e di Kartonel. E un legume di simpatia siringe la visiona dal ballo, eseguito ieri sera alla Scoia, e il ricordo dalle ingenue tavola a colori di Antonio Rubino.

In mezzo a tante, a tanto insulse o inesplicabili, azioni mimiche a cui abbiamo assistito, – talvolta anche associate a pregevoli musiche – questa di Gino Cornali ci sembra fresca (e non solo per la neve!), concreta, divertente, e – secondo le nostre personali predilezioni – vicina al sentimento di quanti amano la montagna ispecie a la natura in generale.

Fiordisole e Giannetto, sposini campagnoli, non posseggono altro nella vita che gioventù ed amore. In un autunno triste e piovoso, fuggono la miseria che batte alla loro casa squallida e cercano fortuna in lontane regioni. Vanno a capitare in una città del paese di Uffalandia, dove si fidanzano dalla gentildonna Fiordiligi, figlia dall'Arciconte, col Baron Pomposo. Alla folla, convenuta alla cerimonia, i due sposini offrono collane e fermagli dai vivaci colori, piccolo commercio simile a quello dei cinesi nostri ospiti.

Ma il fidanzamento è senza gioia. Fiordiligi non ama e non desidera per isposo il ridicolo Barena. Quando questi dà un compassato bacio in fronte alla fidanzata. Fiordisole e Giannetto gli fanno lì verso, baciandosi rumorosamente sulla bocca in presenza a tutti. Delitto di lesa morale uffalandiana! La coppia straniera è cacciata in prigione.

Ma a liberarla dal ceppi giunga inaspettata Flordiligi, del pari ansiosa di salvarsi dalle aborrite nozze col Barone.

Ritroviamo il terzetto fuggitivo sulle montagne di confine. La neve inargenta gli alberi e copra di una spessa coltre il terreno: gli sport invernali sono in pieno fervore. A troncarne però la giovanile letizia, si scorgono comparire sulle più alte roccie (*sic!*) i gendarmi, sguinzagliati dall'arciconte di Uffalandia, in traccia di Fiordiligi e degli evasi. Contemporaneamente si scatena una bufera di neve. I fuggitivi riescono a salvarsi, mentre gl'inseguitori sono travolti da una valanga.

Pensano i mesi (la storia non dice come) e, in mezzo all'estivo biondeggiare delle messi, Fiordisole e Giannetto sono di ritorno al loro paesello. Meglio di qualunque fortuna fuori, è ritrovar casa propria e i doni dalla terra madre.

Con un'apoteosi della mietitura ha termine razione.

Questo Intreccio che, par essere semplicissimo, è tuttavia abbastanza coerente alla vicenda, si presenta con caratteri piuttosto definiti che fiabeschi, e favorisce perciò una musica a contorni netti di danza, a preferenza di un commento mimo-sinfonico.

A tali suggerimenti dell'azione, fornitagli dal Cornali, si è attenuto il maestro Vittadini, la cui partitura di presenta sullo stampo del ballo nostrano, e non su quello del balletto, che per antonomasia si è convenuto di chiamare russo.

Tranne infatti brevi episodi di collegamento – alcuni dei quali di impronta grottesca – e un paio di brani in aspetto di pezzo chiuso sinfonico, quali la descrizione della tempesta e il quadro quinto «Le Vele»; tutto il resto della partitura di «Fiordisole» è consacrato a tradizionali forme di danza. Tra queste predominano – e forse un po' troppo – il valzer, nÈ suoi due aspetti di «lento» e «slanciato». Vi sono – sebbene non tutti dichiarati nel loro stato civile – sui tempi di valzer in un'oretta di musica, e finiscono con lo spargere (ancorchè siano singolarmente elegante, spontanei, ben fatti) un po' di uniformità ritmica e coreografica sull'insieme.

Fra gli altri numeri danzati abbiamo notato un grazioso minuetto nel secondo quadro; un baldo passo di guide alpine e sciatori e una caratteristica «rampognata» – purtroppo coperta nel suo delicato strumentale, dallo scalpitio dei piedi sulla scena – al quarto; una danza di ranocchi comicamente riuscita nel quadro finale.

Musiche tutte che, nella buona tornitura del ritmo, nella scorrevolezza dell'ideazione, nella sobria eleganza dell'armonia e dell'orchestrazione, attestano la padronanza, che il maestro Vittadini ha raggiunto in questo genere. Se consideriamo poi l'abilità e il gusto, impiegati dal compositore nelle pagine prettamente sinfoniche di «Fiordisole», c'è di che compensare

abbondantemente il carattere banaluccio del «Valzer» e del «Galop» che concludono il ballo.

La realizzazione scenica di «Fiordisole», ha dimostrato troppo la preoccupazione della parsimonia, per potersi dire in tutto consona alle tradizioni della Scala. Eccone press'a poco il bilancio. Scarsa fantasia nelle figurazioni coreografiche; assenza o quasi di quelle trovate sceniche che costituiscono lo «spettacolo» del ballo, e che nel quadro della montagna dovevano formare una vera attrattiva; modestia di costumi; limitazione numerica di personale mimico e danzante; mano poco felice negli scenari. Tra questi ricordiamo un funebre colpo d'occhio, degno della scena del Golgota al primo quadro, e un preoccupante aspetto d'itterizia o di malattia intestinale sullo sfondo dell'ultimo. Dicevano che fosse il giallo delle spighe!

Inarrivabile di grazia di leggerezza è stata Nives Poli nella parte protagonista; ottimi compagni al suo fianco la Colombo («Fiordiligi»), il Corbo («Giannetto»).

Sobriamente comici i nobili personaggi di Uffalandia; divertentissimo il gruppo delle ranocchiette guidato da un bravo ranocchione. Alquanto disordinate e poco precise nei movimenti le formazioni collettive.

La parte indubbiamente più lodevole dello spettacolo è stata quella musicale, Interpretata e diretta con sicurezza di movimenti dal maestro Giuseppe Antonicelli, l'orchestra ha dato vita e colore alla partitura del Vittadini facendone risaltare a punto giusto gl'intrinseci pregi.

La chiusura di ogni quadro ha trovato gli spettatori plaudenti, ed amichevoli approvazioni si sono avute anche a scena aperta; mentre alla fine dal ballo la soddisfazione del pubblico si è espressa evocando più volte al proscenio i due autori Vittadini e Cornali, il direttore, gli interpreti ed i loro collaboratori, tra cui va ricordato l'ingegnoso coreografo Nicola Guerra.

[...]

Il pubblico

Eleganza a numero, splendore di: bellezza e di signorilità, in ogni ordine di posti. Tutto esaurito: due parole che sono di una eloquenza ben significativa. Ricordiamo le signore o le signorine:[segue elenco delle signore dell'alta società presenti in sala, *n.d.A.*].

Fabrizi, Paolo, «Fiordisole» e «Pagliacci» alla Scala. Uffalandia, «Il Secolo. La Sera», 15 febbraio 1935.

Fiordisole comincia e finisce come un film di Forzano, *Camicia Nera*: la palude malsana, i giovani che abbandonano il paese e vanno a cercare il lavoro in città: ma alla casa natia ritornano – disingannati dalla fallacità dei miraggi urbani – per celebrarvi la vittoria del grano nella terra redenta dalla più bella fatica.

Il cinematografo, si vede, comincia a restituire al teatro i numerosi prestiti che ne ha ricevuto: cosicché vediamo utilizzato in questo spettacolo anche il famoso lazzo forzaniano delle rane gradicanti nell'acquitrino.

Ma cosa non si utilizza in *Fiordisole*: anche la Vecchia Milano dello stesso Vittadini, con le situazioni sceniche del « terzetto » in casa D'Adda, degli zoccoletti di Magenta e vedremo cos'altro ancora). *Fiordisole* sarebbe dunque un balletto di propaganda? No certo, nonostante le premesse e la conclusione: poiché *er fatto proprio* – direbbe Pascarello – *è tutta un'altra cosa*.

Nel fatto gli eroi della vicenda arrivano, dopo la fuga, a Uffalandia: che sarebbe a dire il paese dove si sbuffa di noia. Viceversa tutta la popolazione è in piazza a ballare e a comperare collanette di corallo. I soli che veramente ci si annoiano sono Fiordiligi e il coreografo Nicola Guerra. Poi c'è lo scandalo del bacio sulla bocca. Ma gli uffalanesi – se non sono così lunatici come l'autore vorrebbe farci credere – sono almeno terribilmente ipocriti; a vedere tanta bella gioventù sulla scena si ha la prova evidente che, nonostante i pregiudizi in fatto di baci, i papà e le mamme del luogo fanno il loro dovere. Fanno male *Fiordisole* e Giannetto a fuggire, perché il clima locale pare faccia bene alla demografia: ma fa bene l'autore a farli evadere per trasportarli in una stazione invernale dove si disputano gare di sci. (Bella trovata: lo sci è uno sport alla moda. Figurarsi il pubblico, a vedere lo *slalom* alla Scala!). Inseguiti dai gendarmi, i nostri eroi sono salvati da una provvidenziale valanga: una valanga, oltre a tutto, vispa e sgambettante che ricorda i notissimi versi:

Il gentile terremoto

Coll'amabile suo moto

smantellava le città;

mentre il fulmine giulivo

che non lascia l'uomo vivo

saltellava or qua or là.

Una valanga infine con biglietto di andata e ritorno: poiché dopo essere precipitata al piano risale ineffabilmente in vetta per il finalone scenico. Una trovata della coreografia. Per finire, i due centadinelli fan ritornò alla loro terra. La quale nel frattempo – senza che noi

sappiamo chi ci abbia messo mano – è stata bonificata ed è anzi già ricoperta di mèssi d'oro: e al suono del saltarello tutto il corpo di ballo si accinge alla mietitura.

Questo è il soggetto: e noi lo abbiamo esposto celiando perché *Fiordisole* è una celia che Gino Cornali – giornalista e scrittore ben altrimenti serio – ha improvvisato ai numerosi amici della Scala, che è un po' anche casa sua. E tutto sommato noi – che pure lo seguiamo con stima e simpatia – non possiamo essergli grati di questo scherzo. Domandiamo a Cornali: avrebbe forse mai scritto una commedia con un soggetto così melenso? Certamente no. Ora il ballo è un genere teatrale tanto rispettabile e congruente quanto la commedia, e dispiace vederlo trattato con le dande e i pargoleggia menti della fiaba è della *féerie*. L'autore – per un falso pudore – si è detto: io non voglio speculare sull'effetto sicuro e universalmente condiviso della battaglia del grano. Magari l'avesse fatto! Perché un argomento del genere – trattato con pazienza e misura – sarebbe stato una bella battaglia artistica, E invece *Fiordisole* ricalca orme adusate: concessioni banali al gusto del pubblico, alla moda: ricorso a tutte le situazioni e gli accessori scenici più sicuri e più collaudati. Così ci sono stati ammanniti il canto dell'usignolo, il suono delle campane, le canzonette napoletane, gli asini e i buoi in scena (applauditi personalmente al loro apparire), il carro carnevalesco del quadro finalee e la moda sportiva, del quarto quadro. L'autore non deve sentire lo sport, altrimenti non avrebbe condotto a una parata così operettistica. Poiché, essendo partiti dalla palude pontina, finiamo per arrivare nel magazzino dell'operetta. Ci facciamo prestare lo spunto da *Camicia Nera* per scantonare subito prudentemente in un lazzo osculatorio da *Paese dei campanelli* e in ùn valzer di pattinaggio da *Danza delle libellule*: e ritornare infine alla sparata sicura della spiga d'oro dell'agro redento. O numi irati di Ottavio Rinuccini e di Claudio Monteverdi, autori di quel formidabile e incantevole esempio di balletto di propaganda come le *Ingrate!* E proprio di propaganda demografica, senza conati di fantasia uffalandese. Tutto sta nel trovare la misura: altrimenti si rischia.

E iersera *Fiordisole* rischio l'insuccesso per quel suo incerto saltabeccare tra l'epopea e la barzulletta non bene raccontata. «Era così bello ieri!». Ieri, ai tempi di Manzotti, quando la *féerie* era di moda e l'attualità sportiva tempestivamente sfruttata. Oggi bisogna decidersi: o il genere Schwarz o il genere Scala. Ciascuno al suo posto: perché se è vero che il pubblico ha in simpatia Lotte Menas e il balletto siriano, non è men vero che la Scala fa di tutto per voler parere il tempio dell'arte. E ammettiamo anche un'arte non accigliata e pedante, poiché esiste legittimamente un genere artistico di balletto «comico»: ma fra comico volontario e ridicolo involontario c'è ancora un gran passo.

Questa barchetta da vetrina di «Paradiso dei bambini» incontrò iersera tre ondate di malumore che minacciarono di sommergerla: e fu quando, dopo i quadri coreograficamente più inconcludenti, i soliti applausi del loggione munitissimo provocarono la reazione del pubblico annoiato e gli zittii. Ma come: neanche con le «carrettelle»? Poiché coreograficamente *Fiordisole* è noioso e spira aria di Uffalandia dai principio alla fine. Ci sono due quadri – primo e quinto – dove la scena è vuota e non si balla affatto; c'è un quadro – il terzo – dove si danza poco; e ci sono infine tre quadri dove il corpo di ballo si muove senza nessuna fantasia. All'accendersi improvviso della luce nel quarto quadro, quando il pubblico vide l'intero corpo di ballo sulla scena nel candido *tutù* dei fiocchi di neve, sbottò in un grande applauso come se dicesse: adesso comincia il bello. Viceversa il coreografo, dopo aver goduto i benefici delle reminiscenze indirette del «valzer delle rose» nella Vecchia Milano, trovo pian piano il binario morto e tranquillo delle viete e compassate figurazioni frontali e diagonali manovrate a ripetizione (quasi che la riforma di Fokine non esistesse), passi di *bourré* altra monetina dei genere. E questo quadro sportivo, che avrebbe voluto far venir giù il teatro dagli applausi, fu zittito oltre a tutto per quella facezia finale della valanga-pipistrello. Si dirà: ma in fondo in fondo il pubblico si è contentato. Non c'è ragione che ci contentiamo noi ben sapendo che – soltanto con un piccolo sforzo mentale – la coreografia può esprimersi con chiarezza e piacevolezza dieci volte maggiori.

Se il libretto pargoleggia, la coreografia ha la balbuzie senile. Perciò l'alfabeto le si riduce alle vocali alle consonanti gutturali e mute : per le dentali e le liquide, nessuna possibilità di pronuncia. Capisca il sottinteso chi conosce la morfologia e la grammatica della danza e della coreografia. La quale ultima arte non consiste soltanto nel riempire un dato numero di battute musicali con certe concatenazioni di passi, ma nello sviluppare *teatralmente ed espressivamente* le risorse plastiche e di dinamiche della danza classica. Se mancano il senso e l'intuito del teatro, addio coreografia. E così fu ier sera, quando ci dovemmo contentar dell'approssimativo senza avere – in nessun momento – l'evidenza delle diverse situazioni. Il libretto annunciava per l'ultimo quadro un «saltarello»: volevamo farci la bocca buona con una danza popolare che abbiamo studiato a fondo e che conosciamo nel suo significato etnologico e nelle sue risorse plastiche. Viceversa il coreografo ci ha mostrato un ibrido fra la furlana e la tarantella: un altro sbaglio di strada, nonostante il suggerimento ritmico – sapido e schioccante – di Vittadini. Tira e ritira, gli applausi alla fine vennero. E con uno spettacolo del genere non poteva esseri altrimenti.

Noi avremmo utilizzato diversamente i mezzi tecnici di Nives Poli, che stimiamo fra lo più abili danzatrici italiane se non fra le più espressive. Questa Nemtchinova italiana (la

citazione viene anche per il nasetto *retroussé*) si adatta meno alla danza di carattere che non alla «variazione classica» nel genere terra-terra: agilità e mobilità di punte, arabeschi o piroette. Noi sappiamo clic in questo campo il suo repertorio è assai meno scarso di quanto non ci abbia potuto mostrare iersera, un po' per il temperamento emozionabile e un po' per le influenze di Uffalandia. Invece nella mimica e nelle danze di mezzo carattere la sua efficacia è molto inferiore.

Lo stesso rilievo si può fare per Regina Colombo, che ha mezzi espressivi assai limitati (noi conosciamo bene però la sua tecnica, che non è affatto inferiore a quella della Poli). Gennaro Corbo rimane ostinatamente sulle modeste posizioni conquistate con pertinacia seppure con scarsa sensibilità artistica. Che nota triste quella della danza maschile italiana! E l'elenco finisce così in netto vantaggio per l'eterno femminile. Gli assieme lasciano molto a desiderare: hanno avuto oltre tre mesi di prove, senza altri balli in cartellone!

Le scene non parvero adatte al genere della *féerie*, che è un genere infantile epperò vuole smalto e colorito più vivo. Ma del resto tutti gli elementi dello spettacolo sembra che abbiano collaborato nel più cordiale dei malintesi. I costumi: alcuni effettivamente di gusto raffinatissimo, altri troppo spezzettati nel colore e nel disegno tutto a pallini o a zebbrature: altri infine troppo chiaramente derivati da trovate precedenti, dello stesso autore, come quel corteo umoristico del Barone Pomposo che ricorda e ripete a distanza di un anno il corteo del Corregidor nel *Tricorno* di De Falla.

Lo conclusioni, eccole: l'arte coreografica italiana non si rifà con questo sciroppo. La malattia è cronica e occorrono rimedi energici. Diremo quali.

EMME, A colloquio con Giuseppe Adami alla vigilia del Balilla, «Il Messaggero», 6 marzo 1935.

Siamo alla vigilia del battesimo al Teatro Reale dell'Opera di due novità: La vigna opera burlesca in tre atti del maestro Guido Guerrini, direttore del Liceo Musicale di Firenze, e il ballo o, come vuole Giuseppe Adami, che ha ideato la trama scenica, azione coreografica in sei quadri, dal titolo Balilla, del maestro Carmine Guarino, colto e versatile compositore e di ritorno da un giro nell'America del Sud.

Duranti l'antiprova del ballo, scorgiamo Adami. Gli chiediamo:

– Com'è nato questo nuovo ballo?

– Ecco qua: consentitemi una breve dichiarazione fuori... musica. Io non trovo brutto, come qualcuno o parecchi, quel monumento a Balilla che sorge a Genova, in piazza Portoria. Anzi gli devo della riconoscenza. Quel vivo sprezzante e vibrante atteggiamento del monello nell'atto di lanciare il sasso e gridare il famoso che l'inse? (sic), mi ha ispirato improvvisa e nitida idea d'un ballo.

Così, quando mi venne l'idea, là di fronte a quel monumentino, di rievocare l'attimo storico di Balilla nella Genova settecentesca, mi resi anche conto che non era facile inventare successivamente la sequenza degli episodi nei quali il mio piccolo protagonista avrebbe dovuto muoversi, agire e danzare.

– La difficoltà è evidente.

– Quando il grande Manzotti che pur oggi si può prendere a maestro, in fatto di composizioni coreografiche, pensò all'Excelsior, partendo dal tema enorme della lotta fra il progresso e il regresso, dovette lavorare di abilità per rendere evidente lo sviluppo della sua concezione, simbolizzata e riassunta in un prologo che sembrava dire al pubblico: ecco, questo è il presupposto. Perché il ballo è precisamente una successione di figurazioni geometriche che devono sfociare nell'apoteosi del "come volevasi dimostrare". E per dimostrarlo bisogna servirsi di poca mimica e di molta danza: la figurazione plastica e dinamica in sostituzione dell'espressione verbale.

Solo così è possibile fornire delle ricche possibilità al coreografo, allo scenografo, al vestiarista.

Un ideatore di balli deve non perdere di vista mai un elemento fondamentale, che è costituito appunto dai costumi, dalle scene, dalle danze. Come in Vecchia Milano, così in Balilla, io mi sono attenuto alla identica tecnica.

Dopo la Scala per Vecchia Milano eccovi al Teatro Reale dell'Opera per Balilla.

Ho trovato anche qui una collaborazione fraterna. Da Tullio Serafin che approvò la musica, al marchese Dentice D'Accadia che non si spaventò della spesa. Da tutti coloro, insomma, che collaboravano al nuovo ballo.

– E il carattere del ballo?

A differenza del balletto sinfonico o impressionistico inventato dai russi e che costituì per molti anni il repertorio innovatore di Diaghileff e della sua mirabile compagnia, il ballo italiano ha una sua struttura tradizionalista che si basa sulla successione delle danze. Modernizzare fin che si vuole la tecnica e la musica, ma non mai perdere di vista il ballabile. Quindi precipu (sic) compito di chi si dispone a immaginare un'azione coreografica è la varietà delle danze che scaturiscano necessariamente dall'argomento stesso.

– E gl’interpreti?

Tutti eccellenti, dal maestro Oliviero De Fabritiis, a Bianca Gallizia, a Rosa Piovella e alle altre due prime ballerine.

– Certo a tutta questa materia rappresentativa, fornita dal librettista, mi sembra abbia corrisposto la fedele collaborazione del musicista.

– Se mi è concesso esprimere una mia impressione, in proposito, e mi auguro il pubblico cui spetta il giudizio definitivo, domani sera sia dello stesso parere, Carmine Guarino ha interpretato e approfondito punto per punto l’azione con la varietà dei colori della sua vivida tavolozza. Ora la sua musica avrebbe risuonato a vuoto senza l’intervento fattivo e creativo dell’espertissimo coreografo.

E infine Adami ha detto:

– La mimica di un tempo aveva una sua tradizione grottesca che si concretava nel toccarsi la bocca per significare il sorriso, o comprimersi il petto per definire lo spasimo, o gli occhi per significar la visione. E sia nei gesti che nelle coreografie, negli scenari come nei costumi e nei meccanismi (qui al Teatro Reale c’è il principe degli scenotecnici, Pericle Ansaldo, e si può viver tranquilli) è per quella strada nuova che bisogna incamminarci: la strada cioè per la quale tutto il pubblico moderno è incamminato.

Un ballo va allestito senza economia, per non esser costretti a sfigurare di fronte a tutta quella grazia di Dio che ci offre ad ogni momento lo schermo. E se non i milioni che là si possono profondere a piene mani, le centinaia di mila lire, quelle sì, occorre spenderle: spenderle per riguadagnarle.

Ricordo che a poche ore dalla rappresentazione della Vecchia Milano, il compianto Scandiani allora direttore della Scala, prendendomi misteriosamente in disparte, mi disse:

Sai quanto mi costi stasera quando s’apre il velario.

Non ne ho un’idea.

Te lo dico io: ottocentomila lire.

Al che, rabbrivendo, risposi:

Se farò fiasco, ti rifonderò.

Vecchia Milano diede, in quella stagione, due milioni d’incasso.

Speriamo che così avvenga per il Balilla.

Pandolfi, Vito, *Invito alla danza*, «Film», 25 ottobre 1941.

Gli italiani non sanno ancora, forse, che i più grandi ballerini dei secoli scorsi sono stati italiani e che la più grande danza del mondo occidentale – la danza classica – è nell'origine nel metodo e nello sviluppo, tutta dovuta ai maestri di ballo italiani; non solo, ma che a detta dei maggiori coreografi d'oggi, l'Italia ha sempre avuto ed ha ancora la migliore disponibilità di materiale umano educabile alla danza.

Quello che ogni buon italiano sa è, invece, che, purtroppo, da qualche decennio, l'Italia appare come il paese più povero di ballerini, di coreografi, e quindi di manifestazioni artistiche imperniate sull'arte della danza, balletti o composizioni ritmiche di danza libera.

Dovremo ancora rimpiangere una tale assenza di volontà e di tenacia organizzativa e tessere, di conseguenza, più che l'elogio, l'esaltazione della danza e dei suoi generosi benefici?

Ogni poeta, dalle tradizioni vediche agli hai-Kai giapponesi, dall'Antologia Palatina a Gautier, Baudelaire, Mallarmé al nostro d'Annunzio – i più grandi artisti – dagli anonimi degli altorilievi bramanici agli arcaici dell'Ellade, a Degas, ce ne ha rivelato l'essenza sacra, ne ha scoperto la primordiale significazione; ci ha insegnato come la danza sia il modo più felice e più completo di manifestare ed esprimere i propri sentimenti: il modo più completo di vivere.

(Pensate che perfino gli antropoidi, presi da grande terrore o da grande passione, tentano di dar sfogo ai propri sentimenti con una forma di movimento ritmico che prelude alla danza! E lo stesso sport, spoglio dell'agonismo professionistico, non tende a purificarsi e a risolversi nella ritmica, cioè nella danza?).

È, quindi, per noi italiani amanti della danza, un motivo di profondo scoraggiamento la constatazione che l'Italia – nonostante la grandezza delle sue tradizioni artistiche, e la bellezza veramente unica della stirpe – manca quasi completamente dell'arte della danza nelle sue manifestazioni più nobili.

Quali siano le manifestazioni più nobili della danza vorrà intanto sapere il lettore. E lo accontentiamo subito.

Le due forme di danza che hanno predominato in questi ultimi decenni, sono la danza classica e la danza libera. La danza classica è condotta sulle punte per le ballerine, sulla mezza punta per i ballerini; la sua forma coreografica segue un motivo pantomimico cui è adattata la musica, e si chiama balletto. Lo stesso balletto russo – che appunto ebbe origine dalla scuola di danza classica dell'Opera di Pietroburgo – è un balletto classico leggermente più libero, e, soprattutto, più geniale.

La danza libera – sulla palma del piede e a mezza punta – è stata diffusa in tutto il mondo da Isadora Duncan. Si ispira a sinfonie classiche o a grandi composizioni musicali dell'800, e non ha in genere un contenuto narrativo, pantomimico. Il balletto ha regole rigidissime, modificate leggermente solo da qualche anno per opera di due ballerini della scuola del balletto russo: Serge Lifar all'Opera di Parigi, Aurelio Milloss del nostro Reale dell'Opera. La danza libera, viceversa, ha regole che mutano da scuola a scuola, e a volte da rappresentazione a rappresentazione.

Il balletto – e la scuola di danza classica – vivono in margine ai teatri d'opera per una lunghissima tradizione e anche perché molte opere – dall'« Alceste » di Gluck ai «Vespri Siciliani» di Verdi, richiedono il balletto; la danza libera, invece, vive nelle scuole indipendenti e dà saggi di sé all'aperto o in teatri solitamente di prosa.

Finiamo con l'avvertire che, seguendo una dotta classificazione di Kurt Sachs, il balletto sarebbe una forma di danza extravertita, virile solare; la danza libera, invece sarebbe introvertita, matriarcale, lunare. Per dirla più semplicemente, il balletto si rivolge alla natura, la danza libera allo spirito.

Di tutto questo In Italia, fino a qualche tempo fa, non sembrava essere rimasto – se si eccettua la grande scuola di Jia Ruskaia – che qualche cosa di scialbo e di invecchiato. Ma il fatto peggiore era la diseducazione sempre più profonda di gran parte del pubblico e delle persone colte. Gli italiani non sentivano più la grandezza e la bellezza della danza. E – d'altra parte – sempre più sporadiche si facevano le serate di danza libera o gli allestimenti di nuovi balletti. È triste dirlo; ma a Parigi, tra il 1920 e il 1930, un critico doveva render conto annualmente di almeno un centinaio tra serate e balletti (basta scorrere i volumi di Levinson); da noi, invece, gli spettacoli di danza furono al massimo una diecina annualmente, e non tutti molto brillanti... Questo, nella terra delle Taglioni e dei Viganò.

Da qualche anno, però, le cose stanno prendendo lentamente, ma sicuramente, una piega del tutto diversa: tanto che possono divenire giustificabili i più arrischiati ottimismo; né ormai ci pare più molto lontano ed irraggiungibile il giorno in cui, accanto al venerando balletto francese e ai balletti russi, si potrà parlare di un balletto italiano, o, per meglio dire, di un nuovo balletto italiano, perché fino al secolo scorso esisteva un grande ballo italiano, e fu da questo ballo che ebbero origine i balletti francese e russo.

Non potrebbe un balletto italiano superare la gloria dei balletti francese e russo? Avere ballerini grandi come i Viganò e la Taglioni, coreografi grandi come Blasis e come Cecchetti? Diffondersi in tutto il mondo e ridare al mondo la gioia e la felicità della danza?

Come abbiamo già detto, non era il materiale che mancava, finora: ma la passione e la tenacia, e, diciamo pure la genialità organizzativa, quali erano proprie – ad esempio – di un Diaghiliev.

Questa passione e questa tenacia, questa genialità organizzativa, stanno facendosi strada sicuramente nel nostro Reale dell'Opera.

Grazie alla saggia sovrintendenza di Tullio Serafin, gli sforzi generosi ed intelligenti di Aurelio Milloss e di Attilia Radice, della Scuola di Danza, anzi di tutto l'organismo dell'Opera, cominciamo a raccogliere i primi frutti maturi.

Per merito precipuo di Milloss, coreografo sorto alla scuola delle migliori esperienze europee è già fin da ora in possesso di una grande sensibilità e di una feconda immaginazione, sono stati allestiti con complessi interamente italiani alcuni dei più noti balletti di Strawinski-Diaghiliev, fra cui l'altissima e difficilissima da risolversi coreograficamente «Sagra della Primavera»; è stato ripreso, dopo un secolo e più, il balletto «Le creature di Prometeo» che Beethoven musicò appositamente per Salvatore Viganò; sono stati ripresi la « Bottega fantastica » di Rossini; «La giara » di Casella, ed altre cose.

Vorremmo pertanto invitare il pubblico italiano a seguire con la massima fiducia e con amorevole costanza quanto si appresta ad allestire il complesso coreografico del Reale: che, intanto, a Vienna, a Dresda, a Breslavia, a Berlino, riscuote l'ammirazione e l'entusiasmo del pubblico tedesco, e fin da questi primi tentativi, impone nuovamente fuori d'Italia lo insegnamento e l'esempio della grande danza italiana.

I. c. (ma Luigi Colacicchi), *Nota contro nota*, «Il Messaggero», 21 novembre 1942.

La nostra critica alla interpretazione coreografica del *Coro di morti* di Goffredo Petrassi, rappresentato ultimamente al Teatro Reale dell'Opera, non è andata a genio al sig. Milloss, autore di quell'infelice connubio coreografico-musicale. Tanto poco gli è andata a genio, che il sig. Milloss ha tenuto a farcelo sapere in una lettera di graziose insolenze (insolenze è un gentile eufemismo). In tale missiva il sig. Milloss dopo averci delicatamente avvertito che L. noi di danza non capiamo un bel nulla, che non abbiamo «occhi e apprezzamento» per questa nobile forma d'arte cha, insomma, per permetterci di scrivere come ne scriviamo (e nemmeno «con eleganza », rincara il sig. Millos) dovremmo « sapere almeno una piccola parte di ciò che sa anche un'ultima ballerina di un corpo di ballo, che soffre, suda e produce», ci esorta. con squisita amabilità ad approfondirci per l'avvenire nella materia,

prima di giudicare i suoi lavori, studiando fra l'altro le opere «dei celebri uomini come Noverre, Viganò, Laban, Levinson, eccetera».

Egli, il sig. Millos, ha molto studiato e ponderato tali opere ed autori, da cui ha tratto il succo del suo alto sapere mimico e coreografico, consistente nel principio fondamentale che, nientemeno, «la coreografia è composizione autonoma». Strabiliante rivelazione, soprattutto da parte di un coreografo di teatro d'opera! La coreografia di un balletto è dunque, agli occhi del sig. Millos, arte indipendente: vale a dire, si sviluppa e si esaurisce secondo finalità che prescindono dalla natura del testo musicale (o poetico-musicale, se associato a parole, come è il caso del *Coro di morti*) al quale essa coreografia s'accompagna. Vale a dire, ancora, che il riferimento del coreografo a tale testo avrà appena il valore di un dato ispirativo iniziale, di un superficiale punto di partenza, stabilito magari dal solo titolo del lavoro (esempio: *Coro di morti*, quindi danza di cadaveri).

E sarà la libera fantasia del coreografo a fare il resto, procedendo indisturbata per conto proprio fino ... alla fine del balletto, senza preoccupazioni che non siano d'ordine pratico ed esteriore, e con assoluto disprezzo di quella sintesi dell'espressione, che è invece essenziale allo spettacolo coreografico-musicale, non meno che all'opera lirica: insieme, non autonomia di parole e musica.

Le conseguenze di una simile «teoria» sono per l'appunto quelle che tutti hanno avuto agio di constatare assistendo al *Coro di morti*, nel quale coreografia da una parte, musica e testo dall'altra. Finalmente ci rendiamo conto dei motivi che ci hanno talvolta impedito di apprezzare come si dovevano le composizioni del Millos. Contrariamente al quale (dobbiamo proprio dirlo esplicitamente?) noi abbiamo sempre creduto e continueremo a credere, anche dopo la ridicola lezione da lui impartitaci, che la traduzione in termini coreografici di un'opera musicale o poetico-musicale non possa attuarsi che mediante concetti del tutto opposti a quelli dell'«autonomia». Il sig. Millos sbaglia di grosso quando afferma che per la danza noi non abbiamo «occhi e apprezzamento». In cento occasioni, che il sig. Millos naturalmente ignora, abbiamo dimostrato ampiamente il contrario. Soltanto, non abbiamo «occhi e apprezzamento» per la danza come mostra di concepirla il sig.

Millos. E finché egli persisterà nel sistema, tanto arbitrario quanto presuntuoso, di cui ci ha dato il maggiore esempio con il *Coro di morti*, anche noi, «autonomi» a modo nostro, ci terremo lontani dalle sue composizioni coreografiche, senza possibilità d'intesa e di adesione.

Adami, Giuseppe, *I grandi balli scaligeri*, «L'illustrazione italiana», anno LXXII, n. 8, 23 febbraio 1945.

Se, come per un momento ci eravamo tutti illusi, la riapertura de La Scala quest'anno avesse potuto effettuarsi nella ricostruita sala del Piermarini, il ballo che si intitola al nome di Maria Taglioni e rievoca gli splendori della grande coreografia dell'ottocento, avrebbe trovato la sua più efficace sede. Ma poiché, chissà per quanti mesi ancora, il vasto palcoscenico e la martoriata platea resteranno gelidi e muti abbandonati all'atroce destino che sì duramente li ha colpiti, la Taglioni, volteggiando aerea silfide sulle scene ospitali del Lirico, deve accontentarsi di segnare il voluto ritorno a una forma di spettacolo che interessò e sbalordì tante generazioni e costituì una delle più fulgide e gloriose tradizioni scaligere.

In un raro volumetto dove è raccolta la cronologia di tutti gli spettacoli rappresentati in questo teatro "dal giorno del solenne suo aprimento sino ad oggi" (il volumetto è del 1862), leggo una introduzione di Felice Romani, che a un certo punto afferma: "Se il Teatro alla Scala occupa un posto eminente fra le principali scene liriche d'Europa, si può senza tema di essere tacciati di municipale presunzione dire che esso è il primissimo tempio della vaga Dea Tersicore." E a giustificare le ragioni di tale primato, oltre all'ampiezza e alla profondità del palcoscenico, che offre un largo campo per la composizione delle più grandiose e fantastiche azioni coreografiche, il Romani esalta la scuola di ballo, "che fornisce ai compositori un numeroso corpo di giovanette ed abili danzatrici il cui insieme si cerca invano sulle scene di qualunque altro grande teatro e che servono mirabilmente per l'esecuzione di qualsiasi più vago o caratteristico ballabile".

Era l'epoca in cui tutti i generi, dall'anacreontico al mitologico, dallo storico al romantico, e al fantastico, potevano fornire materia coreografica. E come sulla fine del Settecento il pubblico milanese si era entusiasmato al famoso ballo di Domenico Lefevre "Il Generale Colli a Roma" passato alla storia sotto il titolo di "Ballo del Papa", poiché il Pontefice Pio Vi, nell'apoteosi finale, sostituiva il triregno col berretto frigio e si metteva a ballare come un forsennato, così, nel 1813, il mitologico "Prometeo" di Salvatore Viganò, portava la coreografia italiana a un'altezza prima d'allora mai raggiunta ..."correva alla Scala tutt Milan – e vegnevan giò a tropp de là e de scià – i forestee de tanti mia lontan...".

Se Viganò si fosse dato alla poesia – diceva Vincenzo Monti – sarebbe diventato un secondo Ariosto. E il Regli lo chiamò "conoscitore del cuore umano come un Goldoni, un Rossini, ispirato come il più grande poeta".

Era l'epoca degli aggettivi iperbolici per i creatori di poemi mimati e danzati, l'epoca delle rivalità fra la scuola italiana e quella francese, ossia tra la Scala di Milano e l'Opéra di Parigi, l'epoca degli entusiasmi per le ballerine.

Sicché, ancora Felice Romani poteva scrivere con legittimo orgoglio che “mentre per lo passato le migliori danzatrici ed i loro compagni ci arrivavano da oltre monti, tanto che ne venne fra i ballerini di prim'ordine l'appellativo onorifico di ‘coppia di rango francesÈ ora invece è l'Italia che manda le agili e seducenti sue figlie ad inebriare i sensi e ad affaticare le mani plaudenti dei più esigenti pubblici d'Europa”.

“Chi infatti – concludeva – può competere di presente nella leggerezza e la grazia della danza, nel brio e nell'espressione del gesto, con Carolina Rosati, Amalia Ferraris, Sofia Fuoco, Marietta Baderna, Carolina Pochini, Amina Boschetti, Caterina Beretta e Claudina Cucchi? Quale altra scuola di ballo può presentare una più seducente ed agile falange di giovinette danzatrici, quali sono le vezzose alunne della nostra Milano?”

Al lieve passo delle ballerine, s'accompagnava, allora, quello dei coreografi, ciascuno dei quali era autore dei soggetti e, si può dire, anche delle musiche, perché il maestro scelto doveva comporre i vari brani secondo le richieste e le inflessibili esigenze che il volere dell'altro gli imponeva. Tramontata la schiera dei Blasis, dei Perrot, e dei Taglioni, nasceva quella del Monplaisir, del Pallerini, del Borri e del Rota e le scene scaligere ebbero il “Brahama”, “Le due gemelle”, con la musica, queste, di Ponchielli, e importantissimo avvenimento, la “Cleopatra” di Giuseppe Rota, che, per il primo, realizzò le larghe figurazioni, le evoluzioni e gli intrecci più ingegnosi in uno svariato gioco di colori.

La “Cleopatra”, divisa in cinque quadri che duravano una ventina di minuti ciascuno, si apriva con una travolgente e audacissima visione orgiastica orientale, e chiudeva con le solenni e jeratiche danze funebri in onore della suicida protagonista. La sua apparizione alla Scala nel '59 segnò il massimo successo del fecondo autore veneziano, che morì giovanissimo, ma diede in pochi anni una cinquantina di balli d'ogni genere dei quali una dozzina almeno ebbero larga diffusione.

Dopo la sua scomparsa un più fulgido astro brillò nel firmamento ottocentesco: Luigi Manzotti. Nato a Milano nel 1838, iniziò la carriera teatrale come mimo, e si disse che la sua espressività fosse così potente e sobria da poter gareggiare con i maggiori attori dell'epoca. L'autore ebbe ben presto il sopravvento sull'interprete, perché il Manzotti vedeva i più ampi sviluppi nella tradizionale costruzione coreografica. Da prima ricalcò le orme dei predecessori col “Rolla” e col “Pietro Micca”, di cui egli stesso fu il primo protagonista inarrivabile. Infatti, nella famosa scena in cui l'eroico minatore deciso a sacrificare la vita

pur di far saltare in aria gli spalti dell'assediate Torino, si reca a dar l'estremo addio alla moglie e ai teneri figlioli, egli riusciva con la sua dominata commozione a strappar le lacrime al pubblico che vibrante di entusiasmo reclamava ad ogni costo il *bis* dell'episodio.

Ma la sua aspirazione mirava ad una completa riforma della vecchia tecnica che dava prevalente rilievo alla parte mimica su quella coreografica. Il Manzotti, invece, allargando e completando la visione del Rota, mirava al più largo impiego di masse che sincronicamente e ritmicamente dovevano far cornice all'irrompente e colorito incrocio delle danze.

Questa riforma che egli realizzò nel "Sieba", ebbe la più personale e completa affermazione nell'"Excelsior", giustamente proclamato il suo capolavoro. Il punto di partenza che doveva trasformare in plastica evidenza rappresentativa il concetto astratto fondamentale del tema, gli era balenato dalla visione dal monumento innalzato a Torino in gloria del portentoso traforo del Cenisio. "È la titanica lotta sostenuta dal Progresso contro il Regresso che io presento a questo intelligente pubblico. È la grandezza della Civiltà che vince abbatte distrugge per il bene dei popoli l'antico potere dell'Oscurantismo che li teneva nelle tenebre del servaggio e dell'ignominia". Così egli afferma nella prefazione al libretto. Il Manzotti non aveva come il Viganò le virtù di un Goldoni, di un Alfieri, di un Rossini, era anzi completamente digiuno di ogni cultura storica artistica letteraria. Ma con la genialità istintiva d'un talento teatrale ricco di inesauribile fantasia immaginava (sic) costruzioni grandissime e stupende, realizzava episodi scenici limpidamente disegnati, alternando e dosando le gradazioni degli effetti dei quadri con immancabile sicurezza, con tecnica sapiente, in una miracolosa continuità che non dava mai tregua alle crescenti sorprese del pubblico.

Aveva anche capito che la musica doveva assumere un'importanza ch'era stata sino allora trascurata. E scoprì nel ligure Leopoldo Marengo il compositore dall'estro facile e pronto che l'avrebbe seguito con ardente entusiasmo. Dalla loro fusione dopo il "Sieba" nacque il trionfale "Excelsior" cui seguirono l'"Amor" e per ultimo "Lo Sport".

Ma sebbene il Marengo sapesse opportunamente inframezzare alla magniloquente e spesso pretenziosa enfasi dei brani descrittivi, scintillanti e ben definiti ritmi di ballabili che divennero immediatamente popolari, il suo nome non si illuminò certo della luce che irradiò sul nome di Manzotti diventati per anni il padrone incontrastato del campo coreografico, dove seppe raggiungere le più ampie espressioni della grandiosità e del fasto. Basti dire che nell'"Amor" apparivano sulle scene della Scala settantadue ballerine, trentadue ballerini, sessantaquattro tramagnini, quarantotto bambine, quarantotto corifee e trecentocinquanta comparse, ossia un totale di circa ottocento persone. Dall'alto di una pedana, al centro della

ribalta, armato d'un lungo bastone per scandire il ritmo, e di un sonoro fischietto per manovrare le squadre, il coreografo dominava il movimento delle lunghe prove secondo l'infallibile visione preparata e fissata in notazioni sommarie ma calcolate e preparate. Ed il suo occhio vigile sbalzava dai passi delle danzatrici alle incessanti evoluzioni dello sfondo, animando incitando, mentre ad alta voce riprendeva a imprecava in crescente tensione sino a che non gli pareva di aver raggiunto il risultato perfetto. Questa energia infaticabile si prodigava anche al complesso lavoro della preparazione scenica. Bozzetti, scene, costumi, meccanismi, luci, impegnavano intere squadre di pittori, di tecnici, di operai, ai quali tutti egli era guida, e che animati dal suo stesso entusiasmo dopo mesi e mesi di durissime fatiche portavano lo spettacolo al trionfo. Lo stesso Edel, creatore di migliaia di figurini che segnarono un'epoca di rinnovamento del costume teatrale, attingeva dal grande coreografo indicazioni e idee, pronto a modificare o rifare interi quadri secondo le esigenze dell'autore. Era logico che intorno a tanto movimento vibrasse l'ansiosa curiosità del pubblico, acuita dalle continue indiscrezioni dei giornali, e si venisse creando, nell'imminenza dell'andata in scena, un'attesa incredibile. Il binomio Manzotti-Marenco si era ormai talmente avvalorato che per l'"Amor" apparso alla Scala nel 1886 il "Corriere della Sera" e "L'illustrazione italiana" pubblicarono dei numeri unici che andarono a ruba.

Ma se l'"Amor" aveva raggiunto un livello di successo forse superiore all'"Excelsior", lo "Sport", nel 1897, non ebbe la fortuna dei balli precedenti. Già la stella manzottiana cominciava a impallidire. Si avvicinavano anni di decadenza per la coreografia scaligera. Tramontavano i fasti delle celebri danzatrici. Le nostre ultime dive emigravano all'estero dove gli ultimi grandi maestri, come Enrico Cecchetti, le avevano precedute. Enrico Cecchetti aveva una fiorente scuola a Pietroburgo. Virginia Zucchi, la potente interprete del "Brahama", e per la quale il Manzotti aveva scritto il "Sieba", essa pure era stata scritturata a Pietroburgo dove sollevava memorabili fanatismi.

Ogni sera dopo lo spettacolo un gruppo di giovani l'attendeva all'uscita del palcoscenico per acclamarla ancora. Tra quei giovani era anche il pittore Alessandro Benois, il padre di Nicola, che, affascinato dall'arte della Zucchi, accarezzava l'idea di far rifiorire il languente ballo russo. Questa idea maturò più tardi quando la passione del Benois si fuse con la tenace volontà di conquista del dinamico Diaghileff. La più moderna compagnia nella quale si univano coi valorosi interpreti i più valorosi musicisti e pittori, partiva alla conquista di Parigi e dell'Europa con un programma decisamente rivoluzionario.

Erano gli anni che precedevano la grande guerra, all'inizio della quale la scuola di ballo scaligera chiudeva i suoi battenti. Soltanto nel 1921 a poco a poco si ricostituì il secolare

vivaio chiamando a dirigerlo il vecchio Cecchetti. In breve la rinnovata scuola si riconsolidò e il teatro poté ancora allestire quegli spettacoli coreografici che continueranno a tener viva la tradizione che nei tempi lontani faceva proclamare la Scala “il primissimo tempio della vada Dea Tersicore.”

Signorelli, Olga Resnevic, *Rinascita del balletto in Italia*, «Cosmopolita», n. 26, 28 giugno 1945.

Si sa ormai che l'arte della danza celebra la sua rinascita non solo nei principali centri colturali dell'estero, ma anche – e finalmente – nella sua patria l'Italia. Per darne una idea, basti ricordare uno degli ultimi spettacoli di balletti ai Teatro Reale dell'Opera di Roma (il 26 maggio), il cui programma era composto dalle più significative creazioni del vasto repertorio, che ne rivelavano la varietà e davano un'idea dell'insieme e della complessa concezione dei direttore coreografico Aurèl M. Milloss.

Lo spettacolo s'iniziò con un balletto impressionista: *L'Après midi d'un faune*, noto quadro coreografico di Nijinsky e Bakst, sulla musica di Debussy, in una nuova versione coreografica (tridimensionale in contrasto con quella bidimensionale di Nijinsky) del Milioss. Filippo Morucci, uno dei migliori primi ballerini della compagnia, coadiuvato dalle brave Have Galassi, Mirdza Kalnins, Jolanda Rapallo e Vittoria Savio (le ninfe), disegnò con la consueta intelligente precisione stilistica la brama, l'ardore e il voluttuoso languore del fauno, che stanco di inseguire le ninfe si addormenta esausto, e sogna il possesso totale dell'infinito della natura, e con la sua vigorosa potenza espressiva evocò la calura di un arso meriggio estivo.

Segui la *Visione nostalgica*, poema coreografico di Aurèl M. Milloss (musica: *Valzer danzato* di Busoni). La *Visione nostalgica* rappresenta l'anelito nostalgico di un giovane, che un tempo amò, riamato, una soave fanciulla, dalla quale il destino lo ha separato, e alla quale egli sogna di essere ricondotto per un miracoloso incantamento. Ogni giorno egli interroga invano le cose, testimoni della loro ardente passione. Ed ecco che all'improvviso nel giardino crepuscolare, appare innanzi agli occhi dell'amante l'immagine della donna indimenticabile. È lei stessa, vivente e splendente realtà, o è l'evanescente miraggio del sogno d'amore? È lei che ritorna, tutta pervasa anch'essa di accorata nostalgia. o non è piuttosto l'ombra della bellissima creatura? E infatti, appena egli ha creduto di stringere al cuore l'adorata, non ha abbracciato che l'immagine cara: la fanciulla è svanita.

Tanto nella tenue trama poetica, l'esaltazione dell'amore fra l'uomo e la donna e la sopravvivenza dell'amore oltre il tempo e lo spazio, quanto nell'espressione coreografica, questo poema contiene, sintetizzati e parafrasati tutti gli elementi del romanticismo dei balletti 1830. Si tratta però di un romanticismo realizzato con la disciplina della più rigida scuola accademica, è un dialogo danzato dove l'azione è espressa con il linguaggio astratto puramente coreografico. Esso esprime il nostalgico amore dell'autore Milloss per i balletti del tempo di Theophile (*sic!*) Gautier, e che deve estera anche quello dei suoi collaboratori, poiché raramente ci è stato dato di assistere a uno spettacolo di siffatta omogeneità. Questa nuova deliziosa creazione del Milloss è una vera rivelazione: una breve sosta in un mondo di sogno, mirabile per la ricca polimetria per cui le due figure danzanti sembrano affollare il vasto palcoscenico, come se le accompagnassero le immortali ombre di coloro che le hanno precedute.

Attilia Radice, la Donna della nostalgia, librava lieve, irreali come un sogno. Il suo talento si prestava mirabilmente per esprimere l'ambiguità fra l'irreale e la realtà e le sue mani espressive ora accoglienti, ora scostanti vibravano come petali di un fiore. Pareva che come la *valéryana* Athikté essa «se fait une demeure un peu au-dessus des choses et l'on dirait qu'elle s'arrange un nid dans ses bras blancs...».

Ugo Dell'Ara, l'Uomo della nostalgia, fa un sublime nostalgico incantato. Dal volto espressivo, sensibile, sempre più agile e leggero nelle movenze, egli rifletteva ogni sfumatura della sua nostalgia ora stupita, ora gioiosa, ora angosciata. Le virtuosissime colorature dei suoi salti raggiungono una tale trasfigurazione della tecnica, che le stesse *entrechats* e *pirouettes en l'air* parvero talvolta lacrime, talvolta sorriso.

Non si potrebbe immaginare per questa delicata, compiuta *Visione nostalgica* una cornice scenica e costumi più adeguati di quelli creati da Alfredo Furiga.

Venne poi eseguito *Il Figliolo prodigo*, azione in dieci danze di Kochno con musica di Prokofjev, coreograficamente del tutto ricreato da Milloss. Questa nuova versione romana si allontana completamente dagli spunti di Kochno e dalla coreografia giocosa di Balanchine, eseguita nel Teatro dei Balletti Russi di Djaghilew a Parigi nel 1929. Milloss prende il punto di partenza soltanto dai dieci titoli scritti in testa ai dieci pezzi musicali, il cui vigore ritmico, l'abbondante (*sic!*) invenzione melodica, il lirismo così personale che mai sfocia nel sentimentalismo, e il finale grandioso, solenne, lo hanno coadiuvato nel realizzare quel profondamente sentito *Balletto biblico*, che nella sua spirata elevatezza arriva a cime mai raggiunte: un Mistero si compiva sulla scena del Teatro dell'Opera.

Nella cornice dello slancio martellante dei ritmi di Prokofjev, Milloss appare contro l'orizzonte sconfinato: un fluido magico emana dalla sua chiusa figura, il respiro dello spettatore si arresta. Egli danza impaziente, guarda lontano con gli azzurri occhi spalancati, che sembrano ciechi per lo sguardo teso nella lontananza. Le sorelle (tra loro la interessante Ada Spicchiesi) gli danzano innanzi supplicando, danzano con lui. Egli – prigioniero chiosa tesa oltre il limite – gira con loro, s'inginocchia, si rizza, danza solo, verso il lato sinistro. Il padre (Alberto Felici, poggiando sul bastone s'avvicina. Lo sguardo cieco del Figliuolo si perde nella lontananza, il suo slancio si tende per indicare lo spazio lontano. Le sorelle si piegano: il padre gli consegna il bastone e il tesoro, la sua parte dell'eredità. Il Figliuolo è libero, il suo congedarsi è frettoloso. Egli prende il bastone paterno facendo croce contro il suo corpo, infila sul bastone il fagottino rosso del tesoro; è libero, salta liberato, gira vertiginosamente, si volta, s'incammina, se ne va, va, va... Le sorelle si pongono ai piedi del padre, questi solleva le braccia: che sia fatta la Sua volontà.

Nel deserto due malfattori (Ugo Dell'Ara e Filippo Morucci) danzano in cerca di preda. Scorgono il Figliuolo prodigo, gli vanno incontro, gli offrono furbamente la loro amicizia. Egli, felice, danza con loro, danza solo, contentissimo, si avvia con loro verso il loro regno. La gelida regina dei malfattori saluta il Figliuolo prodigo con finta cordialità. Egli la guarda rapito ballare la paonesca danza di seduzione. I predoni gioiscono, egli chiude gli occhi per rapimento e beatitudine.

I complici della Regina, falsi amici del Figliuolo prodigo danzano per lui. Una stranamente raffinata danza di barbarica eleganza maschile.

La Regina scende dalla cima della piramide formata dai corpi serrati dei predoni. Lei s'avvanza, lui esitante, rapito la s'avvanza incontro. La Regina vive con lui un bizzarro gioco di abbandono e voluttà. Vinto ormai egli si prostra per terra, le sue braccia, due ali spezzate, sembrano perdersi nella tensione dello squilibrio...

I predoni distesi in fondo della scena si levano. L'incantesimo è compiuto, lui è folle d'amore. Alta, eretta, personificazione del peccato, in lunghi calzoni di velluto scarlatto, l'Incantatrice lo guarda fieramente prostrato ai suoi piedi. La luce diviene paonazza. I predoni prendono parte nella nuova danza della passione e del possesso: i corpi si torcono, s'avvincono, s'inebbriano di rabbiosa voluttà... Vinto, egli cade al suolo esausto.

L'incantatrice danza col bastone di lui trionfante, poi, afferrato il tesoro, gli pone sopra il bastone paterno e si dilegua coi complici.

Alla luce livida il Figliuolo prodigo, che giace per terra come una foglia sgualcita, si desta, si solleva inconsapevolmente, quasi per la magia del bastone paterno. Sussulta a mala pena, si

tende disperato volgendosi verso tutti i lati, ricade incrociato sul bastone per battere poi i pugni contro il petto, roso dal rimorso. Ora si rialza tentennante, si trascina poggiandosi sul bastone barcollando come nel buio.

Nella selvaggia rissa dei malfattori per la spartizione della preda, la Regina, fredda e vittoriosa danza stringendosi in pugno il bottino.

Povero e nudo il Figliuol prodigo torna a stento alla casa patema. Si ricorda quel che non vorrebbe più ricordare, gli occhi ciechi si fanno veggenti, si aprono, si richiudono, effettivamente danzano anche essi... Le braccia – ali spezzate – pendono in avanti, in giù; tutto il corpo ha un sussulto, un fremito. Egli si tende di nuovo sul bastone che fa sempre croce col suo corpo, ricade in ginocchio alla vista delle sorelle e del padre che s'avanzano per sollevarlo. Il Figliuol prodigo, abbracciando ognuna delle sorelle con diversa tenerezza, esausto si prostra innanzi al padre, che con elevata plasticità lo benedice. Il Figliuolo, orinai placato, leva solennemente le dita verso il cielo: l'apoteosi dell'amore purificato.

Narrare in parole la danza è spargere la cenere delle parole su ciò che vive e vibra, che è trasfigurazione, elevazione; vaga bellezza poetica, che fa sobbalzare il cuore, e lo spirito ha dei moti che ci portano più addentro e più in alto nella vita. E tutto è danza in questa mirabile opera coreografica del Millos, che pur aderendo rigorosamente alle eterne leggi accademiche di questa arte, è rimasta sorprendentemente ricca nei sviluppi originali di fantasia e nell'equilibramento dei contrasti ritmici e delle evoluzioni dinamiche ed architettoniche, che trascinava all'emozione, ma anche all'elevazione estetica e spirituale degli spettatori.

Però, oltre alla coreografia, anche nell'interpretazione della parte, Milioss oltrepassò se stesso, esprimendo con il suo corpo gotico, il *non plus ultra* d'un essere umano, che supera attraverso la danza l'opaca sordità dei corpi, elevandosi all'Infinito, al divino. Ed egli confermava con ciò quel che ha espresso spesso per iscritto, che la danza è, prima di ogni altra espressione, prima di ogni civile terrestrità, cosa «primordiale», non personale, ma umana, soltanto di una «cosmica umanità».

La giovane bellissima Lia Dell'Ara interpretò magnificamente la parte dell'Incantatrice. Questa artista rappresenta un nuovo tipo di danzatrice: la finora mai vista sostenitrice di ruoli di danza veramente eroica. Solo grazie a questa qualità della sua personalità, ella poteva riuscire a realizzare quella paradossalità tra gelido e ardente, che la sua attuale parte richiedeva.

Terminò io spettacolo un altro capolavoro di Aurei M. Milloss: il dramma coreografico *Bolero*, sulla musica di Ravel. Qui Milloss (del resto anche Ravel) fa svanire in forma nella

medesima estasi, da cui è sorta. Dai ritmo nasce la linea, la melodia spaziale, per il ritmo essa si sviluppa e si ripete, per il ritmo esse amplifica la sua voluminosità, per il ritmo infine essa si riempie talmente di se stessa, che poi si torce in quella tragica esplosione, la quale la annienta... Domina il ritmo. Milioss realizza l'autorità Tempo nella figura di un misterioso *caballero* spagnolo: il Demone. Il ritmo di questo trascina una Donna e a poco a poco l'intero Corpo di Ballo a un enorme crescendo di danza spaziale, assai geometrica, quindi tremendamente serrata. La libertà è relativa!... Il tempo è castigo!... I controritmici danno delle riforme di motivi lineari, ma questi non sono altro che solo «variazioni»... Il volume della danza diventa sempre più denso; conflitti coreografici sopra conflitti coreografici, cioè versioni contro controversioni, e così via... Tutti insieme si equilibrano *involontamente* in armonia. Ogni tentativo è ancora invano. Ma l'energia demoniaca del ritmo, ossia del tempo, sospinge le correnti coreografiche alla continuazione della lotta fino all'exasperazione. L'ossessione diventa ormai parossismo. Solo l'inchinarsi innanzi alla misteriosa maestà del Tempo potrebbe apportare a una soluzione. Ma oltre la figura femminile centrale di questo dramma coreografico, nessuno si china. Quindi esplose la terribile danza delle masse sotto il potente comando del ritmo del Demone, e tutti cascano come i dannati...

Evidentemente in questa opera di Milloss, l'azione è astratta. I conflitti drammatici sono di natura puramente coreografica, e mai letteraria. Milloss ha dimostrato che c'è una vera e propria «danza drammatica», la quale non dà luogo a nessuna gesticolazione pantomimica. Oltre d'aver creata qui una grandiosa opera d'arte, egli col suo *Bolero* ha scoperto per il teatro coreografico una «nuova forma poetica».

Attilia Radice, la Donna, fu ammirevole nel vano sfrenato dibattersi in dannazione dionisiaca; era come li dibattersi della passione, che si strugge poi in sofferenze per sfociare alla fine nel bacio della liberazione (bacio al Demone). Con questa sua interpretazione la Radice ha di nuovo dimostrato di essere una delle più interessanti apparizioni della vita artistica italiana.

Ugo Dell'Ara fu un Demone di superiore efficacia; geometrico, implacabile come l'indifferenza delle cose, ma nello stesso tempo capace di rivelarsi da danzatore che «sa definire anche l'indefinibile... ».

Bisogna riconoscere che la vasta produzione artistica di questa istituzione ha un valore così eccezionale, che non è da meravigliarsi, che il mondo internazionale consideri i Balletti di Roma come un «patrimonio della civiltà italiana» .

R. G., *Milloss parla dei "Balletti romani"*, «Domenica», 25 novembre 1945.

Da alcuni anni i giornali stranieri si sono occupati con interesse sempre nutrito del contributo del coreografo Aurel M. Milloss alla rinascita della danza artistica italiana. (Da noi, dove la danza ha avuto i più bei nomi, "arte prima e arte ultima" secondo ne disse Fausto Torrefranca, da anni la danza era trascurata; e Tersicore ridotta a esercitazione olimpionica senza olimpicità).

Aurel M. Milloss è ungherese; per anni il suo nome è stato legato al Teatro Reale dell'Opera; a giudicare certe sue creazioni di Balletti, si può dire che attraverso di lui all'Opera di Boma si era formata una speciale cultura, nuova per quegli ambienti, di musica e pittura contemporanea (che sono o alla base del Balletto stesso). Sulle locandine del Teatro si lessero i nomi di Mafai e Prokofieff, De Chirico e B̄rtok, Scialoja o Ravel, De Pisis e Casella, Guttuso e Petrassi e Strawinski; mentre si andavano creando ed educando gli strumenti e gli elementi necessari al Balletto, i danzatori di alta classe sui quali poggiare l'azione coreografica rinnovata. L'importanza di Milloss nella scuola dei Balletti Romani si ha guardando all'eccezionale progresso artistico di Attilia Radice in questi ultimi anni proprio sotto la guida di Milloss, o soprattutto alla scoperta di Ugo e Lia Dell'Ara, considerati fra i più vivi talenti del momento, pei quali può dirsi che con essi la danza declama e scandisce come necessario.

Non meraviglia che dopo sette anni lavoro, e dopo ricreato (*sic!*) dalla base una rinascita della danza ampliando s'un piano d'arte l'attualità dei Balletti, fino a farne per Boma una specie di insegna dell'arte contemporanea italiana e straniera, e una sorta di costante invito alla collaborazione intellettuale fra artisti di tutto il mondo, non ci stupisce che Milloss coi suoi migliori elementi si sia deciso a formare una compagnia di Balletti Romani onde realizzare quanto finora nell'ambiente del Teatro dell'Opera non poteva o non voleva lanciare. E seppure non ancora a punto, e la compagnia non abbia preparato tutto il repertorio, il successo incontrato dalla prima serie di Balletti (una vera primizia per i raffinati), diventa occasione buona per l'intervista con Milloss.

"Quale meta artistica si prefigge?".

Prima di tutto la danza.

Come compagnia di Balletti, s'intende che nostra maggiore preoccupazione è stabilire gli effetti estetici delle nostre esperienze in merito alla riforma accademica della vecchia e

tradizionale scuola classica; altrettanto si dica del rinnovamento della drammaturgia e della poetica della danza teatrale; quindi trovare uno stile nostro proprio. Queste varie ricerche assidue e risultati pratici si sommano e incontrano in una vasta serie di Balletti nuovi e originali, diversi nel carattere un dall'altro. Anelo i vari tipi di danzatori ricevono in questi Balletti una nuova parola. S'intende che simile lavoro coreografico non sopporta il dilettantismo nel campo musicale né in quello della pittura. E per questo ho interpellato i più importanti compositori di musica, e i pittori più qualificati onde diano a loro volta il contributo richiesto e necessario con autentiche espressioni artistiche.

“Quali sono i suoi danzatori?”.

In primo luogo debbo nominare Ugo dell'Ara il cui talento e maestria credo sia inutile sottolineare. Sua sorella Lia che si è sviluppata in una straordinaria estensione, figura come una delle prime ballerine. Sono riuscito a impegnare sempre come prima ballerina, anche una giovane stella del Teatro della Scala, Olga Amali, la cui squisita tecnica e sensibilità certamente riusciranno a mantenere le promesse che vi son legate.

Inoltre ho scoperto un'altra danzatrice eccezionale talento, Lucia Galletti, che trovai fra le allieve della Maestra Ettorina Mazzucchelli del Teatro della Scala a Milano, Del resto, la compagnia non ha elementi “di fila” – tutti sono solisti, personalità, e rappresentano ciascuno di loro un proprio ruolo, esattamente come gli attori nel teatro di prosa, contrariamente alla tradizione accademica che aveva due uniche distinzioni, o prime ballerine o ballerino di fila. E qua debbo nominare gli eccellenti danzatori Gennaro Corbo, Alberto Felici, Gennaro Montanello, Gino Pessina, Giulio Perugini, Ennio Sanmartino; Bruno Mastini, Walter Venditti, e le bravissime ballerine Gabriella Ferri, Cornelia Krelis, Luciana Mariani, M. A. Pontani, Bianca Rossi, Marcella Spaziani, Ivana Gattei. E oltre costoro, ballo anch'io. Tutti gli elementi della compagnia in aggiunta alle faticose prove quotidiane, continuano lo studio di danza accademica nell'interesse di sempre ulteriori progressi, sotto la direzione del formidabile pedagogo Gennaro Corbo il quale si può vantare di essere uno dei più intelligenti allievi del grande defunto maestro Enrico Cecchetti, che fu anche maestro di Anna Pavlova, di Nijinski, di Serge Lifar, di Massine ecc.

“Quali sono i suoi compositori?”

Per il Balletto “L’Isola eterna” ho musiche delle Suites per orchestra da camera di J. S. Bach; il Balletto “Les Petits Riens” di J. Georges Noverre con la musica autentica di Mozart, è stato tutto rielaborato nel soggetto dato che non si trova più nella sua integrità quello originale; nel repertorio figura anche una piccola serie di danze viennesi con musiche di Giovanni Strauss. Per mantenere il contatto con la tradizione, rappresenteremo anche quel gran divertimento che il Balletto “Schiaccianoci” di Tchaykvvski, il mio balletto “Visione romantica” su musiche di Busoni, già rappresentato a Roma, verrà ripreso e immesso nel repertorio e altrettanto i miei “Capricci” composti sulle Piccole Suites di Strawinski, e “Il figliol prodigo” con la musica di Prokofieff. In omaggio al grande Bela Bàrtok, morto di recente e che fu tanto trascurato, e io ritengo più importanti di Strawinski, rappresenteremo il suo capolavoro, “Il mandarino mararviglioso”. Riprendo anche le “Danze di Galanta” di Kodàly la cui coreografia rappresentai già nel 1936 all’Opera di Budapest. Il “Bolero” di Ravel sarà rappresentato in una nuova edizione coreografica. Ma la parte più originale del mio repertorio è composta da Balletti musicati dai compositori contemporanei. Di Casella, rappresenteremo la “Scarlattiana”; Petrassi ha composto la musica per un “ritratto coreografico” di Don Chisciotte. Verrà eseguito un nuovo Balletto di Luigi Dalla Piccola, “Marsia”; Previtali ha composto la musica del Balletto “Allucinazioni”, Virgilio Mortari debutta con “L’allegra piazzetta”, e Roman Vlad con “La Dama dallo Camelie”. Un nuovo compositore, Alberto Bruno Tedeschi, allievo di Ghedini, dirà la sua prima parola col suo Balletto “Il Pedro”.

È chiaro che con questi nomi non si esaurisce la lista dei compositori; più tardi infatti voglio realizzare Balletti con musiche di Veretti, Rossellini, Fasano eccetera. Una vera curiosità sarà ad ogni modo il Balletto di Savinio in quanto egli debutterà contemporaneamente quale autore del soggetto, della musica e della messinscena pittorica e figurini. Ma del Balletto che si chiama – “La vita dell ’uomo”, non posso dire altro.

Savinio, Alberto, *Senza parole*, «Il Tempo», 2 dicembre 1945.

In principio era il verbo. Ma il verbo non riempie di sé tutta la vita dell’uomo. È una cosa superiore alla parola: il silenzio della parola. Dopo la vita «senza parole», viene la vita senza parole né movimento: la vita puramente mentale. Ma i qui siamo tra le «cose supreme»: inutile parlarne. La parola è il mezzo di espressione di una civiltà ancor rudimentale: civiltà ciceroniana, in confronto a civiltà leonardesca. Quando si passa a una forma di civiltà più

alta, la parola cessa e l'uomo si esprime per mezzi indiretti e silenziosi. Nella civiltà musicale, il melodramma finisce e comincia la danza

L'italiano, e soprattutto l'italiano di mente e costume più profondamente italico, manifesta una certa diffidenza per quello spettacolo musicale senza parole, che siamo usati di chiamare balletto. Colpa anzitutto della parola stessa. Nella qualità «diminutrice» della parola balletto, è contenuta l'idea di «piccolo ballo» e di *sgambettamento*. Per influenza dei balletti russi, il balletto è diventato uno spettacolo serio: più «serio» dell'opera. Ma l'influenza di Sergio Diaghilev, profonda tra Londra Parigi e Berlino, ha operato più debolmente in Italia.

Ove, se ricordo bene, Diaghilev venne una volta sola e con un programma *ad usum delphini*. Il risultato maggiore dei Balletti Russi in Italia, è la scoperta di quei personaggi giganteschi che la pittura pompeiana ispirò a Picasso, il quale seguiva la compagnia come amoroso di una danzatrice, che poi diventò sua moglie. Il balletto in genere e quello russo in particolare, non è spettacolo né puramente maschile (*Trovatore*) né puramente femminile (*Péléas*) ma di genere ambiguo. Come tale non si accorda col temperamento italiano. Da noi i generi sono nettamente distinti. Una mia amica francese mi diceva dopo un suo breve soggiorno a Roma, la sorpresa che per istrada o nei locali pubblici le dava la categorica differenza di aspetto fra uomini e donne. Come prendere sul serio uno spettacolo che dice di essere serio (balletto) e porta un nome non serio? C'è differenza qui come tra uomo e donna; Conoscete quei tali che cambiano *fisionomia* e *voce* secondo che parlano a un uomo o a una donna? Conoscete quei tali che, se si chinano a trattare con un bambino, «pargoleggiano»? Mai il dubbio sfiorerà la mente di costoro che ci può essere più serietà in un bambino che in un presidente di Corte di Cassazione; più virilità e meno facilità di gioco galante in una donna che in un maschione tutto ganascia arrizza e bozzi di muscoli. Mai il dubbio sfiorerà costoro che ci può essere più serietà, più altezza d'arte, più maturità civile in un balletto che in melodramma. Aggiungo per inciso che durante il periodo guerresco onde siamo usciti come da un incubo, gli spiritosi chiamavano «ballettini» i bollettini di guerra.

Alcuni considerano il balletto come una forma d'arte «inferiore», incapaci di intenderne la scrittura. Come se abituati a leggere il solo stampatello, avessero a leggere a un tratto degli ideogrammi. E tra gli spettacoli musicali, il balletto è quello che tra le forme poetiche scritte è l'ideogramma (v. Apollinaire). Poi, per la sua naturale grazia e leggerezza. Sono coloro stessi che preferiscono la pennellata «virile» di Antonio Mancini all'inapparente tessuto, alla magrissima tempera della Visione del Cavaliere, tutta trasparente profondità.

Torniamo per poco al genere. È maschile o femminile Voltaire? È maschile o femminile Stendhal, Leonardo, Luciano di Samosata e comunque gli artisti che esprimono uno stato

«supremo » di civiltà? Per converso, sulla maschilità di Ruggero Leoncavallo non sono consentiti dubbi.

In fondo alla diffidenza che l'uomo latino ha per il balletto (serio spettacolo non serio) è una ragione anche più profonda e di carattere religioso: l'assenza della parola. «In principio era il verbo» è affermazione prettamente tolemaica. Per l'uomo tolemaico la parola è il mezzo perché Dio manifesta la sua presenza nell'uomo. L'uomo senza parola, è in certo senso «sdivinizzato».

Anche l'opera è una delle tante forme per cui si è espresso il concetto tolemaico dell'universo. Concetto mirabile nella sua spirituale architettura, ma anacronistico. Finché arriviamo alla forma più bassa del melodramma tolemaico: al melodramma verista.

Nel «parlar diretto», nelle affermazioni perentorie, nell'urlo belluino di tanti melodrammi veristi, non pare anche a voi di udire in anticipo la «voce del balcone»?

Il «dominio della parola» è danno gravissimo all'Italia, ostacolo perenne alla sua politica, specie alla sua politica estera, cagione di persistente «inattualismo». Le elezioni inglesi e quelle francesi sono segni di come sarà la futura Europa. E sarà la prima nazione, questa futura Europa, che non si sarà formata su principi tolemaici (piramidali, gerarchici e sotto la ideale o pratica autorità di un capo) ma finalmente copernicani, ossia espansivi, liberi e in perpetua formazione. Vogliamo entrare nella formazione della futura Europa? Abbandoniamo la musica «parlata», e accogliamo la musica «senza parole»: il balletto.

Guerra di gonnellini

Coribante, *Battaglia a passo di danza*, «Il Regime Fascista», 7 agosto 1932.

Solo al mio ritorno da Parigi, dove, unico italiano, avevo assistito al Concorso Internazionale di Coreografia moderna svoltosi durante tre serate al *Théâtre des Champs Elysées*, ebbi modo di sapere che a Milano ferveva fierissima lotta intorno e dentro la vecchia Scuola di ballo della Scala. Un primo sentore ne avevo avuto quando il *Regime Fascista* che tante e precise informazioni suol dare sui grandi problemi della vita milanese, ruppe per primo il silenzio sulla magnifica attività dei Commissari Duca Visconti di Modrone e comm. Mataloni, incaricati di provvedere al funzionamento della Scala.

Quel primo sentore l'ebbi leggendo in detta corrispondenza il periodo dove è detto che delle due nuove Direttrici della Scuola di ballo scaligera, la signorina Mazzucchelli ha «l'incarico

di tener ferme le tradizioni coreografiche della scuola italiana e milanese » e la signorina Ruskaja «*di introdurvi qualche innovazione che la rammoderni* ». Confesso di aver avuto, leggendo questa frase alquanto sibillina, l'impressione che il corrispondente milanese di *Regime Fascista* o avesse inteso male, o avendo inteso bene se la fosse cavata con una formula fin troppo diplomatica...

Stando così le cose, fra la direttrice milanese incaricata di tener ferme le tradizioni italiane e la direttrice russa incaricata di modificarle, le povere allieve della scuola rischiavano di trovarsi nella situazione del classico asino di Buridano: o, volendo essere più benevoli, si poteva immaginare la futura ballerina scaligera presentarsi sulla scena per una metà (la metà di educazione mazzuchelliana), vestita, del *tutù* di garza e calzata del *chausson rose vertigineux* esaltato dal Mallarmé, e per l'altra metà (la metà di educazione ruskajana) vestita della elegante tunica nudista e scalza il piede polveroso come la Mènade «*planipede* ».

Ma lasciamo gli scherzi. Il guaio venne dopo: venne quando un giornale milanese nell'edizione pomeridiana del giorno stesso in cui il *Regime Fascista* era arrivato fino dal mattino a Milano con le primizie scaligere, uscì con una parafrasi delle medesime: ma, preoccupato, si vede, delle ripercussioni che poteva avere nel piccolo mondo dell'arte e fra il pubblico scaligero, l'uno e l'altro tenacemente legati alla tradizione del ballo italiano ed avversi ad ogni innesto di esotismo, la notizia della nomina di una riformatrice straniera al posto di direttrice ebbe l'idea di prendere in tutela – così come (*honny* (sic!) *soit qui mal y pense*) aveva preso in tutela il maestro Trentinaglia durante la famosa polemica – anche la nuova direttrice della scuola di ballo. E fin qui niente da obiettare alla iniziativa dell'autorevole confratello. Il male fu che, per cercare di calmare le apprensioni del conservatorismo coreografico del pubblico scaligero, sfoderò uno strano e davvero poco opportuno argomento: affermò che la nomina, in sostituzione della Fornaroli, allieva del Cecchetti, delle due nuove direttrici: «*garantisce la continuazione della tradizione della gloriosa scuola del Cecchetti*».

Apriti cielo! Si manda via l'allieva del Cecchetti per rinnovare l'insegnamento ed ecco che un grande giornale si assume la responsabilità di garantire (capite? garantire!) la continuazione della tradizione cecchettiana! Altro che la troppo diplomatica formula del corrispondente di *Regime Fascista*! La formula del giornale milanese colpiva l'operato della benemerita Commissione scaligera, negando ogni carattere di rinnovamento didattico al cambio del personale direttivo. Colpiva la direttrice signora Mazzucchelli che fu allieva dell'Accademia scaligera ma in precedenza che venisse ad illustrarla il Cecchetti di cui non conosce quindi né la tecnica né le teorie. Colpisce la direttrice particolarmente incaricata del

rinnovamento, la signorina Ruskaja, artista indubbiamente interessante ed originale ma che non ha mai nascosto che i suoi ideali e i suoi sistemi sono completamente contrari a quelli dello stile accademico italiano come ebbe a provarlo anche mesi sono (*sic!*) in una brillante conferenza al «Convegno» dove ebbe il simpatico pregio di dimostrare che quando si tratta di difendere i suoi ideali d'arte, non si lascia trattenere da ipocrite riserve collegate alla sua qualità di straniera anche se si tratta di giudicare severamente la coreografia tradizionale italiana. Colpiva, finalmente, coloro che delle tradizioni e della tecnica del metodo Cecchetti si vantano unici detentori, cioè il fratello del Cecchetti, il Mascagno e il Celli, nonché la signora Fornaroli, la quale protestò in una lettera abbastanza piccante, contro l'idea di affidare l'insegnamento del metodo del Cecchetti a chi non lo ha mai conosciuto o ne ha sempre negato il valore artistico attuale.

Questo intervento giornalistico bastò a suscitare i malcontenti, i malintesi, i malumori, le proteste, i pettegolezzi e le rivalità che formano gli episodi di questa oscura battaglia che divide in due o in tre o in quattro fazioni il campo d'Agramante... ballerino, già prima che la scuola scaligera si apra e gli spettacoli comincino. Immaginarsi poi!

Ebbene, nell'interesse della prossima stagione, nonché della scuola scaligera, troppo illustre e troppo cara a tutti per lasciarla diventare l'arena di una guerra italo-russa, vorrei portare una parola di pace asserendo che tutti i contendenti nanno torto e che chiunque di essi è in grado di rimodernare l'insegnamento *purché rinunci a quelle che sono le sue tendenze, le sue idee e le sue pregiudiziali!*

Io sostengo infatti, col poco di esperienza tecnica che possiedo, che, salvo la rivendicazione di diritto giustamente fatta dagli allievi del Cecchetti, questa battaglia non sarà affatto conclusiva dal punto di vista artistico e che il rimodernamento della scuola coreografica non può venire né dal metodo Cecchetti-Fornaroli, né dal metodo Ruskaja-Mazzucchelli.

Ho il preciso convincimento che tutti questi metodi sono completamente superati e ne ebbi la prova al Concorso internazionale di coreografia al quale ho assistito a Parigi, partecipandovi diciannove fra società e scuole francesi, russe, austriache, germaniche, polacche, cecoslovacche, svizzere e svedesi e purtroppo nessuna italiana, cosa che dimostra quanto abbia ragione la Commissione della Scala a volere un cambiamento non di persone, ma di melodi, per portare finalmente anche nel ballo Italiano un respiro di modernità.

Molte cose si potrebbero riferire intorno a quel concorso che per molti aspetti fu rivelatore di novità interessanti: basterebbe descrivere la meravigliosa *Tavola Verde* di Kurt Joss eseguita da una compagnia tedesca con gli elementi più diversi, non esclusi i caricaturali e i macabri

che produsse una tale emozione artistica, grazie alle qualità espressive delle danze e degli artisti, da meritare all'unanimità il primo premio.

Ma in modo assoluto risultò da quel concorso che la moda non è più per il ballo alla francese, né per il ballo all'italiana, né per le danze così dette classiche, né per i balletti russi. È inutile cercare di nascondere, la danza sta diventando sempre più una ginnastica!

Il celebre salto mortale dell'impareggiabile Nijiski è stato forse la prima causa di questa trasformazione. Mi diceva una sera, durante il concorso parigino, l'illustre musicista e critico Florent Schmitt che questa evoluzione è ormai irrimediabile, per quanto possa parere deplorabile, giacché in tal maniera la danza si allontana dal suo vero spirito, cioè dalla agilità dei movimenti giratori e saltatori, agilità che deriva bensì dalla ginnastica, ma che non dovrebbe confinarsi in essa.

Ginnastica, dunque, ginnastica, che si completa nelle più audaci acrobazie fatte di leggerezza e di rapidità, ecco il solo indirizzo della danza di oggi e di domani: ecco il solo metodo che risponde ai gusti ed allo stile dell'età presente; età che, per quanto riguarda gli esercizi e le arti del corpo, è sportiva, cioè preferisce un forza elastica di muscoli alla classica ginnastica degli atteggiamenti delle piroette: ecco, se si vuole rinnovare, il solo indirizzo possibile.

Dal punto di vista della tecnica coreografica, se si vuol mettere la scuola di ballo della Scala sulla linea della vera tendenza moderna, non c'è altro da fare.

Bragaglia, Anton Giulio, *Stato della danza in Italia*, «Il Regime Fascista», 21 agosto 1932.

A un certo punto dell'addomesticata rivoluzione dell'avvenirismo artistico d'ante guerra, mentre fiorivano le più ardite teoriche, qualcuno volle ricordarsi del teatro e delle manifestazioni esterne che vi prevarranno sempre, e si volle coglierne, per l'occasione, l'aspetto più adatto alle mire del rinnovamento.

I novatori si accordarono con la parola d'ordine lanciata da Marinetti, e proclamarono l'avvento di nuovissimi spettacoli, il cui nucleo si ridusse, per quanto entusiasticamente, in un miscuglio del teatro d'attrazione, e da circo per parodia «sintetica». Il varietà ebbe allora i tributi d'ammirazione d'un vero culto esaltatorio, e si sperarono grandi cose da un orientamento siffatto.

Come accade, parve possibile inventare ex-novo molte cose: per la scenografia non solo (perché qui l'Europa ci aveva preceduto, per effetto dell'accademizzarsi delle nostre gloriose scuole), ma anche per la mimica, per la recitazione. Quel non so che di oratorio, tribunizio e retorico proprio a talune forme e figure del futurismo, dovette facilmente trionfare in primo tempo per il tono ampolloso e barocco quasi, delle declamazioni e blaterazioni «poetiche» già in voga.

Ma dove lo sfoggio delle combinazioni letterarie fu soverchiato da espressioni immaginistiche e fantasiose di pittori e decoratori stralunati (pazzi d'emulazione per le cose russe, nella gara ingaggiata in tutta Europa verso il pazzesco in genere e il delirio cromatico in specie) avemmo presto un significativo sopravvento del fregio e dell'arabesco sulle trovate pure bizzarre dei casisti delle situazioni sceniche, in fregola d'originalità.

È questo il momento coreografico (in senso larghissimo) della teatralità avanguardista, che corrisponde precisamente al maggiore impiego del colore sgargiante, dei toni puri, delle tinte smaglianti e fragorose, accanto alle deformazioni consuete della linea e dello stile.

Bakst ha molto allora suggestionato i giovani impariginiti; è in questo senso che ha più largo significato il coreografismo scenico applicato su larga scala ad ogni sorta di spettacoli, a proposito e a sproposito. Infatti il colore per il colore, come il gesto puramente decorativo, invasero, in quegli anni, tutti gli aspetti dell'arte teatrale, è cioè la decorazione scenica, la mimica, il ballo, il vestiario. Nell'allestimento di ogni spettacolo, dal minimo «numero» dei varietà al più pesante lavoro non tradizionale di teatro nella lirica o nella prosa, entrava il bravo gustaccio del più spinto cromatismo, come una salsa piccante e stimolante.

Si arrivò così a contraffare dappertutto (*sic!*) le più nobili intenzioni. La mania scenografica si sposò dunque per tempo con la moda coreografica di tipo audace, sbrigliata e sfacciata, così aliena dai gusti tradizionali severamente composti in una linea di sobrietà e di misura italianistiche (quello che, per altro verso e con svariate fisime, fanno ancora i pittori da cavalletto quando s'intrufolano a teatro).

Chi mai s'era occupato di simili faccende – pittori a spasso e letteratelli compresi – si fecero un dovere di escogitare novità per le scene, come dire nuovi generi teatrali.

Spettacoli mai visti! Ecco ciò che promisero lungamente tanti e tanti oscuri genii. Quando poi tentarono le attese realizzazioni, fu naturalmente un altro paio di maniche.

Balli russi e balli svedesi non bastando, si ricorse ai trucchi del pariginismo, alle esumazioni erudite, all'esotismo dei tedeschi, al pedagogismo degli svizzeri: dimentichi che pure, qui da noi in Italia, questa benedetta arte tersicorea ebbe la sua seconda patria, dopo l'Ellade. La

modernità degli spettacoli coreografici, fu intesa appunto come connubio, non sempre felice e fecondo, dell'arte del gesto e della movenza ritmica, con la visione scenografica.

Volta a volta si videro scene e danze *cubiste* e *fauves*, *orfiste* e *immaginarie*, *espressioniste* o anche *dadaiste*. Il futurismo, fu anch'esso all'avanguardia... con la «pantomima fu turista» e «l'aerodanza». Con tutte queste i fiancheggiatori, gli illusi e i delusi.

Se ne pretese fare una novella e specialissima arte teatrale. L'arte di dare spettacoli ricorse al visionarismo, o al primitivismo, alle raffinatezze decadenti e parnassiane, o al barbarico rutilare delle forme e delle colorazioni più vive. Dove si introdusse il nuovo gusto plastico e architettonico di corpi geometrici e forme astratte inventate da noi – creda pure Virgilio Marchi – e non importate da fuori; e dove invece si lasciò il campo alla pittura decorativa, a cui si vollero armonizzati tutti i particolari della messinscena e della costumistica.

Sopra uno sfondo così vario avrebbe dovuto vivere e prosperare una danza antiaccademica, non solo, ma antitradizionale, secondo certe assurde composizioni, gabbellate per *balletti decorativi* o altro.– Si tratta di viete escogitazioni del pittoricume più rancidamente impressionista, in vena di affermazioni estranee al proprio campo per esibire una spesso inconsueta fantasia sedicente ornamentale decorativistica. E dalli a pensarne sempre di più difficili; come l'abbandono d'ogni scuola coreica (e non è possibile); l'abolizione totale, del particolare costruito o dipinto, per giocare con varie luci su fondi neutri ed uniformi corrispondenti ad esse; l'altra furibonda abolizione del corpo di ballo, verso un atomismo della rappresentazione, frammentata tra tanti solisti, il cui lavoro isolato poi penosamente andrebbe ricucito.

Si può giurare che in tema di danze, per ogni donna ambiziosa, si aggiusta un congegno teorico adatto alle sue risorse. E in fatto di buon gusto salottiero e mondano, ogni cronista ha da suggerire la sua. La pantomima futurista ebbe ancora più vaste ambizioni. Anche questo tentativo novatore fu battezzato a dirittura quale genere nuovo d'arte scenica.

Gli uomini *teatrali* che provengono dalle arti plastiche hanno tutti un curioso difetto; quello di recare con se, nell'ideazione degli spettacoli, certe limitazioni tecniche dell'arte propria d'origine.

Così è che si pensa da costoro sempre a tradurre in scena quadri mai dipinti e sculture mai scolpite, che fremono nella loro mente angosciata.

Quanto al tecnicismo specificatamente teatrale lo si riduce nelle misere proporzioni di un mezzo per inscenare trovate strettamente figurative nel fondo e nella portata. Certo che la reazione all'illusionismo prospettico ha dato i suoi frutti, col relegare in gran parte tra le

ombre del passato il prevalere del pittoricismo, come inteso dalla classica scenografia dove tutti i conati reazionari, come quello da Ojetti ordinato per la prossima estate a Firenze, sarà naturalmente onanistico. Ma qui si confonde un campo di ricerca con un altro, se vogliamo discorrere di *Pantomima*. Si battezza per futurista un'azione teatrale qualunque, data sullo sfondo assai bislacco di certe plastiche rappresentazioni a loro modo corpulente e tridimensionali. Che c'entra lo sfondo scenico (comunque realizzato) con l'azione mimica? Si vuole parlare di rinnovamenti nell'azione teatrale, dando mano solamente a particolari realizzazioni scenotecniche o scenografiche. Noi da tempo abbiamo proposto, è vero, di dinamizzare all'unisono con il movimento coreico, anche le mutazioni sceniche, secondo un identico ritmo. Questa concezione fu di Alberto Visconti e venne *seguita* in Russia. Ma, ripetiamo, è questo affare assai diverso da una riforma coreografica, pantomimica. Tutto al più il ritmo dell'azione non risulterà più in contrasto dall'assenza della ritmicità e del dinamismo propri alla vecchia figurazione statica delle scene dipinte.

E la danza? La povera cenerentola delle muse, è ancora trascurata da noi – come volevasi ricordare – dai propositi decorativistici o architettonici di movimentazione ritmica delle scene. Tanto i fautori dei veri «balletti decorativi», quanto i teorizzatori delle nuove danze e pantomime, (siano futuriste o espressioniste o immaginiste e o comechessia), dimenticano strada facendo, precisamente l'oggetto fondamentale di simili ricerche: l'arte mimica, l'arte coreica, dico. Avrò qualche ragione anche Nicola Guerra!

E qui siamo sempre a quel punto: confusione e ignoranza nella distinzione tra *Coreo* e *Scenografia*! Pare impossibile, ma pure è così. Non c'è fessoide teatraleggiante che (come letterato o poeta o critico in fregola di farsi autore, o cronista, pittore, decoratore e verniciatore purchessia) il quale non creda di riformare o rivoluzionare la coreografia, lavorando intorno ai consueti pasticci e imbrogli scenografomani!

Un vero disastro! E se vi aggiungiamo l'altro guaio tersicoreo del jazz-band, dove spesso le musicaccine (*sic!*) vogliono battere i tempi per i passi e per le gestizioni coreiche, vedremo bene che razza di miseria s'attacchi al creduto risorgimento di quest'arte infelice e calunniata della danza! Il dilettantismo universale l'ha sempre impestata colle sue degenerazioni sessuali erotiche e mondane: aggiungi tutte le altre turlupinature pseudo-sceniche e pseudo-musicali, e puoi constatare come a quest'arte quasi costantemente sia negato il carattere di vera arte, dalla critica arcigna e da certa estetica protestante. Gli è che non se ne capisce un corno: che si è dimenticato il suo passato schietto e prodigioso, e si vede solo il presente erotomane che nulla a che fare ha con *l'arte* della danza.

Fornaroli, Cia (ma Walter Toscanini), *Discussioni scaligere: per la danza italiana*, «Il Regime Fascista», 7 settembre 1932.

Dopo Bragaglia e Coribante, nonché a parziale chiarimento di alcuni accenni fatti al suo metodi di insegnamento, Cia Fornaroli, (oggi sostituita in quel posto che tenne con molto onore della scuola italiana dalla ballerina russa Ruskaja, coadiuvata dalla signora Mazzucchelli) interviene nel dibattito sull'avvenire di una arte, che fu altissima gloria nazionale e che ora sembra avviata ad esperienze cosmopolite. Vi sono in questa lettera tesi e precisazioni di cui non si può negare l'interesse e l'ispirazione prettamente italiana.

On. Roberto Farinacci Direttore di «Il Regime Fascista»,

Le chiedo anticipatamente scuso se [mi permetto disturbarla: in vent'anni di mia carriera artistica come danzatrice, contrariamente all'uso di quasi tutte le mie più illustri colleghe, non ho mai chiesto ospitalità ad un giornale per esprimere le mie idee e teorie sulla Danza, come sono costretta a pregarla oggi scrivendola

Mi perdoni questa premessa necessaria per chiarire tutta una incresciosa situazione; e poiché vedo su «Il Regime Fascista» fatto il mio nome nell'articolo di Coribante : «*Battaglia a passo di danza*» a proposito di una mia lettera, tengo a scusarmi pubblicamente se ho infranto questo mio silenzio di anni, cedendo ad un sentimento istintivo di ristabilire una verità di fatto travisata dal *Corriere della Sera* in una notula sul nuovo ordinamento dell'Accademia di Ballo della Scala.

Ho creduto allora nell'interesse di lutti e della verità, indirizzare al *Corriere* una brevissima lettera nella quale pur non intendendo menomare il valore delle nuove insegnanti chiamate a succedermi, mi permettevo rettificare l'asserzione che – secondo scriveva quei giornale – la nuova direzione della scuola «garantisce la tradizione della gloriosa Scuola Cecchetti», tradizione che le nuove direttrici non possono affatto garantire.

Il direttore del *Corriere della Sera*, ignaro certamente di scuole e metodi di danza non credette opportuno di pubblicare questo mio scritto, mentre vedo che su *Regime Fascista* l'autore dell'articolo « Battaglie a passo di danza » venuto a conoscenza, ignoro come, di quella mia lettera, trova giusta ed opportuna la rettifica per le stesse ragioni che mi hanno indotto a scriverla.

Anzi, a peggiorare la confusione delle cose, il direttore del *Corriere* credette rispondermi con una lettera non privata che, cortese nella forma, non lo è, altrettanto nella sostanza poiché, oltre a voler aver ragione senza averla e con perfetta ignoranza dell'argomento,

pretende di poter parlare di scuole di danza a dritto e a rovescio, di citare nomi e metodi a casaccio, e ritiene in poche parole la mia lettera di rettifica dettata da un livore e da un desiderio di sminuire il valore delle nuove insegnanti dell'Accademia Scaligera, quando invece nella mia anima questi sentimenti non hanno mai albergato per nessuno, e nelle mia lettera non vi sono che i termini esatti di una contestazione di fatti inconfutabili da chicchessia. Ma non voglio più oltre abbassarmi a codeste miseri.

Piuttosto, poiché la sorte ha voluto che, dopo vent'anni di silenzioso lavoro, io dovessi scrivere ad un giornale ben due lettere e togliermi dal retto sentiero sino ad oggi seguito, di non mai discutere con giornali e con colleghi anche avendo mille una ragioni di polemizzare, mi lasci ora, Direttore, far ricorso alla sua gentile ed intelligente ospitalità per questa terza ed ultima lettera della mia vita, in materia di Danza.

È il tempo, questo attuale nostro, cui le danzatrici, sacerdotesse o chieriche di un (*sic!*) arte che, per fortuna del mondo è nata muta, sembra debbano impugnare la penna invece che calzare i rosei scarpini e più valgano nella stima del pubblico per le loro teorie scritte, per i loro libri arruffonati, e per le loro parole balbettate in qualsiasi idioma, che per le loro virtù plastiche e musicali Anche nei giornali politici la Danza è oggi tema di un dibattito, nel quale è pure intervenuto *Regime Fascista* con un articolo di Coribante, ai cui accenni che mi riguardano personalmente credo opportuno di apportare qualche chiarimento. E prima di tutto al titolo dell'articolo: «Battaglia».

Non è il caso di parlar di «battaglia» poiché non ho nessuna intenzione di dar battaglia a metodi nuovi o sedicenti, né d'innalzare il segno di una crociata per un nuovo vangelo della Danza.

La Scala ha creduto che il metodo Cecchetti da me insegnato non fosse il più adatto per l'educazione fisica delle allieve, ed é padronissima di scegliersi altre insegnanti, seguire altre direttive sebbene contro di questa sua decisione stiano l'esperienza pecchi decenni d'insegnamento sotto tutte le latitudini e con materiali umani i più disparati, i risultati ottenuti dal più famosi danzatori russi (basta affare il nome della sola Pavlova), l'opinione mondiale che ritiene questo metodo uno dei più perfetti, e infine i risultati ottenuti alla Scala lo soli sei anni

Risultati che definirò, più che lusinghieri, eccellenti, valendomi dell'opinione della critica dei competenti e di quanto hanno proclamato giornali e riviste con titoli e parole che forse erano a mio avviso anche troppo lusinghiere. Si è parlato di un «primato riconquistato» e si è vaticinato non so quali speranze di predominio tersicoreo sin dalle primissime e poche davvero eccellenti allieve che la scuola aveva licenziate! Esagerazioni di cui forse l'unica a

rendersene veramente conto, tra tanti osanna, ero solo io, la maggiore interessata a prenderli per buoni, e che invece vedevo chiaramente e lucidamente quanto ancora v'era da fare!

Ad ogni modo non adoperiamo inutilmente la parola «Battaglia» poiché oggi, come stanno le cose, non aspiro davvero a riconquistare il posto che sono stata invitata a lasciare, e che ho lasciato con la perfetta coscienza di aver fatto tutto il mio dovere e di aver dato tutta la mia esperienza e buona volontà all'insegnamento che mi era stato legato spiritualmente dallo stesso Cecchetti sul suo letto di morte.

È forse per questo unico motivo sentimentale che non mi è possibile assistere indifferente alla confusione che si fa oggi delle idee (e delle lingue) in fatto di danza classica italiana, e che lo sarei veramente grata se Ella volesse ospitare nel suo giorno le Questa mia lettera.

Coribante ha scritto che: «Un rimodernamento della scuola coreografica non può venire né dal metodo Cecchetti-Fornaroli né dal metodo Ruskaja-Mazzucchelli».

Ora il metodo Cecchetti-Fornaroli (anzi sarebbe molto più esatto dire: il metodo Cecchetti insegnato dalla Fornaroli all'Accademia di Ballo della Scala non ha mai avuto pretese «coreografiche» e tanto meno di innovazioni e di modernismo.

Il metodo Cecchetti, è semplicemente *l'alfabeto, il sillabarolo e la grammatica della danza classica*.

Ora, sino a prova contrarla, vi saranno mille e più metodi differenti più o meno pratici e buoni d'insegnare a dei ragazzi l'alfabeto, il sillabario e la grammatica italiana, ma a nessuno è mai venuto in mente di rimodernare l'alfabeto e la grammatica italiana o d'introdurvi nuovi segni modernistici e nuove leggi.

Si vuole sostituire il classico metodo italiano di danza, universalmente acclamato, con l'esperanto tersicoreo del ginevrino Dalcroze buono per tutti e per nessuno, come certe pillole atte a guarire rapidamente le più svariate malattie? Ci si accomodi: ma non si accusi il metodo Cecchetti d'insufficienza o di lacune, non lo si mandi via dalla Scala quando è universalmente riconosciuto il migliore, per la mania di fare del nuovo a qualsiasi costo, e soprattutto non si faccia con fusione, come la si fa, tra i principii di danza o metodo lasciatoci dal Cecchetti e la «coreografia»!

Sodo due cose ben distinte come la grammatica e la letteratura, il disegno e la pittura e, se vogliamo attenerci a paragoni sportivi, l'allenamento e la competizione, la scherma e il duello.

Non si dimentichi che l'Accademia di Ballo della Scala è a mio giudizio, ed in riassunto, non altro che un Conservatorio dove invece d'insegnare le sette note musicali e i mille modi d'intrecciarle nella speranza che qualche allievo sta poi capace di comporre col tempo

magari un capolavoro come la «Nona Sinfonia», s'insegnano in otto anni le cinque posizioni principali della danza elastica e si abitua gradualmente i muscoli delle allieve a valersene secondo la loro maggiore o minore disposizione fisica ed intellettuale.

Se si vuole davvero far qualche cosa di «Intelligente» e di serio si chiede non un rimodernamento dei metodi di studio, che sono modernissimi, ma una integrazione di studii intellettuali, poiché per ballare non bastano i soli muscoli, i soli piedi e un orecchio musicale, ma bisogna avere una preparazione intellettuale e spirituale. Si integrino i corsi di danza (dati gli umili natali di quasi tutti gli artisti della danza italiana, me compresa) con lezioni di musica, di disegno e di letteratura, di storia dell'arte e del costume, di mimica e arte scenica, con visite periodiche ai musei, si dia modo a questi allievi che non hanno che gli studi delle cinque classi elementari di allargare le cognizioni, le idee, di completare la loro personalità artistica e vedrà che non vi sarà bisogno di scrivere che «tutti questi metodi sono completamente superati» confondendo ripeto la «grammatica della danza», cioè l'insegnamento del ballo con la «letteratura della danza», cioè la coreografia.

Il vero guaio è che in Italia mancano i «coreografi»: ma la colpa non è del metodo Cecchetti, ma semplicemente dal fatto che da quaranta e più anni a questa parte non vi è una scuola pubblica di danza per uomini che possano e vogliano seguire la professione del ballerino per dedicarsi poi alla composizione coreografica. E non si diventa coreografi senza essere stati ballerini, cioè senza conoscere l'a. b. c. della danza.

Ho invocato più volte dalle diverse Direzioni della Scala che si aprisse un regolare corso maschile di danza, ma invano: si preferisce e si è preferito dipendere dagli stranieri siano russi o tedeschi e pagarli parecchie e parecchie migliaia di lire al mese! E a questo saremo costretti ancora per molti anni poiché solo a Roma, al Teatro Reale dell'Opera si è fatto qualche cosa in questo senso; ma son troppo pochi gli anni ed è troppo presto per pretendere di averne già oggi qualche frutto.

Non si deve quindi pretendere di condannare la scuola e il metodo di insegnamento di Cecchetti sol perché da noi è mancato il coreografo che abbia saputo mettere in evidenza cosa si può ottenere dalle allieve di Cecchetti con idee e visioni coreografiche nuove, moderne!

Sta però di fatto che io ricevo da coreografi stranieri continuamente lettere nelle quali mi pregano d'invitare loro delle mie allieve, lasciandomi completamente libera di sceglierne una qualsiasi, perché sanno che tutte sono delle danzatrici distinte e di stile, che hanno una base di ottima scuola, una seria preparazione di studi: e posso aggiungere che tutte le allieve diplomate in questi ultimi anni dalla Scuola della Scala come la Radice, la Legnani, la Sala,

la Del Frate, etc. grazie al metodo Cecchetti hanno ottenuto ovunque i più lusinghieri successi.

In quanto al fatto, che Coribante lamenta, dal Congresso Coreografico Internazionale di Parigi al quale partecipavano diciannove società e scuole d'ogni paese a nozione e nessuna italiana, io mi permetto ricordarle che a Firenze, cioè proprio in casa nostra e con i nostri denari, vennero invitate tutte le possibili e immaginabili scuole più o meno espressionistiche, moderniste, avveniriste, illusioniste del mondo della danza, e le due uniche scuole veramente Italiane di Milano e Roma non lo furono! Sul risultato della così dette «Olimpiadi della Grazia» non pochi giornali italiani espressero allora quello che era il giudizio del pubblico, e si mostrarono poco benevoli per tutti questi (mi permetta di chiamarli così) «isterismi» della danza dai quali s'ingenerava solo un senso grande di monotonia e di noia!

Possiamo dunque lamentarci di non essere stati invitati a Parigi quando a Firenze le sole scuole «italiane» che vi figurarono portavano ad insegna del bei... nomi stranieri? E chi avremmo mandato, di grazia, a rappresentarci? L'Accademia di Ballo della Scala a fare gli esercizi preparatorii e i saggi scolastici o l'esibizione dei virtuosismi da passo d'«addio»?

Oppure il Corpo di Ballo dell'Ente Autonomo con un ballo di un musicista italiano, che, coi criteri adottati sin qui alla Scala, deve essere realizzato e inscenato coreograficamente da un tedesco o da un russo (a piacere), interpretato da una famosissima ignota principessa afgana o siamese, con contorno di qualche altro primo ballerino russo e di un'altra dozzina di danzatori tedeschi o russi? Con questi criteri sarebbe davvero stata una bella affermazione di arte coreografica italiana... all'uno per cento!

E neppure sono d'accordo con Coribante che la moda e il gusto del pubblico non siano più per il ballo alla francese, né per il ballo all'italiana.

Le danze macabro-teatrali di sapore prettamente gotico-tedesco che trionfarono alla gara parigina non sono per il nostro gusto e temperamento latino

Anche in Germania, del resto, sono già stufi ed arcistufi di questo genere di danza e di queste scuole che moltiplicano all'infinito le mediocrità. che in pochi anni di studio ti scodellano un'infinità di presunti artisti, e permettano a chiunque di proclamarsi tale in poco tempo e di diritto una «auto-celebrità» danzando tutte le fantasie macabro-religiose, politiche-caricaturali, a piedi nudi con una monotonia di gesti e di atteggiamenti e una uniformità d'invenzione coreografica, veramente pietosa ed esasperante. Pochi anche lassù, coi sistemi nuovi, sono veramente gli eletti!

Ora, se rimodernare vuol dire sostituire ad una limpida e chiara calligrafia romana, un'astrusa calligrafia gotica, se rimodernare il nostro metodo di scuola vuol dire impoverirlo e immiserirlo di tutta la nostra armonica ginnastica sanatoria e giratoria, non sono davvero d'avviso che si debba ritentare una esperienza che fu già fatta, per un anno, dall'Ente Autonomo, proprio all'Accademia di Ballo della Scala, introducendo un corso di ritmica dalcroziana con risultati assolutamente negativi. Una qualsiasi buona danzatrice educata con il metodo Cecchetti può fare, senza eccessivo sforzo e con la stessa precisione, elasticità e naturalezza, in una dozzina di lezioni al massimo, tutto quello che alla migliore danzatrice, che segua da anni metodi germanici, piaccia di eseguire. Nessuna di quelle danzatrici potrà mai riuscire a eseguire con eguale perfezione quello che tutte le mie allieve sanno fare, anche se vi si applicasse per tre mesi di seguito!

Non pensiamo dunque a rimodernare i metodi, e teniamoci il nostro Cecchetti, che va così bene per tutto quello che si voglia tentare nel campo della coreografia più moderna, e cerchiamo di prepararci e di crearci dei coreografi che sappiano sfruttare la miniera di possibilità artistiche che ci è data da questo metodo Cecchetti. Invidiatoci da tutto il mondo tersicoreo.

Basato sulle famose leggi della «divina proporzione» ritrovate da Leonardo da Vinci il metodo Cecchetti ha codificato e perfezionato tutte le leggi dell'equilibrio e della danza della nostra più pura tradizione stabilendo che tutti i movimenti del corpo umano danzante dovessero svolgersi, per mantenere una purezza assoluta di linee e di atteggiamenti, entro due cerchi immaginari (uno verticale ed uno orizzontale) che circoscrivono due quadrati intersecati da rette e diagonali, così come Leonardo inquadrò in un cerchio ed in quadrato la perfezione dell'anatomia dell'uomo. Ora difficilmente si potrà trovare credo, metodo di danza più italianamente armonico e semplice di questo che dà al danzatore tutte le possibilità di sviluppare i suoi gesti in una quasi matematica perfezione di successioni di atteggiamenti tutti egualmente plastici e perfetti.

«Nessuno è profeta in patria»: sta bene, ma sino a quando? Se vorremo fare della pseudo-letteratura danzante, stia pur certo il simpatico Coribante, che riusciremo agevolmente anche noi. È più facile che non si creda il riuscirvi e soprattutto con queste pose letterario-intellettuali il farsi prendere sul serio oggi; molto più facile che segnare in perfetta misura i famosi trentadue «*fouettés*» della nostra danza classica! Basta si trovi anche da noi un coreografo che abbia questa mentalità, queste idee: si pensi che più di un secolo fa proprio un italiano, Salvatore Viganò, osava già cimentarsi alla Scala e inscenare balletti che avevano per soggetti nientemeno che «Prometeo», «Mirra», «Otello». Tutti gli intellettuali

d'allora l'applaudirono, l'applaudì il grosso pubblico, e Stendhal, chi non era poi l'ultimo venuto, ha lasciato scritto che questi coreodrammi non la cedevano per nulla, nella loro muta rappresentazione, alle omonime tragedie di Alfieri e di Shakespeare.

In attesa che rinasca ben presto un altro Salvatore... della coreografia italiana non abbandoniamo i nostri me i nostri metodi d'insegnamento.

Perdoni, onor. Direttore, queste lunga lettera, ma è il frutto ed il riassunto di vent'anni di silenzio religiosamente rispettato in fatto e argomento di danza, e per altri venti anni le prometto che non riceverà mai più dalla sottoscritta, che Le si dice sin d'ora affezionatissima e riconoscente, un solo rigo su questo argomento.

Con i più distinti saluti

CIA FORNAROLI

g. p. (ma Guido Piovene), *La Ruskaja e la danza*, «Ambrosiano», 12 ottobre 1932.

La scuola privata di danza di Jia Ruskaja inizia il 15 ottobre prossimo il suo quinto anno di vita. Alla Ruskaja, come tutti sanno, è dato ora un campo d'attività ben più vasto con la scuola di danza della Scala. Danzatrice perfetta, la Ruskaja ha inoltre quella passione ed efficacia d'insegnamento, che viene dal possedere nella propria arte cultura storica e concetti chiari: e per questo, forse, anziché disperdere le proprie forze in troppi saggi ed esibizioni vaganti, ha preferito far di Milano il centro fisso per la diffusione in Italia delle proprie idee. Adesso che le è dato il modo di toccare il suo scopo, bisogna riconoscere che la sua è stata una bella e tenace carriera d'artista.

Tra le due scuole dove la Ruskaja è maestra, quella privata e quella scaligera, non v'è rapporto. Mentre la seconda è strettamente professionale, la prima insegna la danza come elemento di coltura, e non è necessario che l'allieva divenga una danzatrice di professione. Però il semplice fatto, che la Ruskaja tenga da molti anni una scuola di danza come una scuola di coltura, può far comprendere quali siano le aggiunte e le novità che il suo insegnamento dovrà inserire nel corpo di ballo della Scala.

Le idee sulla danza di Jia Ruskaja hanno tradizioni illustri, e si riconducono all'evoluzione avvenuta nella danza moderna. In generale, quest'evoluzione consiste nel dare alla danza la dignità e il valore di un'arte, intima e libera come tutte le arti. Si negò che la danza abbia un valore soltanto decorativo e accessorio, che tecnica ed acrobazia devano essere coltivate per se stesse: si volle che la danza, come la musica o la pittura, serva a interpretare ed esprimere

attraverso il ritmo qualsiasi sentimento umano. Perché la danza assuma questo valore interpretativo, è necessario portare al massimo di raffinamento la coltura in genere, e la coltura e la sensibilità musicali in particolare, della danzatrice, che deve ispirarsi alla musica per tradurla in ritmo, intendere il sentimento e il clima storico da cui è nata.

In queste idee, che oramai sono entrate nella danza per sempre, la Ruskaja ha portato metodi originali e progresso. Si creò nel passato l'antitesi pericolosa tra la danzatrice, interprete e artista, e la ballerina, puramente acrobata, tecnica ed accademica. Per questa via, specie se non sorretta da una sensibilità artistica eccezionale, la danzatrice rischiò di cadere nel dilettantismo. Nella scuola privata della Ruskaja, come si potè vedere nel saggio offerto al Circolo del «Convegno», quest'opposizione puramente polemica è stata posta da un pezzo tra i ferrivecchi. La preparazione tecnica e ginnastica vi è curata come un correlato inseparabile dall'interpretazione artistica, con un amore che supera quello delle scuole che ne facevano l'unico scopo del ballo, e proprio da questo lato erano spesso deficienti. Erano, anzi, di necessità deficienti. perché la tecnica, se non interpreta nulla, non può che essere cattiva tecnica. Sarebbe assurdo dunque accusare la scuola della Ruskaja di giovare dei passi che la storia della danza dimostra connaturali con l'espressione del sentimento, mentre il suo più grande titolo d'onore è quello d'averli ristudiati e ravvivati con l'arte.

Nella vecchia scuola scaligera, con Jia Ruskaja, nulla andrà perso di buono, molto sviluppato ed aggiunto. È falso credere che il suo insegnamento segnerà un prevalere vizioso della tendenza interpretativa sull'esperienza tecnica ed accademica. La Ruskaja dovrà compiere alla Scala, anzitutto, opera di coltura. Lo studio della musica dovrà condurre a quell'esatta corrispondenza dei passi e dei tempi, indispensabile per ogni interpretazione ritmica degna, che nella Scala di ieri forse ha difettato. Lo studio delle figurazioni pittoriche e plastiche dei musei dovrà avvezzare a capire storicamente le danze eseguite. L'ottenuta aderenza, che è insieme tecnica e interpretativa, della danzatrice e della musica, potrà rendere adatto il corpo di ballo scaligero ad intonarsi a un sentimento musicale qualsiasi, eroico o doloroso, religioso o giocondo, al modo stesso di una sinfonia: mentre nel passato nella Scala ha prevalso il ballo decorativo su musica decorativa, come dimostra la tendenza a generalizzare il ballo sulle punte, inadatto ad esprimere sentimenti gravi, che deve invece essere usato solo quando sia il caso. La necessità di interpretare la musica, moltiplicando le difficoltà tecniche, porterà anche a perfezionare il corpo di ballo dal lato ginnastico: e a questo l'insegnamento della Ruskaja è ben preparato.

Questi brevi cenni dovrebbero essere sviluppati, e lo faremo all'occasione. Ai risultati ora esposti, non si potrà certo giungere che per gradi. L'insegnamento della Ruskaja e della

signorina Mazzucchelli alla Scala non potrà dare che buoni frutti, come assicurano le prove fatte nel passato. Sopra le inutili polemiche, com'è nostro costume, noi accogliamo con pieno favore tutte le forze serie, che svolgono in qualsiasi campo una attività giovane ed esemplare.

Fabbri, Paolo, *Addio alle chiacchiere inutili*, «Il Secolo. La Sera», 13 ottobre 1932.

Un collega ha scritto, in, un giornale di ieri, un articolo sulla, danza – o su un circoscritto episodio della danza – dove sento echeggiare toni polemici che mi son troppo noti perché io non li riconosca di mia competenza. E siccome ogni trionfo vuole un vinto in catene, al carro di Dalcroze trionfante lo scrittore aggioga – legato dai suoi argomenti forti e ben ispirati – un periodetto che io pubblicherei qui sei o sette mesi or sono, a proposito della conferenza di certa ballerina.

Ma le mie venti righe della cronaca di una serata al «Convegno» valevano dunque una eco così lontana ed illustre? E il fiato di Tersicore tien vivo così a lungo il fuoco del rancore sotto le ceneri del silenzio? E quali sanguinose ed inguaribili ferite aveva fatto la mia frecciolina di carta perché la vendetta pazientasse sette mesi in agguato?

Non scherziamo, collega, e mettiamo piuttosto un punto fermo alle polemiche tersi coree, che hanno invaso le terze pagine della stampa italiana: i fatti dimostrano che esse sono inutili e che non ne tengono conto alcuno i pubblici, i quali seguono criteri che non sono precisamente i nostri per orientarsi verso il *football* nei mesi d'intervallo fra un balletto di Guastalla e l'altro di Manzotti. Io resto dunque della mia opinione in difesa di certi principi che, per essere italiani, hanno fortuna soltanto all'estero: e tu vedi rafforzata la tua - se effettivamente ti garba d'averne – dagli ultimi avvenimenti tersicorei. Ambedue siamo convinti di avere ragione sostenendo due avversi principi di estetica della danza: io vecchio allievo dell'antico e dimenticato Viganò, tu recentissimo alunno dell'imperante Dalcroze; il milanese contro lo svizzero, come ho visto domenica all'Arena in una partita di *rugby*. E se l'altro giorno furono i milanesi a soverchiare gli avversari, è vero che si trattava di sport, dove soprattutto contano i muscoli sani e la testa e i nervi a posto: mentre la danza va avanti a chiacchiere e pettegolezzi.

Basta dunque con le polemiche: le difese di Maria Taglioni, le opposte apologie di Ja Ruskaja lasciano i teatri vuoti ed i ballerini a spasso, e non servono che ad alimentare sterili focolai di discordia nell'arte: in più, esse non convincono lo spettatore moderno che la danza

– di qualsiasi stile e tendenza – sia uno spettacolo degno della sua considerazione, di interesse via via rinnovantesi. Né voglio che chi scrive di danza si faccia troppe illusioni sui benefici pratici che i danzatori possono ritrarre da questi certami teorici. I quali non procurano scritte ed inoculano il microbo dell'eloquenza nel sangue del ballerini: fertilissimo brodo di coltura, come si vede da qualche tempo in qua.

Che fanno le muse della danza, che io ho giù rimproverato di verbosità in un articolo che volevo fosse il mio ultimo sull'argomento? Alcune chiedono ospitalità, per ampollose affermazioni di principio, ai quotidiani più illustri: altre replicano con ritorti argomenti in articoli di lunghe colonne sui giornali della provincia; altre diramano circolari ed altre invitano gli scrittori per le interviste. E cos'altro, da tanti anni, oltre che cianciare? Niente, niente, niente. O meglio – sentite ancor questa – si radunano a congresso per discutere eventuali provvidenze da adottare contro la disoccupazione di categoria; e, dopo aver tirato via per poco tempo distrattamente ad ascoltare i saggi consigli di una *rara avis* dell'assemblea, si battono – non solo metaforicamente – discutendo capacità e meriti reciproci per una febbre di eloquenza della quale noi scrittori abbiamo contagiati.

In tempi – per la danza – men recenti e più leggiadri, il Manzotti del *Sieba* occupava creando balli ed sperimentando coreografie, il tempo che oggi si impiega nella baruffa. Ma che potrebbero fare i nostri tersicorei se di Manzotti oggi non ve n'è più uno, posto che in Italia non vi sono coreografi se non riproduttori, non vi sono affatto ballerini, pochissimi maestri di ballo e poche ballerine degne una certa considerazione?

Il male è di vecchia data, e non si può rimediare se non con l'intervento della Corporazione: i cui obblighi di tutela non sono – come mi pare – solamente economici. In Italia vi son poche scuole di danza: e queste, in genere, asservite al cartellone del teatro da cui son rette, e quindi assolutamente private di propria iniziativa: quasi sempre dalla noncuranza delle Direzioni, sempre – nella migliore ipotesi – dalla insipienza di *régisseur* o dal troppo zelo del *costumier*. L'allieve che ne escono – appena abbozzate nell'arte e, letterariamente, poco meno che analfabete – girano per i teatri in cerca di un pane non sempre certo: ignorano lo studio e dimenticano quel poco che hanno appreso per il dovere professionale. Son esse che, giunte all'età climaterica, andranno nelle assemblee a sostenere gli immortali principi dell'arte: esse che, dopo aver ballato per dieci anni come egizie nell'*Aida*, promuoveranno coreografie: o – prima di aver finito di essere scolare – maestre.

Per queste ragioni principalissime l'arte va male oggi e andrà peggio col progredire del tempo. Ora a me non pare così impossibile che per iniziativa del Sindacato si formino cooperative di danzatori sul modello di quelle . numerosissime – esistenti all'estero: dove –

contro una tenuissima quota – i danzatori professionisti possano continuare anche saltuariamente, nei periodi di disoccupazione, quel necessario studio che il costo della lezione privata rende proibitivo. Ivi opportuni ed agili corsi di cultura letteraria perverrebbero in qualche tempo a trasformare quella ingenuità del ballerino italiano a proposito del quale circolano tante amene barzellette. Tanto per la parte artistica e spirituale del mio programma. Quanto alla parte economica, queste cooperative potrebbero ovviare alla disoccupazione – stagionale o permanente – dei loro aderenti così preparati allestendo di tanto in tante *tournées* e spettacoli creati in assoluta libertà artistica, quindi con ambizioni estetiche superiori a quelle dei teatri lirici; ai quali si dovrebbe poter chiedere, in quest'opera di collaborazione sociale, il materiale sotto la polvere dei magazzini. Altre facilitazioni poi verrebbero da ogni parte quando impresari e pubblico vedessero iniziato questo sforzo con serietà.

Ma finché si bisticcia e si guitteggia, gli organizzatori continueranno a chiamar di fuori quegli artisti che discutono meno e lavorano di più: e ad Erba si scrittureranno ballerine tedesche a Torino ancora altre tedesche; quando non accada – come al Littoriale di Bologna – che alcune signorine di buona famiglia rompano gli indugi creati nel corpo professionale dalla discordia e dall'apatia e, improvvisandosi danzatrici in otto giorni, vengano retribuite per ballare in pubblico: male forse, ma certo in buona armonia.

Questo è quello che importa per restituire a quest'arte italiana l'iniziativa e il prestigio: e non che i metodi cambino alla Scala, me e il mio contraddittore di ieri essendone opposti paladini (il che, per parte mia, non è neppure completamente vero): non che da una parte si garantisca l'immane successo di celebrate diarchie e dall'altra si rida già del loro fallimento. Troppo presto per i primi e per i secondi: in ogni caso non è di qui che verranno la riforma della danza italiana ed il pane per le centinaia di tersicorei periodicamente disoccupati.

Ma siccome siamo sempre alle ciarle – in Galleria, nei salotti, nelle assemblee – piego i miei scartafacci ed abbandono il regno di Tersicore proprio mentre si affacciano ai confini le orde dei polemisti e dei chiacchieroni.

De Martini, Gualtiero (ma Toscanini, Walter) – Fabbri, Paolo, *Coda alle chiacchiere inutili*, «Il Secolo. La Sera», 20 ottobre 1932.

Riceviamo e pubblichiamo :

Signor Direttore,

Ho letto col molto interesse sul suo pregiato giornale del giorno 14 corrente l'articolo dal titolo a «Teoria e realtà della danza: Addio alle chiacchiere inutili». E mi permetto dissentire pubblicamente da questa imposizione che lo scrivente vuole sia posta ad un'arte che ha il massimo bisogno di discussioni come tutte le arti: per quali motivi si vuole imporre questo bavaglio? Si può negare il diritto di difesa a chi è accusato di tutte le colpe, e vilipeso da mille avversari che sanno modernamente bene usare degli scritti e delle immagini suggestive? Anzi mai come oggi avremmo il diritto di discutere e polemizzare; giacché non solo tutte le roccheforti della danza classica italiana all'estero sono state espugnate dai danzatori di altre nazionalità, e a malapena la tradizione della danza italiana sussiste a Parigi e a New York impersonata da Carlotta Zambelli, Rosina Galli e da un discepolo di Cecchetti, l'Albertiteri; ma siamo minacciati in casa nostra, nelle nostre scuole, nei nostri teatri da un'invasione di russi, tedeschi, americani, inglesi! Potrei riprendermi a discutere sull'utilità delle polemiche in fatto di danza con Paolo Fabbri, ricordandogli che a questa origine si debbono molte edizioni delle famose «Lettere sulla danza» che l'astuto Noverre lanciò nel 700 in tutti i paesi d'Europa, imponendo il suo nome e attribuendo a sé la gloria d'aver per il primo riformato il balletto. Mi limito a ricordargli l'utilità della polemica del nostro Gaspare Angiolini contro le presuntuose millanterie del Noverre, le brillanti discussioni a stampa cui i balli di Salvatore Viganò diedero origine proprio qui in Milano nel 1800, e tutti gli scritti didattici e polemici di Carlo Blasis, che formano una preziosa letteratura e biblioteca tersicorea, alla quale tutti i pretesi riformatori dell'oggi possono attingere utili precetti.

Ma certo Paolo Fabbri, che pretende imporre la museruola ed il bavaglio ai nostri danzatori affinché si lascino gettare fuori anche dai loro teatri senza grido, non può disconoscere di quanta utilità siano state (ad esempio) ai danzatori russi gli scritti polemici che, raccolti in sontuosi volumi riccamente illustrati con tricromie e fotografie bellissime o in popolari edizioni di propaganda a poche lire, hanno contribuito notevolmente in Francia, in Inghilterra, in Germania a creare nel pubblico una conoscenza della danza che in Italia manca.

Anche oggi mentre i balletti russi non sono più che ombre di quel che furono, hanno ad esempio l'onore di essere citati come unico esempio sull'«Enciclopedia Italiana Treccani», che ignora invece quasi in blocco tutti i danzatori e coreografi italiani, i quali (poveretti) non hanno mai avuto una così sontuosa letteratura !

Non crede il Fabbri che sarebbe molto utile, per i danzatori italiani, per le direzioni dei teatri, per lo stesso pubblico italiano, e soprattutto per le superiori ragioni dell'arte della danza italiana (.che come tutte le cose e idee italiane può conoscere offuscamenti, ma mai tramonti), iniziare una polemica ad esempio sui motivi del ripudio del classico metodo di danza di Enrico Cecchetti da una delle sue massime scuole?

Non interessano le persone, e i cambi di guardia ci lasciano indifferenti se non implicano i metodi e i programmi di studio e la capacità degli insegnanti.

Al nome di Cecchetti sono legate corone d'alloro di tutti i danzatori russi di qualche fama mondiale da quaranta e più anni a questa parte, e i nomi delle ultime migliori danzatrici italiane, ed il suo metodo ci è invidiato da tutto il mondo: mentre in Germania, dopo soli dieci anni di «metodi moderni», i discepoli si rivoltano e accusano i maestri di averli traditi ed ingannati!

Queste, signor Fabbri, non saranno chiacchiere inutili e vane; e poiché ella da tempo si occupa di danza con evidente competenza, avrebbe il dovere di segnalare tutti gli errori e le deficienze di molti presunti innovatori e i doveri dei danzatori e della danza Italiana. Perché gli artisti Italiani debbono ricontarsi che, prima dei diritti, hanno anche molti doveri. Non se la prenda con « «signorine di buona famiglia» che hanno il coraggio di calzare i sandali e scendere in leggere tuniche negli stadii anche se la loro tecnica sarà dilettantesca e la loro ispirazione di seconda mano! Ben vengano le forze nuove nel campo di Tersicore a portare idee e giovinezza nello stremenzite (*sic!*) file dei danzatori italiani. Abbiamo bisogno di queste neofite reclutate in un'ultra categoria, nella classica borghesia; il *mestiere* della ballerina deve cessare di essere come una via di perdizione: vi sono per una giovinetta gli stessi pericoli che può incontrare nel cinematografo, facendo dello sport o... recandosi a battere a macchina in un ufficio! Perché dunque scagliarsi contro queste pioniere?

Perdoni – signor Direttore – la lunga lettera. Ma non credo sia oggi bene tacere; sarebbe come mentire a noi stessi in un problema artistico di qualche importanza, come volere soffocare proprio sulla rinascita questa arte italianissima.

Gualtiero De Martini

Quanto sopra, di cui si dà atto ai lettori dell'articolo incriminalo, non muta un etto alle conclusioni dell'altro giorno: meno chiacchiere, e più iniziativa.

Al signor De Martini posso obiettare che una polemica – che si voleva conclusa – non si può riaprire proponendo dieci altri argomenti di discussione, tanto quanti me ne offre il mio contraddittore. Qualche cenno dei principali:

- 1) Noverre scriveva le sue « Lettres sur la Danse et sur les Ballets», Angiolini le sue polemiche col Noverre (di cui Bragaglia ha riferito con molto interesse sul «*France-Italie Théâtre*»), il Blasis la sue teorie ed i trattati elementari quando la danza era – fra tutte le arti teatrali – forse la prediletta: il che non mi pare corrisponda alla situazione odierna, di cui si è fatta imputazione agli artisti troppo ciarlieri e poco intraprendenti.
- 2) Che l'Enciclopedia Treccani ignori la nostra coreografia e indugi diffusamente sulla russa, significa gravissima lacuna in una pubblicazione che vuol essere soprattutto italiana: ma quanto ha concorso, a questa dimenticanza del passato il decadimento dei nostri coreografi contemporanei, i quali poco hanno fatto (e poco fanno) per costringere il relatore superficiale ad uno studio profondo?
- 3) Che i nostri teatri siano invasi da russi, tedeschi, americani ed inglesi è anche verissimo, e doloroso, ed io stesso in altro luogo ho proposto che in Italia si prendano misure analoghe a quelle da cui è protetta quest'arte in Inghilterra (dove vi è assoluto divieto all'importazione di artisti stranieri), in Germania (dove a renderlo assoluto pensano la crisi e la disoccupazione vastissime), in America. Ma non si è opposto in recentissima riunione al Sindacato milanese che il liberismo ci incombeva d'obbligo dato che la Francia ci prende tre ballerine all'anno? (O generosità di chi ha il posto sicuro ed il cuore in pace!) E non è questo liberismo sanzionato da precedenti illustri, recenti ed ufficiosi? Il che chiude ogni discussione, senza contare che, finché non si aprirà la famosa scuola maschile di danza in qualche parte, noi saremo sempre costretti a ricorrere a ballerini russi e tedeschi, americani ed inglesi, dato che da noi non v'è un danzatore che valga tal nome.
- 4) Quanto alla disputa sul «metodo Cecchetti», il bavaglio di cui il mio contraddittore mi imputa l'uso avrebbe potuto render servizi pietosi alla dignità dell'arte in quella recente famosissima riunione cui l'altra volta accennato: perché proprio da una discussione di questo genere si passò subito alle accuse personali ed alle busse. Le quali non ne hanno dimostrato né la superiorità né la inferiorità: ed hanno semmai dimostrato che un giudizio di questo genere può interessare la competenza dei pubblici dei teatri più di quel che si ritenga in privato e nelle assemblee.
- 5) Le famose pubblicazioni cui si accenna nella lettera riportata furon diffuse non ad elogio di un'arte occulta nei ricettacoli degli iniziati: ma a propaganda di imprese di carattere teatrale e perciò destinate alla notorietà più vasta.
- 6) Quanto alle «signorine di buona famiglia», io non ne avevo mai deprecato l'avvento ai fastigi dell'arte; mi meravigliavo soltanto – sotto un punto di vista sindacale – che vi fossero tante e così istantanee possibilità di concorrenza agli artisti professionisti disoccupati.

Per la moralità dell'arte poi sta bene e siamo d'accordo. Ma – per concludere definitivamente – rimango dell'opinione che le discussioni non cavano un ragno dal buco finché restano campate per aria. Libri, trattati: Blasis. Angiolini. Cecchetti, Ruskaja, argomenti ghiotti e prelibati di contesa per dieci amatori sì e no, lettera morta per il pubblico.

La campana d'allarme su cui dobbiamo battere tutti i martelli mi pare invece questa: che la danza si è ridotta ad essere miserabile ancella del melodramma, il quale la sta volgendo nel suo decadimento rapido inevitabile senza incontrare reazione. È questo il quadro effettivo della situazione: che uno spettacolo di ballo è annunciato per ora soltanto alla Scala da voci correnti, mentre tutti gli altri teatri italiani fanno economia e cercano figuranti più che danzatori.

Ora se non rattristasse il pensiero di questi lavoratori che rimangono senza occupazione, direi che questo stato di cose è il più favorevole per costringere gli inerti alla iniziativa. Riunirsi per chiedere soccorsi a Roma non è il modo più opportuno per reagire alla crisi, perché a Roma hanno molte cose cui porre mano e perché a Roma amano attività ed iniziativa da incoraggiare più che appelli burocratici da evadere. Da ciò è nata l'idra dette «cooperative artistiche» di danzatori: che avrebbero, oltre a tutto, il compito di troncare il vassallaggio della danza verso gli enti Urici, restituendola alla dignità di arte autonoma.

Infine vedo che a questa «battaglia a passo di danza» come è stata chiamata da *coribante* polemista partecipano più persone che non credessi: e che essa si svolge più cruda proprio a Milano, sotto le mura di quella Scala che a tutti pare il fortilizio da espugnare. Cattivi generali quelli che decidono di ficcarsi nelle Forche Caudine di un cartellone dove per necessità di cose si deve tener conto della celebrità consacrata, del successo del grande spettacolo», dove il regista e l'inscenatore sono tenuti comprendere più di lirica che non di danza, dove si dà un ballo all'anno e dove possono trovare occupazione non più di un centinaio di persone. Non è di qui – ripeto – potrà sortire il risorgimento coreografico italiano. Ma forse questo fermento annuncia il bisogno di un'attività che può offrire agli amatori il destro di esaurire ogni polemica sul terreno pratico. Nell'attesa, aggiorniamo la discussione.

p. f.

Spectator, *Ballerine e commedie straniere*, «Perseo», anno IV, n. 3, 15 febbraio 1933.

Sotto il titolo impressionante: « L'ondata di sciovinismo in Francia si ripercuote anche nel campo artistico», ultimamente il *Corriere della Sera*, in una corrispondenza da Parigi,

denunziò, con parole sdegnose, un fatto che offre un esempio di gretto protezionismo artistico.

Quel governo, infatti, sotto la pressione del Sindacato fra gli artisti francesi di ballo, ha impedito che una ballerina straniera venisse scritturata da un teatro parigino, ordinando alla polizia di espellerla dalla Francia.

Legittimamente il *Corriere della Sera* poteva additare al pubblico biasimo cotesto provvedimento antiliberalo – esso che (solo, a dir vero, fra i giornali milanesi troppo pedissequi alle vecchie tradizioni scaligere) ebbe il simpatico gesto di elogiare nella scorsa estate, il liberale provvedimento, per cui, rinunciandosi ad ogni meschino protezionismo dell'arte italiana, alla scuola di ballo della Scala una degnissima nostra artista di ballo, famosa anche all'estero, ma invero nell'insegnamento assertrice troppo tenace dei metodi tradizionali del ballo italiano, era stata sostituita da una ballerina straniera. la quale, pur senza poter vantare altrettanti successi artistici nel ballo d'opera, né la produzione d'allieve notorie che poteva vantare la maestra licenziata, ha però il merito di essersi fatta in Italia l'attiva propagandista di quel sistema di danza a base di «cultura» che dovrà d'ora innanzi educare al moderno senso estetico il pubblico nostro, troppo grossolanamente compiacentesi ancora delle eleganze e delle agilità di ballerine che non portano nella danza nulla che rifletta la modernissima preoccupazione nordica di tradurre la metafisica catarsi di una sindrome culturalistica nel movimento ritmico delle gambe e dei piedi interpretanti l'intimo lirismo della psiche.

Malgrado che il pubblico della Scala, pel successo di applausi e di cassetta decretato al ballo Sieba, sembri aver voluto condannare a priori ogni pericolo di snazionalizzazione dei classici metodi usati dalla scuola scaligera, io mi professo perfettamente concorde col *Corriere delle Sera* nella sua solitaria ma decisiva affermazione elogiativa del rinnovamento apportato – nell'insegnamento del ballo d'opera italiano, insegnamento dove, fino a ieri regnava alla Scala un metodo nazionalissimo certo, ma limitato: limitato, ripeto, perché si contentava di insegnare alle ballerine l'arte di ballar bene, trascurando di inculcar loro a dovere l'elemento «cultura» testé introdotto nel ballo dai riformatori tedeschi, secondo i criteri dei quali la nuova insegnante della Scala, nel suo bel volume intitolato: *La danza come modo di essere... fèssi direbbe il Poeta*):

«fèssi con alto esempio banditrice»

«in fra le sorde et oscurate genti».

E si rassegnino alla qualifica di «sorde e oscurate genti» gli spettatori della Scala che rifiutano di accettare, in materia di ballo, il principio che *la lumière vient du nord!* Anzi la

mia adesione alla presa di posizione del *Corriere della Sera* arriva al punto di asserire che se – come ritiene da alcuni – essa ebbe grande influenza nel decidere il Sindacato Tersicoreo milanese a non ricorrere (contrariamente a quanto fece il Sindacato Tersicoreo parigino) ai mezzi di cui dispone per impedire l’assunzione di una insegnante straniera in luogo di una insegnante italiana, la mia adesione, dico, arriva ad affermare che codesta influenza tornò a bene: perché è bene che si lasci codesto gretto sciovinismo ai francesi!

Lasciamolo, dunque, ai francesi, per quanto si riferisce all’arte di Tersicore. [...]

Sigma (ma Walter Toscanini), *Per una metafisica delle gambe alla Scala*, «Perseo», anno IV, n. 4, 1 marzo 1933.

Caro «Perseo»,

Mi vuoi, per cortesia, concedere la parola? Per cortesia tua, dico, non per diritto mio di accedere ad una discussione d’arte, sia pure d’arte tersicorea. So bene che mi esclude da tale diritto, il fatto di essere del bel numero di quelle «sorde et oscurate genti» che il tuo collaboratore Spectator nell’articolo a «Ballerine e commedie straniere» ha designato all’abbominazione del mondo: uno, cioè, come egli spiega, di «quelli spettatori della Scala che rifiutano di accettare in materia di ballo il principio che *la lumière vient du nord*».

Questa *lumière* avrebbe cominciato, sembra, a splendere sulla Scala, come la stella dei Re Magi sul presepio di Betlemme, quando – m’insegna l’ottimo Spectator – nell’estate scorsa venne licenziata una maestra di ballo italiana famosa anche all’estero, per assumere in sua vece una ballerina d’origine e di metodi stranieri, distintissima signorina in vero, ma completamente nuova all’insegnamento del ballo d’opera in genere, nonché briossissima e ferventissima denigratrice del ballo d’opera all’italiana in ispecie. Cominciò a splendere tanta *lumière*, asserisce Spectator, quando, con questo mutamento si volle introdurre nella scuola di ballo milanese «la preoccupazione nordica di tradurre la metafisica catarsi di una sindrome culturistica nel movimento ritmico delle gambe e dei piedi». Gran bella preoccupazione, caro Perseo, per quanto forse non espressa con troppa lucidità!... Capisco meglio l’altra gioia che Spectator si ripromette dalla riforma introdotta nella scuola: quella di veder le ballerinette scaligere farsi alla ribalta e, mediante le sullodate sindromi e catarsi, mostrare agli occhi del pubblico: «l’intimo lirismo della psiche». Che bel vedere, in verità!

Non mi rendo conto, invece, del motivo per cui Spectator, convinto come si professa dei vantaggi (inediti ancora, come diremo) della nuova educazione artistica sui modelli stranieri

introdotta dalla attuale Direzione nella Scuola scaligera, se la pigli col pubblico della Scala e gli... minacci – anche a lui! – una nuova educazione artistica (slava? o teutonica? o turca?) sol perché, applaudendo il vecchio e macchinoso a «ballone» manzottiano, il Sieba, ha avuto l'aria di dire, molto rispettosamente, alla Direzione del teatro che si era sbagliata credendo di far buona cosa nell'apportare all'insegnamento della scuola di ballo una riforma che il solo autorizzato a chiederla, cioè il pubblico stesso, non si sognava affatto di chiedere!

Negli *Aneddoti milanesi* testé raccolti da Francesco Cazzamini Mussi per l'editore Formiggini, leggo a pagina 46 quest'episodio, che mi sembra torni a sesto di codesta riforma non desiderata.

«Tra le caricature antiaustriache del Risorgimento, ve n'è una assai graziosa, che mostra il Ficquelmont, (governatore austriaco) mentre presenta la celebre ballerina Essler ai milanesi : e sotto vi è questo dialoghetto:

« Ficquelmont: – Signori, se non volete mettere piede in fallo, studiate i passi di questa celebre artista ».

«Il pubblico: – Riforme! Riforme!»

«Ficquelmont: – Riforme? Orbene essa riformerà la vostra Scuola di ballo!»

Ma ora nessuno chiede riforme né di ballo, né d'altro!

Tutti sono oggi concordi nel riconoscere che la Direzione della Scala quest'anno ha compiuto grandi cose, anzi addirittura miracoli, facendo fiorire, sul campo devastato dai Barbarossa imperanti l'anno scorso, una stagione che ha successo d'arte, successo di pubblico e successo di cassetta. Queste grandi cose, questi miracoli come sono stati ottenuti? Semplicemente (ma non fu semplice fatica, né merito agevole) intonandosi alle buone tradizioni del passato e, prima fra tutte, a quella che riconosce come la migliore guida per chi deve allestire gli spettacoli destinati a tornar di gradimento al più competente pubblico d'opera esistente nel mondo, sia precisamente quel pubblico stesso. Conoscerne i gusti, interpretarne i desideri, seguirne le direttive, ecco il segreto...

In materia di ballo quali dunque ne sono i gusti, quali i desideri, quali le direttive? In altre parole, quando mai il pubblico della Scala ha mostrato di aspirare ad una modificazione dello «stile di ballo» che è ormai in tutto il mondo riconosciuto per classico della scuola italiana e milanese?

La risposta non è dubbia, come appunto riconosce anche Spectator. Dopo che la riforma fu compiuta dalla Direzione e l'italianissimo «metodo Cecchetti » e l'italianissima artista che lo insegnava vennero messi alla porta, il pubblico della Scala appena poté manifestare la sua opinione, la prima sera in cui venne rappresentato il ballo *Sieba*, decretò un trionfo alla

signorina Radice, allieva italianissima del Cecchetti e della Fornaroli. E quando vide che le allieve della scuola riformata dopo due o tre mesi dal nuovo insegnamento, avevano dimenticata e perduta l'elementare sincronia dei movimenti e che mostravano forse, come vuole Spectator, «l'intimo lirismo della psiche», ma lo mostravano alzando le gambe fuori di tempo, il pubblico della Scala si convinse che la scuola riformata era stata... riformata male! All'indomani della prima rappresentazione un giornalista scrisse una frase che ebbe ventiquattro ore di successo: disse che la signorina Radice : «aveva riconfermata la fede del pubblico scaligero nella danza italiana, come se ella puntasse la spada d'oro di *Sieba* contro i barbari che hanno forzate le porte». Bisogna rettificare: nessuno ha forzate le porte, che furono spontaneamente aperte dalla Direzione dell'Ente Autonomo: per quanto – ci risulta per certo – le stesse porte della scuola siano state poi chiuse dalla stessa Direzione, durante il mese che durarono le prove del *Sieba*: provvedimento, con ogni probabilità, non suggerito dalla persuasione che l'insegnamento, qual è ora impartito nella scuola riformata, tornasse molto giovevole alle allieve che dovevano presentarsi al pubblico nel ballo manzottiano!...

E allora, se il fatto di sospendere l'insegnamento nel momento in cui è più necessario significa qualche cosa, non è arbitrario supporre che anche la benemerita Direzione della Scala sia venuta nel convincimento che sia stato un errore snaturare il carattere italiano della scuola proprio nel punto in cui il pubblico, applaudendo *Sieba* a Milano e fischiando *Petruska* a Roma, affermava le sue simpatie per la coreografia italiana e la sua sazietà di certe mode straniere, che, del resto, vanno anche all'estero declinando dalle capitali alle provincie.

È corsa voce, che, *ultima ratio*, sia stata suggerita l'idea di procurare almeno la speranza di un successo a codesta introduzione dei sistemi esteri nella scuola scaligera, profittando della preannunciata serata italo-belga per presentare un balletto del Grétry, eseguito da alcune allieve secondo il nuovo metodo d'importazione, il quale avrebbe ottenuto così il battesimo d'applausi, che, dato il carattere speciale della serata, non sarebbe venuto, per cortesia internazionale, a mancare. L'evento, non si verificherà! Il balletto si farà all'antica. Non mutando perciò nulla alla fedeltà ai propri italianissimi gusti ed alla legittima reazione contro chiunque nega, deforma o schernisce quei gusti, fedeltà e reazione che il pubblico milanese ha voluto decisamente affermare, conferendo al successo durevole del *Sieba* il carattere di una rivendicazione d'italianità.

Ed è per questo, caro *Perseo*, per questo suo bellissimo vanto del difendere la danza tipica italiana dalle pseudo-innovazioni straniere, che io reputo doveroso di affermare che il pubblico della Scala merita la più incondizionata delle lodi.

Checché ne pensi, ne dica e ne scriva Spectator, l'arte della danza teatrale non ha trovato ancora forma più eletta di quella che si chiama il «ballo all'italiana». La scuola scaligera ne era considerata da tutto il mondo fino a ieri il conservatorio ufficiale, il vivaio più famoso; perché snazionalizzarla, germanizzarla, slavizzarla, imbarbarirla, in una parola? Codesta domanda spiega, caro Perseo, gli atteggiamenti e i propositi del pubblico. E vedrai che la Direzione del massimo teatro milanese, che lo apprezza quanto va apprezzato, e lo considera il suo miglior collaboratore, finirà col dargli ragione, anche in questa sua forma di intelligente affetto e di tenace solidarietà per l'arte italiana, per gli artisti italiani!

Grazie dell'ospitalità.

SIGMA

Mataloni, Jenner, *Una rettifica dell'Ente Autonomo della Scala*, anno IV, numero non identificato, «Perseo», 30 marzo 1933.

A seguito del nostro articolo apparso il 15 marzo sul nostro giornale, col titolo «Per una metafisica delle gambe alla Scala», a firma «Sigma», abbiamo ricevuto dall'Illustrissimo Commissario alla Direzione della Scala la lettera che qui riportiamo integralmente.

Signor Direttore,

Mi viene oggi segnalato l'articolo firmato «Sigma» pubblicato nel numero di *Perseo* del 1° Marzo.

Si parla dell'Accademia di Ballo della Scala con troppa convinzione o presunzione di saper troppe cose.

Si polemizza con molta ferocia e mi sembra si condanni con molto livore.

Per mio conto non intendo entrare nella polemica ma La prego di pubblicare le seguenti necessarie precisazioni :

1) La Scala non fu mai chiusa né può essere chiusa a nuove forme d'Arte consacrate in Patria o fuori della Patria; quando d'Arte *si tratti veramente*.

In tema di danze, d'Accademie, d'insegnamenti ecc. il mondo non è finito con la fine del valoroso Cecchetti né le aspirazioni e le speranze artistiche possono esaurirsi nella statica contemplazione o nella eterna applicazione di un metodo unico, per quanto invidiabile ed inimitabile esso sia. La vita è creazione e l'Arte è creatrice per eccellenza. In ogni modo

«Sigma» trova comodo dimenticare che una delle due Direttrici continua l'insegnamento col metodo tradizionale della Scala.

2) Non è invenzione originale della mia Direzione, né tanto meno conseguenza di un nuovo metodo d'insegnamento non «*inserito per sostituire*», ma «*introdotto per completare*» la sospensione delle lezioni nel periodo d'intensificazione delle prove. In ogni epoca, in ogni stagione, anche con più simpatiche direzioni per il Signor Sigma, la sospensione fu applicata per non obbligare le Allieve ad un orario di lavoro che, tra prove e lezioni, risulterebbe fisicamente insopportabile.

3) È falso che il Balletto di Grétry dovesse servire a mistificazioni di successi per quanto possa essere geniale la trovata ai fini polemici e alle intenzioni demolitrici del pugnace Sigma !

Coreografo del Teatro, scritturato in principio di stagione, per i Balli e per le Opere e quindi per tutti i Balli, è il Maestro Pratesi al quale *fin dall'inizio* fu affidata la preparazione anche Balletto di Grétry.

Chiudo e ringrazio per la pubblicazione.

Il Commissario alla Direzione

Jenner Mataloni

N. d. R.

Desideriamo anzitutto dichiarare all'eminente e benemerito Commissario alla Direzione della Scala che, nell'ispirazione e nella forma dell'articolo in parola non erano né livore né ferocia né alcuna intenzione demolitrice, né, tanto meno, nessuna eco di più particolari simpatie verso le Direzioni che furono rette dagli antecedenti Commissari scaligeri De Capitani e Borletti. Tanto è vero che l'articolo stesso conteneva vivissime lodi (vi si parlava addirittura di «miracoli») per i risultati ottenuti in questa stagione dalla presente Direzione nel campo artistico, per quanto lo scrittore si occupasse criticamente di una questione piuttosto didattica che artistica.

Detto ciò, diamo atto della rettifica di cui al numero 2° circa l'esistenza – ignorata da chi scrisse – di normali precedenti nella sospensione della Scuola durante le prove dei balli.

Per il resto, non crediamo che vi siano tra la lettera e l'articolo divergenze sostanziali. Quanto al 3° punto anche l'articolo in parola asseriva infatti che la voce corsa sul Balletto di Grétry era falsa. Accordo anche sul 1° punto: nulla l'articolo opponeva al giustissimo programma che il palcoscenico della Scala debba essere aperto a nuove forme di Arte, indipendentemente dal paese d'origine. Ma in quello scritto, ripetiamo, più che di Arte si

trattava di Didattica: né il fatto che nella Scuola, che fu sempre la custode danza classica italiana, questa continui ad esservi insegnata per comodità, ma solo per evitare di dilungarsi sulla questione – troppo tecnica, ma molto seria – del danno che può eventualmente produrre l'applicazione contemporanea di due diversi metodi d'insegnamento riconosciuti per antagonistici ai loro stessi i più noti teorici, pur risultando certamente quel pericolo diminuito dalla circostanza dell'essere, come dice la lettera, il nuovo metodo stato «introdotto per completare», cioè con funzione secondaria all'insegnamento fondamentale della danza classica.

Pertanto, anche in questo tema pedagogico, l'articolo in parola si manteneva nel campo della critica per l'individuazione, la tutela e l'esaltazione dei valori dell'italianità in confronto agli apporti stranieri: campo nel quale la Direzione e la Redazione di *Perseo* esercitano un'opera – che riconoscono e vantano essi stessi «pugnace» – di discussione estetica e di alta cultura.

Muzio, Angelo – P. F. (ma Paolo Fabbri), *La Scuola di Ballo alla Scala. Una discussione per il Regolamento*, «Il Secolo. La Sera», 22 giugno 1933.

Riceviamo e pubblichiamo:

«Signor Direttore

il vecchio e sempre giovanile quotidiano che ella dirige pubblica un interessante articolo di Franco Abbiati: «Ridare un'impronta al Teatro alla Scala». Potrebbe essere il titolo della questione che io le sottopongo, senza chiedere più spazio di quanto – per pratica giornalistica – io possa presumere di ottenere da lei, visto anche che, il *Secolo-Sera* si è spesso occupato dell'argomento che ora sta specialmente a cuore a 19 padri di famiglia, fra i quali io stesso.

La Direzione della Scuola di ballo della Scala, di concerto con quella del Teatro, ha esonerato dal proseguimento dello studio della danza 19 allieve, dal primo al quarto corso. La determinazione potrebbe parere legittima se non si tenesse conto che: 1) i motivi del licenziamento, dedotti dalle maestre della Scuola, sono troppo generici oltreché soggettivi e di dubitabilissima competenza; 2) che il licenziamento avviene in tronco proprio un mese prima degli esami finali della Scuola di ballo, vale a dare dell'unica occasione opportuna per pronunciare – se ne fosse stato il caso – una sentenza simile. Ognuno le potrà ricordare che durante gli anni passati una speciale Commissione è stata incaricata della valutazione delle allieve: le quali sono tenute ad osservare nella scuola uno speciale Regolamento *scolastico*

non potendosi applicare un trattamento di mano d'opera – come questo caso farebbe supporre – a bambine fra i nove e i tredici anni, e ciò secondo le sagge norme del Governo per la tutela dell'infanzia.

Debbo aggiungerle che – è il padre che parla – le direttrici della scuola parlano per alcune bambine di «fisico inadatto»: ma dal canto suo la Direzione del Teatro non ha risparmiato a queste giovanissime nessuna fatica durante la stagione d'opera. Dopo le marcie forzate del «Sieba» e i servizi di comparsa in quasi tutti gli spettacoli – rincasando alle due di notte talvolta per tornare alla scuola alla mattina alle 9 – si poteva benissimo umanamente presumere qualche stanchezza.

Mi dica dunque: è legittimo che quei genitori che hanno sognato per le loro bambine un avvenire artistico chiedano di essere tutelati da un procedimento scolastico e non arbitrario e soggettivo? Inoltre la Scala è sovvenuta col danaro della collettività, e non par bello che vi si scapriccino – secondo loro ubbie – le maestre di ballo che non sanno neppure parlare la nostra lingua. Ma i firmatari di queste lettera sono in grado di ravvisare in questo provvedimento un aspetto alle tendenze di una di queste maestre straniere. Se le nostre bambine sono, come ci dicono, «storte», perché farne colpa a loro dopo quattro anni di studio (nessuno se ne era mai accorto prima) e non piuttosto al metodo d'insegnamento che nel suo giornale ho visto definito «contorto» e d'importazione forestiera?

Non le pare che questi criteri di morale, di pedagogia, di estetica, di igiene sociale dovrebbero essere tenuti in conto per «ridare – anche qui – un'impronta al Teatro alla Scala?».

Attraverso il suo autorevole giornale i sottoscritti chiedono un appello all'opinione pubblica del milanesi – affezionatissimi alla loro cara e «tradizionale» scuola di ballo, quella delle popolarissime «spinazzitt» e non delle contorsioniste nordiche: appello che ha diggià riscosso la benevola attenzione della Podesteria di Milano, dell'Opera Nazionale Balilla (le nostre 19 bambine sono delle Piccole Italiane), e che ora è anche indirizzato alla Prefettura di Milano e al Ministero dell'Educazione Nazionale.

«Dott. Angelo Muzio»

Seguono altre firme.

Non può negarsi alla Direzione del Teatro il diritto di procedere ad una selezione mediante eliminazione nella sua scuola di Ballo: selezione di cui noi stessi abbiamo riconosciuto al Commissario dell'Ente Autonomo la necessità artistica, e che è del resto sancita dal Regolamento della scuola, sottoscritto dai genitori all'atto dell'ammissione delle bambine

nell'Accademia di ballo. La Direzione della scuola ha creduto in sostanza di applicare l'articolo 5 del regolamento stesso, secondo cui sono passibili di licenziamento le alunne del corso preparatorio «quando non diano lusinga di buoni risultati per dimostrata inettitudine alla danza, per insufficiente sviluppo fisico o per mancanza di disciplina». Lo stesso articolo dice inoltre che un'ulteriore eliminazione dalla scuola sarà fatta dopo il biennio del Corso Inferiore, per scarso rendimento o per insufficienza delle qualità necessarie per una buona riuscita.

Senonché gli odierni ricorrenti sostengono che la clausola relativa al Corso Inferiore è di nuova aggiunta (e infatti p modifica apportata quest'anno) e non impegna coloro che hanno sottoscritto il Regolamento in vigore sino all'anno scorso, vale a dire i genitori delle alunne del Corso Inferiore, né tanta meno quelli delle alunne del primo anno del Corso Medio, nei cui riguardi l'attuale provvedimento sconfinava anche dal nuovo Regolamento. Su questo punto compete a chi ha ratificato le 19 espulsioni di fornire agli interessati chiarimenti necessari, provando la legittimità dell'applicazione del Regolamento contro l'eccezione circa la retroattività.

Il vero vizio di forma del provvedimento sembra piuttosto consistere nel fatto che la esclusione sia stata decisa prima degli esami annuali di cui è detto nell'articolo 11 del Regolamento. Avendo utilizzato le 19 ballerine durante tutta la stagione, equità e regola volevano che una loro eventuale incapacità fosse provata secondo regolamento in sede d'esami. Ma abbiamo ormai direttamente constatato che l'articolo 11 è un articolo-buretta: l'anno scorso una Commissione esaminatrice somministrò bocciature e compilò classificazioni senza che la Direzione dell'Accademia ne facesse alcun conto: quest'anno – avocata anticipatamente alla Direzione attuale della scuola la competenza selezionatrice degli esami – il saggio annuale si avvierà più che mai ad essere una festiciola di famiglia. Il che non è molto serio, come non è mai stato serio per il passato, in una scuola d'arte italiana fra le più note ed apprezzate all'estero

L'occasione spinge a dire che il Regolamento attuale dell'Accademia di ballo giova più olia disciplina interna che non all'arte: quelle mende a cui una volta rimediava l'energia di un Cecchetti (che vi univa una inarrivabile esperienza artistica e teatrale acquistata in ogni nazione del mondo) si scoprono sempre meglio con successori sempre meno illuminati. Occorrerebbe rifarlo da capo a fondo con una conoscenza completa delle necessità dell'arte e del Teatro che ospita la scuola. Uno studio appena superficiale delle migliori organizzazioni straniere basta a convincere che siamo rimasti indietro sul quieto vivere e le ambizioncelle personali (presente e passato prossimo). È la Direzione attuale del Teatro, in

piena attività di risultati, che darà la sveglia perché le benemerenze di questa arte italiana non si avvino a diventare archeologiche?

Tornando alla lettera che abbiamo pubblicato per dovere d'informazione, si deve avvertire che l'articolo 79 del Testo Unico delle Leggi di Pubblica Sicurezza circa l'impiego dei fanciulli minori di 15 anni in pubblici spettacoli fa al divieto esplicita eccezione per gli spettacoli lirici. Per i criteri moderativi da seguirsi nell'orario e nella durata del lavoro ci si può richiamare piuttosto all'articolo 133 del Regolamento di P. S: ma più di questi accenni alla legge – che la Scala può sempre dimostrare di aver rispettato come ogni altro cittadino – può forse giovare un appello all'indulgenza dopo le non lievi fatiche di una stagione artistica che indubbiamente deve pesare sulle piccole alunne: giova a questo proposito ricordare però che il Dopolavoro dell'Ente generosamente provvede per molte scolarette al ristoro delle cure marine e montane con un fondo appositamente costituito.

La sorte delle 19 ballerinette – fermo restando il diritto dell'Accademia a selezionare – è affidata a un riesame procedurale che i genitori si propongono di ottenere dall'Ente: ma a chi la sorte dell'arte italiana nell'Accademia di ballo? La lettera non dice – ma noi possiamo aggiungere – che la Direzione attuale della scuola ha in pectore una esclusione assai più grave di coteste: quella sella danza classica italiana, sostituita dalla pedagogia russo-svizzera. Non metto neppure in dubbio – e in ciò concordo con i firmatari della lettera – che le 19 ballerinette non siano «storte» bisognerà vedere quante delle altre 80 non lo saranno alla vigilia dell'esame dell'anno venturo.

Un cattivo augurio? Ma si dimenticava che nessuno è profeta in patria. Stia dunque tranquilla la nuova direzione cosmopolita dell'Accademia di ballo del Teatro alla Scala.

Mataloni, Jenner – Fabbri, Paolo, *Un chiarimento al commissario*, «Il Secolo. La Sera», 30 giugno 1933.

Riceviamo e pubblichiamo:

Milano, 29 giugno 1933 – XI

Signor Direttore,

mi riferisco, com'Ella ben comprende, alla polemica sulla Scuola di ballo della Scala; polemica che per me è conclusa, dal punto di vista artistico, dopo il giudizio emesso oggi dalla Commissione giudicatrice presieduta dall'on. Pace, in rappresentanza del Ministro dell'Educazione Nazionale.

,Il sig. Paolo Fabbri per smentirmi non ha saputo fare altro che tirare fuori dalle sue scansie questo enigmatico periodo:

«... Il Commissario attuale – con criteri di cui non è possibile discutere perché *misteriosi e strettamente personali* – preferisce sacrificare l’orgoglio nazionale ai doveri della cosiddetta ospitalità...».

Invito in modo categorico il Suo critico a precisare *pubblicamente* il senso doppio o semplice di questa frase che ho riportato e sono certo che Ella troverà legittima questa mia richiesta.

Saluti fascisti.

JENNER MATALONI

A invito categorico rispondiamo in modo categorico.

Ci meravigliamo altissimamente che l’accorgimento dell’onorevole Commissario abbia potuto smarrirsi nel dubbio di un senso semplice o doppio. Che noi non amiamo ricorrere ad allusioni od insinuazioni è reso chiaro dal modo con cui abbiamo sostenuto la polemica: il parlar chiaro e coraggiosamente, il dir pane al pane e vino al vino; la buona fede nazionale, il buon diritto e l’opinione pubblica che crediamo per numero ed autorevolezza di adesioni di rappresentare, ci esimono dall’usar dardi avvelenati e traditori.

Il nostro gioco è chiaro e scoperto: infirmare la competenza dell’attuale Direzione scaligera a rappresentare – come vorrebbe far credere – la tutela dell’arte nazionale in questo campo, ritorcere certi atteggiamenti polemici – che confermiamo ad onta di certe mezze smentite ufficiose fornite senza voler parere – dai quali l’arte italiana è uscita denigrata e calunniata; provare la mancanza di valore e di coerenza artistica di certi metodi – rappresentati da certe persone – i quali si gabellano per spirituali e moderni e non sono che dilettanteschi e meschini per vent’anni di successive e clamorose bancarotte artistiche.

Parlando di criteri “misteriosi e strettamente personali” noi abbiamo voluto dir questo: che le convinzioni artistiche del Commissario debbono essere ben poco chiare e debbono tenere ben poco conto dell’opinione e del gusto del pubblico (e il pubblico non della massa inerte e dei “senza gusto” ma quello – cui noi e gli aderenti alla nostra campagna legittimamente apparteniamo – delle persone che hanno seguito l’evoluzione dell’arte moderna e, affollando il Teatro alla Scala, esigono di trovarvi in questo campo una rispondenza di questa evoluzione alle gloriose tradizioni dell’arte nazionale); debbono tenere – dicevamo – ben poco conto di queste circostanze per prendere una così appassionata attitudine polemica di fronte alle nostre critiche e a quelle della grande maggioranza.

Ciascuno difende i propri errori come può, e il Commissario alla Direzione della Scala mette tanto fuoco e tanta passione nel combattermi che m'invita cavallerescamente a rendergli l'onore delle armi. Ma è proprio sicuro di non essere stato il primo a dare alla discussione un andamento personalistico coi numerosi riferimenti sulla mia "profonda ed apprezzata coltura in materia" che nei suoi confronti – dica egli ciò che vuole – rimane quello che tutti sanno in Italia e, con apprezzamento anche maggiore, all'estero? Ed è sicuro di non essere stato il primo ed il solo ad insinuare *l'interesse* di questa discussione? Dica pure, signor Commissario: tutte le porte sono spalancate, e nessuno mi può imputare di aver mai avuto un contegno men che riguardoso e corretto con la Direzione della Scala e con le persone che la compongono: e se ora critico, quando ho avuto da lodare ho lodato, e quella certa ripresa d'interesse che per il ballo scaligero si vede all'estero si deve più alla mia personale propaganda che non – poniamo – alle teorie pseudo modernizzanti dei nuovi maestri russi, i quali trovano soltanto da noi la più illusa ospitalità.

Conclusa la polemica nei riguardi personali nostri e della Direzione del Teatro, la questione rimane sempre aperta per le altre autorità, che insistiamo a chiamare in causa.

Alla Scala si continui pure nel frattempo a fare quel che si vuole: anche a costo di costringere il pubblico a disertare – alla lunga – la sala del Piermarini, come ha disertato in massa quegli spettacoli delle varie Gunther e Trudi Schoop che sono tanto apprezzati e ricopiati nell'attuale Scuola di ballo scaligera.

PAOLO FABBRI

Anonimo (ma Walter Toscanini), *Ancora della classica danza*, «Perseo», anno IV, n. 17, 1 ottobre 1933.

Paolo Fabbri, in un suo articolo sulla *Sera* 20 settembre, parlando di danze ci rivela alcune notizie di interesse strano. A proposito di una: «festa della frutta » si è pensato di dar sfogo a classiche danzatrici e si capisce Italiane... per via della frutta!...

Paolo Fabbri opportunamente così scrive :

Non è tutta frutta....

« L'Ente Autonomo di cura e soggiorno di una celeberrima spiaggia italiana ha organizzato per l'autunno una «festa della frutta». Lo spettacolo vuole essere completato da danze e coreografie e gli organizzatori si rivolgono ad un coreografo italiano. Costui – sciagurato –

non bada a insister troppo sulla ricompensa per sé e i suoi scritturati, ma chiede certe garanzie per la riuscita artistica dello spettacolo sulla quale gli organizzatori gli muovono non poche esigenze: durata, soggetto, visibilità da quattro lati (lo spettacolo è all'aperto), costumi, numero degli artisti e dei figuranti. Gli organizzatori veneziani – mio Dio, c'è scappata – non vogliono «grane»: e la festa della frutta nazionale – per cui si è spesa tanta propaganda – finisce col celebrarsi con la collaborazione delle danzatrici tedesche di Gertrude Bodenwieser, cui è lasciata carta bianca.

« Questi stormi di cavallette forestiere (si chiamino Bodenwieser, Günther, Helleraü) che piombano sui prati appena in germoglio dell'organizzazione artistica italiana e, divorando contratti e prebende, lasciano dietro a loro il deserto; queste compagnie di danzatrici appena mediocrementemente stimate nel loro paese d'origine, rischiano di acquistare una popolarità esagerata da noi, grazie alla incompetenza di illustri protettori, siano essi Enti Autonomi o si chiamino Istituto Nazionale per il Dramma Antico o Comitato per il Maggio Fiorentino. Logorati senza gloria tutti i palcoscenici dell'Europa Centrale, esse vengono in Italia a svendere la loro grama mercanzia a prezzi da rendere impossibile la concorrenza agli artisti indigeni. Gli italiani (dico gli organizzatori) abboccano all'esca del prezzo fallimentare, ed è bravo l'artista loro compatriota se in queste condizioni riuscirà a farsi, non dico una fortuna, ma una popolarità. L'arte italiana non ha buon !credito in Italia.

Ma, a proposito: mentre gli Enti di cui sopra stanno pensando a qualche altra scuola tedesca da portare in Italia alla prossima occasione, Leonida Miassin, il coreografo russo dei celebrati Balletti di Montecarlo, si trova ad aver bisogno di una danzatrice «étoile » (come si dice in gergo). E a chi si rivolge? Naturalmente, ad una italiana, della Scala di Milano. Da noi nessuno ci avrebbe | mai pensato.

Naturalizzazioni

«Anche nel campo della coreografia avremo prossimamente – così ci segnalano – il fenomeno di una naturalizzazione sul tipo di quella che Tatiana Pavlova ha offerto all'arte drammatica italiana, assumendo la nostra nazionalità.

«Se è vero quel che si dice di una danzatrice i straniera (1) che da qualche anno ha posto le sue tende fra noi, avremo presto una concittadina di più. Non c'è che dire, sarà un bel caso di mimetismo: avreste mai creduto ad evoluzioni spirituali così rapide e decise?

« Questo nuovo «civis romanus », che fino ad ieri non sapeva parlare la nostra lingua senza imbarbarirla nella pronuncia, nella morfologia e nella sintassi, da domani ci rivolgerà la parola in un dialetto che – per forza di certificati – saremo costretti ad ammettere per italiano

schietto o, tutt'al più, per ciociaro; quei pregiudizi artistici che prima erano facilmente identificabili con la marca del romanticismo nordico, stanno per diventare tradizioni genuinamente italiane, legalizzate dalla firma di un funzionario dello Stato Civile del Regno; a chi ha le carte in regola noi non potremo più fare obiezioni di sorta, e i nostri avversari non correranno più il rischio di sentirsi accusati di esterofilia (si dice ancora così, Eccellenza Marinetti?). Tutto è bene, tutto ben combinato: così a puntino che non sembra neppure vero. Tutto, insomma, volge a nostra confusione: al suono di questo «abracadabra» anagrafico, le nostre macchinazioni crollano mentre risplende luminoso e disinteressato questo nuovissimo esempio di amore all'Italia. Come colpo, questo, è riuscito: ma non è un «poker» con cinque assi in mano?

Vittorie Italiane

« La XIX Biennale organizzerà, in relazione con il 3° Festival internazionale di musica che si svolgerà a Venezia nel settembre 1934, alcune manifestazioni internazionali di danza. La Biennale intende così dare anche alla danza il posto che le compete, come elevata espressione plastica del gesto e del movimento, nella rassegna internazionale delle arti. *A tale scopo saranno invitate le scuole che meglio rappresentano gli indirizzi moderni nelle varie nazioni.* La direzione artistica di questa manifestazione è affidata alla signora Jia Ruskaja, direttrice della Scuola di danze classiche del Teatro alla Scala di Milano.

«Dopo quanto abbiamo sempre affermato, non ci meravigliamo affatto di questa improvvisatina che ci prepara la Biennale. È una bella vittoria – come ben si comprende – per l'arte nazionale. È il quarto d'ora della Ruskaja, delle mediocrità dalcroziane e degli internazionalismi di terza mano. Dopo il «quanta species» verrà il momento dell'«at cerebrum e habet»: e alla lunga i barbari non prevarranno».

N. d. R. – Tutto per la difesa della nostra Italianità e per la protezione delle nostre fiorenti energie artistiche.

Tutto per incoraggiare la santa tradizione e lo sviluppo delle nostre speranze e per dare all'Italia la gioia di una sua Arte propria.

Ma quando la finirà quel caro «mago nascosto»?

Fabrizi, Paolo, *I balletti di San Remo*, «Il Secolo. La Sera», 17 ottobre 1933.

La Compagnia di San Remo è uno di quei buoni frutti da orto che, qualche tempo ancora dopo il trapianto, danno più gemme che frutti. Ma lasciate fare al giardiniere accorto: potatura oggi, concimatura domani, succo e polpa verranno alla stagione propizia. Ecco perché – ringraziata la Triennale di aver condotta questa iniziativa d'arte italiana al vaglio di una critica più esigente che non sia quella degli agiati turisti della Riviera – veniamo subito a sollecitare Anita Colombo, che ha cura di questa giovane pianta, di non risparmiare nella coltivazione né forbici né fosfati né zolfi; questi evitano le ruggini e irrobustiscono il tronco, quelle stroncano : i rami inutili e parassiti (e perché non anche le male lingue e le penne d'oca?).

Segni di vitalità, ve ne sono, in questo organismo: quella a «Fantasia di Danze» dalla *Gioconda* è un gioiello del genere, e dimostra che si può fare bene con pochi mezzi, purché si abbiano gusto e sapienza. Ma bisogna fra danza e balletto, come non si deve confondere fra balletto e pantomima: ed è questo il chiarimento che si impone dopo il ciclo di spettacoli al Teatro dell'Arte. La danza è arte pura che aspira ad esprimersi per forme astratte geometrico-corporee, che tende appunto all'astrazione e al simbolo: la pantomima ha pretese narrative, non richiede movimenti così liberi ed esaltati, interpreta la musica coi gesti e gli atteggiamenti della vita quotidiana, appena stilizzandoli. Prosa, questa, poesia quella: ed è occorso il dilettantismo romantico di spiriti accesi (Duncan, Wigman) o di pretenziosi «professori di ginnastica ritmica» (Dalcroze e seguaci) per confonderle assieme.

Il balletto invece è un genere a sé, specificamente teatrale. Nato e fiorito sui ceppi rigogliosi della danza classica, da questa ha adottato il repertorio tecnico dei passi e dei gesti. Ma non basta una concatenazione di passi e di gesti – sia pure varia e fiorita – per creare e definire il balletto: il soggetto, il carattere rappresentativo della musica, la scena, il costume, la truccatura, la trovata: ecco gli elementi costitutivi del *turlututu* (come si dice in questo gergo) che ho nominato a proposito dell'*Uccello Azzurro* di Jushny, complemento indispensabile del *tutu*, la tradizionale sottanina di garza che definisce per antonomasia la danza classica. Così la nominata fantasia «ponchielliana» è nella interpretazione di Cia Fornaroli, un garbato e finissimo esempio del genere *tutu*: ma si esita per contro ad accettare come balletti (in senso proprio) il *Galante Tiratore* di Bocchelli e Veretti; la *Leggenda scandinava* di Ramo e Sonzogno, la *Bajadera* del Sontoliquido ed altri ancora.

L'appunto non va tanto ai musicisti quanto agli autori di soggetti che hanno, dal canto loro, qualche circostanza attenuante. Non essendo tenuti i nostri commediografi e scrittori a conoscere più lontane e legittime origini del balletto oltre i preziosismi del Diaghileff della

decadenza, è necessità ci si contenti della imitazione approssimativa del balletto di interpretazione russa, con tendenze che variano dal funambolismo (Bacchelli) al «grand guignol» (Santoliquido) all'esotismo leggendario e via dicendo: il tutto trattato con criteri di distribuzione soltanto sommaria mente teatrali e tenendo scarsissimo conto delle necessità, delle risorse, degli effetti della danza teatrale: come chi dicesse una commedia senza dialogo, con tagli di scena bislacchi.

Si veda Bacchelli, per esempio; dopo una lunga scena mimata (e il balletto?), si inizia la sarabanda dei fantocci del baraccone. Breve fuoco di artificio: segue subito un lunghissimo «valzer della noia» (ma solo sulla scena?) nel quale i personaggi non cercano neppure di distinguere i loro caratteri e la loro origine: così sono altrettanto «viennesi», senza neppure rilievo umoristico, il pellirossa e la mora, Scerazad e Colombina, Smeraldina e Pulcinella, Arlecchino e il Gran Turco. Infine una lunghissima scena mimata; come da principio, che conduce al sipario finale in tono minore. Esempio negativo di progressione teatrale, senza neppure l'attenuante del gioco di sfumature; e vanamente sollecitano i personaggi gli animosi tempi di «jazz» introdotti dal Veretti nella sua musica: con simile materiale letterario, in teatro, non c'è nulla da fare.

Sono esenti da questi rilievi il libretto del Guastalla (*Gli uccelli*); il quale non fa che seguire l'andamento limpidamente descrittivo della musica, gustosamente elaborata da Respighi; quello – tenue nella galanteria settecentesca – di Pick Mangiagalli, interpretato a torto più con la mimica che con la danza; quello di Rocca per i *Fantocci ribelli* di Alceo Toni, dove peraltro esiste una certa sproporzione fra la prima presentazione dei personaggi e la ribellione finale – appena accennata – alla tradizionalità dei loro caratteri.

Questo per i soggetti: delle musiche è già stato detto in altra sede. Su queste musiche – non sempre danzabili, il che per altro non ha valore decisivo nel loro apprezzamento – Cia Fornaroli ha intessuto volta volta, come doveva, passi di danza e atteggiamenti di pantomima. La coreografa può aver sbagliato nelle proporzioni fra questi ingredienti e nella interpretazione dei «caratteri» della danza: ma ci sentiamo di affermare che, in ogni caso, ha nobilmente sbagliato.

Non è un mestiere facile quello del coreografo. Guardate la Fornaroli: una lunga carriera – e fortunata – come danzatrice; un meno lungo ma assai fruttifero intermezzo nel magistero accademico della danza; ed eccola infine allo sbocco necessario della carriera di ogni danzatore di riguardo: la coreografia. Per quest'arte giova, ma non è lutto, l'aver vissuto ed esercitato lungamente sulle tavole del palcoscenico: poiché altro è esprimere ed altro far

esprimere, e non sempre è detto che il buon interprete debba ben riuscire come «superinterprete», cioè come regolatore supremo del complesso dello spettacolo. Questa constatata difficoltà ad impadronirsi del teatro può spiegare la ripugnanza che abbiamo sempre manifestato per gli improvvisatori, i dilettanti, i piccoli genialoidi della «libera interpretazione musicale»; per i mimi in pensione, i ballerini mancati, gli ex confettieri e gli ex cavadenti che si auto eleggono coreografi e maestri di danza: per le signore intellettuali o i critici improvvisati che si impancano a scrivere o discutere di coreografia ; per chi briga dal basso e chi raccomanda o impone dall'alto. Si lavora per molti anni e poi si sbaglia: si studia lungamente la danza con serietà, metodo, regola, disciplina; ci si rimettono per la passione il cuore e i polmoni (venitemi a parlare di bazzecole ritmiche!), e poi ci si accorge di non conoscerla abbastanza, questa benedettissima arte, per quel che serve al teatro. Così, usando anche col la Fornaroli di quella severità che è ormai un nostro riconosciuto dovere che abbiamo espresso tanto più crudamente con la schiera di mediocri cui ella non appartiene, si può riconoscere. che non sempre Cia Fornaroli è riuscita a far interpretare con estro e coloritezza di toni e di sfumature i caratteri dei personaggi e lo spirito o la strumentazione della musica (c'è anche un contrappunto coreografico: ma mai e poi mai ci sentiremmo di insinuare che ella si sia servita dei consueti e deprecati lenocinii di mestiere, mai e poi mai della volgarità, della guapperia, del «se la va' la v ». Questo è sufficiente, coi tempi che corrono, perché si possa parlare di successo artistico. Il pubblico ha risposto e questo ammonisce che la iniziativa deve vivere e prosperare; non c'è che da porre mano, per garantirne, a forbici e fosfati: soggetti e musiche opportune, gusto, fantasia, trovate, precisione meticolosa di allestimento e di decorazione.

Della danza non parlo, perché gli artisti di questa compagnia sono istruiti a dovere e manifestano chiarissimamente i benefici del buon sistema. Eugenia Sala è nel ristretto numero di danzatrici che conoscono a fondo le risorse e i segreti della loro arte: la ammiriamo profondamente per il brio e per il temperamento non comuni che rivela in ogni altra interpretazione, ma la danza nella «fantasia» della Gioconda resta la sua miglior cosa e fra le meglio che sia dato oggi di vedere da artiste di cartello. Ria Teresa Legnani ha numeri [positivi] da vendere, i quali potrebbero anche risultare più evidenti se ella non li stemperasse in una sorridente indolenza, tutta sua particolare. Vincenzo Celli è notevolmente migliorato dagli anni scorsi e comincia a realizzare i vantaggi di una rinnovata serietà di propositi. Wanda Torti ha un bell'impeto e Betty Praetorius una specialissima grazia modiglianesca. Il Flueller è un buon mimo, ed elementi di primo ordine sono la

Germani e la Simonetti. Tutti i danzatori sono ancora quasi digiuni di teatro, ma giovanissimi e ben guidati: il balletto molto attende da loro.

Scene, luci e costumi non hanno sempre concorso (e in parte è dipeso dalle circostanze) a creare la fusione degli elementi dello spettacolo; qualche volta si è cercato invano il tono di colore dominante, qualche altra la sfumatura, altre volte il contrasto. Ma, torno a insistere, si poteva ricavare molto di più da soggetti per fantasia così poco tagliati al genere «balletto»? Piacquero specialmente però la scena del Bucci e i figurini di Prampolini e Abkasi.

Per finire: non sappiamo a quale proposito è stato ricordato che la prima rappresentazione milanese della *Bajadera* di Santoliquido avvenne effettivamente al Teatro Eden parecchi anni or sono. Zelo di informazione per zelo di informazione, confermeremo la cosa: aggiungendo che quella lontana interpretazione ottenne nella nostra città un memorabile insuccesso: l'opera di Santoliquido si è presa invece oggi una discreta rivincita. Il tempo, si sa, aggiusta ogni cosa.

Bragaglia, Anton Giulio – Fabbri, Paolo, *Bragaglia, gli “Indipendenti” e la “Maschera gialla”*, «Il Secolo. La Sera», 27 ottobre 1933.

Riceviamo e pubblichiamo questa lettera di Anton Giulio Bragaglia.

Caro Gorrieri,

«Vedo in ritardo un articolo di Paolo Fabbri sui balletti di San Remo nel quale si dice: «per finire: non sappiamo a quale proposito è stato ricordato che la prima rappresentazione milanese della *Bajadera* di Santoliquido avvenne effettivamente al teatro Eden parecchi anni or sono».

Io, per mio conto, non saprei spiegarmi con quale giustificazione si potrebbe sostenere la camorra di non parlarne semplicemente per far piacere agli ultimi esecutori... Io non so chi sia stato il critico milanese che, per buona informazione e spirito di giustizia, abbia rivendicato a me la precedenza di questa esecuzione. Io so soltanto rilevare le furbesche intenzioni dell'amico Fabbri, e edificazione dei lettori, e a dimostrazione dei sistemi che gli piacerebbe istituire.

A malincuore il nostro collega ammette: «zelo d'informazione per zelo d'informazione, confermeremo la cosa (cioè che la *Bajadera* era stata già rappresentata) aggiungendo che quella lontana interpretazione ottenne nella nostra città un memorabile insuccesso: l'opera di Santoliquido si è, resa invece oggi una discreta rivincita. Il tempo, si sa, aggiusta ogni cosa».

Ma perché avrebbe dovuto incontrare così *memorabile insuccesso* la mia vecchia edizione della Bajadera? Oh bella, per aggiungere un ramoscello d'alloro alla vetusta gloria della signora Fornaroli. Perché Paolo Fabbri, è amico della Fornaroli, paladino del *tutù* e congiurato della sua congregazione.

Ma benone. sarei anch'io felicissimo di poter contentare vuoi l'amico Fabbri., vuoi la signora Fornaroli. Il guaio però è, che stavolta, ci sta di mezzo il mio lavoro... Dunque mi dispiace, ma la mia galanteria – in malora l'egoismo! – non riesce a sacrificarmi. Debbo quindi rivendicare il vivissimo successo che la *Bajadera* ebbe a Milano come a Roma, a Torino e a Venezia. Poiché si tratta soltanto di Milano lo mi limiterò a citare i giornali milanesi. Documentato come sono – cioè armato fino ai denti per ogni bisogna – potrei incenerire allegramente il simpatico Paolo Fabbri e ammonirlo di scherzare con i fanti e lasciar stare i santi; ma mi limito alla stampa di Milano.

La *Sera* di Milano 11 giugno 1923 descriveva «La Maschera Gialla di Santoliquido *ghignolescamente efficace*» e parlava della «anguiforme Ruskaia, un pacchettino di nervi e di muscoli, di eccezionale mobilità flessuosa, di cui certi atteggiamenti paradossali sembrano che sospendano per lei le leggi ordinarie della gravità e dell'equilibrio». Il critico osservava che la compagnia «conta danzatrici eccellenti» ed «è un tentativo di novità teatrale che deve essere accolto con simpatia ».

Il *Secolo* del 10 giugno 1923 (firma R. M., cioè Marco Ramperti) scriveva di «Ja Ruskaja dal corpo di ferula e dagli occhi di basilisco, ineffabilmente flettibile, tortile, espressiva e suggestiva, nei cento contorcimenti delle membra rasciutte. Penso che la *Maschera Gialla* sia piaciuta grazie a quegli occhi, pieni di una luminosa cattiveria e a quei piedi scarni ma sapienti, piedi da tavolino spiritico». Ramperti si lamentava contro il locale dell'Eden e diceva che questo spettacolo era «un vino buono imbottato mal » essendo il locale inadatto «per la musica di Santoliquido e tanto meno per quegli allestimenti scenici in cui può sbrigliarsi la fantasia di Bragaglia e del suo clan avvenirista. Scenari un po' bizzarri, ipermetri e allucinanti ma ricchi di trovate, e indubbiamente ispirati a una assai rispettabile modernità di concetti ».

Il *Corriere della Sera* (10 giugno 1923) a sua volta definiva la *Bajadera* «un balletto vestito di una musica suggestiva nel quale furono ammirate la Ruskaia e la Amari danzatrici agilissime ed espressive». Il pezzo a firma R. S. (Renato Simoni) diceva : «Questa Compagnia diretta da Anton Giulio Bragaglia, tenta la breve commedia, il balletto, la pantomima, ridotti a forme schematiche, cercando che la parola, la musica, il colore, creino un'aria fantastica nella quale una rapida azione o una successione di gesti espressivi rag-

giungano una tormentosa e raffinata bellezza. Le intenzioni sono interessanti e i risultati, che in qualche punto del programma apparvero alla maggior parte del pubblico, buoni, in qualche altra parte furono di molto inferiori all'attesa. Bisogna però considerare che l'Eden è il teatro il meno adatto a questi spettacoli», perché «le scene han dovuto patire adattamenti e impiccolimenti che ne guastarono l'effetto», difetti, come si vede, non riguardanti la pantomima.

Come il lettore ha constatato, la *Bajadera* nella edizione del « Teatro degli Indipendenti» nemmeno a Milano è stato un insuccesso. Quindi il vero insuccesso è tutto da attribuire all'ottimo Paolo Fabbri, o meglio alla inesattezza delle sue informazioni.

Come volevasi dimostrare.

Quel che si sta facendo ora, a San Remo e alla Triennale, io l'ho fatto tredici anni fa. Eclissarmi a dirittura, con manovre di svalutazione, non si può senza nera ingiustizia. Com-mosso, attribuisco il tiro al numero tredici, che a me porta male; ma non me la prendo troppo, accidenti alle lotte femminili!

Cordialmente tuo, caro Gorrieri.

Anton Giulio Bragaglia.

Una lettera di Santoliquido

Anche il maestro Francesco Santoliquido scrive in proposito da Anacapri :

« Gent Sig. Fabbri,

«Mi si informa che ne la *Sera* è stato scritto che il successo odierno del mio balletto *La bajadera dalla maschera gialla* è una rivincita dopo l'insuccesso della interpretazione che ne fece nel 1923 la Compagnia di A G. Bragaglia.

«Debbo dire, per la verità, che questo mio lavoro ebbe a Roma, per merito di Bragaglia e della Ruskaja, un successo memorabile e fu ripetuto per più di venti sere al «Teatro degli Indipendenti ».

«Lo stesso successo ebbe il lavoro nella «tournée » organizzata dal Bragaglia.

«Questo per la verità e non per diminuire il valore della presente edizione che mi dicono ottima e alla quale mi dispiace non aver assistito.

«Pregandola di pubblicare questa lettera nella *Sera*, La saluto cordialmente.

Francesco Santoliquido ».

Tanto per essere precisi...

Cui bonum? In omaggio a quale Dulcinea – ottimo Bragaglia – ella si scaglia, novissimo cavaliere dalla trista figura, contro quell'innocente mulino a vento che io mi sono, scambiandolo per un mostro di calunnia e di denigrazione? Ma veniamo senz'altro al vento che ha fatto girare le mie pale, onde io ho macinalo quel “per finire ” che le dà tanto ai nervi.

Anzitutto si tolga delle illusioni: lo “spirito di giustizia” di quel critico milanese non era affatto rivolto a garantire un titolo di benemerita a lei ed ai suoi “Indipendenti”. Non ci conti. Ha profittato dell'occasione per nominare quella prima interprete della Bajadera (e lei soltanto), così, perché sì. Forse per le stesse ragioni in omaggio alle quali il nome del coreografo di San Remo era sempre stato ommesso nei resoconti di quest'inverno. Vede come si fa la storia! E accidenti alle manie, non meno che alle lotte femminili.

Quella citazione ha risvegliato la mia memoria, che è migliore di tante altre e di quella che lei stesso mostra di credere. Perché a teatro, egregio Bragaglia, quella sera c'ero anch'io e i rumori del pubblico e i fischi e gli zittii li ricordo tanto bene che mi pare di averli ancora nell'orecchio. I suoi ritagli di giornale sembrano darmi torto e confondere le mie accuse ; ma lungi dall'essere incenerito (in quel suo fuoco io passo come la salamandra) eccomi a servirla, della stessa minestra. E giacché si è messo a spigolare Renato Simoni, non ometta questo:

«Lo spettacolo è finito bene, ma era cominciato male. *La Fantasia...* parve insignificante come invenzione e come interpretazione, sebbene la musica, che era di vecchie canzoni italiane del secolo XVI, fosse molle e gentile. Il pubblico fece udire qualche applauso, ma le disapprovazioni furono più numerose. Il balletto che seguì, *La maschera gialla* del maestro Santoliquido, ebbe sorti un po' migliori ».

E poi di seguito, come riferisce Bragaglia. Orbene, quell'«un po'» di Simoni rispecchia esattamente la differenza fra l'iradiddio con cui il pubblico accolse la *Fantasia* e gli zittii che seguirono la *Bajadera dalla maschera gialla*.

Quegli stessi giornali che ella cita, illustre creatore degli “Indipendenti”, non mancano – elogiando le sue buone intenzioni – di rilevare che la esecuzione musicale fu infelicissima, addirittura disastrosa.; che le luci funzionarono male; che le scene non persuasero. Non stiamo a vedere cosa fosse la vecchia sala dell' “Eden”: queste attenuanti valgono per i giornali e per gli amici, non per il pubblico e la cronaca. È poi un vero peccato che dalla sua raccolta di ritagli sia andato smarrito un articolo di Sua Eccellenza Ettore Romagnoli, pubblicato sull'*Ambrosiano* addì 11 giugno 1923 sotto il titolo: *È arrivato un bastimento* Ne ricavo quello che riguarda la *Bajadera* :

«Di tutt'altro carattere naturalmente, ma anche molto pittoresca ed espressiva quella (*musica*) scritta dal maestro Santoliquido per *La maschera gialla*. E qui danzò la Ruskaja, e con un'arte e un vestito che avrebbero dovuto entusiasmare gli spettatori. Ma gli spettatori rimasero freddi, qui come nella *Fantasima*, come nel *Motivo giapponese* che venne in seguito.

«Perché è inutile. Con un osso scarnito e molte spezie, un cuoco ingegnoso può combinare un discreto brodo: ma da un ciottolo, conditelo fin che volete, nessuno caverà mai nulla ».

Quest'osso scarnito, o ciottolo che sia, vale bene il “piede di tavolino” da lei citato. Ma Romperti è più fine umorista di quanto lei, Antongiulio Bragaglia, finga di non intendere. Lo senta a proposito dei suoi spettacoli (*Il Secolo*, 15 giugno 1923):

«Lunghe striscie (*sic!*) traverso i manifesti annunciano il «grande successo» dei Teatro dogi' Indipendenti, e c'è nel vanto appena un'ombra di perdonabile esagerazione».

Sia pure perdonabile: ma oggi non mi venga a dire che l'atmosfera dei suoi spettacoli era quella del consenso e del successo. Dove ho letto per esempio questo che segue?

«Tra applausi, chiasso, interruzioni, si sono svolti anche i tre nuovi balletti : inespressivo e pretenzioso quello del Pratella *La guerra*, eseguito dalla Ruskaja; superficiali e approssimative le *Pièces enfantines* di Casella, nonostante le intenzioni ironiche della coppia Ruskaja-Ikar. Meglio riuscita, in *Modo di tango*, la caricatura di questa danza, ballata dall'Amari e dall'Jkar ».

Mi piange il cuore a dirlo, oggi come oggi: è il *Corriere della Sera* del 19 giugno del 1923. Ciò stabilito, mettiamo a posto – ottimo Bragaglia – qualche altra faccenda.

Lei dice che io voglio istituire dei sistemi: ma quali, esempligrizia? Se si tratta della critica coreografica, i sistemi che io attuo sono quelli detta competenza e della rettitudine. Per sistema io sono – checché ella ne dica – contro il diletterantismo, il sopruso, l'invadenza dei protettori, la improvvisazione, le montature e le ciurlature nel manico, contro il modernismo a vanvera e le pacchianerie trapassate. Su questo terreno, a posto con lo coscienza e l'esperienza, io sono pronto a dar battaglia e ad accettarlo. Delle lotte femminili me ne infischio: ma lei è sicuro di non aver soffiato sulla brage, scrivendo sui giornali della domenica articoli di una pagina intera su una antinomia Fomaroli – Ruskaja, inventata e istigata proprio da lei?

Lei mi rimprovera di essere amico della signora Fornaroli: orbene, può essere che io lo sia. Ma non allo stesso modo che lei è amico, poniamo, della signora Ruskaja. Infatti a leggere i suoi articoli-circolare la gente potrebbe credere che il costante oggetto delle sue lodi fosse la divinità rivelata dalla danza italiana. («Esagerato!», direbbe il nostro Ferravilla). La mia

amicizia invece (e non la riserbo ad una sola persona) è una rosa che ha le sue spine. L'ha letto tutto il mio articolo sui balletti di San Remo? O le hanno ritagliato solo il "per finire"? Lo legga per intero, ci sono degli inchini, ma ci sono anche, e non in minor numero, degli scapaccioni: gli uni e gli altri – è bene che lei sappia – distribuiti con rigorosa imparzialità. Ho fatto ancor peggio, in altre occasioni, a proposito di amici anche più cari. Tenga presente, Bragaglia, che io non faccio parte della categoria dei gratuiti o interessati bruciatori d'incenso, che ho in uggia e stramaledico, perché son proprio quelli che hanno rovinato l'arte e il mestiere. A proposito dei suoi spettacoli del 1923, ecco cosa dice di queste persone il già citato Romagnoli :

«Ma si procuri che i soggetti siano meno melensi, e che la magia degli allestimenti appaia veramente sulle scene, e non solamente nella prosa dei compiacenti soffiattatori»,

Ha capito, Bragaglia? Come paladino del *tutù* e membro di questa santa Congregazione ho un odio tutto cavalleresco e confessionale contro la massoneria degli incensatori (e degli autoincensatori), degli accaparratori di incarichi e di gloria; ma anche un poco di indulgenza (perché no?) per i simpaticissimi burloni sovvertitori di carte in tavola, per i quali i fiaschi – a distanza di tredici anni – si imitano in successi. Questo mio è un modo come un altro di essere "indipendente". E credo proprio che stavolta il numero tredici le abbia portato sfortuna. Ma sia ben chiaro che non l'avevo con lei, e che solo la sua lettera mi ha condotto a fare un fascio della *Bajadera* e del «Teatro degli Indipendenti». La memoria, ecco, non avevo nessuna intenzione di stuzzicarla così a fondo se non mi avessero messo a puntiglio. E se mi mettessero ancora... Ma credo che basti.

E rispondendo a lei, Bragaglia, rispondo implicitamente al maestro Santoliquido del quale pubblico qui sopra una lettera. Intesi, dunque: a Milano (e non a Roma e nelle altre città della tournée, come equivocamente si dice) la *Bajadera* non ha avuto quel successo che ella dice: anzi...

E ciò, beninteso, per ragioni affatto "indipendenti" – come tengo a dichiarare – dal valore dell'opera musicale di Santoliquido.

Ciascuno è padrone poi di utilizzare i ritagli di giornale come meglio è capace. Se ci fosse l'obbligo di credere a molti giornali, per far la storia di questa arte...

La riverisco e sono

PAOLO FABBRI

Bragaglia, Anton Giulio – Fabbri, Paolo, *Risorgo dalle ceneri*, «Il Secolo. La Sera», 3 novembre 1933.

In merito alla polemica sorta a proposito del “Balletti di San Remo”, Anton Giulio Bragaglia scrive quanto segue:

La brillante e fortunata replica di Paolo Fabbri dimostra, perdincibacco, che l’acqua al proprio molino la si può tirar in modo così abile, da far parer vero per noi il contrario di quel che è vero per altri, restando vero per ambo le parti anche il reciproco! Colmo delle virtù documentarie e trionfo del magistero gazzettante!

Insomma, la *Bajadera* fu uno dei nostri pezzi riusciti. Che altri pezzi non abbiano entusiasmato il pubblico e che altri ancora lo abbiano irritato, per il loro ricercato estremismo, i fatti non dimostrano che il balletto di Santoliquido, sul quale verte la discussione, sia andato così male da potersi oggi dire che la Compagnia di San Remo lo ha finalmente rivendicato con l’attuale esecuzione! Io immagino che la Compagnia di San Remo l’abbia eseguito mirabilmente; ma non per questo dobbiamo averlo fatto male noi !

E va a finire che se Fabbri si mette in coscienza a ricordarsi il proprio contegno di allora, si sorprenderà, forse, nel vedersi ad applaudire, proprio lui, quella nostra edizione della *Bajadera*! E potrebbe essere che proprio Fabbri, quella sera, avesse reagito contro la incomprendimento che accoglieva altre pantomime nostre.

Quando Simoni scrive: «Lo spettacolo è finito bene (con la *Bajadera*) ma era cominciato male» (con la *Fantasima* di Scardaoni e Pergolesi) è chiaro che oggi si fa confusione tra il giudizio sfavorevole dato della *Fantasima* con quello favorevolissimo dato della *Bajadera*.

E me lo saluti Romagnoli! Gli attacchi di quel geniale erano generici. Egli mi diceva: «si procuri soggetti meno melensi», per farmi capire che avrei dovuto chiederli a lui, il Forzano dell’estetismo scenico...

Ma ora la discussione verte sul caso *Bajadera*, la quale ha avuto successo anche a Milano. Tutti i retroscena personalistici non c’entrano, e sono esagerati. Se io non fossi il cavaliere come sono, ora potremmo divertirci !

Infine io so capire ed ammirare lo antico e il moderno. La poesia non è dono riservato a nessuno stile e l’arte non è monopolio di nessuna scuola. Il contrasto fra il neoclassico d’oggi e il romantico sulle punte somiglia alla polemica sul verso libero: nel meglio che questo trionfa e sbaraglia, può saltar fuori un formidabile poeta in rima, e la strofe torna in onore.

Le antinomie sono espressioni della vita e si creano da sé, giorno per giorno, succedendosi periodo per periodo. Nessuno ne è il vero inventore, né il responsabile. C’è chi preferisce

uno stile e chi un altro, c'è chi sente una poesia, e chi non vuole sentirla. Questo accade in ogni arte e non per diletto. L'arte e la poesia fioriscono in ogni genere nobile; e l'intenditore sincero sa riconoscerle, pur restando fedele alle sue preferenze. Le amicizie umane, per un vero amatore, non contano che superficialmente. Ciò che conta è l'amore per un'arte, se davvero la si ama. Io prediligo la danza moderna, senza negare le grazie di quella romantica, che pure so capire come sento le antiche stampe. Ma non è vero che, quando espongo le ragioni delle mie preferenze stilistiche, lo mi avvilita a fare i giochi personali. Paolo Fabbri, partigiano delle scarpette rosa, deve riconoscere che io amo i piedi nudi in guisa molto superiore alla loro umana fragilità. Ho tanto lavorato – bene o male – per l'arte di Tersicore in genere, da meritarmi almeno il riconoscimento del disinteresse. Invito Paolo Fabbri a pronunziarsi su questo punto, senza posare a giustiziere e a castigamatti.

Gli articoli polemici o strategici per le tendenze personali non contano. E le esaltazioni di un campo e dell'altro non stupiscono, né debbono sorprendere. In tutti i tempi – Paolo Fabbri lo sa bene – si dettero queste piccole pugne nel campo della danza, per una diva o per un'altra! Restarono grandi ballerine le une e le altre: eccellenti scuole le precedenti e le successive. È la vita che si svolge, niente altro. Dunque, non scandalizziamoci: non facciamo parole grosse, non atteggiemoci a santoni o a Minossi da balletto: tanto la realtà è quella che è, e la vita fa da sé. Abbiamo ognuno le nostre ragioni in linea generale, e in particolare ognuno i propri torti. Le scuole si succedono come gli uomini, senza spregio per nessuno; questa è la verità, senza voler fare gli accomodanti. E tutto si riesce a dimostrare: tanto vero che Fabbri ha potuto sostenere che una parte del nostro repertorio sia caduta a Milano; dimostrandolo con le stroncature applicate a quella parte che realmente non ebbe fortuna. Eppoi Fabbri dice che sono io il simpatico avversario che sa cambiare brillantemente le carte in tavola. Oh, modesto Fabbri, voi meritate di essere un mio amico; e difatti lo siete. Ma «*tra cocchieri ste frustate?!*» Così dicono a Roma nei casi del genere.

Incenerito dalla vostra risposta, mi permetto di risorgere dalle ceneri per abbracciarvi insieme con l'amico Gorrieri.

ANTON GIULIO BRAGAGLIA

Bragaglia suona la stessa musica: ma il concerto va già meglio della volta precedente. Più coerenza e meno stonature: esattamente come è avvenuto fra la prima e la seconda esecuzione della *Bajadera*. C'i sono in questa lettera degli appigli per altre discussioni: ma rinvio Bragaglia a quel che ho scritto in altre occasioni. Fra l'altro sta bene che la poesia non sia dono riservato ad un solo stile: ma fra la poesia e la prosa (non dico il verso libero, a

potercisi raccapezzare!) corre una certa differenza. E allora viva sempre la vecchia distinzione di Jean d'Udine fra danza pura (poesia) e danza in prosa (si chiami pantomima o si faccia passare per “danza moderna”). E poi ancora: se la storia e l’arte – in una parola, la vita – sono eterno svolgimento, come dice anche Bragaglia, perché mi si imputerebbe di intolleranza se reagisco alle “rotture” rappresentate dalle utopie, di certi pseudo-esteti?

Certe esperienze a vanvera l'arte le paga a caro prezzo. Ho visto fra l'altro l'ultimo saggio di ballo alla Scala: e le allieve di un'insegnante “ritmica” si sbizzarrivano in *entrechats*, *piroette*, *ruote*. Non sarebbe più leale, per il bene dell'arte, confessare che si è andati per imparare l'abbiccì là dove si pretendeva di insegnare la nuova estetica? Le do atto del suo disinteresse, caro Bragaglia; ma lei ha tollerato questa confusione: che gli aspiranti mimi potessero credersi e farsi credere ballerini e inventori di nuove estetiche della danza. E bisognerà che lei faccia molt'altro ancora per Tersicore perché le si perdoni questo. Si provi: non è mai troppo tardi.

Come vede, c'è cocchiere e cocchiere; e son tanto diverse le nostre carrozze e le nostre livree! Ma ci potremmo egualmente divertire assieme, sempre che lei volesse. Non ho nulla in contrario. E allora, abbracciamoci pure.

PAOLO FABBRI

Ramperti, Marco, *Guerra di gonnellini*, «Ambrosiano», 9 novembre 1933.

...Cioè, per essere esatti, del gonnellino contro la clamide e il peplo; dei *tutù* della danza classica, tradizionale, contro la veste ondante della danza moderna, espressionistica, svincolata dai canoni e dai riti...

Guerra leggiadra, piccola guerra. Un poco inadatta, se si vuole, si tempi maiuscoli in cui viviamo; ma forse si dirà che può valere, appunto, a titolo di correttivo. Quel che mi sorprende è di vederla ancora fervere nel mondo, e per l'appunto, a Milano, questa guerra di gonnellini, questa *guerre en dentelles* che credevo risolta da un pezzo: sola ragione perché, avendovi io stesso partecipato in altra epoca, da un pezzo non me ne curassi più. Chi mai avrebbe supposto, alla vigilia dell'anno duodecimo, che nella nuova Italia ci si potesse ancora battere per l'antico *tutù*, ormai considerato un rudero da almeno tre quarti dell'umanità: Russia, Germania, America, Scandinavia? Nella stessa Inghilterra conservatrice, Isadora Duncan aveva deciso la battaglia da gran tempo, guidando le sue schiere di danzatrici in libertà contro le ultime squadre dei balletti formalistici, e animandole

alla vittoria con quella sua celebre sciarpa marescialla di cui s'adornò anche per morire. Defunta Anna Pavlova, fu la morte del cigno tradizionale pure nei paesi di razza slava. Non parliamo della Germania, terra d'ogni coreografica innovazione. Parevano dovunque, ripeto, clamide e peplo già avere sconfitto questo *tutù* riserbato, ultima Tule, alle ballerine dei paralumi: quelle ballerine in veste classica che sono le ultime a scomparire, colò perché ai ragazzi è tanto facile di ritagliarne ancora con le forbici.

Restavano la Francia e l'Italia. In Francia, tutti i teatri d'avanguardia àno (*sic!*) messo ormai fuor d'uscio la danza antica – quella, per intenderci, degli *entrechats* e degli *arabesques*, delle corse sulle punte e delle giravolte vertiginose – come una vecchiona cui tocca, ormai di vendere i cerini alla porta, sospirando il tempo «*du corsage dotu-de la jambe bien faite*». All'Opéra, invece, e in qualche altra avita sede, il *ballet* tradizionale resiste: ma voi sapete bene quel benedetto paese come la intende. Le innovazioni, la Francia, le accetta tutte; ma un cantuccio per l'antico bisogna che resti, bisogna che ci sia: anche se quell'antico è logoro e sfatto. – *Eh, eh:* – dice lo stesso Roi Pausole, promulgatore d'ogni libertà, allora che qualcuno vien a lagnarsi di Taxis, l'ugonotto, e delle sue pedanterie conservatrici – *Taxis a du bon.* – La tradizione è sempre qualche cosa di buono, o quanto meno d'intoccabile, pei Francesi: e questo spiega come all'Opéra, cioè al teatro che da cinquant'anni s'inaugura col *Faust*, si ritrovi rispettato sacro quel ballo sulle punte, con *tutù* e calze di cotone, ch'essendo spiaciuto a Wagner, il quale non ne voleva sapere fin dall'anno 1868, mentre piaceva immensamente ai soci del Jockey-Club, fu la sola causa perché da questi signori fosse decretata la caduta del *Tannhäuser*. Sessantacinque anni dopo, non siamo più a tanto; però il *tutù* resiste ancora; e uno almeno c'è, Andrea Levinson, un ebreo d'ingegno capitato a Parigi, che gli è rimasto fedele. Sarebbe, questo Levinson, il Taxis dell'antica coreografia contro la nuova, l'ugonotto che inorridisce d'ogni libera espressione danzante, si chiami essa Wigman o Winkeistern, Clara Martens o Clotilde Sakharof. Così feroce è questo messere, contro chiunque ardisca di non far consistere la «poesia muta» di Simonide nel trotterello sulle punte o nella piroetta alla derviscia, che tratto tratto, le reazioni sono clamorose e fanno eco sulle gazzette. Una volta uno, un russo, andò a sfasciargli la casa. Un altro, anche più spietato, ebbe a dirgli in altra occasione ch'egli ostentava, essendo giudeo, dei gusti classici, come certi suoi consanguinei ostentano d'essere baroni. «*Taxis a du bon*».

Però, questa volta, decise di farla finita, e di occuparsi d'altro: sicché dallo stesso Levinson, da qualche tempo, il gonnellino non è difeso più. Ma c'è chi glie l'ha (*sic!*) ritolto di mano,

per riagitarlo ai venti in segno di sfida: e quest'altro, ultimo superstite sulla zattera del naufragio tradizionalista, è un italiano.

In realtà Paolo Fabbri, movendo contro certe danze in genere, à (sic!) l'aria d'avercela con certa danzatrice in ispecie: ch  Ija Ruskaja non gli piace, mentre piace a noi tutti, sia come danzatrice in proprio che come insegnante alla Scala: n  egli trascura occasione di farcelo sapere. Tutte le opinioni, come si diceva nell'anteguerra, sono rispettabili: e noi rispediremmo, pur trovandole strane, queste del collega Fabbri, s'egli non cercasse d'imporle con un corso alquanto forzoso. Paolo Fabbri   per la tradizione, per il ballo dei padri. Ultimo dei fauni danzanti al modo antico, fa egli ogni giorno la sua preghiera al dio Pan perch  riporti sulla terra gli entrechats e gli arabesques, le corse sulle punte e le piroette senza mai fine. I suoi modi, in apparenza, sono sospirosi e gentili. Flauto alle labbra, rimanda egli ai cieli, ostinato, il suo rimpianto. Per  non affrettatevi a credere troppo clemente, giudicando dal suon di fistola, l'ultimo dei pi  caprini. Egli   patetico, ma anche polemico. Ha il piffero in bocca, ma anche due corna ritorte e rabbiose, con cui si sfoga, ogni tanto, a dar cozzate. Se oggi mi volto a rispondergli,   perch , nel preterito, una pinzatina   toccata anche a me. Forse, in suo furore, egli non se n'  accorto: rispondendo a Bragaglia, il quale sosteneva che certi suoi balletti moderni presentati all'Eden dieci anni fa, con la Ruskaja appunto ed altri attori di pregio, ebbero successo ed influsso – anche se il consesso volgare non fu, non potendo essere, unanime – rispondendo, dico, a Bragaglia, che con tutta ragione difendeva quella sua impresa, il satiretto Paolo   voltato quelle mie critiche in canzone, asserendo che non si dovevano prendere senza riserva, e, se   letto bene, neppure sul serio, trattandosi dei saggi d'un umorista. Ma non   cos ; e ci tengo, chiaro e netto, a dichiararlo. Non   cos ; e mi meraviglio che il Fabbri abbia supposto anche un momento, nel suo furor polemico, che cos  potesse essere. In sede critica le mie opinioni, buone o cattive, non sono scherzo n  follia. Quegli elogi a Bragaglia, alle sue iniziative e ai suoi coadiutori, erano, quali restano, franchi, espliciti, ragionati, leali. Il Fabbri   fatto male a metterlo in dubbio. Non andr  a cercare la Radice in questo male. Mi baster  di ristabilire la precisione d'un giudizio di cui, per poco che conti, voglio che ancora mi tocchi, dieci anni dopo, la soddisfazione; o la responsabilit .

Ha torto di Fabbri, o ragione, nel suo parteggiare per la tradizione? Non discuto. Gi    (sic!) detto che di danze, vecchie o nuove, non mi occupo pi , e ne lascio la cura ai giovanotti. Faccio perch  la questione filosofica. Il Fabbri mi pare un po' troppo solitario, ormai, nella sua opinione. Ho sempre avuto una certa inclinazione sentimentale per le minoranze: ma una

minoranza ridotta a un'unità cessa d'essere eroica per diventare presuntuosa; e debbo pur dire che i partiti composti di un appartenente unico, soprattutto in arte, mi attirano ancora meno di quelli troppo numerosi. In arte, Orazio sol contro Toscana tutta mi somiglia troppo il Napoleone del manicomio, che si mette in piè d'un sasso con un braccio infilato dentro il pastrano. Ora che l'animoso Paolo sia rimasto unico ed ultimo, insieme al circonciso di Parigi, sulla zattera del naufragio tradizionalista, la quale porta legato all'albero di fortuna, a mo' di bandiera, un gonnellino di tulle, non riesce a commuovermi. Lui e Levinson: cioè a dire, due corpi e un'anima sola: poiché, in verità, quando vò leggendo certi articoli di Fabbri sospirosi della danza antica, vi ritrovo i pensieri, e quasi i vocaboli di Levinson punto per punto, si che i due paiono assomigliarsi, confondersi come due gocce d'acqua, per non dire di pianto. Lacrimata dal binomio è la divina Piroetta, che torni nel mondo a redimerci dalla profana Espressione. Ora forse ancora arriverei ad intenerirmi, di quest'ultimo Mohicano della danza dei padri, se il collega, nelle cronache sue, desse prova d'una più simpatica coerenza. Ma quando, ad esempio, egli loda, e giustamente loda, una danzatrice di vero genio moderno come la Bodenwieser, per rinnegarla furentemente a solo un anno di distanza, io penso che in tanta ira di convertito entri perlomeno un poco di leggerezza; e penso che i suoi giudizi danzino un po'troppo sulle punte, come le ballerine ch'egli predilige; o facciano giravolte troppo ardite, arabeschi troppo complicati.

Solitario il Fabbri, ormai, nella nostalgia del ballo che fu. Ma per avere il diritto di restare soli, bisogna aggiungergli il dovere d'essere forti. A' (*sic!*) questa possa, à (*sic!*) quest'autorità il superstite egipane della danza antica? Pei verdi classici prati sui quali il suo spirito salta e volteggia, cori di satiri e ninfe ben dovrebbero, negli antichi danzanti modi, tenergli dietro. Ma anche quest'altra religione è *depopolata*. Di danze all'antica nessuno vuol più saperne. E dove più vivono le grandi danzatrici in gonnellino? Il Fabbri stesso non ne conosce; o per lo meno non ne conosce che una: Attilia Radice, È costei la ballerina di alquanti meriti, che secondo il collega sarebbero meriti sovrumani e tali da offuscare, anzi da cancellare o impedire ogni altra effusione coreografica sopra la terra. Il difensore della tradizione non à dunque che un esempio al quale riferirsi. Buono, secondo me. Sublime, secondo lui. Buono, secondo me. Sublime, secondo lui. Ma, ancora una volta, solitario: e quindi insufficiente. La zattera della tradizione resta in balia dell'onda, anche se legato all'albero c'è, come segnale, il *tutù* d'Attilia. E no: la danza tradizionale non sarà ridata agli uomini neanche dalia piroetta stupefacente della signorina Radice. Né il suo gonnellino, restituito alla naturale forma d'*abat-jour*, le basterà per offuscare ogni altra luce di danzatrice rivale. Paolo Fabbri esagera un tantino nel vedere in lei l'alfa e l'omega di

Tersicore. Ora le esagerazioni io le accetto, ma soltanto in poesia. Leggerò volentieri, domani, un carne di Paolo per Attilia: e sia pur acceso, irradiato di tutte le iperboli, come al tempo idillico in cui Musset celebrava la Taglioni, o il Prati la Essler, «ammirata nell'uno e nell'altro emisfero». Oggi, delle semplici cronache scritte per tutti nella prosa di tutti, le vorrei più misurate, e tali da non essere sospette, da parte dei malevoli, d'umorismo, così come il collega à (*sic!*) sospettato le mie.

Ad ogni modo, ciò che più sorprende nel Fabbri, è che, dando egli prova nei suoi criteri d'una parzialità che potrebbe essergli perdonata come una debolezza, vede, o crede di poter vedere nei criteri altrui un'altrettale parzialità, ch'egli designa addirittura come una colpa. A Bragaglia, che à (*sic!*) appena finito di rivendicargli la bontà dell'opera propria e la perizia della signora Ruskaja, in quel balletti dell'Eden di dieci anni fa, egli ardisce domandare «in omaggio a quale Dulcinea » egli parli ; e più oltre, riferendosi evidentemente alla danzatrice che non gode il favor suo, non risparmia un altro monito ad altri eventuali «protettori». Non so a chi alluda ; non lo immagino nemmeno. Ma la botta, per qualcuno, c'è ; ma tra l'uno e l'altro dei suoi modi melliflui, il faunetto flautista à (*sic!*) tirato la cornata. E, ne abbia egli il diritto o no, c'è da chiedergli se quella cornata, cioè quella diffidenza, non avremmo diritto di restituirgliela noi, con cento e mille ragioni di più, per ciò che da anni egli scrive contro le danzatrici del mondo intero, a vantaggio di quell'unica per cui fa eccezione, e che fa così bene *arabesques* e *pirouettes*. Noi saremmo, contro i suoi mulini a vento, i Don Chisciotte di misteriose Dulcinee. Ebbene: noi, non gli chiediamo quale sia il vento dei suoi mulini, per chi faccia macinare tutto quel grano, di cui persino un chicco è negato alla signora Bodenwieser, o alla signora Ruskaja, o a chiunque altra non rivesta *tutù* e calze di cotone nello stile degli *abat-jour*. Ma gli diciamo che per riconoscere i meriti di colei che conoscemmo, ballerina, dieci anni or sono, all'Eden, e ritroviamo maestra di ballo, dieci anni dopo, alla Scala; per riconoscere stimare l'ingegno, lo scrupolo, la distinzione, la novità, la dignità, di costei, non c'è bisogno d'esserne innamorati, e d'averle chiesto in ginocchio la grazia d'esserne armati paladini. Detto questo, non voglio ancora decidere se le danzatrici in peplo abbian diritto di escludere le danzatrici in gonnellino; o viceversa : ma a Paolo Fabbri, il quale è per il ballo sulle punte, osservo che il mondo è grande abbastanza per tutti ; ma, in particolar modo, per chi è disposto a starci soltanto in punta di piedi.

Quanto ai lettori, vadano in pace e sicuri. Ho chiesto sull'argomento la parola perché tirato letteralmente In ballo; ma per una volta : e non la domanderò più. Pepli e gonnellini àno (*sic!*) cessato d'interessarmi. La loro guerra è risolta, ormai: e se anche risolta non fosse,

altro accade sulla terra, che mi pare conti un poco di più. Perché la danza è certamente un'arte insigne; ma il tempo in cui si battaglia per le danzatrici, pel ricciolo della Essler o lo scarpino della Cerrito, è lontano; e non era neppure un tempo esemplare. Ripassare, proprio oggi, sotto l'arco, di Tito a rintracciar farfalle – farfalline classiche, in *tutù* bianco, o vanesse espressionistiche, in clamide multicolore – non mette conto. Meglio, collega Fabbri, è che ci mettiamo d'accordo, oppure che letichiamo per altre cose.

Fabbri, Paolo, *Le battaglie coreografiche del prode Girella*, «Il Secolo. La Sera», 10 novembre 1933.

«Ma la buona antica danza non è morta. Sento, ripeto, la sua presenza: o non così lontana come Levinson teme, come Bragaglia spera», MARCO RAMPERTI su l'«Ambrosiano », febbraio 1926.

Marco Ramperti ha finalmente trovato una guerra per cui manifestarsi interventista: quella della clamide contro il *tutù*, della quale ha discorso con tanta malizia e con eloquenza così ingenua e sottile ad un tempo sull'*Ambrosiano* di ieri. Di queste battaglie, dice lui, è un veterano; e diamogli pure riconoscimento di tutti i rischi corsi affrontando artiglierie e fucilerie, anche se i proiettili che di solito si sparano in queste occasioni (di garza, di cotone o di carta) non sono di quelli che «fanno i buchi nella pancia». Evviva dunque il coraggio!

Debbo riconoscere che il Comando Supremo dell'implacabile nemico varia le tattiche e i settori d'attacco con sconcertanti manovre e con caparbia ostinazione. Fallisce l'avanscoperta del sergente Piovene? Viene avanti il reggimento del colonnello Bragaglia. È respinto con gravi perdite? Si manda per l'azione decisiva il feldmaresciallo (*sic!*) Ramperti, prode dei prodi, combattente di vecchia razza.

Ma Ramperti è uno di quegli avversari che guastano la bellezza del combattimento. Con lui di fronte, addio guerra di movimento o guerra di posizione, si va dritti dritti alla rissa, con gli sgambetti e i morsi nel naso. Sarà un'altra educazione tattica, e avrò torlo io di apprezzarla poco, ma per me è questione soprattutto di temperamento e di preparazione

Poiché è possibilissimo che un autodidatta riesca a scrivere degli articoli divertenti e brillantissimi: che, annotando volta a volta sui pezzettini di carta, egli riesca a mettere

assieme un inesauribile e comodissimo archivio di pensierini rari, di frasi garbate, di citazioni smaglianti. Ma al primo becco di gas l'orpello svela la canapa che c'è sotto: basta una cantonata perché lo scrittore si tradisca amanuense, una nota falsa perché l'emulo di Horowitz si dimostri niente più che un volenteroso orecchiante, un mal di fegato perché il cronista mondano non riesca a trattenersi dal dir bestemmie e parolacce nella buona società, un bicchiere bevuto di più perché il delicato poeta di faccia sorprendere a dire sconcezze alle signorine poco per bene. Quando mancano il fondamento e il carattere si ha un bell'imporsi un contegno: la superficialità e il «per sentito dire» vengono sempre a galla, e la voglia di far pettegolezzi la vince sempre sulla capacità di stare al *quia*.

Anche per Ramperti la danza è un modo di essere: di essere, dico, instabile e incostante. Anche attorno a quest'argomento ha raccolto e classificato un buon numero di pezzettini di carta: coi quali ha composto – preziosissimi mosaici – molti articoli veramente interessanti e piacevoli sull'arte di Tersicore. Ciascuno di essi sarebbe una battaglia vinta per la propaganda di quest'arte se il Nostro non avesse quella volubilità d'umore che tutti sapete, e se li avesse scritti tutti sulla pergamena durevole della convinzione invece che sulla friabile arena dall'informazione generica, dell'infatuazione momentanea, della convenienza dell'ora. Perché va bene la «versatilità», va bene passare dalle cronache d'oro, incipriate di borghese vanità, alle dichiarazioni pacifiste accese di ardore proletario: va bene brandire oggi la riforma protestante nel nome di Isadora Duncan e parafrasare domani il rituale cattolico per Clotilde Sakharoff «piena di grazie», va bene ancora scrivere le ardenti apologie per il ballo «in punta di piedi» in occasione del «successo fervido e continuo che il *Carillon Magico*, il deliziantissimo balletto di Pick Mangiagalli ottenne alla Scala nel 1926, e ritorcere le lodi in accuse nel 1933, quando alla Scala dominano le sacerdotesse dei piedi piatti incensate e lodate dalla più diffusa stampa. Va bene, insomma, che uno cambi opinione a seconda dell'umore e del vento che tira: ma quello che non va assolutamente è che proprio Girella faccia appello alla coerenza.

Ieri Ramperti l'aveva – sull'*Ambrosiano* – con «le ballerine dei paralumi, il rudero del *tutù*, le calze di cotone»; l'aveva col «circonciso di Parigi» (Andrea Levinson, che da anni non lascia occasione per dimostrare la sua affettuosa comprensione dello spirito, dell'arte e della letteratura italiana, su tutti i giornali di Francia e d'Europa) e l'aveva infine con me. Lasciamo stare – abbastanza indulgenza – i fatti personali; sulla buccia di banana di una R maiuscola a sproposito, scivolano per terra la discrezione e il buongusto di un gazzettiere mediocrementemente celebre: ma io resto in piedi, mani in tasca e fronte alta. Perché è bene che il Nostro sappia che, quando una causa mi pare giusta e santa, io la sposo: e solo

metaforicamente. Dove Girella tiene in serbo delle scappatoie per questa o quella opportuna evenienza, io mi lego con sacramento per la vita intera: quello che dico oggi, prendo impegno di dirlo anche domani, costi quel che costi. E alla malora le *plaisanteries cocasses* dei vecchi zitelli! Per di più, non è il Nostro che inventerà il metro per misurare il mio buon gusto e la mia onestà professionale: perché i lettori delle mie critiche e delle mie polemiche sanno che il nome che Ramperti scrive troppo confidenzialmente mi è scappato dalla penna – da circa due anni a questa parte – una sola volta: quando – in occasione delle *Danze Campestri* di Grétry olla Scala – gli attribuii la responsabilità di un errore.

ma questi sono echi, che mi si perdoneranno, di chiacchiere di portinaia.

L'importante, ai fini della discussione e dell'arte, è questo: che Ramperti ha scritto nel 1926, sullo stesso Ambrosiano di ieri, un articolo purtroppo non dimenticato in difesa della vecchia danza tradizionale: è stato pubblicato nel febbraio e si intitola «In punta di piedi». L'autore – guarda un po' – se la prende calda contro il suo compare di oggi – sicuro, è lo stesso Antongiulio Bragaglia! – e indovinate perché? Perché si è permesso di dissentire in argomento di danza da André Levinson!

Sapete l'opinione che Ramperti aveva nel 1926 circa quello che ieri chiamava, spregiativamente, «il circonciso di Parigi»? Orbene, leggete:

«Non c'è in tutta Europa chi s'intenda e scriva di danze come Andrea Levinson... un russo-ebreo, un irrequieto, un complicato, un modernissimo... provatevi a seguirlo nelle sue adorabili “croniques (sic!) de danse” tra i vari giornali di Francia e d'Europa che se le contendono. Si tratta di un critico troppo severo e d'un esteta troppo sicuro per fare dei propri gusti una semplice questione di nervi. Egli pone la danza classica sullo stesso piano della prosodia latina, dell'ordine dorico, dello stile ogivale. Essa è per lui il gioco delle forme pure... Seri argomenti, insomma, e non da dilettante».

E il paralume.? E la piroetta alla derviscio, e il trotterello sulle punte? E la danza dei padri che ieri Ramperti ha messo nella botte chiodala assieme al critico francese? Ecco le opinioni del 1926;

«L'irrisione del “tutù” e delle “punte” è così frequente, per ciò che riguarda la danza classica come quella delle virgole nel discorso da parte dei paroliberisti insofferenti alle strettoie. Ma è più facile, anche in materia di coreografia, sentire il peso di un vincolo che capirne la necessità. Ora il gonnellino è una convenzione indispensabile, quanto il segno ortografico: e si finirà per rimpiangerlo e per tornarci. Sylvia è là trepida e viva, sulle sue punte, accennando a riprendere lo slancio sulle scene che l'hanno esclusa. Peserà così poco, la

lievissima dalle ali di garza e dal corsetto di libellula, sulle tavole ora percosse sì barbaramente dai cavalieri del principe Igor, dai fantocci e dai cosacchi ubbriachi (*sic!*) di Petrushka!».

E il Giuda di oggi che si atteggia a profeta :

«Sì, penso anch'io bisognerà richiamare le nostre silfidi d'un tempo; e sian pure le convenzionali che ancora vent'anni or sono i ragazzi ritagliavamo nella carta velina per impiccarle ai paralumi. Questo ritorno è prossimo. Ne sento i segni dell'aria, non so dir come, come nel febbraio gelato si sente il filo di brezza che porterà le farfalle... vedo già il premio che si accorda, e più si dovrà accordare, alla grazia antica e italiana dell'ottima, della necessaria coreografia tradizionale».

Dove si vede che, a furia di ritagliare nella caria velina, si finisce col prendere l'abitudine di ritagliare nella carta stampata, A qualche anno di distanza, le immagini che sono usate per dire bianco servono per affermare nero. Ma questo bel tipo di modernista-dalcroziano-ruskajano che è il Ramperti 1933 ci vuole ancora maggiormente stupire:

«Ma confesso che per questa, che di tutte le arti è la più elementare, mi sento codino. La danza, come l'amore, è così prossima alla natura che i suoi precetti più venerabili debbono restare dei comandamenti. Il "passo a due" avrà, come il bacio, una sintesi immutabile nei secoli».

Tenerenze di romantico innamorato! Ma eccolo a compromettersi ancor più :

«Lo stile consiste nel distinguere una idea "ballata" da un'agitazione nel vuoto. Ogni movimento deve avere una sua vita simbolica. Coi piedi, s'alza lo spirito. È il ripudio della forza di gravità; una ribellione dell'essere al peso, che parte dal guizzo della caviglia per finire – dolce rivolta – al sorriso della bocca».

E poco innanzi, a proposito dei vagheggiamenti odierni per la danza espressionistica:

«(La danza classica) converte la vita, bellezza e tragedia, in ideogrammi plastici, che senza aver nulla a vedere col gesto descrittivo e oratorio esprimono sin otticamente, maestosamente, ciò che è in noi d'ineffabile. Deve essa, la danza classica, dissociare l'espressione dall'esecuzione? Il fatto psicologico va lasciato all'inferiore pantomima. La silfide non può toccare ciò che riguarda i mimi. Essa spazia. Essa vola. È il vento e la fiamma».

Ma potrei far citazioni a carrette per dimostrare ancora maggiormente, se pure occorresse, la malafede del mio uomo. Io sarò l'anima dannata di Levinson ma dove è andato a pescare certi «ideogrammi plastici» il Ramperti?

Ma resti pure nel suo Lete intanto che io metto in chiaro questo: che di brave danzatrici in gonnellino ne conosco assai più di una E i nomi sono quelli di Bianca Gallizia, di Eugenia Sala, di Ria Teresa Legnani, di Nives Poli, di Bice Del Frate e le due Wande– la Nardi e la Torti – e Rosetta Blasibetti: tutte giovani e tutte soggette a 'sbagliare e ad incorrere talvolta nelle mie ire di amatore giurato ma incontentabile, ma ciascuna singolarmente tanto valida da opporsi a diecimila Dalcroze Wigman o Winkeistern per volta. E poi altre ancora: e tutte uscite da scuola (la Scala) finché non era oppressa dalla barbarie.

E poi c'è dell'altro: che non è vero che io mi sia solo (Orazio sol contro Toscana tutta) sullo sperduto relitto della danza classica, veleggiando disperatamente con un sottanino di garza. Il Napoleone da manicomio proprio è soltanto Ramperti, questo disperato giannizzero della convenienza e dell'opportunità, ultimo e solo su una marcescente catasta di polemisti sconfitti agitare la spada spuntata di quelle «coreografiche innovazioni» onde va lieta la Germania. Si fa presto a parlare a «per sentito dire»: ma i frettolosi appunti presi sui pezzettini di carta dieci fa non hanno mai, come oggi avuto bisogno di una revisione.

Lewitan, il direttore della rivista tedesca *Der Tanz* non certo sospetto nel passato di tenerezze per la danza tradizionale, mi invitava alla collaborazione due anni or sono con seguenti ragguagli:

«Noi siamo ora per tendenza “ballettofili”, perché anche in Germania negli ambienti più avanzati si va facendo strada la convinzione che non è possibile una riforma coreografica dissociata dalla tecnica classica del balletto e della danza tradizionale, base indispensabile di ogni evoluzione».

La lettera è qui sul tavolo, a disposizione di chi vuol vederla. E in Inghilterra? La Duncan, la grande isterica prediletta da Ramperti, non vi ha mai attecchito, come sempre vi han fallito tutti i tentativi di secessione modernista o germanizzante. La *masseuse* Margaret Morris è sola contro tutta la trionfante schiera del *Ballet Club* (e si chiamano *Camargo Society*, *Cecchetti Club* – nomi italianissimi – come italianissimo è quello della *Cecchetti Branch* della Imperiale Associazione degli insegnanti di danza classica). E i tradizionali balletti classici di Montecarlo, diretti dall'allievo di un tradizionale maestro italiano, Leonida Massine, proprio quest'anno ottengono a Londra – in una serie di rappresentazioni durate quattro mesi – un trionfo paragonabile soltanto a quello del Diaghileff dell'epoca d'oro.

E l'America? Paese giovane e curioso di tutto (ma ha il torto di non aver compreso, l'anno scorso, la grandezza di Ramperti in tutta la sua estensione, onde il Nostro gliene porta tuttora corruccio): ma l'America si è inventata e creata una delle più particolari espressioni della

danza moderna: quelle *Rash Albertina Girls* che indossano tradizionali scarpette di raso e danzano sulla punta dei piedi. E così via di seguito.

E finiamola poi di far credere che la signora Ruskaja sia la vittima di una mia presunta partigianeria o di un malanimo soltanto personale. Ho detto già che non mi curerei né punto né poco di lei, se non ci fossi spinto da certi atteggiamenti apologetici di certi malinformatissimi esaltatori. Io sono costretto a tenermi ai fatti, e i fatti sono questi: che questa direttrice di Accademie di ballo non ha mai saputo ballare e tanto meno insegnare la danza. Ha fatto carriera come mima col «Teatro degli Indipendenti» attraverso una serie, come abbiamo visto, di sconcertanti insuccessi. Questa Minerva della sapienza coreografica non ha lasciato in dieci anni né il ricordo durevole di un'interpretazione né un'allieva: Minerva è sterile. Se oggi è alla Scala, dieci anni fa l'hanno protestata dal Regio di Torino per non aver saputo allestire una «danza delle ore», che è come dire il «pallone rosso e blu» di ogni elementare iniziazione alla coreografia. C'è Siracusa, va bene, e c'è Erba: le solite lagne grecizzanti ottenute per raccomandazione ma senza riconferma per l'anno successivo. E ci sarà quest'autunno il Festival della Biennale di Venezia: ma i conti li aggiusteremo al momento opportuno. E l'avremmo lasciata fare, perché il pane è per tutti, se non avesse messo le mani sul companatico della Scala e della tradizione. Che è italiana, perdinci, e sta correndo il rischio di prendersi una polmonite in queste acque gelate della Neva o del Lemano. Mentre i nostri maestri stentano la vita nei teatri di provincia. Ecco tutto. E se c'è malanimo, ditemi che non è sacrosanto! Ma adesso basta, se Romperti dice, come Ponzio Pilato, di lavarsi le mani di queste guerre di gonnellini, laviamocene – perdinci – anche noi: e a maggior ragione, per quella nota familiarità che abbiamo col sapone e con l'acqua.

E vengano pure, come Ramperti dice essere accadute ad André Levinson, a minacciare di metterci la casa a soqquadro. Questi incendiari, che vengono a darci fuoco hanno la coda di paglia. E par non sporcarci di nuovo le mani lavate di fresco, useremo con costoro quell'arnese domestico che è anche un'arma energica in mani robuste. Perché, amici (per giocare franciosamente di parole) *il y a balai et ballet*.

Ramperti, Marco, *Una lettera di Marco Ramperti*, «Ambrosiano», 12 novembre 1933.

Milano, 1 novembre 1933–XII

Egr. Sig. Direttore,

Avevo chiamato in causa il signor Paolo Fabbri per domandargli questo: come si fosse permesso d'attribuire un senso «umoristico» a un mio giudizio seriamente e cordialmente favorevole circa alcune danze espressionistiche eseguite dieci anni fa da Ija Ruskaja. Ora, come una tale licenza non poteva essere attribuita che all'idolatria del Fabbri per la danza tradizionale, gli avevo detto e provato come un sì cieco parteggiare fosse disperato, ormai, nell'anno 1933. Nel quale appunto vediamo, dopo tanto discutere per le forme antiche e le nuove, queste affermarsi dovunque, e irresistibilmente, sulle prime. Il Fabbri risponde provando che «sette anni» or sono io stesso ò (*sic!*) dimostrato alcune indulgenze verso le forme classiche. E che, per ciò? Cronista, e non teorico, osservatore, e non settario, ero nel mio diritto e dovere di dar conto di quanto, «allora», la danza formalistica avesse ancora di vivo; così come ne davo, ben più ampiamente, di quella espressionistica, per ogni sua fausta rivelazione o promessa. Sette anni dopo, gli stessi segni di vita la danza dei padri non dà più, e non resta che inchinarsi alla sua tomba. Ecco tutto. O crede il Fabbri che un settennio non conti, nel ciclo delle evoluzioni, estetiche; e che le verifiche, per non dire le opinioni, non abbiano da mutare al lume dei fatti? Ad ogni modo, non è ch'io parteggi, a mia volta, pro contro la tradizione. Il Fabbri mi rilegga. Ho detto che della vecchia disputa, ormai, mi disinteressavo: e che solo m'appariva averla risolta, a tutto svantaggio della tradizione, il destino. Contro il destino, Paolo Fabbri cita l'opinione propria e quella del signor Lewitan, direttore defila rivista tedesca *Der Tanz*. Sta bene. Egli è libero di fare dell'umorismo anche se non ne à (*sic!*) d'attribuirmene. Arbitrio il quale era il punto, il solo, della mia doglianza, rimasta insoddisfatta. D'altre facezie del mio oppositore non è qui luogo da chiedergli ragione. In un punto sol ò (*sic!*) da informarlo per le stampe. Quali fossero i miei pensieri circa la guerra, negli anni ch'egli à (*sic!*) la finezza di rievocare, |il mio dovere di soldato l'ò (*sic!*) fatto; e l'ò fatto (*sic!*), per tre anni, con fedeltà ed onore: come carte dimostrano. In quegli anni Paolo Fabbri era giovinetto; ma certo già uscito dai giochi della puerizia: ballerine di carta e soldatini di stagno. E c'erano, al reggimento, anche dei volontari giovinetti. Come le mie carte militari sono in regola, e senza dubbio anche le sue per ogni confronto di prodezza, poiché di prodezze egli discorre, sappiamo ormai d'essere in regola tutti e due.

A Lei, Signor Direttore, resta devotissimo il suo

Marco Ramperti

Anonimo (ma Walter Toscanini), *Biagio Pace fra le danze*, «Perseo», anno IV, n.23–24, 1–15 dicembre 1933.

Troppo tardi, per verificare l'autenticità della firma, riceviamo e, per evidente scrupolo di imparzialità, pubblichiamo questa lettera che rappresenta forse l'unica voce – oltre la sua propria – che, nella presente polemica, affermi una, sia pur parziale, competenza tecnica di Biagio Pace in materia d'arte teatrale.

Signor Giornalista.

Vengo con questa mia per dirvi che sarebbe l'ora di darci un taglio col dire che il professor Pace Biagio non capisce niente di roba di teatro. Capisce, e come! E ce lo provo io.

Lei dovesse sapere che io sono una ballerina delle prime della Scuola della Scala, che una volta ci dicevano l'Accademia di Ballo e che fra poco ci diranno l'Asilo di Ballo per l'infanzia abbandonata dall'Arte, perché dicono quei asinoni dei abbonati che la Scuola la va a rebellotto, da quando invece della danza classica all'italiana ci hanno cacciato dentro i balli soppressionisti (si dice così?) che saressino poi quelli che si fanno coi piedi piatti, e con le gambe e i garroni nudi alla fresca e bella, che loro dovrebbero essere contenti, ma loro, questi gesuitoni, corrono a vedere il nudo delle Schwarz al Lirico e tontognano se lo vedono alla Scala. Sono antiquari e vogliono ancora il a tutù » e il maglione invece della camicia da notte alla greca col taglio da una parte per scoprire al momento buono «le giovanili nudità», come ha smalignato un giornale di Cremona che del vero ballo alla tedesca e del vero Novecento alla bolscevica capisce una cicca!

Oltre che antiquari, quelli abbonati sono poi anche ignoranti che vorrebbero ancora il ballo sulle punte all'italiana perché non hanno letto li articoli della *Lettura*, della *Domenica del Corriere*, del *Corriere dei Piccoli* e del *Corriere della Sera*, dove c'è spiegato chiaro su che noi facciamo benissimo a ballare i balli che stanno pitturati nei vasi greci, (lo vorrei sapere questi signori abbonati colla coda di dietro e col davanti di gesso, che vasi tengono loro, nei loro palazzi: noi, povere ballerinette, vasi greci, o niente!).

Dunque l'anno passato è successo che quel barba pedana del pubblico della Scala, che pretende ancora come al tempo di Carlo Cótica di vedere le ballerine andare a tempo ed altre vecchiaie del genere, aveva brontolato forte della riforma della Scuola, per via che nel ballo *Sieba* le allieve della Scuola marciavano ognuna per proprio conto, che era il vero soppressionismo artistico perché sopprimeva l'arte di andare d'accordo con la musica, come ci toccava di fare sotto la tremenda bacchetta del Toscanini.

Allora, dopo quei brontolamenti, quando è venuto il momento del Saggio Finale, è sembrato necessario di far venire una persona competente che ci desse la sua brava lezione a questi andegari di milanesi, giudicando qual'è la vera arte del ballo. Potevano far venire il professor Mirador che ce l'hanno qui all'Embassy Club: hanno fatto venire invece il professor Pace Biagio che è bravissimo a tirar fuori dalla terra i vasi greci che insegnano a ballare alla tedesca.

Lei deve sapere, signor Giornalista, che il Professor Pace Biagio che mette su i spettacoli classici a Siracusa in Sicilia, che sarebbe poi nella Bassa Italia, aveva sempre fatto venire giù delle ballerotte tedesche e prima di adesso lui non sapeva che esistesse la Scuola della Scala, che pure ha dato dei balli di a stile ellenico a come nell'Orfeo, che a Siracusa non se li sono mai neanche sognati. Ma adesso che sappiamo ballare alla soppressionista, il professor Pace Biagio lui scoperto anche la Scuola della Scala, in maniera che pare che l'anno venturo lei ballerotte tedesche a Siracusa le faremo noi altre!

Così i signori abbonati della Scala, che sono dei campanilisti che non capiscono niente delle vere eleganze tedesche, hanno avuto dal professor Pace Biagio la lezione che meritavano e così noi fatichiamo più tanto a ballare sulle punte alla Cecchetti o alla Fornaroli, ma balliamo più comodamente alla Duncan o (come diciamo per intenderci fra noi ragazze) balliamo *el bai d'un can*. Però chi abbaia sono gli spettatori della Scala!

Ma ci passerà anche a loro.

Intanto, egregio signor Giornalista, Lei l'ha da persuadersi, dopo quello che ci ho detto, che il professor Pace Biagio è forse l'unica persona fuori della Scala che abbia capito l'utilità della riforma della Scala e che dunque è un competente, competentone.

E ci dirò anche un'altra cosa che fa vedere che è competente: e è che dopo il Saggio Finale il professor Pace Biagio, montato sul palcoscenico, guardandoci una dopo l'altra, con l'aria proprio di uno che se ne intende, continuava a ripetere: «Gran bedde figghiedde!... Gran bedde figghiedde!... » che nella lingua siciliana dei suoi paesi vuol dire, tradotto in italiano: «Gran belle tosanne! ». Lei capirà anche lei, signor Giornalista, che di uno che mi ha detto ; «Bedda figghiedda! » io non posso mica lasciar credere che è un incompetente! Ma anzi prego il Signore che lo faccia restare a Siracusa in Sicilia (Bassa Italia) e che faccia restare a Venezia il professor Maraini che anche lui, per caso, ha scoperto solo adesso – per via dei giornali – la Scuola della Scala e che anche lui ci ha invitate al Festival del Lido per rappresentare la vera danza classica all'italiana, ballando il ballo Duncàn.

Col quale, sono lo sua devotissima serva

AMBROGINA

della Scuola di Ballo

De Martini, Gualtiero (ma Walter Toscanini), *Per la classica danza teatrale italiana*, «Perseo», anno V, n. 1-2, 1 gennaio 1934.

Da anni scrittori competenti di danza e coreografia, in riviste e giornali esteri, hanno denunciato all'opinione pubblica i pericolosi errori della Ritmica nel campo della Danza, ed in specie della danza teatrale, ed hanno dimostrato la perpetua impotenza di tutti questi autoproclamatisi rivoluzionarii innovatori di fronte a un'Arte che ha un glorioso passato, e possiede una tecnica perfetta, che nella grande maggioranza ripudiano e vilipendono a priori senza conoscerla ed averla mai seriamente sperimentata. Tecnica che è la definitiva sintesi di alcuni secoli di perfezionamenti basati sulla pratica ed il continuo esercizio teorico e scenico, di studiate leggi d'estetica e d'equilibrio.

Lo stesso Dalcroze ha recentemente confessato di non essere uomo di teatro, e che la sua ritmica non è un'arte, ma molti suoi adepti non la intendono così, e, colle loro ciance, sono giunti anche da noi ad inquinare la serena aria delle nostre scuole di danza teatrale.

Orio Vergani in un suo resoconto delle *Olimpiadi della Grazia* svoltesi a Firenze, apparso sul *Corriere della Sera* del 3 Giugno 1931, riassumendo a grandi linee la storia coreografica di questi ultimi anni, e le programmatiche intenzioni di questo raduno di sette diverse scuole straniere propagatrici del novissimo i Verbo tersicoreo, scriveva essere nella mente degli organizzatori che questa manifestazione dovesse significare – (così gli era stato assicurato) – il definitivo tramonto del ballo classico italiano.

Questa patriottica finalità, questo squisito e mirabile scopo degli organizzatori fiorentini, – che si erano guardati bene per l'appunto dall'invitare una sola e qualsiasi scuola italiana che portasse il nome di una maestra italiana al cento per cento) – noi li segnaliamo con gioia all'Onorevole Maraini che ha già creduto bene di affidare ad una signora dall'inequivocabile bel nome straniero, l'organizzazione delle prossime Manifestazioni di Danze Classiche alla Biennale di Venezia, affinché questo tentativo di screditare e di snazionalizzare la nostra danza teatrale abbia tutti gli appoggi più larghi ed incondizionati, e possa finalmente trionfare a nostro ludibrio e confusione. A Firenze non sembra sia del tutto riuscito se Orio Vergani, dopo aver assistito alle rappresentazioni di queste scuole che si vantano di essere le maggiori, più importanti e significative d'Europa, riparlando del preteso tramonto del ballo

classico aggiungeva: «Il suo tramonto, bisogna riconoscerlo, ebbe bagliori che invano per ora si cercherebbero eguali nelle luci di aurora della nuova danza. »

Nuova danza?

Veramente le profetesse della ritmica, del duncanismo e delle varie scuole pseudo-elleniche, filosofiche, espressioniste, hanno la fortuna o l'abilità d'imbroccare in Italia, ad ogni stagione, un giornalista (che, avendo una infarinatura di storia della danza, ti snocciola un articolo di varietà piacevolmente illustrato da artistiche nudità, nel quale le chiacchiere di queste signore nono esaltate come purissimi ideali metafisici d'arte nova ed al posto del famigerato *serpente di mare* ogni mese noi abbiamo il piacere di apprendere che è finalmente nata chi rivoluzionerà definitivamente la danza e segnerà una nuova pietra miliare nella storia della coreografia.

Sono parecchi anni che questa burletta si ripete periodicamente e non ci saremmo preoccupati della cosa, se questa pubblicità vaniloquente non fosse stata presa sul serio, proprio dove non avrebbe dovuto mai esserlo, cioè nei nostri teatri, nelle nostre scuole.

Maurice Emmanuel in un poderoso volume pubblicato nel 1896: «*La Danse Greque Antique d'après les Monuments Figurés*», dopo aver studiato ed analizzate le movenze di centinaia di statuette, di figure ornamentali disegnate su vasi scolpite in alto e bassorilievi di differenti epoche e scuole greche, ed aver approfondito la conoscenza della tecnica della danza teatrale, cercando di ricostruire, con questi ausili ed una logica strettamente anatomica e plastica, i diversi movimenti, i tempi ed i passi della danza greca, in ogni sua forma e manifestazione coreografica, è giunto a queste conclusioni:

– «Abbiamo potuto constatare con certezza che i danzatori greci hanno usato un gran numero di movimenti identici ai Tempi ed ai Passi usati nella danza moderna. Non bisogna però concludere che il meccanismo della loro orchestica fosse simile alla nostra. I nostri danzatori tendono alla precisione e con lunghi studii riescono a raggiungerla; il loro ideale consiste a realizzare in tutta la più ampia estensione della perfezione certe formule di movimenti rigorosamente stabiliti.... Prima di eseguire un movimento o qualsiasi atteggiamento, sanno esattamente in quali limiti debbono eseguirlo. Il danzatore greco non possiede questa esperienza. Senza dubbio anche lui ha una grammatica ed un formulario di Tempi e di Passi, ma è libero di commettere qualsiasi solecismo gli piaccia. La sua fantasia primeggia sulle regole, e gli è permesso di sgambettare a suo talento e piacere. I nostri artisti disprezzerebbero «les enfantillages» di cui il danzatore greco si compiace e si contenta assai spesso, cioè: esagerazioni grottesche dei movimenti di marcia e di corsa, saltellamento sul

posto, il girare pesticciando, inflessioni brusche e violente del torso in avanti e indietro, ecc.; e il loro disprezzo è dovuto al fatto che tutti questi movimenti. ed altri simili. sono alla portata di chicchessia, del primo venuto. Il più povero danzatore vi può eccellere, basta che abbia delle gambe ed una testa solida. »

Dobbiamo dunque oggi chiamare la sola vera arte, ed arte nuovissima, questi movimenti che il più povero danzatore della nostra vituperata e bestemmiata classica tradizionale scuola, può eseguire alla perfezione purché abbia un briciolo (*sic!*) di buon gusto e d'intelligenza ?

Dobbiamo prendere sul serio queste profetesse impotenti e questa danza che qualsiasi dilettante è capace di eseguire dopo quindici giorni di studio?

Dobbiamo veramente vedere ritornare la nostra scuola di danza alle infantilità di un'arte nascente, e dire che questo è progresso ed innovazione per fare piacere a delle belle signore malate di decadente snobismo e ansiose di notorietà artistica a buon mercato?

È questa la nuova estetica della danza necessaria «per completare» l'insegnamento elementare del nostro classico tradizionale metodo italiano all'Accademia di Ballo della Scala?

È ora di finirla con le fumose ciarle da dilettanti, con la sgraziate movenze isteriche, con le sfruttatissime pose ieratiche, con le ricerche di una «libera espressione dell'istinto» sbandierate per camuffare inettitudini ed ignoranza, con tutte quelle astruse nebulose formule astratte di un «puro sviluppo di movenze espressive in una atmosfera di ispirazione in cui il corpo si atteggi secondo un influsso lirico e domini se non cancelli addirittura quell'elemento di decoratività che praticamente limiti lo spazio», con tutti questi bamboleggianti ritorni all'arcaico primitivo tersi coreo.

In un'epoca tecnica per eccellenza come la nostra, è veramente deplorabile che in arte si vogliano annullare e distruggere tutte le risorse che la tecnica, se bene impiegata, può offrire ad un artista. È ridicolo che improvvisati danzatori vogliano farci rinnegare perfezionamenti frutto di continue esperienze di nobilissimi e famosi nostri artisti, per imporre delle loro finzioni infantili, che sono lontane dal nostro spirito, e soprattutto significano una limitazione dei nostri mezzi di espressione.

I capolavori in arte non sono mai stati il frutto di improvvisazioni, e neppure per la Danza l'improvvisazione potrà essere il principio di una nuova estetica, ed uno dei suoi principi informativi.

L'Emmanuel scriveva nel suo libro: – «L'orchestica greca in effetto una singolare mescolanza d'esercizi difficili. – come i Passi sulle Punte, Intrecci, Piroette, – e di movimenti grossolani, rudimentali. In questo si distingue profondamente dalla nostra. danza

che non lascia nulla all'imprevisto, che regola tutto e si mostra assai rigorosamente esclusivista. Bisogni scorgere la causa di questa divergenza nell'essenza stessa delle due arti. *L'una – la nostra – tende a mostrare il corpo umano nella perfezione della sua forma. ed in tutta la sua grazia della sua mobilità.* Così ripudia tutti i mezzi ordinari, cioè i movimenti naturali o li tra sforma a suo uso. Proibisce ai suoi allievi di camminare come tutti gli altri uomini: impone a tutti i loro movimenti certe formule convenzionali *le cui ragioni d'essere risiedono in una estetica che è, per così dire, la glorificazione del corpo umano.* »

Non sarà dunque ignorando o gettando all'aria questo nostro perfetto alfabeto della danza che si otterranno nuove creazioni e progressi, e la danza italiana non sarà certo ricreata e rinnovata rimasticando e rimpasticciando vecchie formule del nostro passato, o cercando di ricostruire danza e pantomima greca. Non crediamo alle virtù «mediterranee» di dame straniere propagatrici di questa facili nuove estetiche tersi corre, che cercano di mettere di moda un decadente ciarpame di gesti e movenze, buono per incitrullire i borghesi e i provinciali. Alberto Savinio pubblicava a questo proposito nell'«Ambrosiano» del 23 maggio 1933, queste ammonitrici osservazioni:

«Ho avuto modo dunque, in compagnia del mio amico Gedeone, di assistere or non è molto ai corsi di coreografia ellenica, che la signora Elisa Duncan, formosa tedesca e figlia prediletta in ispirito della defunta Isadora, impartisce nella città di Parigi alle sue piccole allieve.

Queste, nude le piante e vestite di tuniche succinte, marciavano con passo ieratico e protese le braccia nel gesto dell'offerta. Una dama carica d'anni seduta e un pianino che manifestamente era contemporaneo di lei, martellava con ostinazione senile il «Mattino» di Grieg. Quanto alla signora Elisa – (*la grande Elisà*, dicono gli iniziati) – che vestiva il grande peplo delle sacerdotesse di Memetra, essa dirigeva il coro delle piccole ellenizzanti, or correggendo un atteggiamento, or incitando col gesto all'entusiasmo, percotendo le palme con un suon di crotali, al fine di scandire il ritmo.

Terminato il rito dell'offerta, l'attempata pianista attaccò l'*Anitrastanz* dello stesso Grieg, e le altocinte fanciulle irrupero in una danza piena di furia, di roteazioni e di balzi, che da quanto mi sembrò capire voleva esprimere l'esultanza che la resurrezione del grande Pan suscita negli animi e nelle gambe dei mortali.

Per quanto fiero della propria coltura e della propria civiltà, l'uomo settentrionale non riesce a sciogliersi da una disperata nostalgia per le antiche civiltà meridionali, che egli in cuor suo considera, non dirò come un paradiso perduto (perché l'idea di perdita richiama all'idea di una precedente proprietà) ma come l'ideale della vita. Questa cocente aspirazione di grecizzarsi di un Goethe, di un Heine, di un Nietzsche, è l'aspetto templario di alcuni edifici di Londra, di Parigi, di

Berlino e di Nova York e il culto così terribilmente praticato al giorno d'oggi delle danze classiche. Ora, finché codesti tentativi si manifestano attraverso una mente di levatura superiore, la vanità dei risultati é in alcun modo compensata da certo aspetto tra eroico e patetico.

Ma quando la furia classicista invade una di queste isteriche e anglosassoni dame, che in mancanza di più alte possibilità cercano di grecizzarsi mediante la riesumazione della coreografia antica, gli effetti sono tali che il nostro rammarico coinvolge assieme con le anglosassoni dame, la Grecia stessa come lontana responsabile di questi spettacoli orrorosi e scipiti.

L'assurdità della danza classica praticate da gente che di classico non ha neppur le gambe, si manifesta con evidenza tanto maggiore, che essa danza, in quanto espressione *d'uno stato d'animo* (come si suol dire), si riduca fuori dal proprio clima a un assieme di movimenti insensati, che né il misticismo giustifica, né l'ironia sorregge.

Infatti, quelle fanciulline che vedevo sfilare nel gesto dell'offerta, quelle fanciulline che a un gesto cominciavano a saltabeccare perché [...] Pan era risuscitato, mi rammentavano certe orrende scene di manicomio, con la demente che passeggia impettita e vestita di piume perché si crede la Regina Ranavale, e il mentecatto che si aggira meditabondo e la mano infilata nell'abbottonatura del panciotto, perché si crede Napoleone primo.

Per sé considerata, la danza classica non merita un discorso così lungo, e sia pure per stroncarla. Ma considerata diversamente, essa rivela una parte, e tra le più caratteristiche ed eloquenti ancora, di quel movimento caotico e disperato che infuria con violenza sempre maggiore nel mondo occidentale, e che si può chiamare «dell'[innamoramento] delle fonti antiche, e della affannosa ricerca di nuove fonti». Perché alle danze classiche, cioè al tentativo di grecizzarsi, conviene aggiungere gli altri e innumerabili e non meno [...] tentativi di barbarizzarsi, di asiatizzarsi di [-grizzarsi], ecc. Segno codesto che la civiltà occidentale, in cui noi italiani per troppo tempo abbiamo fatto la parte dei modesti gregari, ma cui finalmente ci siamo accorti non appartenere di fatto, ha perduto nonché la fede, ma ogni fiducia negli elementi naturali che la componevano e divaga ormai in quello stato di nebulosità e di disorganizzazione, che precede il gran silenzio della fine».

Mn oltre queste ragioni spirituali e il limpido buon senso che ci inducono a opporci all'imbarbarimento della nostra danza, ve ne sono altre di ragione pratica che ci sono segnalate da E. M. Margadonna in un suo articolo apparso su «Comoedia» del 15 Settembre 1933: – «...e non sarà mai troppo raccomandato la classica scuola italiana dalla quale sono uscite le migliori danzatrici del mondo. A questo riguardo direi che sarebbe tempo di reagire, con tutta la violenza necessaria, se occorre, ad un certo esotico indirizzo che va impadronendosi delle nostre scuole: è tempo, credo, di por fine a certe estetiche delle danze che ormai hanno fatto il loro tempo mentre le altre arti sono tornate a ideali meno decadenti, maestre di danza sostenute dal gusto di un pubblico intellettualoide che arriva sempre con la vettura Negri, hanno ridotta la danza in una scuola di sdilinquimenti, di atteggiamenti

sdolcinati.... È tempo, credo ed amo ripeterlo a chi di ragione, che si torni intransigentemente alla tradizionale scuola italiana : basta coi pepli, le [vaporose] clamidi, i veli fluttuanti, le [...], i visi estatici e tutto il resto della rigatteria pseudo-ellenica. messa di moda da quella disgraziata di Isadora Duncan, e da russi e tedeschi di un disfatto decadentismo. Le giovani alunne italiane della Danza imparino bene a piroettare sull'alluce, e sappiano come le loro gloriose antenate far vivere il loro succinto e spumeggiante gonnellino di tulle come un mirabile fiore vivente. Quando la classica scuola italiana tornerà a fiorire non avremo che cercare fra le giovanissime alunne le future briose «servette» del nostro cinema. E non ci toccherà di udire, come ho udito coi miei orecchi in Germania, che solo le ungheresi sono le uniche «servette» capaci di entusiasmarci con lo sfavillio della loro recitazione dove cauto, danza e comicità sono fuse in un solo briosissimo gioco. »

Queste ed altre verità dovrebbero far riflettere i vari Bragaglia e i diversi Marchini ...Ramperti anno 1933.XII, che sembrano provare una sadica voluttà ad esaltare qualsiasi danzatrice straniera ed ignorare qualsiasi tentativo italiano. Vi sono ancora considerazioni di ordine artistico, pratico ed igienico che dovrebbero far pensare i direttori degli Enti Autonomi a non continuare un esperimento già dimostratosi infruttuoso e penoso più volte: vi sarebbero altre riflessioni permeate di squisito orgoglio e di sensibilità nazionale che dovrebbero preoccupare gli organizzatori del Dramma Antico di Pesto e Siracusa, del Maggio e delle Primavera Fiorentine, delle Biennali di Venezia.

Ma di tutto questo un'altra volta. Oggi noi reclamiamo nelle nostre scuole l'applicazione di quel metodo Cecchetti, che ha saputo creare allievi eccellenti e famosi in tutto il mondo, e nel giro di sei-otto anni alla Scala una dozzina di danzatrici di primissima forza, cosa che da anni non era più accaduta con metodi ed insegnanti.

Lasciamo le pallide anarchie visionarie ai nordici, le angolose euristiche ai tedeschi, le religiose pazzie agli americani e mandiamo per il mondo delle veramente perfette nostre danzatrici in tutù e sulle punte...il pubblico che ormai diserta i «Concerti di Danza» di tutti questi falsi rinnovatori noiosi e presuntuosi, ritornerà volentieri ad interessarsi alla Danza, ed i nomi di parecchie delle nostre tanto spregiate «ballerine» sono già diventati popolari e cari al nostro pubblico che le colma di applausi veramente sinceri.

De Martini, Gualtiero (ma Walter Toscanini), *Punte e pirolette*, «Perseo», anno V, n.5, 15 febbraio 1934.

STATISTICA...!!

– *Jia Ruskaja*, di nazionalità russa, è condirettrice dell'Accademia di Ballo del Teatro alla Scala, organizzatrice unica delle prossime Manifestazioni Internazionali di Danza indette dalla XIX Biennale d'Arte del Comune di Venezia, ha sua scuola privata al Teatro alla Scala ed altra al Teatro Dal Verme.

– *Lizzie Maudrik*, di nazionalità tedesca, è coreografa dei balletto *Il Cappello a tre punte* rappresentatosi al Teatro alla Scala.

– *Alessandro von Swaine*, di nazionalità tedesca, è primo ballerino al Teatro alla Scala, coadiuvato da altri quattro danzatori-mimi di nazionalità tedesca.

– *Boris Romanoff*, di nazionalità russa, è coreografo e primo ballerino nel balletto *Volti la lanterna* e nella pantomima *Histoire d'un Pierrot* rappresentati al Teatro Reale dell'Opera di Roma.

– *Mara Dusse*, di nazionalità russa, è direttrice dell'Accademia di Ballo del Teatro Reale dell'Opera di Roma.

– *Ditty Tharling*, di nazionalità belga, è coreografa del Regio Teatro S. Carlo di Napoli.

– *Minnie Smolkova Casella*, di origine polacca, ha scuola di Danze alla Reggia di Capodimonte.

– *Angiola Sartorio*, di nazionalità tedesca, è direttrice della Scuola di Danze del Comune di Firenze, e coreografa del *Pipistrello* inscenato a San Remo.

– *Russell H. Carreras (La Meri)*, di nazionalità nord-americana, è direttrice ed insegnante l'arte della danza presso la R. Accademia dei Fidenti di Firenze.

– *Rosalie Chladeck*, con le austriache danzatrici di Hellerau, sono una «italianissima istituzione» delle rappresentazioni del Teatro Greco di Siracusa, ormai sacre al dirigente dell'Istituto per il Dramma Antico on. Biagio Pace.

Vincenzo Celli, coreografo e primo ballerino di nazionalità italiana; *Giannina Censi*, danzatrice di nazionalità italiana; *Vincenzo Dell'Agostino*, coreografo di nazionalità italiana; *Oreste Faraboni*, mimo e coreografo di nazionalità italiana; *Cia Fornaroli*, maestra e coreografa di nazionalità italiana; *Nicola Guerra*, maestro e coreografo di nazionalità italiana; *Giovanni Pratesi*, coreografo di nazionalità italiana, sono da un anno a questa parte regolarmente disoccupati.

Qualora fossimo incorsi in qualche omissione o inesattezza saremo lieti di esserne informati. In Austria, in Germania, in Inghilterra i nostri danzatori sono completamente sconosciuti: non sono mai stati invitati da alcun teatro sovvenzionato dallo Stato a dirigere o dare insegnamenti nelle loro scuole, o ad inscenare balletti. Da noi scorrazzano periodicamente le

Hellerau, le Bodenwieser, le Trudi Schoop e via dicendo. Nessun maestro italiano potrebbe, in quei paesi, aprir scuola o dar lezioni senza aver a che fare colle diverse Associazioni, Federazioni, Sindacati di Maestri di Ballo, regolarmente costituiti, senza suscitare proteste e sollevazioni di tutti gli interessati in causa; da noi si contano almeno una dozzina di scuole private regolarmente dirette da maestre dall'esotico accento e dal bel nome straniero.

MANIFESTAZIONI TEATRALI E DI DANZA DELLA BIENNALE DI VENEZIA

In occasione della prossima Biennale d'Arte avrà luogo il 1° Convegno Internazionale del Teatro, che si svolgerà a Venezia dal 7 al 18 luglio prossimo. Particolare interesse per la inscenatura nel Campo S. Trovaso presenterà la rappresentazione di *Il Mercante di Venezia* di Shakespeare che si eseguirà sotto la direzione di Max Reinhardt a cui Guido Salvini presterà la sua collaborazione, e quella de *La Bottega da Caffè* di Goldoni che sarà messa in scena da Gino Rocca in un caratteristico campiello. Si rappresenteranno inoltre due lavori italiani e due lavori stranieri scelti tra i premiati del Concorso d'Arte Drammatica ed il loro allestimento sarà affidato esclusivamente a registi italiani.

Il Comitato esecutivo per il I Convegno Internazionale del Teatro indetto dalla Biennale è presieduto da Gino Rocca, ed è composto dall'on. Dino Alfieri, Presidente della Società Italiana degli Autori ed Editori, Luigi Bonelli, Gino Damerini, Giovanni Dettori. Nicola De Pirro, Antonio Maraini, Melchiorre Melchiori, Gino Pierantoni, Guido Salvini. Domenico Varagnolo e Orio Vergani.

L'Ente Autonomo Biennale Internazionale d'Arte di Venezia terrà dall'8 al 16 settembre 1934–XII, il III Festival Internazionale Biennale di Musica. L'ammissione degli artisti al III Festival Internazionale ha luogo unicamente per invito della Presidenza dell'Ente Autonomo. Il Comitato Esecutivo del Festival Musicale è composto del maestro Adriano Lualdi Presidente, e dei maestri Franco Alfano, Alfredo Casella. Gian Francesco Malipiero, Giuseppe Mulé Commissario del Sindacato Naz. dei Musicisti, Ottorino Respighi Accademico d'Italia, Antonio Maraini, Romolo Bazzoni.

La XIX Biennale organizzerà, il 5 settembre prossimo, il I Congresso Internazionale di Danza Classica.

La Biennale intende così dare anche alla danza il posto che le compete, come elevata espressione plastica del gesto e del movimento, nella rassegna internazionale delle arti.

A tale scopo saranno invitate le scuole che meglio rappresentano gli indirizzi moderni nelle vane nazioni.

La direzione artistica e l'organizzazione di queste manifestazioni è affidata esclusivamente a Jia Ruskaia, di nazionalità russa, condirettrice della Scuola di Ballo del Teatro alla Scala di Milano. Non si è creduto opportuno nominare un qualsiasi Comitato Esecutivo di Artisti Italiani della Danza, poiché tutti i veri artisti di nazionalità italiana, di tradizione classica italiana saranno esclusi a priori, non rappresentando, a giudizio insindacabile di Jia Ruskaja ballerina russa, indirizzi moderni. Per maggiori spiegazioni, chi crede, si rivolga, come consiglia il manifesto, alla Segreteria della Biennale, Palazzo Ducale, Venezia.

Mr. Philip J. S. Richardson, direttore della assai quotata e diffusa rivista inglese *The Dancing Times*, nel num. di febbraio 1934, a pag. 562, dà questo comunicato che ci permettiamo tradurre letteralmente : « Jia Ruskaia, una delle due maestre di ballo della Scala di Milano, che responsabile di ciò che ella chiama il «*moderno balletto*» è venuta in Inghilterra alla ricerca di un rappresentativo a gruppo inglese da invitare al Festival Internazionale che si terrà a Venezia in Settembre. La signora Ruskaia, che ha fatto una rapida visita a Dartington Hall per vedere l'opera di Miss Louise Solzerg e di Miss Barr, è evidentemente grande ammiratrice delle Scuole dell'Europa Centrale (*per chi non lo sapesse=Tedesche*) e non ha alcun desiderio di vedere qualche lavoro di *punta* (*per chi l'ignorasse = Balletto Classico Italiano*) al SUO Festival. Mi ha detto a che molti paesi hanno promesso di mandare gruppi rappresentativi ».

Noi possiamo anche infischiarci che la signora Ruskaia rovini con le sue esperienze dilettantesche la Scuola di Ballo della Scala, ma ci opponiamo con ogni energia che sia lasciato al beneplacito ed all'arbitrio di questa bella signora russa, la direzione del Festival Internazionale di Danze di Venezia e la facoltà di fare inviti in casa nostra. A nostro parere, per rappresentare l'Italia di fronte all'Estero ci vogliono degli Italiani; italiani che da anni si occupino seriamente della storia e dei problemi estetici della danza, che siano veramente persone di gusto eclettico.

La signora Ruskaia avrebbe dovuto avere almeno il tatto di non andare in un paese dove ancora altissimo è il prestigio dei danzatori italiani e la gloria della Scuola di Milano, venerato il nome di Enrico Cecchetti, dove la Danza italiana è considerata un'Arte ed è studiata seriamente, ad invitare due illustri ..quasi sconosciute, che hanno un programma più vasto ed alto delle loro possibilità, e sono due delle solite venditrici di fumo dalcroziano illuse, non comprese neppure nel Who's who in Dancing, dimenticando, o volendo escludere

a partito, tutte le cento e più scuole di danzatori inglesi basate su tradizionale metodo di danza classica italiana e sul metodo Cecchetti.

Facciamo presente all'illustre signor Conte Volpi di Misurata, ed a Maraini, che, mettendo da banda ogni stupida modestia, vi sono oggi persone in Italia le quali hanno una seria preparazione tecnica professionale, una cultura estesa ed ottima, che va dalla conoscenza profonda della Storia dell'Arte della Danza a quella di tutti i trattati e metodi anche più recenti, che sanno scrivere e inscenare un balletto e possono decifrare con qualche facilità anche le scritture steno-coreografiche, conoscono le danze folkloriste ed i movimenti stranieri dei pretesi innovatori, e potrebbero organizzare qualche cosa di veramente serio a Venezia. Ma si può una volta per tutte sapere per quali meriti o ragioni artistiche la signora Ruskaia è giunta alla direzione della Accademia di Ballo della Scala ed è tanto considerata nelle sfere ufficiali italiane da essere prescelta a rappresentarci?

Gli artisti della Danza Italiana non sono né dei minorati né degli interdetti per avere bisogno di un tutore: e a noi la moda delle *nurses* e della *fräulein* sembra deplorabile... esterofilia. Si dice così, Accademico Marinetti?

CARLO BLASIS CHE IL SUO MESTIERE CONOSCEVA...

scriveva : «L'Arte nostra è esigentissima: essa richiede un esercizio continuo e fa d'uopo sempre studiare quantunque giunti ad essere completamente formati,. Una lunga esperienza mi ha insegnato che l'arte che fu l'oggetto di queste mie osservazioni è fuggitiva come il tempo.

Alcuni miei allievi mi diedero prova di ciò che asserisco, poiché li vidi, al ritorno dai loro viaggi, cambiare la grazia in affettazione, la morbidezza in mollezza, il vigore in sforzo atletico, la varietà in monotonia, la compostezza in durezza, la voluttà, da me sempre velata da modestia, in lubriche attitudini.

...Vidi più volte leggiadri danzatori diventati saltatori, ed eleganti e corrette danzatrici cambiarsi in altrettante Colombine degne di rallegrare i conviti dei moderni Trimalcioni.

... Armatevi di coraggio e siate costanti nel l'esercizio: non restate mai ventiquattro ore solamente senza esercitarvi: la danza, come tutti gli esercizi fisici, non si può apprendere e conservare se non a mezzo d'infinito studio e d'assiduità. »

Enrico Cecchetti, che la sua professione conosceva, aggiungeva: «che un danzatore per riparare i vizii ed i difetti presi sul palcoscenico doveva ogni mattina passare almeno un'ora

in scuola all'esercizio. E non uno dei famosi danzatori russi mancava a questa lezione anche durante la faticose tournées.

M'intendano coloro per i quali sono andato a scovare questi ottimi consigli, e, se lo crede, vi ponga mente anche la Direzione dell'Ente Autonomo della Scala che ha permesso alle famose condirettrici di tener chiusa la Scuola di Ballo dai primi di dicembre 1933 alla metà gennaio 1934, con evidente profitto delle allieve.... che non hanno per lo meno imparato nulla di sbagliato.

UN TRATTATO

DI COREOGRAFIA

Col prossimo numero *Perseo* inizierà la pubblicazione di un nuovissimo metodo italiano di coreografia, di facile e semplice. scrittura, che non richiederà nessuna speciale preparazione o sforzo eccessivo di memoria, dovuto al Tenente d'Aviazione Ing. Antonio Chiesa, che con genialità italiana ha, a nostro giudizio, praticamente poste le basi e risolto felicemente il problema di scrivere compiutamente la danza in ogni suo movimento, così come si scrive la musica.

«HISTOIRE D'UN PIERROT»

La pantomima di Mario Costa, riesumata dai Balletti di San Remo lo scorso anno, ha avuto anche al Teatro Reale dell'Opera di Roma grande successo.

Ignorando che vi sono danzatrici italiane che già hanno più volte con grande successo interpretata questa pantomima, con una Scuola di Ballo che funziona da parecchi anni e che è costata quello che è costata, la Direzione del Teatro è stata costretta ad affidare ad una cantante la parte del protagonista.

Se ci si decidesse anche a Roma a creare una Scuola di Ballo col metodo Cecchetti non sarebbe cosa sbagliata, e darebbe risultati quali il Teatro Reale di Roma merita ed aspetta da tempo. Vincenzo Celli, Cia Fornaroli, Enrico e Rosetta Mascagno conoscono assai bene il metodo d'insegnamento del Cecchetti e potrebbero essere dei maestri per cui vale la pena di spendere dei soldi.

Dato poi gli scarsi risultati conseguiti a Roma malgrado un succedersi di direzioni, varrebbe la pena di accogliere questo suggerimento e di tentare l'esperimento, quando si pensa che in soli otto anni di questo metodo alla Scala si sono ottenute danzatrici che hanno di colpo raggiunto notevole fama e in Italia e all'Estero!

r. g., *Danze classiche e ballo accademico*, «Ambrosiano», 11 maggio 1934.

La danza come linguaggio, questa è stata la novità portata dalla signora Jia Ruskaja Scuola di Ballo della Scala. Dove l'arte della danza era diventata una ricetta accademica, la Ruskaja ha ricordato che non c'è arte senza espressione della personalità, e che in questo caso si trattava della personalità della danzatrice, non del musicista. La danzatrice non doveva ora applicare frasi fatte e rime obbligate ai terni della musica, come una brava ed esperta artigiana; ma deve invece vivere la musica, una propria emozione accanto all'emozione della musica; deve allora adoperare, per queste cose nuove che sente di dover dire, parole nuove. In una nuova sintassi.

Evidentemente le bravure in punta di piedi, le passeggiatine in diagonale, gli aggiramenti vorticosi furono i modi d'espressione d'un linguaggio settecentesco, d'un'arte giunta alla levità del ghirigoro, ai lumi chiari, allo scorporamento: e una diversa sintassi adoperava invece la danza religiosa negra. Evidentemente il ballo delle farfallette non può restare, sul teatro moderno, neppure alla Scala, come il «non plus ultra» della danza d'espressione. E la signora Jia Ruskaja ha portato così la più preziosa insidia dei diritti dell'arte come vita, dentro il tempio dell'ultime idolatrie accademiche.

Ce ne siamo accorti tenera, al «Saggio di Danze Classiche*» che le allieve della Scuola hanno dato alla Scala.

La signora Ruskaja ha dovuto per forza rinunciare, so ha voluto che le danze da lei istruite parlassero senza inciampi, al normale patrimonio di scene e di costumi del teatro. Il palco era chiuso da un fondale di velluto a semicerchio, velluto grigio chiaro a grandi cadute verticali e a pieghe larghe, tonde solenni come le pieghe degli abiti di Giotto. E i costumi lilla o viola, pensati dalla Ruskaja in collaborazione con la signorina Eugenia Rossi, della prima danza – *Perché?* di Schumann – vi facevano subito quadro. Quadro nuovo, vivo, continuamente ricco di richiami ritmici, da rifotografar ogni momento come un altro quadro. Giunti a questa scena, il pubblico deve aver capito che lì non c'era più il palco della Scala ma un ambiente magico. In quelle colonne di calda luce grigia che scendevano dall'Infinito, e si facevano attorno alle piccole figure come un gioco d'incredibili canne d'organo; e lì dentro, fra quel ritmo sospeso, le piccole figure, come immagini senza nome, ricreavano forme e linee e colori, in un lirico possesso dello spazio continuamente posseduto ed evocato. Questo è il quadro, il centro, e non più la musica. Qui la danza ha riconquistato la sua autonomia.

Naturalmente, condotta a questo punto, ad essere espressione viva invece che sapienza calcolata, la danza non può più esser guardata come «saggio di scuola». La prima scena del *Perché?*, danza d'assieme, poteva ancora esser esaminata, nella sua organicità, come quadro voluto dalla direttrice della scuola: ma l'altre danze, delle licenziando Sala. Colombo, Alziati e Conti (alle quali una s'è aggiunta della Penzi, allieva del penultimo corso) avrebbero dovuta ormai giù stabilire la personalità delle allieve. Diciamo ch'esse hanno almeno dimostrato d'aver capito la lezione di libertà che la Ruskaja ha dato loro.

È la più difficile o pericolosa lezione. Esse devono ora trovare in se stesse, invece che in un qualunque sistema, la legge del loro movimento, la creazione d'un proprio ritmo; devono «inventare» lo propria immagine. Gli applausi cordiali e insistenti di iersera e ' Il bellissimo spettacolo ch'esse stesse hanno visto, d'una Scala così animata, così da loro animata, resteranno nel loro ricordo come il più vivo incoraggiamento.

La seconda parte del Saggio era riservata al *Chiaro ili luna* di Beethoven interpretato da tutto il corpo delle oli leve in una vasta onda melanconica. Ma qui, chi sa perché, il gusto, della Scala aveva voluto riapparire con una vistosa scena pseudoromantica da Centonovelle nordico. Il bosco da maghi sembrava voler ingoiare li sottile chiarore di quel movimenti: ma inutilmente, bosco troppo evidentemente finto.

Seguì il «Passo d'Addio» dette allieve della signora Ettorina Mazzucchelli. L'insegnamento della Mazzuchelli è davvero perfetto. Le sue giovani allieve, netta ripresa dei passi più difficili e dei virtuosismi tradizionali, sono state applaudite con cordiale simpatia. Brave ragazze! Se non diventeranno delle artiste, se non troveranno dentro di sé nulla di personale da dire, questi esercizi dei loro muscoli serviranno loro come un ottimo mestiere. Le licenziande Vescovo, Galimberti, Molina, Sala, Ghezzi. Alziati, Olgiati. Conti e Colombo hanno davvero fatto prodigi: merito loro e della serietà della scuoia.

Il solo guaio di quest'ultimo spettacolo era nella scena, realistica, da secondo Ottocento, con cipressi in prospettiva. Non si capisce perché lo scenografo debba essersi dannato a dipinger tanti alberi veri e della terra così vera, quando poi tutti i passi di quella danze avevano proprio solo lo scopo di sveller dalla terra, passi paradossali sulla punta delle dita, in una specie d'angelicamento mondano. Salvo che neppure la Scala non creda più al linguaggio fisso detta tradizione accademica.

De Martini, Gualtierio (ma Walter Toscanini), *Danza! Che tormento!*, «Perseo», anno V, n. 12, 15 maggio 1934.

«Noi leggevamo un giorno per diletto» ed era precisamente il 2 maggio 1934, Anno XII :
«Pubblicando ieri il calendario degli ultimi spettacoli della stagione scaligera dell'Anno XII, abbiamo annunciato che la sera del 10 corrente avrà luogo un eccezionale spettacolo con la prima e unica esecuzione del *Segreto di Susanna* di Ermanno Wolf-Ferrari, il *Saggio di danze CLASSICHE* delle allieve della signora Jia Ruskaja, direttrice, per la danza CLASSICA, dell'Accademia di ballo della Scala, e il tradizionale *Passo d'addio* delle allieve della signorina Ettoreina Mazzucchelli, direttrice, PER IL BALLO ACCADEMICO, della stessa Accademia. La serata, come si è detto, verrà offerta in dono dalla Direzione del Teatro agli abbonati della stagione lirica...».

E non vi avremmo fatto gran caso, se non avessimo avuto poi la sorpresa di veder stampata sul Programma Ufficiale, organo officioso del Teatro alla Scala, la stessa speciosa aggettivazione classificatrice. Noi ci rivolgiamo umilmente alla Direzione dell'Ente Autonomo perché voglia correggere questa inesattezza, che è improprietà, a nostro avviso, di lingua che ridicolizza la Scala dinnanzi al giudizio di persone colte.

Ora salvo errore a «classico», aggettivo, in italiano s'applica e s'attribuisce «a cosa eccellente e perfetta quasi di prima classe» o «dicesi particolarmente di scrittori rispetto alla bellezza del loro stile o alla bontà della materia e per estensione anche di artisti grandi».

È quindi il caso di donarlo così alla leggera alle pretese innovazioni e improvvisazioni di un nuovo e tenerello metodo, detronizzando la classica danza teatrale italiana di questo attributo d'eccellenza conquistatogli, con secoli di esperienze teatrali e di perfezionamenti, dalla classica scuola tradizionale italiana, ribattezzata oggi, chissà per qual bisogno di novità, ballo accademico?

Titolo onorifico anche questo, se ci riferiamo alla scuola di filosofi greci che seguivano le dottrine di Platone, il quale ottimamente s'occupò della Danza, ma che forse, nella familiare intenzione di chi lo propone oggi, ha quel leggero significato dispregiativo di cosa inutile, che si faccia per solo passatempo, senza un fine o uno scopo determinato, senza mirare ad attuazione pratica.

A quale delle due tendenze di danza, sino a che i nostri teatri vivranno, come vivono, facendo cassetta rappresentando i classici melodrammi gloriosissimi del nostro ottocento musicale, sarebbe più appropriato l'aggettivo accademico usato in questo scuso?

In due anni che è stato introdotto il nuovo metodo di danza alla Scala non se ne è mai fatto uso nei balli rappresentati, non ha mai avuto opportunità di servire nelle opere del repertorio

scaligero, e se si è voluto mostrarlo al pubblico degli abbonati si è dovuto creare un apposito spettacolo approfittando della serata destinata al tradizionale «passo d'addio».

E come si potrà usare l'aggettivo «classico», per i numeri presentati quest'anno a questo saggio, con proprietà?

E poi che siamo in vena di usare buone ragioni da opporre ai cavilli linguistici ed alle argomentazioni sofisticate dei vari esaltatori, a qualsiasi prezzo, delle pretese innovazioni del nuovo «metodo complementare» introdotto alla Scala, sciorinati in appositi articoli scritti per deprimere il valore di quello che è e sarà sempre l'unica base seria di vero studio e preparazione delle danzatrici, cioè la buona scuola di danza italiana, vediamo di sgomberare una volta per sempre il terreno dalle speciose aggettivazioni, che sono inutili, lo sappiamo anche noi benissimo, ai veri fini dell'arte, ma che creano confusioni ancora più dannose della loro inutilità.

Ammettendo che l'errore sia sorto da confusione con l'uso del termine classico come sostantivo, quale generalmente s'adopra per significare autori greci e latini, tratti in inganno dall'abuso di belle tuniche e di gesti ed atteggiamenti ricavati in parte da documenti iconografici antichi, non è men vero che chi l'adopera per classificare così queste danze, pseudo-elleniche, modernistiche espressioniste, chiamate un poco come vi piace meglio, sia in errore, poiché non è solo scimmiettando o ricalcando pedissequamente queste forme arcaiche che si può pretendere a questo titolo d'eccellenza.

Ricordiamo a nostra istruzione, l'umiltà di un grande poeta nostro, il Carducci, che chiamò barbare le sue odi, barbara quella sua poesia, che usava metri e forme della poesia greca e latina, a significare che questa riproduzione di metri antichi l'avrebbero potuta fare, ai tempi di Roma, i barbari, sentendo il ritmo e non la qualità del versi latini. E compose delle classiche «odi barbare».

LA RITMICA E DELL'IMPRONTITUDINE SUA

Così oggi, chiamando «barbare» queste danze grecizzanti, o libere, meglio le definirebbero, per noi italiani, tutte quelle gentili signore «barbare», cui scrive Vuillermoz: «la ginnastica ritmica di Dalcroze e le improvvisazioni dionisiache d'Isadora Duncan rivelarono che si poteva perfettamente, a qualsiasi età, liberare il proprio corpo dalla servitù dell'abito moderno, farsi tagliare, da un buon sarto, una tunica greca, cingere la fronte d'un nastro e saltellare gioiosamente, nudi piedi, roteando le braccia, cavalcando un fittizio destriero o brandendo un giavelotto immaginario, mentre un membro della famiglia eseguiva il «Moment musical» o la « Marche Militaire » di Schubert. Fu una rivelazione. Quale

soddisfazione, davvero, per tante figlie d'Eva, il credere che bastasse agitare le braccia, rivestire una piccola camicia di seta e inghirlandarsi di rose per avere del talento! Poiché, ben inteso, la vanità personale fece subito capolino e la più modesta allieva della sostituta di una ripetitrice che aveva un tempo assistito ai corsi d'una delle allieve della filiale d'una scuola fondata da un mentore avente ricevuto le istruzioni d'un aspirante dell'Istituto Hellerau. si persuase facilmente che i suoi esercizi costituivano uno spettacolo di una incomparabile bellezza, e ch'ella spaziava, senza sforzo, nell'ideale ellenico più puro. Come conseguenza di questo malinteso nacquero a quell'epoca, innumerevoli danzatori e danzatrici, sprovvisti di qualsiasi cognizione di mestiere, che davano o, per lo meno, credevano di dare dei saggi di danza scalpicciando con ardore non importa quale musica, levando le braccia al cielo, galoppando su delle «Polonaises» di Chopin, addolorandosi sulla «Mort d'Ase» salutano goffamente i fiori, il cielo, il sole, la primavera, il vento, gli dei, gli alberi o l'oceano.

Tutta una crisi di panteismo borghese, abbastanza ingenuo, commovente, sotto certi aspetti, per la sincerità della passione, ma desolante per la mediocrità della realizzazione. E si comprende che i difensori della danza classica fatta di lavoro, di scienza e di coscienza, si siano mostrati severi per tutta questa turbolenta ed insolente giovinezza che invadeva rumorosamente il tempio riservato sino ad oggi a dei rari iniziati. »

ANCORA DI QUESTE POLEMICHE?

Oggi con trent'anni di ritardo su questo movimento di far rivivere le danze greche e la danza libera come unica forma d'arte della danza, con un'esperienza replicata e provata dall'insufficienza dei metodi ginnastici, dell'estetica e sapere limitati di questi autoproclamatisi profeti e riformatori, noi in Italia siamo ancora a discuterne come di cosa viva e vitale, e dobbiamo soffrire che sia laudata come cosa eccellente per eccellenza, introdotta nell'insegnamento della danza teatrale alla Scuola di Ballo della Scala, si scrive come *metodo complementare*, ed in pratica come innovazione fondamentale e principale, cui si dedicano speciali presentazioni giornalistiche e speciali spese di costumi e di scene, per mascherarne la povertà e l'insufficienza.

Non sarebbe più veramente il caso di parlarne, e tanto meno di scriverne, se non si volesse stabilire oggi, per questo insegnamento ausiliario di ballo espressionista alla moda d'Allemagna una supremazia verbale ufficiosa che umilia ben oltre le intenzioni di chi le fa. In tutti i paesi del mondo quando ai dice «danza classica» s'intende unicamente quella che ha attinto ed attinge lo sue forze e le sue forme nella danza teatrale italiana. E come noi

parlando in italiano fra italiani diciamo che Dante è «un classico» senza aggiungere altro, mentre di Racine sentiamo il bisogno di specificare «*un classico francese*». di Virgilio «*un classico latino*», d'Omero «*classico greco*», così quando si parla di « danza classica senza specificazione di nazione, in Italia abbiamo il diritto di pretendere che si tratti soltanto della danza classica teatrale italiana. Se no, invece di parlare si raglia.

L'ESPRIENZA DEGLI ALTRI

L'Opera di Parigi dopo quattro o cinque anni di esperimenti consimili, nel 1925 ha chiuso le porte a questi innovatori; le scuole moderne straniere agonizzano nella ripetizione di gesti, movenze e saltellamenti che sono implacabilmente goffi e grotteschi, ed i migliori loro danzatori cercano d'impadronirsi (dopo averi vociferato della libertà ed essersi sbizzarriti nei più impennati contorcimenti), delle regole più comuni della classica danza di scuola italiana per arricchire il loro scarso vocabolario tecnico, meravigliati della insufficienza e povertà di mezzi d'espressione e di movimento che proprio la scuola della libertà e dell'improvvisazione ha loro prodigato.

Le virtù verbali dei sedicenti innovatori non servono in nulla all'insegnamento della danza, le loro pretese «novità di mezzi d'espressione» sono superflue al danzatore di scuola che le può sempre eseguire, basta che un coreografo ne trovi la necessità e lo esiga.

CONSIGLI INUTILI

Infatti una scuola di solfeggio sarebbe assai più utile e completerebbe meglio assai l'istruzione delle allieve della Scuola di Ballo della Scala di questo *metodo complementare* che già l'anno scorso, dopo soli alcuni mesi dalla sua applicazione. ha tenuto a dar saggio (splendidissimo per nuove apposite scene, per costosi speciali costumi), della sua inutilità, e quest'anno ha insistito a ripeterlo con maggior sfarzo di messa in scena, di variati costumi che ai nostri occhi esperti non riescono a mascherare la sua nullità didattica. Ma che volete: *Vanitas vanitatum et omnia vanitas!* Il preteso novissimo metodo si arroga di questi lussi, non s'avvede che proprio in questo suo precoce esibizionismo è la sua condanna! Non s'accorge che, se può presentare dei saggi dinnanzi al gran pubblico della Scala, dopo così breve numero di ore di lezioni, dimostra in chiaro modo di essere cosa intuitiva e di poco momento per delle allieve che hanno una seria preparazione di sette anni di scuola classica italiana, e quindi superfluo come insegnamento? Non vede di essersi ridotto ad una semplice composizione coreografica di numeri da varietà di gusto molto discutibile e quindi perfettamente inutile nella vera didattica di una scuola?

Se è necessario al Teatro alla Scala per il suo repertorio creare dei numeri così simili a quelli da noi visti nei caffè concerto di Monaco di Baviera molti anni or sono, mille ed un coreografo nel mondo sono disponibili per questo genere inferiore d'arte, ed in poco più di un mese possono apparecchiare spettacoli ben più attraenti, a nostro esclusivo giudizio e parere, di quello ammanitoci, nella prima parte del programma, la sera del dieci maggio con dei costumi di pretenziosa, falsa e mal intesa modernità, atteggiamenti e contorcimenti di un delizioso mal gusto tedesco e bolscevizzante, che spesso e volentieri stridevano con la intima musicalità dei brani che l'orchestra suonava.

Ed a proposito di musica scelta ed adattata per queste incongruenze coreografiche, non credo vi sia musicista serio che non si sia sentito indignato per quella riduzione per orchestra del «Clair de Lune » di Beethoven.

Sodo oltraggi che la Direzione della Scala dovrebbe provvedere per tempo ad impedire avvenissero per dignità sua: e tralasciamo di parlare della concezione e composizione coreografica imbastita su questo posticcio musicale.

Musica e aderenza plastica del gesto e della danza sono per molti un'opinione; possono esserlo a maggior ragione per questi pretesi innovatori che la ritengono un impaccio di cui desiderano liberarsi.

E se lo faranno presto sarà tanto di guadagnato per la musica; sarà ottima cosa per gli spiriti di certi grandi che, se è vero che ancora aleggiano intorno alle loro opere, debbono aver molto sofferto la sera del dieci maggio.

La scuola italiana nel Novecento fra tradizione e innovazione

Curti, Antonio, *Alla scuola di ballo della Scala. Un grande sacerdote di Tersicore*, anno XXX, «La Domenica del Corriere», n. 28, 8 luglio 1928.

Da alcuni decenni, a cagione della diversa attività, non sapevamo più l'uno dell'altro. L'ho riveduto, or non ha guari, nelle funzioni di direttore e maestro della Scuola di ballo del "Teatro alla Scala", - che si chiude in questi giorni - lesto e pronto di parola e di azione, da sbalordire quanti pensano, ragionevolmente, che a 78 anni di età, e quando si è lavorato dall'adolescenza, come appunto il Cecchetti, si può riposare, con la coscienza tranquilla, sul morbido delle memorie.

Fu nel 1925 ch'egli venne ufficato ad assumere la direzione, e l'insegnamento, della nostra Scuola di ballo; impegno ch'egli assunse con quindici lustri sulle spallettine, egregiamente coadiuvato dalla signora Angelina Gini.

Il Re alle prove

Il Cecchetti non parla mai di vecchiaia, sibbene di quello che spera di realizzare, a incremento dell'istituto milanese; fondato, com'è noto, nel 1813 – vale a dire al tramonto del primo Regno italico – e ch'ebbe a direttori e maestri cospicue celebrità, – quali La Chapelle, Garzia, Casati, Capponi, Mendez, Caterina Beretta, – e da cui uscirono ballerine di gran fama: la Fuoco, la Cucchi, la Zamperoni, la Limido e via coi grandi nomi.

E qui viene in acconcio una considerazione.

Poichè (sic) gran parte del pubblico prende, tuttora, alla leggera, non già le ballerine – Dio me ne guardi! – ma la loro professione, ch'egli valuta non molto di più di un modo garbato per mettersi in vista, non è inutile ripetere che per riuscire ballerina di prima fila occorrono da otto a dieci anni di studio siffattamente irto di difficoltà, che non poche vengono rimandate, vuoi perché incapaci, vuoi perché fisicamente inadatte.

Enrico Cecchetti nasceva a Roma il 21 giugno 1859, da famiglia d'arte. A sette anni al teatro Vittorio Emanuele di Torino insegnava, alle ballerine, a suonare sul silofono una suonatina inserita in una scena di un ballo composto dal padre.

Il gran re si recava assiduamente alle prove del ballo. Sorpreso dalla sicurezza con cui il piccolo batteva i martelli il sovrano gli comandò, da buon piemontese, come faceva a suonare con tanta abilità. Con le mani – rispose lesto e netto, nella sua adorabile ingenuità, il Cecchettino.

Adolescente studiò, a Firenze, con un insigne maestro: il Lepri; e a diciotto anni debuttava al teatro Pagliano di quella capitale, nel ballo “Nicolò d'È Lapi”, composto da suo padre. Ma quella non fu che una prova, narra il Cecchetti, giacché il vero debutto l'ha fatto alla Scala, nel carnevale del 1870, in un ballo del coreografo Borri: “La Dea del Walhalla”.

L'albero e il lampadario

Il ventenne giovinotto, scritturato siccome primo ballerino di rango francese, in coppia con la già celebre Baratti, si trovò parecchi bastoni attraverso le ruote del suo debutto,

Al marchese Calcagnini, da tempo presidente della direzione del nostro massimo teatro, che gli domandava in quali teatri di primo ordine aveva ballato, il Cecchetti rispondeva:

– In nessuno.

E allora, come si stente lei, il coraggio di affrontare il giudizio di un pubblico qual è quello della Scala?

Mi perdoni, signor marchese, – rispose il giovinotto, – ma se tutti mi muovono questa domanda, quando riuscirò a produrmi in un teatro di prim'ordine?

E la prima rappresentazione? Altro che scogli! Egli doveva saltare in scena dall'alto di un albero cavo, e poscia percorrere, in tondo, il palcoscenico, ma allora che fu per guizzare dal misterioso tronco, il Cecchetti restò come intontito dall'imponenza di quel tribunale; e preso dall'orgasmo saltò fuor di tempo, e così male da ammaccarsi un ginocchio.

Di là del fondale si stava allestendo una grandiosa scena, illuminata da un enorme lampadario di legno dorato. Già volgeva alla fine l'azione del quadro, in cui il Cecchetti aveva fatto la sua apparizione, allorquando un gran tonfo scuote la calma del teatro. Che era accaduto? Il grande lampadario della scena che si stava montando era andato a schiantarsi sull'impiantito, e l'olio dei numerosi lumi correva, per ogni verso, in minuscoli rigagnoli. Su quel tappeto di grasso la coppia Cecchetti– Baratti doveva tosto eseguire il tradizionale passo a due. Altro che scongiuri!

Tuttavia quando piacque a Dio il cielo si rischiarò, e proprio allora che l'imponentissimo senato si preparava a giudicare il primo ballerino debuttante. Nel primo tempo del passo a due il Cecchetti ottiene approvazioni assai incoraggianti; nel secondo strappa calorosi, insistenti applausi; la stretta finale, poi, gli procura un vero trionfo.

Il maestro della Pàvlova

Il giovinotto piange di gioia; e rientrato nelle quinte abbraccia e bacia la madre... della Baratti, *ché (sic!) la sua non c'era*. Da quella sera Enrico Cecchetti si incamminava, sicuro, alla celebrità.

Fu verso i quarantacinque anni di età che venne scritturato al teatro imperiale di Pietroburgo; e poco di poi pregato di assumere l'ufficio di maestro e condirettore di quella imperiale Accademia di ballo; infine nominato professore e insignito di onorificenze.

Passato poi, dopo dodici anni, all'imperiale Accademia di ballo di Varsavia, a cagione dei moti politici se ne venne in Italia. Ma il riposo non era per lui; e, ritornato a Pietroburgo, mise su scuola particolare, ed ebbe fra le sue allieve la Pàvlova. Scoppiata la guerra nel '914 (sic), perdette quanto aveva ammassato con tanto lavoro, e dovette andarsene di là completamente rovinato. Si rifece, poscia, a Londra; da dove venne chiamato a Milano alla nostra Scuola di ballo, ove ha recato, lui vecchio, un nuovo soffio di vita.

Alle nove il Cecchetti è al suo posto; e per quanto sappia di essere nelle buone grazie delle sue allieve egli non ha preferenze, non fa complimenti con nessuna.

Piccolo, tutto muscoli, di sbalorditiva elasticità, il maestro fa sentire, ad ogni minuto, che la sua cartella è uno scherzo, ad onta della corona di capelli bianchi. Adunate le bianche, o le rosa, o le bleu, com'egli ha voluto distinguere i tre corsi superiori, le dispone per la lezione; e mentre la signorina ripete, al pianoforte, l'ennesima volta, – povera martire! – la musica della lezione, il Cecchetti, armato di due canne, segna rigorosamente il tempo, e tratto tratto accompagna, fischiando, il motivo del passo. E strilla, dal suo posto, per richiamare al dovere quella fiaccona là in fondo, per redarguire questa perché tenta la mezza punta: – La mezza punta la sa fare anche il mio gatto, – aggiunge. – Su quella gamba! Tu, non senti il tempo? Uno, due, eee tre! Facciamo ancora dal largo!

Un giovine... vegliardo.

Qualcuna, non vista, sbuffa, e scioglie alla vicina un sommesso: – Ma che barba!

Però il maestro è inesorabile: – Su quella testa! Gesto largo, insieme! Chi non ha voglia se ne vada! Ma cosa mi fate, – urla. – No, no, perdiana! Niente! E rosso in viso impone:– Ancora dal largo!

Ora sono parecchie a sbuffare, e fanno crocchio, confortandosi in un milanese... molto espressivo. Ma il largo, non c'è santi, si deve rifare. Cecchetti non la perdona.

E quando si sappia che quel vecchietto non si limita a suggerire ciò che devono fare le allieve, ma guizza là in mezzo, eseguisce il passo, il gesto, la posizione, la piroetta, parmi ben giustificata la meraviglia.

Dopo il poco che qui ho detto del molto che so di Enrico Cecchetti, non suoni vuoto complimento l'augurio che egli resti alla scuola milanese almeno per altri dieci anni. Non escludo, però, che trovi eccessivamente misurato l'augurio.

m. l., *La scuola di danze accademiche del "Teatro Reale dell'Opera", «Il Tevere», 6 luglio 1928.*

Non è confortevole lo stato della danza in Italia. Tramontato il periodo del ballo tipo «Excelsior» che ci allineava centinaia di ballerine nelle più goffe e assurde figurazioni simbolistiche, siamo caduti nel balletto anarchico dove la danza vuol assumere significazioni profonde ed altro non fa in sostanza che atteggiarsi nelle pose più

convenzionali e scialbe per farci rimpiangere di tutto cuore i ballerini che una volta almeno c'erano ed i coreografi che purtroppo i dirigenti dei nostri teatri non riescono ad accaparrarsi per il miglioramento dei nostri spettacoli.

Il saggio offerto ieri sera dalla *Scuola di danze accademiche* del Teatro Reale dell'Opera ha dimostrato questo, che se esistono da un lato buoni elementi capaci di impadronirsi della tecnica della danza (e citiamo ad esempio la giovane Titmolini che ci è parsa sicura disinvolta ed elegante), non esiste purtroppo un coreografo che sappia dare vita ai quadri scenici, che sappia dare uno stile ai movimenti, che sappia dare alla danza quella vita di cui abbisogna. Non pretendiamo da una scuola che funziona da un anno solo cose straordinarie ma è appunto là che si rivela l'abilità del coreografo, nel saper servirsi con spirito e con naturalezza di quello che i giovani allievi sanno fare.

Nel primo balletto «El Cavadenti» è mancato quello spirito che pur era facile ricavare dal giuoco delle maschere veneziane; negli altri numeri abbiamo assistito ad una sfilata di figurazioni della *danza classica* prive però e di linea e di colorito. Migliora ci è parsa la «Ciarda» con coreografia di Rostoff.

Conclusioni dallo spettacolo di ieri non crediamo sia necessario ricavarle; esse balzano fuori evidenti per chiunque abbia un po' di gusto ed un po' di conoscenza di quello che si sa fare in altri paesi in questo delicatissimo campo della danza. Noi per amore del nostro teatro e per la nostra dignità artistica torniamo ad insistere perché il Teatro Reale dell'Opera esperimenta l'arte di *regisseur* e l'abilità di un coreografo. Chi ha buoni occhi e sensibilità e gusto sente come sia necessaria l'opera di questi signori nella direzione del Teatro, altrimenti i tempi del vecchio Costanzi non tarderanno a fare capolino.

Il saggio di ieri sera fu accompagnato dalle vive (*sic!*) approvazioni del pubblico degli invitati che applaudì calorosamente i giovani allievi e la maestra Ileana Leonidoff esibitasi insieme con Dimitri Rostoff in alcune danze.

Serretta, Enrico, *Accademia di ballo*, «Ambrosiano», 4 luglio 1931.

Tempi di esami. La gioventù, prima di godersi le vacanze in santa pace, è costretta a passare il principio dell'estate nell'ansia della preparazione, delle prove e dei risultati. Non c'è casa in cui non si senta dire che i ragazzi sono «sotto gli esami», e non è trovato troppo male figurarsi gli esami come qualche cosa che sovrasti, che incomba pericolosamente. È l'ora del

redde rationem, del raccolto dopo tanti mesi di coltivazione; ed anche questo raccolto si fa col sole che scotta, per necessità.

Ma non credano i lettori che il mio compito d'oggi sia di satura scolastica. La scuola sì, c'entra per qualche cosa, ma è una scuola affatto particolare ed esclusivamente femminile che non serve a istruire le giovani menti delle alunne ma le loro snelle gambette che da un corso all'altro si affinano e si rimpolpano e fanno progressi meravigliosi. È la Scuola di ballo della Scala, il cui «saggio finale» si svolge in teatro con una brillante accademia. Qui non si usano esami fra le quattro pareti grigie di un'aula al cospetto di una commissione di giudici immusoniti: le maestre che già conoscono il profitto delle allieve vogliono che il pubblico osservi, ammiri e festeggi le schiere gioconde nelle più gustose manifestazioni della loro valentia.

E la mattinate straordinari che si ripete alla Scala ogni anno di questi tempi è uno spettacolo fra i più interessanti e caratteristici. Sabato «scorso me lo son goduto con la soddisfazione di chi fa una scoperta perché non lo avevo mai visto prima e non sapevo in che consistesse. Anzitutto mi ha colpito la folla che gremiva il teatro in ogni ordine di palchi: una folla eterogenea e pittoresca, animata dal primo all'ultimo spettatore da sentimenti cordiali. Tutti parenti o amici di qualcuno: delle ballerine e delle maestre, della direzione della Scala e del personale d'ogni grado, dell'orchestra, dei cori, dei macchinisti. Una vera festa di famiglia. della vastissima famiglia del maggior teatro d'opera, che ha componenti d'ogni specie, dai più aristocratici ai più modesti, e si raduna tutta quanta in questa occasione, con una simpatia, una concordia e un affiatamento ammirevoli.

Il palcoscenico, interamente sgombro, chiuso all'estremità dal solito fondale dei concerti con quegli alberi che sembrano staccarsi in avanti prendendo luce dall'interno, appare immenso come una piazza d'armi. A sinistra un pianoforte, a destra una tribunetta a due piani con un piccolo gruppo di privilegiati che costituiscono, immagino, una specie di commissione esaminatrice o di giuria. Vedo un uomo anziano, al piano di sopra, che continua a togliersi gli occhiali e ad asciugarseli, mentre un giovane, al piano inferiore, si tiene con la sinistra la fronte come se maturasse gravi pensieri, e con la destra non fa che prendere appunti chi sa. perché.

Le allieve si presentano a squadre. Cominciano le più piccine, quelle del primo anno, con le esercitazioni alla sbarra e le figurazioni più semplici; poi vengono le adolescenti del secondo e del terzo anno, con passi di volta in volta più complicati e i primi tentativi colle punte. Come son tutte brave, precise, eleganti. Tremano d'emozione, ma sorridono lo stesso perché

non se ne accorga nessuno. Hanno già, inconsapevolmente, la grazia e la civetteria dell'arte loro. Ecco le più grandicelle del quarto anno dalle movenze ancora più elastiche e armoniose: specialmente una, nell'eseguire da sola alcune variazioni, è davvero un prodigio di leggerezza e di eleganza; balla sulle punte con incredibile disinvoltura, seguendo la musica con sicurezza perfetta. Quelle del quinto, sesto e settimo anno sono le più sapienti, le più distinte. Si capisce che non hanno più nulla da imparare, che son pronte a far molta strada con quelle gambe infaticabili e più ancora con quella leggiadria di atteggiamenti e di gesti.

Non vi dico l'entusiasmo del pubblico. Gli applausi continui e fervidi erano di due specie: particolari e generali. Perché ogni ballerina aveva in teatro la sua piccola tribù dei consanguinei, dei conoscenti, dei vicini di casa che le tributava un applauso tutto per lei alla fine di un «a solo». Erano i battimani, dirò così staccati che scoppiavano qua e là, in fondo alla platea, in un palco, in un cantuccio del loggione: fra i quali talvolta si sentiva ben chiaro un nome di donna in un acuto strillo di bimbo. L'allieva capiva da chi e da dove partisse l'omaggio e guardava da quella parte con gratitudine: era la voce della famiglia che le infondeva energia. Ma poco appresso, alla fine degli esercizi collettivi, non si facevano più distinzioni: l'applauso nutrito, unanime, era per tutte le allieve in massa, e per le maestre. Eccole, la Fornaroli e la Giussani, esse sole, come dire?... in borghese, fra quello sciame di ragazze in gonnellino e maglia, che le circonda, le abbraccia, le stringe, le tira da ogni parte fino a toglier loro il respiro.

Subito dopo il saggio, un altro delizioso spettacolo fuori programma cominciò dietro le quinte, dove un po' di pubblico più autorevole o fortunato che, assieme alle maestre, il saggio se l'era goduto da vicino, si trovò improvvisamente preso in mezzo a una vera rivoluzione.

Come se un ordine di rompere le righe fosse stato dato ad un tratto, le settantacinque allieve si ammassarono in quel punto, ridendo, cicalando, correndo, inseguendo. Le più piccine s'erano già rivestite, ma le altre si guardavano bene dal deporre il costume che il loro orgoglio e la loro gioia. Volevano pavoneggiarsi con parenti ed amici che a poco a poco riuscivano a invadere il palcoscenico aumentando la ressa. Raccontavano tutte insieme a gran voce le impressioni provate e certi terribili incidenti subiti senza che nessuno se ne avvedesse.

– El gh'era un ciudo che mi s'è infilzato nella scarpa, ed ho dovuto chinami per sfilzarlo. Ma te disi mi...

Questa è una ragazza di circa diciotto anni, carina, magrolina, che parla con certe mossette come se ballasse ancora: mi fa pensare a Dina Galli in *Biraghin*. Quando si dice le reminescenze classiche...

– L'è manca' un filo, che stavo per scarligare. Che barba tutta questa grate...

Graziosa anch'essa e ben fatta, ma non sembra di buon umore. Apprendo che vorrebbe farsi monaca, e i tuoi parenti invece le fanno studiare, il ballo. Ha ragione lei, hanno ragione i parenti? Mah... Sono argomenti delicati che non ti possono trattare così alla leggera. Ora la folla si addensa alla porta e gli uscieri hanno da fare un gran lavoro per trattenerla. Anche giù in corte c'è un bel movimento. Tutti osservano le ragazze man mano che escono, e ne ripetono il nome, e commentano a bassa voce. Pure nella piazzetta dei Filodrammatici e attorno al portichetto del teatro e di fronte, addossata al muro dell'albergo, c'è molta gente che assiste all'uscita delle ballerine.

Avvenimento di grande importanza che ha vasta ripercussione in città.

Conclusione. Passano gli anni, mutano preferenze e consuetudini, si affacciano nuove forme d'arte ; ma c'è sempre qualche cosa che resiste al tempo, e invece di perdere il proprio gusto originale, lo acutizza e lo affina. Danze d'ogni specie e di ogni paese si inventano, si diffondono, si impongono, avendo un colorito un significato un profumo particolari; danzatrici d'ogni razza descrivono con indiate giravolte o languide movenze, complicate avventure di passione di gioia o di dolore; balde schiere di ragazze fatte tutte eguali a macchina con le gambe e le braccia nude disegnano sui palcoscenici le più bizzarre e decorative figure geometriche, appena son caricate da una musica di jazz: ma quando si dice ballo e ballerina, così, semplicemente, è tutta un'altra storia.

La vera ballerina è ancora questa in gonnellino di velo e maglione color di rosa e con le scarpette di raso un poco scalcagnate e rinforzate nella punta. È questa che ha studiato sette anni per conquistare la sua brava licenza di professionista. È questa che ha una tradizione e una storia, e ricordi di trionfi mondani e congiure patriottiche. È questa che abbiamo visto incollata sui fiaschi lucenti di porporina al tempo del cattivo gusto della nostra infanzia, e ritagliata in carta velina sui globi dei vecchi lumi a petrolio, fuori d'uso dopo l'invenzione del gas.

Ballerina significa una cara figliuola che se l'incontri per via non te ne accorgi nemmeno tanto è semplice, modesta e scolorita, ma se la vedi sulla scena, tutta bianca e rosa, le gambette intrecciate e sulla punta dei piedi, le braccia semi aperte e la testina sorridente

lievemente reclinata da una parte, ti dà un senso immediato di gioia, ti riposa e ti ringiovanisce...

Fabbri, Paolo, *La scuola di ballo al Teatro alla Scala, «Lidel», marzo 1932.*

Io vorrei che si dedicasse questa nuova rinascenza della danza di scuola alla memoria di Maria Taglioni, della quale si sta per celebrare un centenario: quello della interpretazione della *Sylphide*.

Appunto nel marzo del 1832 la Taglioni danzava a Parigi quella *Sylphide* che fu la “battaglia d’Hernani” del balletto romantico. La tradizionale concezione saltatorio-coreografica del ballo classico dovette volgere in fuga davanti ai nuovi entusiasmi suscitati dalla leggenda di Walter Scott, a questo modo trasformata dal Nodier e da Nourrit: i *jetés* della danzatrice italiana ebbero facile gioco contro la frivola grazia della *pavane* e del *menuet*, il suo *tutu* di garza ariosa e le sue alucce madreporiche contro i parrucconi, il fasto dei broccati e delle crinoline.

Il *tutu*, che è ancor oggi la veste tradizionale delle ballerine di scuola, nacque proprio allora: spogliandosi dei vecchi apparati per vestirsi di quel bianco palpito d’ala, la danza parve sciolta a librarsi nei tempi di elevazione più vari e più impensati; salì, dai *parterres*, nei cieli dove un coro di silfi accompagna in apoteosi la spoglia della silfide inanimata. Attorno a Maria Taglioni – la aerea, la immateriale, la soavissima che il Gautier invoca cristianamente come Maria piena di grazie – si strinse una corte poetica senza precedenti forse nella storia dell’arte. Per lei Théophile Gautier lavora a smalti e cammei; Degas l’interpella : “*Taglioni venez, princesse d’Arcadie*”; per lei Gioacchino Rossini compone la “tirolese” del *Guglielmo Tell* a modo di canzone danzata: “*Un bel oiseau ne suivrait pas tes pas*”; e Teodoro di Bainville con loro:

*Ici Taglioni, la fille des Sylphides
A fait trembler son aile au bord des eaux perfides.*

mentre Puskin così saluta i suoi trionfi in Russia:

*Brillante, senti aérienne
Obeissante à l’archet magique...*

Poiché se è vero che la danza è, prima che ogni altra cosa, semplice “struttura corporale, nessuna arte più di lei tende ad essere la espressione suprema di questa operazione ideale che piega le forme del corpo a quelle dello spirito: la “trasposizione”; non è necessario che io insista qui sul significato spiritualissimo e liturgico che emana dai passi e dagli atteggiamenti di scuola: poiché dovrebbe essere ormai ben certo che la danza non è giustificabile – come da qualche parte si è creduto – con presunte origini meramente sessuali; né è soltanto gioco di spuma evanescente, ma utilizzazione del corpo a fini spirituali superiori, conformità assoluta e naturale della forma plastica alla vita interiore dell’artista.

La scuola di ballo del Teatro alla Scala di cui oggi mi intrattengo compie ormai da lunghissimi anni questa doppia funzione artistica e morale: e se ora essa pare animata da nuovo fervore e da un entusiasmo rinato, è perché nessuna direzione meglio di quella di Cia Fornaroli avrebbe potuto imprimerle un impulso che emana da doti assolutamente personali: la signorilità dello spirito e del tratto, la raffinatezza del gusto.

Cia Fornaroli ha assunto la reggenza della nostra scuola di ballo tre anni or sono, dopo la perdita – dolorosissima per l’arte nostra – di un Maestro come Enrico Cecchetti: e quali frutti dia il suo lavoro a noi è concesso di vedere nei pubblici saggi annuali più che nel frammento del passo d’opera o nel balletto in certa sua espressione attuale, dove le necessità narrative ed espressive – non sempre ben comprese da autori e da coreografi – sono limite ed impaccio alla danza. Accanto alla sbarra la liberazione da infingimenti e da convenzioni – di letteratura o di spettacolo – è completa ed assoluta: le allieve cessan persino dalla loro essenza umana per divenire fiori del movimento e simboli della beltà mutevole delle cose. La educazione che viene loro impartita non limita le singolarità di temperamento e di carattere, cosicché noi le vediamo indirizzarsi ed eccellere in varie attitudini.

La grande opera di Enrico Cecchetti – proseguita e potenziata ora da una natura squisitamente artistica e femminile qual è quella di Cia Fornaroli – ha avuto questo effetto: che il Teatro alla Scala può oggi vantare il miglior corpo di ballo del mondo intero ed un gruppo inconsuetamente folto di giovani danzatrici da cui potrà uscire più di una persona per affermazioni artistiche singolari. Parecchie “prime ballerine” di valore eccezionale son sortite in questi ultimi anni dalla Scuola e sono state fatte oggetto di tempestivi accaparramenti da parte delle maggiori imprese teatrali straniere: possiamo consolarci di aver conservato in patria la maggiore e la più personale tra tutte, quella Attilia Radice che ora vede consacrate tutte le speranze dall’accoglienza calorosissima di pubblico e critica in

occasione del suo esordio felice alla Scala. Attilia Radice è indubbiamente artista di eccezione, dalle risorse e dalle capacità infinite: ma quante fra le minori compagne non potranno ripercorrere la sua strada, con risultati notevolissimi?

Le otto classi in cui è suddivisa la scuola (dalle aspiranti alle allieve del *passo d'addio*) sono folte di giovinezze rigogliose di talenti in boccio: tutte perfette ad un modo, anche se le necessità artistiche impongono una rigorosissima selezione di valori. Ottanta allieve circa, che richiedono un numeroso personale di sorveglianza e di disciplina (la scuola è un illuminatissimo educando), due maestre di ballo (oltre a Cia Fornaroli la scuola si giova del fervido magistero elementare di Paola Giussani per i corsi inferiori), l'altro personale didattico e gli indispensabili collaboratori per la parte musicale, affidata ai valorosi maestri Luisa Ricci e Norberto Mola. Ricercheremo fra esse le grandi ballerine di domani? Non dimentichiamo che la formazione del carattere e dello spirito, tuttora in corso per queste giovanissime fanciulle, potrà avere una influenza determinante e decisiva agli effetti delle acquisizioni future. Pure perché si dovrebbero anche ora ignorare gli sforzi strenui e già densi di risultati delle piccole Carosio e De Luca, Bianchi e Sordelli; perché l'innegabile talento della tredicenne Giuliana Penzi che sa di danza tanto da insegnarne a tutte le principesse del Kurdistan, la versatilità delle giovani Conti e Olgiati? Nives Poli, che si affaccia dal settimo anno alla conclusione degli studi, è certo danzatrice varia e completa; e nella sua classe, per doti diverse ed egualmente elevate, si segnalano anche la Colombo e la Galleani, con le compagne Moras, Gilioli, Castana, De Paoli, Bosisio. Esse sono al vertice della loro preparazione: più avanti vi è il corso di perfezionamento col grande orgasmo del *passo d'addio* per cui le allieve affrontano il pubblico dalla scena nelle diverse "variazioni". Cipriani e Cazzani, De Agosti e Biasibetti, Torti, Zambinelli e Osciurcova e Cagni e Cella: ecco i nomi di queste giovani e valorosissime esordienti. Si dirà, allora, dei meriti di ciascuna: ma non dimentichiamo che esse ci compariranno avvolte dall'unico candore dei veli del *tutu*: che è la divisa, esteriore e spirituale al nobilissimo sacerdozio della danza. Io so quale ingenuo fervore e quale tormento di perfezione e di ricerca esse portino a questa prova, che è di investitura e di consacrazione. Si lasciano la scuola ed i maestri per iniziare la via dell'Arte, piena di ansie di misteri: si indossa, per l'addio alla scuola, questa sottanina di tarlatana fatta coi veli delle comunicande: con ansia e commozione di bambine che debbon essere guardate con occhi benevoli e comprensivi. Esse non dovranno aver percorso invano e l'avvenire confermerà per tutte – la via dura e difficile del lungo apprendistato.

p. f. (ma Paolo Fabbri), *Il “passo d’addio” alla Scala. Elogio del balletto bianco*, «Il Secolo. La Sera», 4 maggio 1932.

Finalmente il *tutù*. Il primo dei numerosissimi applausi (venti, trenta?), che il pubblico foltissimo ha attribuito generosamente alle nove allieve del *passo d’Addio* scaligero, è stato registrato dal cronista ai primo ingresso delle ballerinette in corpetto bianco e sottanina di garza sullo sfondo di una scena fiorita. Luce ed aria sulla scena, così che il gioco mobile di tanti veli dava fin da principio un’impressione ineffabile di levità. Dopo tanta costumeria teatrale cui le stagioni d’opera ci avvezzano, e tanto sfoggio di addobbi e di praticabili, siamo ritornati d’improvviso nel regno felice del *ballet blanc*, instaurato or son proprio cent’anni, dalla serenissima Moria Taglioni. Finalmente è la danza pura che ci apre lo scrigno dei suoi tesori: dove l’espressione non è in funzione di necessità narrative ed aneddotiche, ma fine a se stessa, commento fiorito alla gamma svariatissima di passi e di atteggiamenti che fa della danza una vera e propria liturgia. Liberate da infingimenti teatrali, dalle necessità rigorose del balletto a grande spettacolo, ecco le più giovani sacerdotesse di Tersicore partecipare della natura mitologica e semi-divina degli esseri alati ed immateriali secondo una leggenda che mantiene appunto da «La Sylphide» la sua felice continuità. Se ne ha abbastanza di danza a piedi nudi e di pantomima: abbiamo visto da esempi recentissimi dove conducano le esercitazioni dilettantistiche delle profetesse ritmiche: La Meri e Gertrude Bodenwieser per ricoprire di veli pietosi la povertà del loro linguaggio coreografico, han dovuto ricorrere al funambolico ed all’intellettualistico, al clownesco ed al prezioso, rischiando – per salvare il piede dalla tagliola della noia – di fare concorrenza illegittima ed inadeguata al teatro di varietà. Quello che più conviene a spettacoli come quello d’iersera è invece proprio lo sdegno per la risorsa teatrale ed il trucco scenico: e non è un paradosso affermare questo del balletto bianco: che più diverte proprio quando meno si propone di divertire.

Cia Fornaroli ha allestito il saggio di ieri con tanto gusto, che non si è certi se attribuirle i maggior meriti come maestra o come coreografo (*sic!*): mai come iersera in un saggio di scuola il contrappunto delle coppie e delle file è stato tanto nitido, gustoso e vario, accompagnando le variazioni delle soliste. Lo *Scherzo* di Mendelssohn è certamente piacevole, ma il finale sul *Prince Igor* di Borodine è una piccola gemma: e meglio potevano essere utilizzate le cinque licenziande della *Invitation à la valse* di Weber. Dirigeva l’orchestra un validissimo e prezioso collaboratore della Scuola, il maestro Norberto Mola, dopo il quale convien ricordare per l’opera di collaborazione musicale silenziosa ed

appassionata la maestra Luisa Ricci: e con questi Paolina Giussani altra insegnante della Scuola di ballo.

La classe del *Pasto d'addio* è in questo anno insolitamente numerosa: nove elementi contro i quattro dello scorso, in cui l'*Arlesienne* ci rivelò le virtù ineguagliabili di Attilia Radice. Mary Cipriani – numero uno della classe – ha dimostrato forse una maggiore completezza nei passi di scuola ed una notevole bravura complessiva. Marcella De Agosti ha eseguito assai bene una sua variazione punto facile ad affrontarsi; Annunziata Cazzani in *En bateau* di Debussy è soprattutto rimarchevole per la precisione degli adagio e degli sviluppi, per una serie di vivaci *bourrées* e per una diagonale di *renversées* assai bella. Applauditissima Wanda Torti, favorita dalle sollecitazioni musicali della *Danse d'Anitra* nei suoi *developpés* e *jetés en tournant* e in bellissimi *giri* alla seconda posizione. Rosetta Blasibetti si è fatta notare ed approvare per la grazia degli arabeschi e per una ruota girata con doti ed effetti notevoli. Gina Zambinelli anche per una *ruota* e per una ottima serie *relevés* Angelina Cagni per una diagonale di *piquées*, Magda Cella ed Olga Oscurcova rispettivamente per la sorridente liberazione e per la giovanile irruenza,. Le allieve minori della Scuola di Ballo hanno favorito benissimo il compito delle compagne e ne hanno vissuta la passione.

Sere indimenticabili del *passo d'addio*! Si è vista iersera una allieva del sesto anno resistere sino all'ultimo passo per cadere, subito al limitare delle quinte, vinta dall'orgasmo e dall'emozione per la prova delle maggiori compagne. Trovate altrove – se è possibile – tanto ardore di partecipazione e tanto candore d'anima.

La scuola del balletto bianco è anche la scuola di tutte le gentilezze dei grandi cuori.

Serretta, Enrico, *Danze da vicino*, «Ambrosiano», [10 aprile 1935].

Ho Incontrato qualche sera addietro la signora Ruskaia ad uno «spettacolo giallo» (Parentesi. Gli spettacoli gialli sono fra le cose più divertenti che si possano vedere a teatro. Rappresentano, forse involontariamente, la più riuscita parodia del terrore, della tragedia, del castigo del reo e della premiazione dell'innocente, e in modo particolare della polizia investigatrice. Per far bella figura in società bisogna parlarne in tono di sopportazione. Ma ci si va lo stesso; e magari ci si torna a rivedere qualche dramma che si è già visto, fieri di sapere come va a finire, mentre gli altri non lo sanno. Non mi sono dunque stupito, facendo qualche sera addietro l'incontro di cui sopra). Se la signora Ruskaia mi avesse chiesto come sarebbe andato a finire il dramma di quella sera, io mi sarei trovato perfettamente a posto e

le avrei fornito ogni delucidazione. Invece, mi lanciò a bruciapelo una domanda che non aveva assolutamente nulla in comune con gli avvenimenti del palcoscenico :

.- Lei conosce le mie allieve?

Sono stato costretto a convincermi che tra le infinite lacune della mia conoscenza quella era una delle meno perdonabili. Raggruppando qualche disperso filo della mia memoria, rivedevo la Ruskaia e le danzatrici della sua scuola in una dolcissima serata al Licinio di Erba, illuminate dai riflettori che il signor Airoidi in persona (l'ultimo dei Mecenati) regolava appollaiato su un albero d'alto fusto, durante la prova generale di una tragedia greca di Sua Eccellenza Romagnoli in cui c'era una madre naturalmente assai disperata vedendo il suo pargolo messo ad arrostitire sul fuoco per colpa della nutrice. Ma quel vago ricordo non bastava a conferirmi la disinvoltura necessaria per rispondere affermativamente alla domanda precisa che mi veniva rivolta. E in ogni caso, ero forse sicuro che le allieve della Ruskaia son quelle stesse di allora?

Il miglior partito in certe circostanze è la sincerità. Poi che cambiar discorso non era possibile, e qualche cosa dovevo pur rispondere, mi decisi per la franchezza e le dissi : - Ebbene, no, cara signora, le sue allieve non le conosco. Ne ho molto sentito parlare da tanti amici miei che sono stati più diligenti e fortunati di me, procurandosi il piacere di ammirarle in diverse occasioni ; so che sono tutte giovani, tutte graziose e tutte brave ; che trovano nella loro squisita maestra la guida più intelligente, più tenace ed appassionata... Ma se affermassi di averle viste coi miei occhi direi una bugia grossa così, che non basterebbero a punirmene i sette anni di purgatorio comminati dal codice dell'aldilà per i peccati di questa specie. Ma non me ne dolgo. Se già le conoscessi, non mi sarebbe riserbato il piacere di conoscerle adesso. È chiaro?...

O tutti voi che dalla poltrona di un teatro avete assistito a uno spettacolo coreografico, grandi balli all'antica balletti moderni, danze classiche o evoluzioni meccaniche di una schiera di *girls*, non potrete mai immaginare che curiosa impressione si provi ad essere unico spettatore in un salone chiuso, di un intero programma di danze, che si svolge a un metro dalla vostra unica sedia, sotto i vostri soli occhi. Avevo un bel riflettere l'altro giorno, trovandomi in questa situazione nella Scuola della signora Ruskaia, che quelle belle figliole stavan provando le danze di eseguire alla fine del mese ad Agrigento ed ai primi di maggio a Taormina: ero in preda egualmente a una strana soggezione, sì che dovevo fare uno sforzo per non abbassare lo sguardo. Mi pareva che cucite danze venissero eseguite per far piacere ed onore a me che non meritavo certo simile privilegio. Quelle piccole danzatrici tutte grazia ed eleganza che si raggruppavano e si snodavano componendo figure plastiche e leggiadre,

esaltandosi e abbandonandosi, atteggiando i bei volti quasi infantili a gaiezza o a mestizia, a sorpresa o a dolore, eran tutte prese nel fascino della loro arte. Sarebbero state serene alla stessa maniera di fronte a una platea gremita. Eppure io mi sentivo lo stesso un intruso, come un profano che si fosse introdotto di nascosto in un tempio, durante te celebrazione di un rito misterioso.

E c'è infatti, in ogni danza, un mistero da sciogliere. Certe volte basta il titolo, che è l'indicazione del tema, a spiegare il significato dello svolgimento. Ecco, ad esempio. «La lettera d'amore» eseguita da una coppia di allieve fra le più brave e graziose, in cui anche il profano si rende subito conto della delicata azione che la informa. Son tanto espressivi i passi, e le movenze, e gli atteggiamenti di furbizia e di verecondia, di confidenza e di gioia, che la spiegazione ne risulta spontanea. Le loro movenze ritmiche esprimono la carezza delle placide onde sul lido, quando sopraggiunge a bagnarsi una vivace fanciulla, e si sveste e si tuffa, fra gli inviti e le lusinghe delle ondine, e si diverte un mondo...

Ma non sempre il titolo della danza è sufficiente a chiarirne il senso di ogni fase. Se la fantasia non viene in aiuto allo spettatore, son guai. E allora io ricorro all'aiuto della maestra, che è qui in piedi accanto a me, senza curarsi, anche lei, della mia presenza, attenta a seguire con lo sguardo l'intero gruppo delle danzatrici, pronta a richiamare qualcuna con un piccolo grido, una battuta di palme, un nome appena accennato. (E si vede subito un braccio che s'alza un po' di più, una testina che si piega meglio, una gamba che si inarca più elastica).

– Di chi è la musica del « Sole »?...

– Di Pizzetti.

– E il soie... che c'entra?

– Ma come? Non L'ha capito?... – sguardo di legittima commiserazione. – Il sole esalta la schiera delle danzatrici che prorompono in salti armoniosi e in frenesia di vita. Poi l'impeto è vinto dal calore, e le movenze si fanno più calme, finché al meriggio le anime si riaccendono, esaltate dalla gioia di vivere...

– È chiarissimo. E vuol dirmi il significato delle «Nuvole» ?

– È ancora più evidente. Questa, danza si ispira al turbamento dell'anima umana quando si ammassano nel cielo le nuvole minacciose, e si ha insieme paura e fiducia, inquietudine e speranza. Le danzatrici son divise in due gruppi: le chiare innocue nuvolette e i cupi nuvoloni temporaleschi che raggiungono le prime e le trascinano nella loro avanzata. Solo una delle nuvolette riesce a sfuggire e a liberarsi. Le sue compagne la seguono, e la minaccia

si placa. La danza si sviluppa in figurazioni più serene, finché le due schiere spariscono e il cielo si rischiara...

Con molta pazienza la signora Ruskaia ha cercato di illuminarmi intorno allo spirito che anima le sue fantasiose composizioni. Ma credo che mi leggesse nello sguardo l'irriducibilità dell'uomo di poca fede. Anche dopo questo corso particolare accelerato, io persevero nella mia ignoranza, appagandomi che una figurazione plastica sia fine a se stessa: cioè sia semplicemente ammirabile. Che sia anche comprensibile non importa. Io ho provato una viva gioia, assistendo a questo saggio senza scenari e costumi. E mi son figurato queste stesse danze in Sicilia, nell'incanto del più luminoso scenario che si possa concepire, nell'atmosfera di raccoglimento e di poesia che ad esse si conviene. La Ruskaia ha tratto dalle varie musiche l'ispirazione di queste danze, secondo motivi germoglianti nella sua fantasia. Gli spettatore ne resteranno ammirati. Se avranno anch'essi della fantasia, potranno giovarsene a loro agio. E se non ne avranno, poco male. Sarà grandissimo egualmente il godimento dei loro occhi e del loro spirito.

Radice, Raul, *Passo d'addio*, «Ambrosiano», 1 maggio 1935.

La serata del «Saggio» e «Passo d'addio» delle allieve e delle licenziande della Scuola di Ballo del Teatro alla Scala, rimarne – nella consuetudine milanese – affabile, patetica e casalinga.

Dipenderà dal primo appellativo così scolastico in confronto al secondo che assomiglia al titolo di una ballata romantica, oppure dal fatto che la serata porta imminente con sé la chiusura della stagione d'opera e si sente nell'aria la malinconia delle cose che stanno per finire; dipenderà dalla visione di quelle giovani per le quali invece qualcosa incomincia, e che si apprestano a sostenere una difficile prova mentre si avvicinano i battenti e tutte le speranze son rimandate all'anno venturo; oppure dal pubblico singolarissimo che per l'occasione accorre in teatro; ma sta di fatto che quei tre quarti d'ora di danza assumono tono e aspetti inconfondibili.

L'opera conta poco in una serata come questa che vede allineati nei palchi, nelle poltrone, fin sopra nella piccionaia i parenti, i familiari e gli amici di quaranta ballerine.

Ieri sera, poi, l'aspetto era quello delle cose invariabili, delle vicende che non mutano col volgere degli anni. Venivano in mente quadri di pittori che tutti conosciamo, le serate di venti, cinquanta, cento anni addietro col seguito dei personaggi storici che vi parteciparono e

che le loro cronache ogni tanto ci richiamano alla memoria. Danza accademica, tutù e scarpette di seta. Anche lo scenario lo avevamo già veduto tante volte, simile o uguale, dipinto sulle scatole di confetture che facevano la delizia della nostra infanzia. '

Riccardo Pick Mangiagalli, del quale si eseguivano per la prima volta musiche vivaci e garbate in tempo di valzer, di minuetto e di marcia, oltre la bella *Furlana* del suo *Casanova*, potevamo benissimo immaginarlo con la marsina di color nocciola e i bottoni d'oro. Il suo naso non si oppone a tiri travestimento di stile.

E quel bacio che alla fine dello spettacolo, mentre più e più volte si ripetevano gli applausi, una giovane licenzianda ha scoccato sulla mano della maestra Ettoreina Mazzucchelli meritava davvero l'accompagnamento d'un minuetto di Boccherini.

Serata immutabile, tuttavia non al punto che di qualche intrinseca, benedetta variante non ci si accorga. A cominciare dall'aspetto esteriore delle ballerine le quali, dove le coprono le maglie di seta e le garze le nascondono, su per giù restano sempre uguali; e invece più sopra, traverso l'aderenza del corsetto, in questi ultimi pochi anni ci hanno offerto prove evidentissime del variabile umor della moda che adesso finalmente sembra aver deciso di riposarsi sopra forme piene se non proprio abbondanti. Doviziose, si diceva una volta. E nessuno osava supporre che da un giorno all'altro dovessimo rivederle, dopo tanta penitenza. Così stando le cose, la differenza fra le ballerine del terzo e del settimo corso non è poi tanto grande. L'età (ma son tutte così giovani) vien denunciata dalle braccia. Esili tuttora, magre all'attaccatura e trasparenti, tali da parere facilissimo spezzarle, nella loro tenera sottigliezza rivelano i pochi anni di chi le porta. Ahimè, diventeranno formose col volgere del tempo (floscie, è un augurio, mai); ma per ora lasciatele come sono. Così le vuole la giovinezza, ancora un poco aspre, oserei dire commestibili. Osservatele e godetene finché è tempo. Quelle delle più grandicelle sembrano ali di pollo; discendendo tra le più piccine si assottigliano, si assottigliano, diventano buonissimi grissini.

Carissime queste fanciullette, che ieri sera in un armonico «Preambolo» e in un grazioso «Minuetto» hanno dimostrato tanto impegno.

Tremano ancora un poco sulle punte. Bisogna pensare alla posizione della testa, delle gambe, delle braccia, delle dita; e il sorriso d'obbligo non riesce a nascondere l'affanno. Poi, l'anno scorso (vi ricordate?) la tale è caduta, ha fatto un capitombolo davanti al pubblico (durante ogni «saggio» c'è sempre una ballerina troppo commossa che finisce per terra); per carità, facciamo attenzione che questa volta l'incidente non si rinnovi per nessuna. Qualcuna riesce a vedere il babbo, la mamma; suppongo, riesce a vedere anche il moroso. Ma ci sono tutti gli altri, c'è il pubblico che, si sa, è quello della Scala, il pubblico del «più grande teatro

del mondo». E, nelle quinte, c'è «la signora maestra» che ha tanto faticato tutto l'anno e questa sera, se tutto procede a modo, è una consolazione anche per lei.

Eh sì, i quaranta minuti del «Saggio» non devono essere brevi per quelle giovani, attentissime figliole. Con tanti pensieri in testa, lasciate che qualcuna alzi la gamba destra invece della sinistra. Le rimarrà tanto tempo nella vita, le resteranno tanti anni per non isbagliare più. Lasciate che la più piccina, arrivata alla fine del pezzo senza errori, si faccia avanti a scegliere una rosa fra i fiori caduti dall'alto. Una rosa da chiudere nel cassetto perché appassisca con gli altri ricordi.

Altra cosa sono le licenziande, le aspiranti al titolo di prima ballerina. Esse fanno spicco, oltre che per la bravura, per il gonnellino bianco che non permette di confonderle con la pescheria minuta vestita di rosa.

Lyda Bianchi, Lyda Bochsler, Jole Galimberbi, (l'y e l'j non passano di moda) e Rosa Mazzucchelli erano le licenziande di quest'anno; il «Passo d'addio» lo offrivano loro, passo d'addio alla Scuola.

Eccole una alla volta, a due, a tre, tutte quattro insieme. Un valzer, una marcia, una serie di figure e di movimenti che permette a ognuna di far spicco che le spinge alla «nobile gara» di dimostrarsi tutte brave e una più brava dell'altra.

E anche loro sono commosse. Anzi, più delle altre. Ma hanno già imparato a dominarsi, non si confondono mica tanto facilmente. Qualcuna poi è già sicura del fatto suo. Dove mai la signorina Bianchi è andata a prendere la prontezza, la disinvoltura e la grazia delle quali ieri sera ha fatto sfoggio? Se il buon giorno si vede dal mattino, ecco un nome del quale forse dovremo presto ricordarci. Questa giovane, rotondetta danzatrice è sembrata già oltre i limiti di una prova, sia pure difficile. E poi ha un *ginger* che pare fatto apposta per conquistarle la simpatia degli spettatori.

Dietro le licenziande, le piccolissime stanno immobili, guardano le quattro fortunate con una ammirazione cui partecipano invidia ed impazienza. Si capisce che pensano già al loro «Passo d'addio», alla sera che potranno esibirsi sole ed altre piccoline saranno cresciute alle loro spalle.

Ma sì, ma sì, quella sera verrà. La giovinezza è stagione così breve.

I RUSSI

Sui Ballets Russes

Gasco, Alberto, *Carnaval e Schéhérazade al Costanzi*, «La Tribuna», 25 maggio 1911.

“Carnaval”

A quattro illustri musicisti russi si deve la strumentazione della geniale suite pianistica dello Schumann: Rimsky-Korsakow, Glazounow, Liadow e Sokolow, il lavoro ingrato e forse inopportuno è riuscito egregiamente: meno il vivace *preambolo* e la *conclusione* – in cui v'è un evidente eccesso di sonorità – il resto della squisita composizione schumaniana nulla perde della sua impareggiabile grazia melodica per l'audace trascrizione orchestrale.

Sulla scena, tra l'incalzare dei ritmi agilissimi, si svolge un'elegante pantomima. Vengono e vanno le maschere civettuole vestite nello stile del 1830: gli uomini hanno un giubbotto di velluto su calzoni chiari ed un indescrivibile cappello a ciminiera d'un colore tenero, sentimentale, romanticissimo...

C'è un *Pierrot* melenso, vilipeso e disprezzato da tutte le spigliate donnine, c'è una *Farfalla* che svolazza leggiadramente facendo perdere la testa a *Florestano* ed *Eusebio* e c'è, soprattutto, una adorabile coppia formata da *Arlecchino* e *Colombina* i quali saltellano, danzano, si baciano e si dicono tante cose graziose che sarebbero inafferrabili se la musica sottile, penetrante, divinamente ispirata dello Schumann non ce le disgelasse, senza inutili reticenze...

Arlecchino è il Nijinsky, snello come un giunco, mirabile di grazia e di correttezza in ogni più fantastica movenza: *Colombina* è la Karsavina che, agile come una piuma, corre su e giù sulla punta dei piedini e gira su di se stessa come una piccola trottola, sorridendo con malizia, deliziosa così nella mimica come nella danza.

S'alza a un tratto dall'orchestra un giocondo clamore e si inizia la sfolgorante marcia dei Davidsbundler. Le coppie disperse si riuniscono e fanno dapprima ala ad *Arlecchino* e *Colombina*, poi si danno ad una folle ronda carnevalesca. Infine, mentre il ballo vorticoso momentaneamente si arresta, il povero idiota melanconico *Pierrot*, 45 vincendo la propria immensa ritrosia si avvicina a *Colombina* e bacia estaticamente la piccola mano che ella gli ha abbandonato, pietosa elemosina in un giorno di allegrezza suprema...

Ecco tutto. È poco? Forse. C'è però qualcosa di inesprimibilmente fine, in questa lieta visione scenica, dalla quale deriva una sensazione delicata, piacevolissima. Ed il pubblico del Costanzi – ch'era iersera molto aristocratico e intelligente – se n'è accorto, sicché ha lungamente applaudito alla fine del gustoso divertissement, chiamando più volte alla ribalta i valorosi artisti e festeggiandoli con molto calore di simpatia.

“Schéhérazade”

Schéhérazade ha un preludio importantissimo, formato dal primo tempo della smagliante suite omonima, del Rimsky-Korsakow. La musica che, durante l'azione si fonde a meraviglia col dramma breve e formidabile, qui serve a prepararlo. Le melodie pittoresche dell'illustre compositore russo sono ben ritmate, limpide e piene d'uno charme orientale seducentissimo: la strumentazione è magistrale ed offre una catena ininterrotta di luminose sonorità.

All'alzarsi del sipario, l'occhio vien attratto dai possenti e rudi scenari del Bakst. Un velario enorme, d'un verde smeraldo, costellato di curiosi disegni ornamentali d'un bruno-rossiccio dorato e, più oltre, alcune arcate di purissimo stile arabo, chiuse parzialmente dalle porte d'argento oltre le quali lo stuolo selvaggio dei negri lussuriosi attende silenziosamente nell'ombra. All'ingiro molte vesti e soffici cuscini – indispensabili allo svolgimento dell'azione – e nel fondo, la vista incerta di un giardino di piante tropicale, immerso nel languore di una strana luce verdastra. Il Bakst, sapiente decoratore ha dipinto gli scenari trascurando di proposito ogni particolare raffinato, curandosi soltanto di ottenere una generale armonia cromatica. Egli è perfettamente riuscito nel suo audace intento. I costumi delle danzatrici sono, nella loro bella varietà, abilmente intonati ai colori fondamentali del quadro, verde e rosso. L'insieme dà all'occhio una sensazione nuova, indimenticabile. Schéhérazade – Thamar Karsavina – indossa un vestito (possiamo chiamarlo così?) prezioso e ha il capo carico di gemme e di perle: sembra una piccola enigmatica creatura alla Gustave Moreau, una acre giovinetta deliziosamente perversa. Passano e ripassano sulla scena gli eunuchi dell'*harem*, nei loro goffi abbigliamenti, recando una simpatica nota di color *rose-saumon*.

La musica si snoda in ritmi molli come stanche carezze: tre bellissime odalische danzano flettendo il busto seminudo, armoniosamente. Il Sultano Schahriar, dalle seriche vesti color zaffiro, parte col fratello per la caccia dopo aver salutato la sua procace favorita protesa di un ampio su di un ampio cuscino, insensibile, tragicamente immobile, con lo sguardo perduto in una torbida visione di voluttà.

Ora, rimaste sole, le fiorenti giovani donne si stringono intorno al grande eunuco che ha in consegna il fatale mazzo di gigantesche chiavi d'oro, e accarezzandolo con affettazione, usandogli un assai dolce violenza, lo inducono ad aprire le porte delle prigioni dei negri. La prima e la seconda porta vengono spalancate, ed una balda schiera di giovani ardenti si

avanza sino a raggiungere le formose odalische, le schiave languenti per desio d'amore e si unisce ad esse con slancio passionale irrefrenabile.

Ma la terza porta, quella della prigione ove è il moro favorito di Schéhérazade, rimane tuttavia asserragliata. La sultana implora il ridicolo eunuco e, finalmente, gli dà un ordine perentorio con un gesto magnifico di superba volontà dominatrice...

Ed ecco il giovane negro, d'una felina agilità – il Nijinsky – cui Schéhérazade quasi in un atto di umile affetto, circonda con le braccia sottili e lasciva.

Intorno agli amanti peccaminosi ferve la danza, vibrante di delirio sensuale. Le odalische e i negri si abbattono sui complici guanciali e ne risorgono per slanciarsi nei vortici di una ridda densa di voluttà. Schéhérazade e il suo favorito, avviticchiati, si ergono nel cerchio turbinoso....

A questo punto il quadro coreografico assume un carattere di possente erotismo: l'effetto ottico è letteralmente prodigioso. La gamma dei colori è armoniosissima e oscilla da un lato tra il verde *reséda* e il verde smeraldo, dall'altro tra il rosa carnicino e il rosso infuocato. Un vero pittore, un grande pittore soltanto ha potuto creare una simile sinfonia cromatica che incanta lo sguardo e dà allo spettatore una emozione profonda e inattesa. Solo l'Anglada talvolta e più spesso Gustavo Klimt hanno saputo, nei loro quadri rivoluzionari, darci una sensazione di colore così piena di irresistibile fascino.

L'ultima scena della *Schéhérazade* è terribile nel suo realismo. L'uccisione dei negri e delle donne colpevoli si compie fulmineamente con evidenza estrema. I sicari di Schahriar inseguono i fuggiaschi su per la scala laterale, sulla balconata e li scannano senza pietà come belve in caccia. V'ha chi rimane inerte attraverso il davanzale del balcone e, col capo all'ingiù coi lunghi capelli scomposti, mostra una gola squarciata, crudelmente vermiglia: V'ha chi, colpito alle spalle brancola disperatamente, cade e, agonizzando, ancora implora la suprema salvezza. Una meravigliosa odaliska, brutalmente trascinata sin nel mezzo della scena, è abbattuta da un colpo di scimitarra e resta lì, misero ammasso di carne splendida, a mala pena ricoperta dai rosei preziosissimi veli...

Sola, Schéhérazade, che ha visto cadere l'amante, accasciata presso uno degli archi, con occhio freddo segue le paurose vicende della strage. E, mentre i sicari la guardano indecisi, ella si avvanza verso Schahriar e si umilia innanzi a lui. L'orchestra, che ha reso con una valanga barbara di suoni discordanti l'orrore della carneficina e l'urlo altissimo dei momenti, ora si placa e, attraverso la carezzevole melodia di un violino, sembra chiedere pietà per la divina peccatrice. Ma il crudele signore, vinta una momentanea debolezza, insiste nel suo terribile decreto ed allora la favorita con mano sicura s'immerge lentamente

nel petto una lama già lorda di sangue. Così la piccola Schéhérazade piomba al suolo, presso il cadavere del negro per cui ella si è irrimediabilmente perduta.

Questo il dramma *coreografico*, superbo di ardimento e di novità, che iersera il pubblico del *Costanzi* ha entusiasticamente applaudito, giudicandolo opera d'arte singolare e ammaliante. Al favorevole verdetto del pubblico è giusto segua la lode della critica. La Schéhérazade immaginata dal Fokine, per la scintillante fantasia orchestrale del Rimsky-Korsakow, segna a parer mio, nell'ambito ristretto dell'arte coreografica, una rivoluzione perfettamente analoga a quella compiuta dall'opera wagneriana nello sconfinato dominio del dramma musicale. E questo scrivo con piena convinzione, senza dolermi di offendere gli idolatri del ballo *Sieba* o *Pietro Micca*.

A quanto pare *Schéhérazade* venne accolta, la prima sera dal pubblico della Scala con risa di scherno. Non oso congratularmi con i fratelli milanesi del loro giudizio molto... sommario, quantunque non possa meravigliarmene. Tutto ciò che è radicalmente nuovo offre una certa difficoltà all'immediata comprensione e, per chi sia armato di pericolosi pregiudizi, diventa assolutamente incomprensibile.

Schéhérazade fu eseguita a perfezione. La Karsavia e il Nijinsky trionfarono per l'eccezionale loro bravura nel giuoco mimico. Il corpo di ballo meravigliò tutti per le sue sapienti evoluzioni. Anche l'orchestra suonò con molto impegno e diede ottimo risalto alle belle melodie del Rimsky-Korsakow.

Giovedì, lo spettacolo si replica in matinée.

Anonimo (ma Sebastiano Arturo Luciani), *Il ritorno di Dioniso. I balli russi e il loro significato estetico*, «Il Giornale d'Italia», 12 aprile 1917.

Quando si dice ballo teatrale si pensa di solito a quegli spettacoli sfarzosi che erano ancora in voga nei nostri teatri una quindicina di anni fa: spettacoli consistenti in un seguito di "entrate" – vale a dire evoluzioni di squadre di ballerine in gonnellino corto – e di "a soli" di un virtuosismo acrobatico, rilegati da una favola assurda e grottesca e accompagnati da una musica per lo più volgare e rumorosa. Così quando si parla di questi spettacoli organizzati da Serge de Diaghilew che vanno sotto il nome di Ballets russes chi non li ha mai visti si immagina che siano qualche cosa di analogo, o null'altro al più che dei balli meglio eseguiti e più curati dei soliti. A torto. Che essi sono ben altra cosa e che la loro importanza non è

come può sembrare nella perfezione esteriore – essi sono forse gli spettacoli più raffinati che siano apparsi sul teatro contemporaneo – ma in qualche cosa di più profondo.

Si consideri, per esempio, *Shèhèrazade*, il più caratteristico e il più popolare di questi balli, in cui tutta la voluttuosa poesia delle “Mille e una notte” appare innanzi agli occhi meravigliati dello spettatore. La scena – una scena magnifica in cui dominano dei toni di un verde smeraldo – e nell’harem del sultano Shahriar, che è cupo per i sospetti che suo fratello ha fatto nascere in lui sulla fedeltà delle sue donne. Il fratello gli ha consigliato di partire per una finta partita di caccia e di tornare improvvisamente. E Shahriar segue il consiglio del fratello: si fa portare le armi e parte con lui.

Non appena il suono dei corni di caccia si è dileguato in distanza, le donne si affollano intorno al grande Eunuco, questi esita, pieno di timore, ma poi apre una porta di bronzo dalla quale escono dei negri vestiti del colore del bronzo e poi un’altra d’argento da cui escono altri schiavi vestiti d’argento. Sono gli amanti segreti delle donne del sultano. Finalmente si apre una porta d’oro e da quest’ultima esce un giovane vestito d’oro che è il favorito della regina stessa. La notte trascorre nell’orgia. Dei valletti portano in piatti alte pile di frutta; le odalische, vino e incenso; qua e là vi sono danzatrici e suonatori. Le donne e i loro amanti si uniscono in una danza ora languida, ora frenetica. L’orgia diventa selvaggia. Tutta la folla voluttuosa si attorce in un cerchio di splendori metallici e di bianche braccia. Quand’ecco il Sultano apparire improvvisamente, muto e pazzo di rabbia. Un momento di paralisi e di terrore; poi un’inutile e precipitosa fuga. Soldati armati di enormi scimitarre si scagliano sulle donne e gli schiavi. E in un momento la sola Regina è viva fra i corpi abbattuti. Ella si getta ai piedi del Sultano implorando pietà. Shahriar ha un momento di esitazione, ma poi fa un cenno a un soldato. La regina lo previene: si impadronisce di un pugnale e si trafigge ai suoi piedi.

Ecco in poche parole quel che si vede in una fantasmagoria in *Sheherazade*, spettacolo di un carattere veramente dionisiaco, che più di qualsiasi altro rivela l’essenza di questa rappresentazione. Ma non è possibile dare a parole l’idea di quel che siano in realtà. Ché non vi è più in esse come nei vecchi balli una musica di danza volgare e rumorosa, ma lo splendore e la ricchezza suggestiva della più pura musica sinfonica; non più scenari con colori orribili, falsi effetti di luce, ma armonie ricche e profonde di luci e colori – dovute ad artisti come Leone Bakst e Alessandra Benois – su cui i vestiti degli attori in movimento producono sempre nuove armonie e dissonanze cromatiche; non più evoluzioni geometriche e virtuosismi inutili, bensì la dissimmetria decorativa e il disordine apparente come nella danza antica. E soprattutto la delizia incantevole di bei corpi agitati dal ritmo. Ci troviamo

insomma di fronte ad una forma di arte singolare che è più un ballo o una pantomima, la rappresentazione scenica sui generis, che compare per la prima volta nel nostro secolo: un dramma mimico, che sorge dalla musica sinfonica nella stessa maniera che la tragedia attica sorge dal ditirambo. Forma dionisiaca, anche esso generato parimenti dal bisogno che la lirica crea nell'animo dell'ascoltatore di vedere obbiettivati e materializzati i gesti e le visioni che essa suggerisce. Nella tragedia essi sono determinati dall'espressione poetico-musicale, nel dramma mimico dalla sola musica sinfonica, completamente emancipata dall'elemento verbale, ma da sola potentemente espressiva al pari della melica antica.

Che la musica passionale determini il ritmo in una maniera assoluta, e che la musica decorativa faccia disegnare curve armoniose nello spazio a seconda del volere di essa lo ha dimostrato sperimentalmente su soggetti sensitivi messi in stato ipnotico, Alberto de Rochas, ma prima che il fatto fosse documentato in numerose fotografie dal de Rochas, il Noverre nelle sue *Lettres sur la danse* aveva detto con uguale sicurezza: "Ce sont les mouvements et les traits de la musique qui fixent et determinent tous ceux du danseur". E ancora: Isadora Duncan, colei che ha rinnovato nella vecchia Europa il miracolo della danza greca riferisce – e la cosa è della più grande importanza – che dopo aver danzato a Bayreuth nel Tannkauser ricevette in dono da donna Cosima Wagner un manoscritto del maestro in cui vi erano le indicazioni circa la scena del *Venusberg* conformi a quelle che la aveva suggerito la musica. Né soltanto certe musiche determinano dei gesti, bensì il modo quasi altrettanto preciso, ed almeno nella metà degli ascoltatori, paesaggi ed immagini. È noto che Goethe nell'ascoltare una ouverture di Bach diceva di veder discendere lentamente e solennemente, per uno scalone marmoreo un corteo di magnati; e Heine nell'ascoltare l'Eroica una processione di grandi ammantati di porpora. Ma, per non citare soltanto esempi classici, chi scrive, ascoltando l'"allegretto" della Settima vede nettamente, e potrebbe giustificare la sua visione, una teoria di danzatrici, come in un fregio greco; e nelle variazioni del quartetto in "re minore" di Schubert un paesaggio Boekliniano – una radura in un bosco di lauri e di cipressi – in cui sacerdotesse di un rito misterioso intrecciano danze intorno a quella che è votata alla morte e che piange silenziosamente.

Ispirandosi a questo principio: dando corpo cioè alle visioni evocate da certe musiche sinfoniche, Michele Fokine e Leone Bakst hanno creato quei deliziosi spettacoli che si chiamano *Sheherazade*, *Sadko*, *Carnaval*, *Papillons*: cui han fatto seguito nuove creazioni di Njinsky e Leonida Massine, i quali spettacoli, come si è già osservato, sono ben differenti dalle solite pantomime, perché i gesti degli attori non sono già fissati da una traccia poetica e

quindi, commentati dalla musica, ma fioriscono spontaneamente da una musica che si svolge secondo le sue proprie leggi. E la cosa è ben diversa.

Si pensi, per esempio, alla trama di *Papillons*, intessuta da Michele Fokine sulla nota Suite per pianoforte di Roberto Schumann. “In una notte di un pierrot malinconico sorprende in un giardino uno sciame di fanciulle travestite da farfalle. Le fa danzare intorno ad una candela accesa; si innamora della più bella; ma all’aurora tutte lo piantano in asso e lo lasciano solo a piangere sulla sua illusione svanita.” Come si vede una musica scritta per commentare in ogni particolare un’azione simile, finirebbe col materializzarla e toglierle tutto il suo profumo delicato. La musica deve dunque non seguire i gesti, ma determinarli; ispirandosi solo e vagamente ad una traccia poetica. In principio insomma deve essere il *Verbo*, vale a dire un elemento fonico che integrandosi in quello plastico costituisca il dramma. E solo intuito questo principio è stato possibile dopo i primi spettacoli fioriti da musiche note, avere dei veri e propri drammi mimici originali, come *Daphnis et Chloe* di M. Ravel e soprattutto i tre balli di Igor Stravinsky: *L’Oiseau de feu*, *Petrouchka* e le *Sacre du Printemps*, in cui il musicista raggiunge una sempre maggiore libertà rispetto alla traccia ispiratrice.

I primi balli apparvero in Francia nel 1909 e subito, per quanto avversati dagli ambienti ligi alla tradizione, destarono il più vivo entusiasmo nel pubblico e furono esaltati da riviste di avanguardia. Si sono imposti così dappertutto e in Italia ci furono svelati prima alla Scala e poi al Costanzi nel 1911. Bisogna osservare tuttavia che i russi non hanno creato dal niente questo dramma mimico-musicale. Come ogni altro genere di arte esso ha i suoi precedenti e si evolve lentamente fino a raggiungere la sua espressione perfetta. E il precedente immediato è la danza di Isadora Duncan. Si può dire quasi che i balli russi non sarebbero sorti senza l’esempio della grande danzatrice. Perché ella è stata la prima ad intuire che non è la solita musica di danza ma quella dei grandi compositori moderni – di Beethoven, di Chopin, di Wagner – musica pura scritta senza alcuna preoccupazione dei gesti, quella che può generare figurazioni plastiche. E per prima ha osato di danzare sulla musica di questi maestri, superando il pregiudizio che ciò fosse un sacrilegio.

Un precedente non meno notevole è l’opera wagneriana. In essa sono in germe tutti gli elementi del ballo russo. In primo luogo l’importanza data al gesto che secondo Wagner sembra essere per la musica ciò che sono i corpi per la luce, che se non fosse intercettata da questi non rischiarerebbe”. Poi la frequenza delle scene mute, in cui la sola musica determina i gesti. Inoltre l’importanza data da Wagner alla scenografia, “per mezzo della quale” secondo le sue parole “il teatro deve raggiungere la completa unità artistica”. Infine, l’esistenza in alcuni punti dell’opera wagneriana: nel “Baccanale” del Tannhauer e nelle

scene delle fanciulle-fiori del Parsifal, per esempio, di piccoli drammi mimici veri e propri. Wagner ha avuto l'intuizione geniale che il dramma dovesse sorgere dalla musica sinfonica pura, ma quello che ha impedito che egli potesse realizzare completamente il genere, è stato il pregiudizio che la musica tenda alla parola e che il dramma debba costituire la fusione delle arti. Come abbiamo visto invece la musica tende al gesto ed è sufficiente che un solo elemento uditivo – poetico musicale – sia integrato da un elemento visivo, plastico o pittorico, perché ci sia dramma, parola che nel suo significato originario non significa che azione.

Un altro precedente non meno importante è il ballo-pantomima, come è stato concepito e realizzato verso la fine del 700 da Noverre, alle cui idee, espresse nelle famose *Lettres sur la danse*, si sono ispirati i Russi. Essi non hanno fatto, si può dire, che mettere in pratica i precetti e le idee del grande maestro di ballo. La pantomima di Noverre aveva però questo di particolare: che la musica che vi eseguiva non aveva nulla di originale, ma era un *arrangement* di arie conosciute i cui testi da esse ricordati servivano a spiegare e determinare le situazioni; cosa naturale quando si pensi alla poca consistenza della musica del 700, più decorativa che passionale, e quindi assai spesso incapace di determinare dei gesti. Finalmente la prima origine del genere si può rintracciare in certi spettacoli in voga nel 500, che prendono il nome di intermezzi e *mascherate* in Italia di *Masques* in Inghilterra e Francia: spettacoli misti di poesia di musica e di danza o anche se si vuole di alcuni componimenti teatrali di Claudio Monteverdi come *Il ballo delle ingrate* e *Il combattimento di Clorinda e Tancredi*. Nei quali componimenti della musica strumentale, scritta in stile madrigalesco, alternata con un testo musicato in stile recitativo commenta l'azione che si svolge sulla scena “facendo gli attori i passi e i gesti che l'oratione esprime”.

Possiamo in tal modo seguire l'evoluzione del genere dal 500 a noi; osservando che nei primi spettacoli coreografici l'azione è determinata dalla musica e da un testo poetico; più tardi, vale a dire nella pantomima del Noverre, dalla musica e dal ricordo di un testo espressivo; finalmente nei balli russi dalla sola musica sinfonica completamente emancipata dall'elemento verbale.

Questo genere di rappresentazione viene così a rappresentare accanto all'opera in musica – forma complessa di dramma poetico musicale – una delle forme estreme del teatro contemporaneo, che si è per così dire polarizzato, divenendo da un lato puramente verbale, dall'altro puramente musicale. Non importa che per forza di cose sia un genere sensuale ed impressionista. Non importa che i soggetti di queste rappresentazioni siano semplici o limitati ad argomenti eroici o fantastici. Il nostro teatro di poesia – si dice anzi di prosa – si è

così cerebralizzato ed è divenuto così incolore, che sentiamo come la necessità di una forma che ci riporti ogni tanto nei reami del sogno e della fantasia. In questo bisogno la sua vera ragione di essere. Dobbiamo perciò essere grati a questi prodigiosi danzatori russi, a questi musicisti e pittori rivelati da Serge de Diaghilew, di aver portato nella stanca e grigia Europa un soffio di arte dionisiaca: un'orgia di ritmi e di timbri, di luci e di colori.

Gasco, Alberto, *Splendore e decadenza dei "Balli russi"*, «La Tribuna», 9 luglio 1924.

«Finché Sergio de Diaghilew avrà vita e volontà di combattere, i *Balli russi* non potranno morire». Questa frase, più volte ripetuta, ha un effettivo valore. Il signor de Diaghilew è uomo capace di superare le crisi più acute e di scoprire nuovi talenti musicali e nuovi danzatori dai garretti di acciaio; egli, finora, ha saputo impedire la fine della «Compagnia dei Balli russi», minacciato da una precoce paralisi senile. Ma, a parer nostro, i suoi tentativi abilissimi e interessanti, riusciranno soltanto a protrarre di poco il deprecato crepuscolo di una delle più nobili imprese d'arte che ci sia stato concesso di ammirare nell'ultimo ventennio...

Abbiamo sotto gli occhi due pubblicazioni di gran lusso dedicate ai balli recentemente messi in iscena da Sergio de Diaghilew a Montecarlo: *Les biches*, azione coreografica...indefinibile, con scenari e costumi di Maria Laurencin e musica di Francis Poulenc e *Les fâcheux*, balletto tratto da una produzione del Molière con musica di Georges Auric, bozzetti e figurini di Georges Braque. Si sfogliano con diletto le pagine colme di illustrazioni: si rivedono con piacere i volti delle signore Tschernichewa, Sokolowa, Nemchinowa, Doubrowska e Devalois, le svelte figure dei ballerini Woizikowsky, Zwerew e Doline. E se i figurini dell'ex-cubista Braque ci lasciano freddi, quelli di Maria Laurencin ci seducono per la loro grazia fragile e perversa: sono fantasmi abbigliati di tulle rosa e azzurro, sono *ingenue libertines* spettrali, che hanno per solo corredo qualche tunica di carta velina e pur sembrano principesse autentiche. La Laurencin si afferma la vera pittrice delle *Fêtes galantes* dei nostri tempi. Non tiriamo in ballo, però – come alcuni hanno osato fare – il Watteau e il Lancret, istituendo impossibili raffronti. Mettere sullo stesso piano la pittrice dello scenario delle *Biches* e il poeta-colorista dell'*Embarquement pour Cythère* sarebbe un crimine. E soltanto un burlone potrebbe considerare Maria Laurencin come una rivale di Léon Bakst...

Non illudiamoci: esiliate le gloriose baccanti del corteo di Cleopatra, le femmine accese di febbre carnale che popolavano il serraglio del sultano Schahriar, fuggite le silfidi educate al ritmo del *valzer* di Chopin e le farfalle che si bruciavano le ali alle fiamme del *Carnaval* di Schumann, il regno dei Balli Russi è rimasto assai impoverito. “Rinnovarsi o perire”. Sergio de Diaghilew ha preso troppo alla lettera questa sentenza e, per voler correre vertiginosamente dietro alla moda dell’ultim’ora, dando battaglie su battaglie, ha sciupato in pochi anni le munizioni che potevano bastargli per un trentennio. Ora, egli è costretto a giuocare d’astuzia e ripararsi dietro le gonne delle anemiche adolescenti di Maria Laurencin. Riparo mediocre, per colui che, un tempo, era difeso dagli eroici arcieri del *Principe Igor* e dei barbari atletici del *Sacre de Printemps*. A conti fatti, si può considerare compiuto il ciclo delle gesta dei coreografi della celebre “Compagnia”, e notate gli errori che ne hanno determinato il declinare.

Fu davvero enorme l’importanza estetica dei primi balli russi, quelli che destarono, tra gli intellettuali di Francia e d’Italia, clamori d’entusiasmo. *Cleopatra*, *Schéhérazade*, *Il Principe Igor*, *Petrouska*, ecc., apparvero creazioni d’arte originale e impeccabile, nelle quali la musica, la poesia, la pittura, la danza, celebravano un quadruplice trionfo. Il problema della «fusione delle arti», che indarno aveva affaticato lo spirito di Wagner, veniva risolto, in modo imprevisto, dai geniali artisti russi, impregnati di orientalismo e squisitamente sensuali. Scenari con accordi cromatici possenti, costumi doviziosi e di foggia insolita, danze direttamente ispirate dal dio Dioniso, musiche di estrema raffinatezza. Sul palcoscenico, uno sciame di leggiadre fanciulle, agili come gazzelle, in una cornice di bizzarra sontuosità coloristica; in orchestra, una continua fosforescenza melodica e armonica, un pulsare di ritmi ardenti. Si gridò giustamente al miracolo: si inneggiò ai taumaturghi Bakst, Fokine, Nijinsky e alle sacerdotesse del nuovo rito: Tamar Karsavina, Anna Paulova e Ida Rubinstein.

Léon Bakst dipingeva, in quell’aureo periodo, figurini che avevano il valore di quadri, rivelandosi, per la sua sana veemenza erotica e per la preziosità del colore, erede, al tempo stesso, del Rubens e dei miniaturisti dell’Oriente islamico. Michele Fokine componeva «azioni coreografiche» sulle musiche di Rimsky Korsakow, Borodine, Arensky e Schumann, così felicemente da dare l’illusione che queste musiche fossero state effettivamente scritte per illustrare le sue visioni sceniche. Waslaw Nijinsky alternava le danze di tipo classico con i salti da leopardo in fregola, gareggiando in snellezza con la Paulova e la Karsavina. Ida Rubinstein, con la sua magredine aristocratica, con le sue movenze feline e ieratiche, rendeva inquieti così gli artisti come i *viveurs*. La Paulova e la Rubinstein non vennero mai a

Roma, ma la Karsavina si presentò sfolgorante al Costanzi nel 1911. Strana e piacente creatura, coste! Fuori del teatro, sembrava una vezzosa giovane istitutrice e null'altro. Vestiva un semplice *tailleur* e non portava mai un gioiello, pur possedendone a iosa. Poco più che ventenne, conosceva quattro o cinque lingue: girava da sola per l'Urbe e si recava a visitare quasi ogni giorno i padiglioni dell'Esposizione a Valle Giulia: poi, con i suoi amici, all'ora del thè, discorreva pacatamente d'arte e si sforzava di dimostrare, con ingegnosi sofismi, la superiorità di Burne Jones su Dante Gabriele Rossetti...

La «Compagnia dei Balli russi» cominciò presto a soffrire per le diserzioni degli artisti che ne formavano il nucleo. La Paulova si staccò quasi subito, trovando più conveniente girare per il mondo facendosi scritturare a un tanto per sera, come una cantante di grido. Il Fokine formò una compagnia per proprio conto e il Nijinski lo sostituì...non senza fatica. Ida Rubinstein si dedicò alla recitazione drammatica, divenne interprete dannunziana e si fece ritrarre ignuda – simile a un ragno gigantesco e macabro – dal pittore Valentino Seroff. La Karsavina volle compiere inopportune esperienze coniugali. Ed anche per Waslaw Nijinsky giunse l'ora critica. Nel settembre 1913 l'ammirato ballerino andava a nozze la (*sic!*) signora Romola de Pulszky. Purtroppo, l'onesto connubio gli portò disgrazia. Poco a poco, le sue facoltà psichiche si alterarono e finalmente egli piombò nel baratro della demenza. Attualmente egli trovasi in una casa di salute, in Svizzera. La sua mania consiste nel credersi un cavallo ed egli passa le sue giornate camminando carponi e facendo l'atto di mangiare l'erba. Che orrenda fine!...

Al Nijinsky succedette Leonida Massine, artista di sicuro talento, ma tremendamente irrequieto e inventore di una specie di danza *tetanica*, con mosse brevi e veloci al massimo grado, con vibrazioni continue delle braccia e saltellamenti affannosi. Il *Tricorno* e le *Donne di buon umore* furono i prodotti tipici della nuova coreografia del Massine. Per ottenere il risultato voluto, le *Donne di buon umore* vennero provate circa novanta volte (!). Noi stessi abbiamo assistito alla settantaquattresima prova di questo balletto e ricordiamo le proteste disperate del Massine, perché, in una certa danza, le braccia e le mani delle ballerine non erano abbastanza «eloquenti».

Anche il Massine, un bel giorno, piantò in asso Sergio de Diaghilew, scappando via con una danzatrice della *troupe*. Fu uno scandalo piccantissimo e i giornalisti lo divulgarono con diabolica compiacenza...

I cambiamenti di artisti e coreografi misero più volte in grave pericolo l'esistenza della «Compagnia»: tuttavia non fu questa la causa predominante della decadenza del florido organismo teatrale.

In realtà, l'aver raggiunto la perfezione con i primi spettacoli coreografici fu un guaio. Non potendosi superare *Schéhérazade*, il *Principe Igor* e *Petrouschka*, si tentarono altre vie, per mantenere, se non altro, intensa la curiosità del pubblico. Sergio de Diaghilew volle atteggiarsi ad interprete delle nuove tendenze culturali e troppo spesso si abbandonò alle lusinghe di una moda effimera. La «Compagnia» diventò un organismo di carattere internazionale, un po' ibrido. Accanto al Bakst spuntarono il Picasso, il Derain, il Matisse, il Sert; accanto allo Strawinsky, il Debussy, il Ravel, il Satie, il De Falla. Si ripescarono le venerande musiche di Scarlatti, Pergolesi, Cimarosa e Rossini. Il *Prélude à l'après midi d'un faune* di Claudio Debussy ispirò al Nijinsky un balletto in cui le danzatrici, abbigliate alla greca, facevano gesti angolosi in perfetta antitesi con la musica, piena di curve delicate. Igor Strawinsky perpetrò un odioso centone di musica del Pergolesi. Il povero antico compositore italiano fu costretto a travestirsi da russo e subire l'abbraccio di un orsacchiotto. Prodotto dell'innaturale amplesso fu il balletto *Pulcinella* per il quale Pablo Picasso dipinse uno scenario in cui il Vesuvio era rappresentato una (*sic!*) piramide di cartone nerissimo! Peggio ancora: si mise in scena un balletto prettamente cubista, la *Parade*, i cui figurini, disegnati dal Picasso, potevano dirsi il *nec plus ultra* dell'aberrazione e del cattivo gusto. Il pubblico prima si allarmò, poi si diede a fischiare: allora convenne ripiegare sulle antiche posizioni e rimettere in onore *Cleopatra*, *Schéhérazade* e compagnia bella. Però il De Diaghilew non si dichiarò vinto e continuò a cercare l'introvabile, per vivificare l'afflosciato organismo della sua Compagnia. Adesso egli fonda le sue speranze sui giovani musicisti francesi del così detto «gruppo dei sei» e principalmente sul Milhaud, sull'Auric e il Poulenc: i suoi scenografi si chiamano Georges Braque e Maria Laurencin. I balli russi sono diventati...parigini.

E domani? Si tornerà agli splendori del periodo in cui Léon Bakst signoreggiava virilmente? Non osiamo crederlo. *Cleopatra*, *Thamar* e le altre imperiose regine, splendidi fiori di lussuria asiatica, già dileguano all'orizzonte, in un tramonto pieno di incantesimi. Tra poco esse torneranno a dormire nel loro antico avello marmoreo. E presso la pietra sepolcrale di queste eroine, che conobbero le orgie d'amore infernale e videro con occhi impassibili vaporare le pozze di sangue, arsi dal desiderio e dal rimpianto, nella tenue speranza di poter assistere al miracolo di una resurrezione.

Barilli, Bruno, *Balletti*, «Il Tevere», 18 ottobre 1926.

Noi parteggiamo per la danza. Questa arte alla quale non è stato ancora aperto un credito sufficiente offre una meravigliosa via di scampo ai sordomuti travolti dalle muse. A sentire quel che se ne [presagiva] qua e là per caso ci sarebbe da credere che questo genere sia già scaduto fuori di moda, squalificato, ridotto nel sonno, insomma, roba da non parlarne più. Basterebbe aver seguito fin nelle sue prime manifestazioni il famoso balletto di Serge de Diaghileff per capire quanto siano avventati e sospetti questi tentativi di liquidazione. La grande compagnia di balletti russi cammina anche oggi all'avanguardia precedendo i tempi con un'andatura assai più rapida e felice di quella dei suoi critici e denigratori.

La *troupe* di Serge de Diaghileff, questa tribù di uomini discinti trasportati e aerei che un vento di follia asiatica sospinge ha un carattere specioso e profondamente estraneo agli ambienti del nostro teatro tradizionale. Il fondamento di una disciplina rigorosa, estesa e penetrante regge in un solo fiato chiuso, questa setta di artisti, li allontana e li separa con implacabile legge dal mondo. La musica alleva questi virtuosi dalle ascelle rasate, e dona loro quel passo lungo, [continuo], tanto leggero e inclinato all'umore volubile dei suoni. All'aspetto di quel loro pallore fulminante si direbbero dei sacrileghi battuti e cacciati sotto la luce calamitosa della ribalta da un orrore arcano. Qua giunti appena, cadono affranti, ma un ritmo snodato li riprende su in cima ai raggianti silenzi; solitari e luminosi essi si abbandonano allora alle mute e sfrenate orgie dello stile. Essi volano scalzi dietro ai profumi dell'aria, trascinandosi dietro in una rete interminabile i cuori a migliaia, e un sorriso [potentissimo] sfuma sulla loro bocca come foco che bruci adagio l'orlo di un velluto vermiglio.

Nel ballo *Il principe Igor*, pare che essi siano discesi a celebrare i loro eroi giù nel fondo e al centro vasto e torrido di un cratere, dove risiedono permanenti il fuoco e l'estasi. Nel tartareo dominio sembra vibrare ancora, sotto un lume letargico, la gloria commossa e furente di un campo di battaglia. Il paesaggio spazioso e sotterraneo si estende a perdita di vista, dimora di laghi geologici pieni di lucide fessità e di colli bruni di deserti che fanno pensare ai bolidi precipitati remotamente. La natura silicea del luogo arde tutta, lenta e solenne. Dai rovi di ferite ignee la lava sgorga, mentre un canto debole, affocato, disperato e monotono regge l'immobilità vigile e monumentale dei guerrieri dai visi di pietra che

riducono strani nell'ombra incandescente. Bivacco e [passo infernale], le tende tozze del campo hanno riflessi dipinti di rame, dritte colonne di fumo salgono dai roghi semiaperti verso un cielo opalino pieno di ambiguo silenzio. Soltanto lembi d'armonie e squilli sonori s'incrociano lontani con gli echi delle valli brulicanti: ecco allora una musica piena di languore cruento nascere e liberarsi a poco a poco dalle ceneri calde che crollano. La melodia vogliosa squilla e travolge i guerrieri incatenati del *principe* (sic!) *Igor*.

Ai suoni che alitano volubile come il singhiozzo vespertino e sospirato dell'acqua le femmine che stavano acquattate in soffici adunanze famigliari, si levano tutte coperte dalle lunghe loro trecchie, dai loro monili dai loro veli stellati, e avanzano a mandre, squassando il corpo e il capo in un andare di danza pieno di flessuosi addindolamenti. La sollevazione unanime aumenta con un soffio sempre più largo e audace. Gli uomini lanciati volano con l'arco brandito e si rattrappiscono in sospensione col mento fra le ginocchia, piroettando come delle pignatte via silenziosamente esplose dai fornelli: però le loro discese morbide e sfioranti non sono che una ripresa [alina] del ritmo e della danza.

La loro suprema espressione la troviamo nella Lubor Tchernicheva, *Cleopatra*, trasecolata e avvolta nel cerchio di un incantesimo africano. Costei domina tutti e tiene lo sguardo sublime volto e rapito nella perplessità di una trasumanazione impenetrabile. La sue mammelle nude sfolgorano di una immane bianchezza e la sospensione frenetica delle sue braccia che a tratti saettano l'aria come vampe di lussuria la fanno somigliare a una enorme chimera siderale che s'inoltri nel raggio del sole. L'imperatrice solitaria uscita dall'involucro di una mummia sembra aver rapito lo stupore alla sfinge impassibile del deserto. Intorno a lei tutto è luce, magnetismo, sacrificio, e lo splendore del rito egiziano che aduna implacabile ai piedi del suo trono la schiavitù e l'idolatria.

Le storie mimiche, coreografiche e danzanti di questi balletti sono quanto di più fantasioso si può credere. Vogliamo rilevare la parte indovinatissima e molto personale che vi prende Cecchetti, l'antico illustre creatore del corpo di ballo del Teatro Imperiale di Pietroburgo. Egli è il vecchio italiano ossequioso ed astuto, evasivo, ameno. La sua parte è più mimica che danzante, ma quei passi di danza che egli accenna e batte da gran signore del ballo in ritiro, servono mirabilmente a conferire ai suoi gesti ed al suo viso il carattere, non tanto estetico e di linea, quanto e sopra tutto, di espressione psicologica, come vuole la nostra indole realistica e tutta pratica dell'arte. I suoi passi e sgambetti hanno lo stesso valore irresistibile ed immediato che, nella vita reale, ha un'esuberante espressiva comunicativa

delle gambe. Egli fa buon sangue agli spettatori e ha sopra tutto un modo rassegnato e sornione di portare la testa china e le spalle rotonde, che realizza la perfezione del genere. Fra tarantelle e furlane italianizzanti, scrolli spasimi e fissità estatiche, egli è l'antico mimo del balletto comico e di carattere, tutto parlante, al quale anzi manca la parola perché, non dicendola ma avendola a quel modo in faccia, riesce più efficace che se venisse detta. Durante tutta l'azione, ora caricaturale, ora di ballo, ora di scena, spesso nascosto; quasi di per sé solo, e specialmente nei momenti di pausa, egli prosegue discreto e simpatico le sue amene invenzioni intonatissime al ballo che gli folleggia intorno.

Fracaroli, Arnaldo, *Balli Russi*, «Corriere della sera», 28 giugno 1928.

Sono tornati i balli russi. E ti viene un movimento di sorpresa, par di trovare conoscenze recenti, ma che l'affollarsi di altri avvenimenti avesse levato di vista.

Basta ripensare a qualche anno addietro per rivedere questa forma di coreografia, ch'era nuova nel suo momento di splendore. Erano apparsi avevano suscitato stupore e meraviglia. Avevano anche suscitato allarmi e sarcasmi e ostilità e rimpianti. Tutti i fedeli alla tradizione, coloro che si sono abituati a una formula e non vogliono cambiare, che hanno inquadrato vita e pensiero in una cornice e non si vogliono spostare, per pigrizia o per paura del nuovo o per evitare la noia di ricominciare, si schierarono contro. Balli, quelli? Che orrore!

Ma subito i balli russi ebbero l'adesione entusiastica di tutti gli spiriti liberi e indipendenti e spregiudicati; e tra costoro era anche, naturalmente, la massa fragorosa e sempre tumultuante dei geni incompresi, che meno sono compresi, e più sono geni, la categoria vastissima di coloro che nella novità altrui credono di trovare la porta per evadere dall'ombra, coloro che disprezzano il presente perché il presente è così idiota da non capire la loro grandezza, che plaudono frenetici alla originalità altrui confondendola con la stravaganza propria, o plaudono anche alla stravaganza altrui per creare un passaporto a quella propria: le intelligenze superiori che comprendono tutto, specialmente le cose incomprensibili, i privilegiati scelti dalla Provvidenza per rinnovare il mondo e l'arte. Costoro arrivano talvolta a intiepidire e a rendere cauti nell'amore al nuovo i veri artisti originali: i quali non vogliono imparentarsi, con tal gente.

Ma fra le due categorie, dei negatori a ogni costo e degli entusiasti per partito preso, i nuovi balli russi ebbero allora il saluto e l'ammirazione di tutti coloro; che sono semplicemente

artisti, senza ulteriori definizioni e amano l'arte, cioè la bellezza la grazia, l'armonia, e amano il nuovo senza disprezzare il passato, quando il passato sia bello. Coloro, insomma che fanno camminare il mondo.

Ma utilissimi anche gli altri, gli infervorati senza limiti, perché danno strapponi che impediscono agli equilibrati di dormire.

I balli russi, i primi apparsi nella nuova forma nell'Europa occidentale, conquistarono il pubblico. Avevano la prepotenza e la gioia e l'allegrezza dei fanciulli. Erano giovani e spensierati. Pareva che seguissero soltanto un capriccio leggero di improvvisazione, e ubbidivano invece ad armoniose leggi di colore e di movimento. Creavano un'atmosfera di giovinezza.

Il ballo italiano, complesso, laborioso copioso di figurazioni, macchinoso, legato a preoccupazioni di relativa logica che finivano per aggravarlo, privo di artisti originali che ne sapessero rinnovare lo splendore, piegava sotto il peso della lunga carriera gloriosa. Immobilizzato nella tradizione, in ritardo sui tempi nuovi non poteva resistere. E nessuno ebbe cuore di rianimarlo.

Veniva innanzi, spigliato e volubile e insolente di colori e di ritmi e di figure, il ballo russo: e la vittoria fu sua. Le proteste dei tradizionalisti brontoloni aizzarono il gusto e l'approvazione degli innovatori e dei loro solleciti fedeli. Il compiacimento divenne ammirazione.

Quando si parlava di balli, non si parlava che di balli russi. Balli e ballerini e ballerine, tutto russo. La musica dei grandi maestri russi, vecchi o già morti ma ignoti alla grande massa, e nuovi per impeto e per misterioso fascino di armonie, veniva saccheggiata in adattamenti, e sorprende e sbalordiva. Bakst dava i colori della sua fastosa tavolozza. La prima presentazione di *Shehérazade* e di *Cleopatra* fatta da Fokine alla Scala fu una rivelazione. I «ballets russes» della compagnia di Serge de Diaghilef in tutte le metropoli d'Europa furono trionfi.

C'era grazia, freschezza, c'era novità di vialone. La originalità veniva spinta fino a limiti che soltanto il buon gusto segnava. Vi arrivava frenetica, ma non le passava mai. Aveva il fascino della trovata» non ne aveva la posa. L'invenzione appariva leggera spontanea. Poi venne la guerra, poi venne l'America col «ragtime», col «jazz», con le danze e le negre, con la musica epilettica. I balletti russi traballarono sulla loro gloria recente.

Adesso sono tornati. Guidatore è sempre quel Serge de Diaghilef, infaticabile. E sono tornati col programma di stupire nuovamente, di stupire sempre. Non stupiscono più. Risultalo assai più grave ancora: non divertono più...

Erano deliziosi di originalità spontanea, ora vogliono essere originali per progetto. La differenza è grandissima, e dello sforzo si sentono la fatica e il peso. Quella ch'era la più bella virtù della loro arte, la giovinezza, è gustata. È una giovinezza artificiosa. Devono essersi rivolti a Voronoff, e non è più la stessa cosa.

Questo ritorno dei balli russi è la più convincente prova di una verità che molti artisti o quasi artisti hanno il torto di dimenticare. La originalità non deve mai essere un programma. Non si fabbrica il nuovo in arte proponendosi, prima di cominciare: adesso voglio fare del nuovo. Di aver trovato qualche cosa di nuovo ci si accorgerà poi, a risultato ottenuto. La originalità poi, è un dono divino, non un convoglio di idee prestabilite da lanciare sopra un binario già segnato.

Lo sforzo per essere originali distrugge nei nuovi balli russi la vera originalità. La ricerca del nuovo, questo desiderio di evadere dal passato, anche dal passato di ieri, è lodevole. Ma il risultato è penoso. Per andare formidabilmente innanzi, questi Russi tornano indietro: come una palla elastica, la loro volontà lanciata con esasperata foga rimbalza, e saltella a ritroso.

Particolare stranissimo in Russi: non hanno più il senso del colore. Monotonizzano le figurazioni in atmosfere grigie, e quando la scena non è rappresentata unicamente da una squallida tenda in tinta neutra, si dilettono in sommarie architetture fra metallo e cartapesta, a cerchi, rombi, cubi, spirali, che per spiriti tanto anelanti al nuovo dovrebbero ormai venire messi nel bagaglio delle tradizioni venerande.

Poi, non ballano più. Meravigliosi ballerini quali sono, rinunziano a segnare dei passi per anchilosarsi in atteggiamenti geometrici e monotoni. Il grande Antoine, che nessuno può accusare di non capire e di non amare il nuovo, mi diceva la sera della prima presentazione dei Russi al teatro Sarah Bernhardt:

– Questo non è più ballo, è ginnastica svedese.

Una delle novità più significative è *Ode*, adattamento fatto da Boris Kochno, con musica di Nabokoff, di un poema di Lomonosoff, appunto la sua Ode XI: «Pensieri della sera dedicati all'Iddio onnipotente in occasione di una grande aurora boreale».

L'idea era ardita, anche perché rappresentava una piccola abdicazione in favore del vecchio ballo italiano che si ispirava a consimili fantasie. Il risultato è senza dubbio stupefacente, ma non forse nel senso che gli autori speravano. La paura di passare per tradizionalisti, e di

non parere abbastanza giovani, li ha spinti a cercare complicazioni che si servono del massimo sforzo per ottenere il minimo risultato.

Il programma, prevedendo che il pubblico da solo non potrebbe capire niente, tenta di spiegare che cosa rappresentino i quadri. Si vede un uomo in costume settecento il quale, servendosi di una lunga fune bianca, insiste per qualche minuto a formare delle figure geometriche attorno a una donna immobile che simbolizza la Natura. L'uomo dalle figure geometriche è l'Allievo, il quale – spiega il programma – chiede alla Natura di fargli vedere le sue bellezze, fra un parallelepipedo e una ipotenusa.

La Natura lo contenta, e allora vediamo entrare dei ballerini in maglie azzurre sulle quali è dipinto come su una tavola anatomica il sistema muscolare del corpo umano. A dare ascolto al programma costoro rappresenterebbero le costellazioni. Poi escono altri ballerini che si gettano al suolo stendendo sopra se stessi una rete. Pesci? No, ma quasi. Rappresentano i fiumi. Per procura, certamente. Poi interviene il cinematografo, con proiezioni molto scialbe e tremolanti: un budino, un cavaturaccioli, delle pallottole dissolventi (la Fioritura): tre acrobati nebulosi che si scavalcano (l'Essere Emanato): croci come quelle segnate per firma dagli analfabeti, e patate che ingrandiscono a vista (stelle e pianeti); poi altre visioni del genere, presentate con la gravità di un rito religioso. Ogni tanto entra un gruppo di ballerini o di ballerine. Si inginocchiano, si alzano, levano le braccia, tendono le mani. La riabilitazione dei « tramagnini » di Manzotti, fatta in grande.

Finalmente, un quadro pittoresco, con due file di bambole in prospettiva, e in primo piano altre bambole vive che danzano. Ma la concessione è breve, perché questa scena che costituisce – come avverte il programma – « la festa della Natura » seduce l'Allievo, il quale però non è contento di ciò che gli è stato fatto vedere finora, e non sappiamo dargli torto. Allora egli tenta di entrare nella festa, ma (cito dal programma) « con la sua presenza distrugge la visione dell'Aurora Boreale ». Perché pare che ci fosse anche una aurora boreale, della quale però mancano notizie.

Tutto ciò, che è molto lungo, viene commentato da una musica magniloquente, che distrae dalla scena, forse per vendicarsi della scena che distrae dalla musica. Disgraziatamente per quel che riguarda la musica, il programma non spiega nulla. Si capisce tuttavia che deve trattarsi di una cosa molto seria.

Morale: lo sforzo per cercare la originalità a qualunque costo uccide la bella originalità spontanea, ch'era il gran pregio dei balletti russi.

Ma un particolare mi ha colpito: il pubblico non si è entusiasmato, non si è commosso, non ha gridato al miracolo, non ha gridato in nessun modo. È rimasto ad ascoltare e a vedere, con l'aria di chi non si lasci canzonare!

Il pubblico dunque, quando non capisce, comincia ad avere il coraggio di dire che non ha capito. Fino a ieri aveva paura, con una confessione simile, di passare per stupido! Mi sembra un gran segno.

Bragaglia, Anton Giulio, *Serge de Diaghileff*, «Comoedia», anno XI, n. 12, 15 dicembre 1929–15 gennaio 1930.

Serge de Diaghileff è stato, negli ultimi lustri, il re della danza in Europa, determinatore di tendenze, propulsore di riforme sempre arditissime per carattere sperimentale e rivoluzionario.

Dopo la guerra il ballo era agonizzante. Anche in Russia, riconobbe lo stesso Alessandro Benois, regnava grande confusione estetica quando Diaghileff compose la sua prima compagnia, che comprendeva tutti gli “assi” russi del nostro tempo.

“Dal 1908 l'illustre direttore ha creato di ogni pièce un genere inedito, dove l'apporto pittorico primeggiava” e (fors'è il giudizio di un pessimista, troppo appassionato: il Levinson) “la danza era ridotta a stato ausiliario”; genere senza precedenti in Russia, dove le opere di Diaghileff sono ancora in gran parte sconosciute. In lui si conciliavano il grande artista, fantasioso e spregiudicato, con l'impresario di larghe vedute e di liberissimo coraggio. Ecco un uomo da imprese moderne! Esempio di spericolatezza avveduta, di strategia americana, di vita d'arte veramente romanzesca!

Grande e forte, vestito ogni sera in frak, monocolo e tuba sulla testa enorme, dal largo viso mongolico dolcemente sorridente di fanciullone, era d'una cortesia antica, sottilmente arguta e liberale con aristocratica semplicità.

Suo castello avito erano gli alberghi; là egli vi riceveva da grande boiardo, sciamano dell'orda dei guerrieri danzanti del Principe Igor. La sua voce molle pronunciava le parole con estrema lentezza. Egli era laconico: alle volte restava fino a tarda ora, nella notte, senza aprir bocca.

L'esistenza di Diaghileff è stata tutta un romanzo; tra un trionfo artistico e un fallimento per milioni, tra una battaglia d'arte rivoluzionaria e il sequestro di un intero treno di bagaglio scenico, tra l'allevamento e l'affermazione di un nuovo astro danzante e il suo tradimento, o

la sua fuga da femminuccia incapricciata. E altrettanto romanzesca fu la sua vita privata di questo favorito di un'imperatrice.

Avventuriero nel senso migliore, per tale sua natura coraggiosa e dominatrice, egli era riuscito a dare al balletto moderno quel gigantesco slancio che l'ha tenuto in voga per tanti anni.

Come in principio i balli russi furono un'espressione nazionale e attinsero tanto all'arte nobile quanto a quella popolare dell'immensa Russia, e come poi, con altrettanto eclettismo, divennero lo specchio di tutte le tendenze moderne d'ogni paese, così la pantomima e la danza, come la parola e la musica, la pittura e l'architettura, nei balli russi si alternarono le preferenze e il predominio nelle composizioni e nello stile. Ardente e prodigiosa sintesi di esasperate arti, negli spettacoli di Diaghileff convennero effetti di scultura, libere forme plastiche in gioco libero da schiavitù imitative, effetti di pittura in linee e colori; e, in tutto, ricerca incessante di nuove espressioni. Tutto fu tentato, perfino la voce umana nell'orchestra e perfino la voce improvvisa nella pantomima. In questo regime di raffinatezze, furono prese spesso le eccitazioni per emozioni, le vertigini per lirismo e forse spesso queste danze erano meno danza di quanto si credesse: "non motus sed motio".

Ma quando si dice in Europa "balli russi" si parla di Diaghileff, sebbene egli non sia stato il solo a portarli da noi; e questo nome ha acquistato un significato di classifica estetica e di genere caratteristico.

Impositore di un gusto particolare ch'era assunto a vero stile, è a tutto merito di Diaghileff che oggi si dice "russo" non solo il gusto di certe decorazioni, di preziose stoffe, di truccature di ogni sorta; ma l'intenzione di raffinatezza risoluta e accanita che ha allignato dietro l'esempio suo, in tanti campicelli artistici.

Data la decadenza e il diletterismo, il fenomeno porta responsabilità pericolose; ma tant'è. Musicista di grande comprensione e sensibilità sconfinata, egli amava la musica antica con intendimento d'avanguardia e sapeva andare da Strawinskij all'Ottocento con sicurezza di gran signore; commetteva ai musicisti più raffinati le musiche nuove o i rinnovamenti, con la mano sicura di chi sa quello che fa, con competenze di maestro. Curioso impresario, dunque. Un tempo anche noi ne avevamo di siffatti!

Amatore di pittura e di decorazione nuova, egli ideava di inquadrare le sue musiche e le orchestrazioni plastiche, in grandiose, popolari e pure raffinatissime cornici. Il contributo moderno, da lui fatto apportare dalla pittura scenica al ballo, è stato uno dei fattori non soltanto di fascino, ma di interesse polemico, quando il teatro lirico era, com'è ancora in

gran parte ovunque, nelle mani dei ripetitori del passato, attaccati alle vecchie forme. Chi di noi non ha visto queste cose, e che vale far nomi?

Il genere di danza dei Balli Diaghileff era particolarmente improntato alle sue preferenze e alla sua complicata civiltà coreica. Ma mentre egli era spregiudicato nelle altre arti, in queste si ricordava spesso di essere conservatore tiepidissimo, pur se corruttore del così detto “classico”, cioè dei vecchi sistemi e degli effetti antichi; mentre nei confronti di quella che, ahimè, si diceva avanguardia, a me sembra ch’egli non fosse tanto spericolato nel ballo quant’era nella decorazione, nei costumi e nella musica.

Vera setta di danzatori, la immensa famiglia dei ballerini di Diaghileff – russi in maggior parte ma anche spagnuoli, inglesi, tedeschi, austriaci, polacchi, – è stata il risultato di una disciplina di ferro, di un lavoro accanito e crudele, d’una cultura vasta, preziosa, complessa. Sono passate nella sua *troupe* le danzatrici più languide, acrobatiche a sorpresa; le più delicate sfioranti libellule che con uno slancio solo riuscivano a carezzare un tappeto di dieci metri come niente, prodigio di tecnica e di poesia, di fanatico esercizio, di rinunce inumane, di austerità medioevali. Con queste creature magiche, luminosamente incantate e taciturne, erano i ballerini più pallidi ch’io abbia mai visto, smunti atleti asiatici, che solo per miracolo pareva potessero compiere quei prodigi di forza elegante. Dopo un miracolo scenico siffatto una di queste ballerine, per tener lo stile e non mollare a nessun costo, mentre una sera guardavo tra le quinte, volò via di scena tutta bianca e vaporosa e mi si venne a sfarinare ai piedi, come un pezzo di seta tanto diafano che, caduto in terra, si riduca niente. Era la divina Sokolowa che, per resistere con eleganza, aveva in scena speso tutto quella sera.

L’Europa non conosceva da tempo tanta abnegazione. L’ha portata tra noi Diaghileff. Ma è più esatto dire: ce l’ha riportata.

La genialità di Diaghileff e il genio dei russi operavano sulla cultura coreica nostrana. Non è nuovo, tanto più che avviene da un secolo.

L’ultimo grande maestro di tutti questi grandissimi artisti è stato Enrico Cecchetti, dirigendo per trentacinque anni l’Accademia Imperiale di Ballo e poi lavorando per Diaghileff. La generazione precedente era di scuola francese per opera di M. Petipa: quella che noi conoscemmo, attiva ancora, discende da Cecchetti anche se, scrivendo della Preobrajenska il Levinson, critico russo che s’è fatto francese, per piacere agli ospiti ha presentato questa gloriosa stella come di scuola francese, mentre noi abbiamo sempre saputo ch’essa è allieva di Cecchetti.

Ma tutti sanno che da Karsavina, da Anna Pawlova scriveva al maestro: “In qualunque parte del mondo, quasi tutti quelli che oggi si sono fatti un nome nella coreografia, sono passati

tra le vostre mani. Se la nostra Dea Tersicore è ancora tra noi, in questa nebbia, voi siete di pieno diritto il suo grande sacerdote.” È questo l’epitaffio migliore di Enrico Cecchetti. Cecchetti era l’erede della grande tradizione italiana: ed a lui è legato il nome di Diaghileff, che dall’italiano non soltanto prese ad amare l’arte coreografica, la mimica e la musica nostrana, ma lo spirito, il senso, il gusto di ciò che è profondamente italiano. Tarantelle stilizzate, saltarelli allegramente sornioni e passatempo ritmici con furbesco sottinteso, hanno allietato il chiuso, secolare accademico del ballo classico, come un’aria di Capri odorosa di mentucce. Quelle finestre le aveva chiuse Carlo Blasis un secolo prima, figuratevi come si respirava!

Cecchetti io non l’ho mai visto dirigere e tanto meno, così vecchio, ballare; ma come gusto e genere egli era un “mezzo carattere” di quei comici, gran mimi italiani, che, non aprendo mai il becco, pure non fan che parlare, canzonatori, per quanto affettuosi maestri. Nella venerabile dottrina d’Enrico Cecchetti e negli sgambetti meridionali, Serge de Diaghileff ha trovato le sue risorse, che, per conseguenza, posseggono un fondamento di scuola italiana. Col quale rilievo intendiamo rendergli omaggio. La definizione che io diedi una volta di Leon Bakst: “uno scenografo italiano vestito all’orientale”, potrebbe trovare un parallelo in Diaghileff. Egli ha rifatto, secondo me, il cammino di Salvatore Viganò.

Noi conosciamo il gigante glorioso del principio del sec. XIX, Salvatore Viganò, che portò a Milano una rivoluzione di creazioni personali mai viste prima nei secoli e mai più rivedute. Ma Viganò era passato come in una parentesi nel tempo. Dopo di lui era tornata di nuovo la meccanizzazione degli atteggiamenti plastici; la danza non era stata più una invenzione lirica, ma era tornata ad essere una composizione geometrica, mentre la mimica s’era di nuovo mummificata. Viganò ha portato nella tomba il suo segreto, scrissero; e il suo segreto era il genio, l’accecamento tremendo, la tecnica favolosa, il temperamento singolare.

Diaghileff non era come Viganò, il musicista compositore, il coreografo inventore; per questo non si può fare un raffronto tra i due, ma un raffronto si può fare nel risultato. Intende questo chi conosca ciò che ha fatto Viganò: dalla fusione della danza con la pantomima, all’abolizione del ballo reggimentale, dal grande movimento di masse alla cura mimica dei piccoli ruoli, dai contrasti di carattere alla velatura del tecnicismo, superando la scuola materialista – che oggi sarei portato a classificare sportiva – di una tecnica puramente muscolare, per rianimare la danza con l’espressione interiore, alla poetica luce delle illuminazioni spirituali.

Questo fu Viganò, e questo fu Diaghileff più che gli altri grandi russi della scuola tradizionalista.

Ambedue hanno riportato la pantomima nella danza, ma non già nel senso staccato di Noverre – non per incastro episodico, bensì fuse insieme. Ed ecco che i russi moderni hanno rifatto la scoperta di Viganò e rivissuto artisticamente la sua esperienza poetica, più che mai in rotta, allora, con la tradizione nazionale russa. Rottura fieramente sostenuta da Diaghileff. A Diaghileff ispirato dalla scuola italiana, di cui era memore e arguto rappresentante il romano Cecchetti, si deve l'indirizzo risoluto in questo senso; e in senso originalmente moderno, simpaticamente avanguardista, persino fumista e parisianista allo snob. E quando, abbandonato da tutti i maggiori suoi astri, e dato per morto dalla critica, Diaghileff in questi ultimi anni risorse di nuovo, con una troupe rinnovata facendo venire da Pietrogrado alcuni ballerini dell'accademico teatro "Maria", il russo Levinson – che tra quanti scrivono di danza è oggi il più competente per autorità riconosciuta (sebbene sia codino fino a farci perdere, spesso, la pazienza) – il Levinson gongolò scrivendo: "con l'incorporare nella sua troupe quattro o cinque elementi dei teatri imperiali, il direttore riprende contatto le ragioni di insegnamento e di stile della grande tradizione russa."

Da questo momento infatti, i balli russi non battono più la strada che conosciamo, e prendono dove possono, s'attaccano a tutte le specie di "nuovo", anche alle espressioni decadenti di un'anarchia intellettuale, e tentano tre o quattro strade, rifacendo indietro la via percorsa con "ritorni" che incontravano il favore della vecchia critica accomodata, com'era ed è, sulle antiche formule. Per mantenersi il successo in paesi frivoli, egli, sul piano sensuale dove lo portava d'altronde il suo stesso istinto, doveva allora tornare ad ammettere perfino le aborrite acrobazie. E così forse per la maniera di corrompere il classico si giunse agli ultimi rifacimenti del melodramma, con inserzione di balli alieni in abbondanza, che miravano a ringiovanire la rappresentazione, portandola nel clima della sensibilità nostra, e per ciò dovendo interpretare la musica temerariamente. È questo il concetto venuto in uso negli ultimi due anni, per la edizione scenica degli autori teatrali classici; senonchè è da vedere se la modificazione della musica presenti la stessa difesa del ringiovanimento dei colossi letterari antichi. Ma era, la presente, già l'epoca della decadenza di Diaghileff, nonostante il gusto e la maestria che regolavano anche le ultima sue edizioni.

Egli trattò il balletto come uno stupefacente; e, più spesso fece delle mess'in scena danzante, più che balli messi in scena, ciò venne per la equivalenza, con la danza pantomima, ch'egli consentì alla pittura. Quando l'orizzonte plastico del massiccio architettonico, non aveva ancora guadagnato i palcoscenici, egli conferì la direzione dei suoi balli a maestri contemporanei della pittura. Ne risultarono degli arazzi viventi. Ma si reagì anche a questo. Le scene irreali e lussuose si alternarono alle costruzioni dei cubisti; le ballerine lievi e

delicate come l'aria stessa, vennero a volte sostituite da danzatori, dai piedi di piombo, divinità meccaniche futuriste. L'Italia, la Francia e l'America hanno collaborato con la Russia ai balli russi. Alle musiche del settecento italiano, si intrecciarono quelle politonali e quelle caratteristiche dei negri; le logiche architettoniche e orchestriche cedettero all'assurdità ironista e al surrealismo fantasista!

Egli attinse al circo, agli sport atletici, al varietà, sfiorò la parodia, contaminò il sacro dell'arte senza andare all'inferno, sfidò cielo e terra in questo senso, acceso da sete inestinguibile di nuovo, spinto dalla disperata sua ricerca di vario. Il mio amico Levinson crede per questo che di lui non resterà nulla: ma sarebbe forse restato di meno, se egli avesse dimenticato pigramente il passato, se per viltà non avesse battuto altre strade che quelle antiche ben provate. Troppo slavo, troppo fantastico, e troppo decadente per restar fedele ad un ideale tutti gli ismi furon dunque da lui raccattati e rimpannucciati per essere, dopo l'uso, gettati in un canto. Il demone del nuovo, assillava Diaghileff, e non era essa la "modernolatria" di Martinetti, bensì una ricerca eclettica che investiva in lui anche il passato dell'arte. In tutto questo la pantomima, nelle sue vicende con la danza, rivisse tutti i particolari delle sue fortune e delle sue decadenze.

Egli non ha mai seguito con fedeltà delle regole; né ha sostenuto il dramma mimico contro il ballo, o questo contro la pantomima. Se "Coppelia" o "Silvia" erano mimate nell'azione e danzate negli intermezzi, "Pulcinella" poteva tutto essere stilizzato nella pantomima danzata coi passi antichi. Con assoluto carattere, al recitar cantando del melodramma, corrisponde di nuovo, come fu con Viganò, un mimar danzando. Ramperti scrisse che "l'innesto della pantomima nella danza l'ha arricchita ma snaturata. Ma ogni collaborazione snatura. Così il ballo russo, per un certo periodo, non fu più ballo ma dramma".

La concezione di Viganò, portata in Russia dagli italiani e tuttora vigente, eleva lo spettacolo mimico, ma a danno della danza pura.

Quest'arte in perenne crisi e in perpetuo fiorire, che agonizza e rinasce ogni trenta anni tramutandosi senza mai del tutto morire per tante contaminazioni di bassi commerci senza scrupoli, nei tempi di decadenza, era l'arte fatta apposta per il volubile e femminile, raffinato e barbaro, scrupoloso spregiudicato Sergio de Diaghileff, fallito e pure trionfante come la stessa pantomima in ogni tempo. Abbiamo già detto come taluno affermi che dell'opera di Diaghileff non resterà niente, perché egli non la costruì su principi rigidi: qualcuno ha aggiunto che la sua stessa curiosità e la meravigliosa agilità sua han fatto perdere ogni fortuna di durata al suo sforzo. A noi sembra questo timore del tutto errato, perché mentre l'opera di Diaghileff appartiene alla storia dello spirito, sono appunto i suoi reputati difetti a

costituire il carattere delle sue artistiche avventure, dei suoi viaggi di scoperta, i quali hanno portato tante influenze sul suo tempo, da mostrare potentemente, ancora, tale influsso.

In conclusione oggi molte opere della pittura e della letteratura si giudicano col suo gusto e riferendoci a lui. Serge de Diaghileff è stato il più grande impresario artista dei tempi nostri imperioso animatore di poeti e musicisti, come di mimi e di pittori, di mecenati e di finanzieri. Se i suoi lo abbandonavano per la mania del far da soli, se la concorrenza di paghe londinesi e americane insidiavano di continuo le sue fatiche miranti a tenere unito il complesso, e se di periodo in periodo la compagnia decadeva ecco che in grazia alle sue risoluzioni ardite ed alla maestria di Cecchetti, veniva una troupe a stupire il mondo.

Con Serge de Diaghileff la danza pantomima prende una grande forza, tanto per essa egli era un impareggiabile protettore.

Forse però, nel paradiso dipinto da Picasso, nel quale egli già si troverà a quest'ora, tra nuvole di cartone e perfettissime schiere di ballerini sciamanti piumati come alla Corte del Granduca, egli riuscirà ancora a proteggere la danza, organizzandole, oggi, degli affari di film sonoro.

Gatti, Guido M., *Il mito di Nijinsky*, «Pan», anno I, n. 2, 1933–1934.

Sono quindici anni, giorno più giorno meno, che Vaslav Nijinsky è entrato nel buio fitto della demenza: l'uomo più aereo e leggero, che pareva aver distrutto la legge della gravità, è sprofondato sino al più basso grado della materia, e la sua vita non è diversa oggi da quella dell'albero radicato nella terra. Nella casa di salute di Kreuzlingen, presso al lago di Costanza, fu condotto da St.Moritz, dove un mattino l'avevano incontrato per via con una gran croce d'oro appesa al collo e, ognuno che incontrava, pregava che si recasse subito alla chiesa. Era una mania dolce e timida, secondo la sua natura e, salvo rari momenti, silenziosa. Ai buoni engadinesi non dava noia né eccessivo stupore, essi che già avevano veduto, vent'anni innanzi, aggirarsi per le stesse strade, da Silvaplana a Celerina, un altro che pur doveva tra poco smarrir la ragione: Federico Nietzsche, con i suoi grandi occhi fissi a Zaratustra. A Tolstoi e alla sua evangelizzatrice missione di rinuncia pensava Nijinsky, e a Dio, e a tutte le cose che nella sua breve febbrile vita di artista non aveva potuto pensare. L'ultima volta ch'egli danzò fu nel salone dell'Albergo Suvretta, a St. Moritz, in un pomeriggio, dinnanzi a due o trecento invitati, per beneficenza: e fu uno spettacolo terribile e angoscioso, per tutti, e ancora c'è qualcuno che se ne rammenta in quell'albergo. Nijinsky

giunse con la moglie Romola e con la pianista Berta Asseo, ma né l'una né l'altra sapeva che cosa egli avrebbe danzato. Si sedette di fronte al pubblico con gli occhi sbarrati: nessuno osava muoversi. La pianista accennò alle prime misure di danze e balletti ben noti a Nijinsky, ma egli non si mosse. Poi, a un tratto, incrociò per terra due larghe striscie (*sic!*) di velluto bianco e nero, e vi si distese sopra, come crocifisso, dicendo : «Ora danzerò la guerra con le sue sofferenze e le sue distruzioni e la morte: la guerra che voi non avete saputo impedire e della quale perciò siete responsabili». E danzò come non aveva mai danzato. Sembrava, – ricorda la moglie nella sua recente affettuosa biografia (*Nijinsky by Romola Nijinsky his wife*, Gollancz Ltd., Londra, 1933), – che la sala fosse riempita dell'orrore per le sofferenze di tutta l'umanità. I gesti, dapprima ampi e solenni, si facevano sempre più concitati, come s'egli si sentisse attratto dal vortice della morte e cercasse con ogni mezzo di salvarsi. Il pubblico aveva l'impressione di assistere alla lotta fra una creatura gagliarda e il destino, e sembrava pietrificato, nell'attesa dell'esito. E fu quella davvero l'ultima lotta di Nijinsky contro il suo destino. Per quanto l'alienista celebre che l'aveva visitato al suo entrare nella casa di salute avesse escluso la possibilità di una guarigione completa (un fratello, Stanislao, era morto pazzo), i suoi continuarono a sperare per molti anni, tentando ogni mezzo per far rivivere la sua memoria e la sua coscienza, ma inutilmente. Nel 1928 lo condussero a Parigi, a una rappresentazione dei balletti Diaghilev al Teatro Sarah Bernhardt: rivide *Petruska*, se stesso nel costume di Benois, Diaghilev (che non incontrava da molti anni), e la Karsavina, la fedele e valorosa compagna dei suoi primi successi: ma il miracolo non avvenne. Vatza sorrise a tutti, poi, ritornato nella sala, chiese alla moglie se Lifar, il nuovo astro della compagnia, potesse saltare, e non disse altro durante il resto della serata.

Vaslav Nijinsky, nato a Kiev il 28 febbraio 1890 da genitori polacchi entrambi ballerini e battezzato cattolico nella Cattedrale di Varsavia, appartenne alla prima compagnia che Serge de Diaghilev condusse a Parigi nel 1909 e rimase con lui sino al 1913. Perché Diaghilev abbia rinunciato alla collaborazione del magnifico danzatore, non è stato mai troppo chiaro; ma è certo che il matrimonio di Nijinsky con l'ungherese Romola de Pulzky, fattasi da un giorno all'altro ballerina dilettante per amor di lui, v'entra per qualche cosa. Gelosia e mutevolezza erano tipiche del gentiluomo impresario; quanto alla prima, non si rivela alcun segreto dicendo che il giovine Nijinsky fu amato da lui d'un affetto non sempre paterno, e quanto alla seconda non c'è che da percorrere il «curriculum» dei Balletti russi per convincersi che la variabilità fu la tirannica dea dell'impresa. Partito Nijinsky, comincia il periodo di decadimento: con la guerra prima, con la rivoluzione russa poi, viene a mancare a Diaghilev il «rifornimento» regolare di danzatori che gli offrivano le scuole imperiali, i

legami con il paese d'origine si fanno sempre più deboli e rari, e lo spettacolo perde ogni contatto con quel mondo della danza, donde aveva tratto la sua ragion d'essere. Anche per Nijinsky non furono anni lieti, quelli compresi fra il 1913 e il 1918. Sposatosi a Buenos Aires, la guerra lo trovò a Budapest, dove come suddito russo fu considerato prigioniero: liberato per l'intervento del Governo americano, ritrovò i suoi compagni a Nuova York e li condusse, in *tournée* nelle più importanti città degli Stati Uniti, nell'America del Sud e in Spagna, ma i tempi ormai erano cambiati. La guerra teneva gli animi lontani dalle cose dell'arte, Diaghilev non era più là, con la sua accorta diplomazia, per preparare i successi, e forse non v'era più negli artisti quel fervore d'entusiasmo che li aveva tenuti stretti insieme nel passato, quella disciplina non imposta ma interiore che aveva colpito il mondo occidentale come un prodigio. Già s'insinuava il dèmone della «modernizzazione» del balletto russo: echi di nuove espressioni d'arte figurativa e musicale giungevano d'ogni parte: il seme gettato da Isadora dava fronde e frutti sempre più copiosi, le basi della danza classica erano minacciate scosse, e, sotto la parvenza di un ritorno alla natura e alla spontaneità una sottile forma d'intellettualismo s'avviava a dominare il mondò dei coreografi e dei nuovi mimi.

Neppure Nijinsky era rimasto insensibile a queste nuove voci sin dal tempo dell'*Après-midi d'un faune*. «Gli era chiaro che il primo e più importante compito della danza è d'esprimere un'idea col movimento, come uno scrittore fa colle parole, un musicista con i suoni e stupiva che una cosa sì evidente e semplice non fosse stata compresa innanzi, da Noverre a Fokin ». Perciò tendeva a eliminare i gesti vaghi, sinuosi, appena abbozzati, e ogni movimento che non fosse strettamente incisivo, senza retorica e senza fiorettature, e istituiva una specie di prosodia del movimento per cui a ogni accento a ogni azione corrispondeva un solo movimento. Per il primo, nella storia della danza classica, dava un significato alla stasi, alla pausa al silenzio, come elemento importantissimo di contrasto, atto a porre in rilievo il movimento. Si ribellava al predominio della grazia sulla forza, della leggiadria sulla plastica rigorosa, antepoendo Fidia a Prassitele, Michelangelo a Guido Reni. Il corpo umano era considerato tutto, da capo a piedi, come un mezzo d'espressione: e le braccia e le mani e il capo non lo interessavano meno delle gambe. È il baricentro ideale della danza che si sposta dal basso all'alto mentre quello fisico del corpo segue il cammino inverso e il danzatore sempre più aderisce al suolo. «Vuole esprimere, – conclude la sua biografia, – un'idea letteraria e morale», e cade nell'equivoco, tanto più grave per lui, che la natura ha così generosamente dotato per la danza «pura». Preso da un'improvvisa ammirazione per l'arte cubista, la confonde nella sua mente, poco addestrata alla speculazione, con l'arte dei vasi

greci e dei primitivi e nascono quei saggi di coreografia modernizzante che recano sì chiaramente i segni dell'intimo contrasto di stili e d'impulsi. Già l'*Après-midi d'un faune*, ch'è il primo di quei saggi, rivela il dissidio fra la tecnica del ballo classico e la nuova forma espressiva. Nijinsky fauno non è più Nijinsky. A Parigi, dopo la prima rappresentazione i «fregio» debussiano, vi fu aspra e lunga contesa, ma per quanto quella realizzazione coreografica avesse il consenso di eminenti artisti e critici (è rimasta famosa la difesa che ne fece Augusto Rodin), gli ammiratori di Nijinsky ebbero l'impressione che la nuova via non fosse la buona. E la riprova venne l'anno dopo con il balletto sportivo *Jeux*, dove tutto era mancato, anche la musica di Debussy. Quanto al *Sacre du Printemps* non fu difficile scorgere qual peso avevano avuto nella invenzione e composizione del coreografo gli elementi etnici e tradizionali, per cui s'era espresso in pieno il suo istinto improvvisamente liberatosi da ogni costrizione programmatica: né più né meno di quel ch'era avveduto al musicista e al pittore delle scene. E non si parla del *Till Eulenspiegel*, rappresentato a Nuova York nel 1917 perché non lo conosciamo: ma, se dobbiamo credere ai resoconti giornalistici, non costituì certo una «ripresa» dei valori essenziali della natura di Nijinsky.

I quali valori sono invece espressi con un'intensità che non sarà più superata nei primi balletti della *troupe* di Diaghilev: nel delicato *Pavillon d'Armide*, nello zibaldone di *Le Festin*, nella favolosa *Shéhérazade*, nel romantico *Carnaval*, nella lagrimosa *Gisèle*, nello *Spectre de la Rose*, in *Narcisse* e, finalmente, in *Petruska*. Ma per noi il mito di Nijinsky, come oggi ci appare, ha i lineamenti indimenticabili dello *Spettro della Rosa*, s'identifica col mito della danza ed è come il simbolo più perfetto di quell'arte che ci svela i misteriosi rapporti fra ciò ch'è mutevole e ciò ch'è fisso, fra il multiplo e il semplice, fra il fluire del tempo e l'eternità immutabile. Lo scenario di quel balletto, ispirato a Jean-Louis Vaudoyer dalla celebre poesia di Gautier («Soulève ta paupière close,/ qu'effleure un songe virginal;/ je suis le spectre d'une rose/ que tu portais hier au bal./ ...O toi qui de ma mort fus cause./; sans que tu puisses le chasser,/ toute la nuit mon spectre rose/ à ton chevet viendra danser...»), non sapremmo neppur più narrarlo: ricordiamo solo la Karsavina, vestita tutta di bianco, inebriata di voluttuosa malinconia lunare, timida e adorabilmente leziosa in un ambiente Biedermeier candido come la sua anima e azzurro come il suo sogno, e subito quella grande onda di valzer, un turbine che li trasportava in un mondo immateriale, e noi con essi. Nijinsky s'innalzava, senza che il viso, i muscoli del suo capo rivelassero il più piccolo sforzo. Appena toccava terra che rimbalzava come una freccia, e ricadeva senza rumore come un fiocco di neve («à la manière d'un roi qui descend», ha scritto Claudel), illuminato il volto da una gran luce interiore, spirituale. Mai la musica ci era sembrata, né doveva

sembrarci dopo, sì perfettamente raffigurata ai nostri occhi, non tanto nella sua struttura quanto nella sua ideale essenza. Si avverava il sottile connubio del ritmo corporale e di quello musicale, non come esteriore coincidenza di accenti o identità di fraseggio, ma come precisa, e naturale allo stesso tempo, corrispondenza dell'estensione spaziale alla durata sonora.

La danza moderna, quella per intenderci che si richiama più o meno ai principii della ritmica dalcroziana, nonostante le intenzioni e le apparenze, a poco a poco s'è sottratta sempre più all'influenza della musica per subir quella delle arti figurative. (Non ci si deve lasciar trarre in inganno da tutto quel parlar di ritmo che vi si fa, ché quasi sempre si tratta di un ritmo astratto, spolpato, ridotto a schema, che sta alla musica come la struttura metallica di un edificio sta alla sua architettura, o, per rimanere in argomento, come un metronomo sta a un strumento musicale). La danza moderna, sempre più dimentica del tempo, afferma i suoi attributi spaziali : il corpo è pesato e valutato come un volume, con tutti i suoi piani e angoli e le sue prospettive, e l'emozione nasce dai suoi atteggiamenti statuari: donde la frequente sua immobilità o gli spostamenti quasi insensibili, *au ralenti*, in confronto alla mobilità e rapida mutevolezza della danza classica. I disegni, gli arabeschi che il corpo di un danzatore classico disegna nell'aria appartengono alle arti temporali, e svaniscono come suono, appena disegnati. La musicalità di essi s'afferma per l'appunto in questa vagheggiata, e dentro certi limiti raggiunta, immaterialità e levitazione. Il desiderio di liberazione che è nell'essenza della musica che non esprime nulla di concreto e di determinato, ma è un continuo anelare a svincolarsi dal peso terreno, trova riscontro in questa danza, che poco chiede alla intelligenza e molto all'intuizione, alla natura all'istinto. Simbolo dello sforzo dell'essere condizionato dalla materia per evadere dal limitato e dal finito, flusso, variazione, metamorfosi continua, succedersi di visioni leggiadre e fuggitive; per cui, come la valeryana Athikté, la danzatrice eretta sulle punte « e fait une demeure un peu au-dessus des choses et l'on dirait qu' elle s'arrange un nid dans ses bras blancs... ».

Nello *Spettro della Rosa* il corpo di Nijinsky abitava lo spazio, e sembrava talora, qualcuno ha scritto, dipinto sul soffitto. Il salto finale da un capo all'altro della scena, impressionava coloro che ammiravano la tecnica e la forza del danzatore, ma a quelli che s'eran lasciati prendere dall'emozione della danza sembrava la conclusione naturale dell'ebbrezza ritmica di cui egli era invaso. Tale del resto era l'impressione che davano tutte le danze di Nijinsky in cui i cosiddetti intenditori non vedevano che dei «records» battuti (grand fouetté à la seconde, entre-chat dix, quando nessuno, prima di lui, era riuscito a farne più di otto, ecc.). A noi che s'aveva vent'anni, si apriva un mondo irreal, fantasmagorico, di puro spirito:

all'elevazione del corpo ci sembrava corrispondere una mistica nuova, che nello spazio ricreava per noi le grandi e semplici formule geometriche. Era l'idealizzazione del corpo, lo slancio vitale in una forma visibile, quello che più tardi dovevamo trovare sì sottilmente espresso da Paul Valéry: «une perpétuelle exhaustion... un refus indéfini d'être quoi que ce soit».

Contribuivano a questa nostra impressione alcuni fatti esteriori di cui molto si discorreva in quei giorni: l'aspetto del danzatore, il mistero che avvolgeva la sua vita privata, la difficoltà di giungere fino a lui vincendo la rigida consegna di Vassili, una specie di cosacco che per ordine di Diaghilev lo seguiva come un'ombra (per non parlare dell'atmosfera accesa entro cui si svolgevano gli spettacoli russi, che parevano giungere da un oriente di fantasia). C'era nel suo sguardo un che di dolce ma insieme d'inumano, come se le cose del mondo non avessero alcun interesse per lui, destinato a sfiorar la terra solo con la punta del suo piede. Nessuno poteva giungere a penetrare il segreto della sua vita, questo pensavamo allora, questo pensiamo ancora oggi, dopo aver letto le quattrocento e più pagine del libro, in cui la devota compagna dei suoi giorni tristi si sforza di rivelarci quello che a noi pare non abbia inteso neppur essa. Chiuso il libro s'ha l'impressione d'aver assistito alla rappresentazione di quella celebre commedia in cui tutti ci parlano di un protagonista che non appare. Nijinsky, come tutti gli artisti, non s'è espresso che nell'arte sua: fuor d'essa non vi sono che vaghi accenni e ipotesi. Anche ai più intimi non si scopriva, e scarse e appena sensibili erano le sue reazioni all'ambiente esterno. Così, se cerchiamo di raffigurarci Nijinsky fuori dell'arte sua, non riusciamo: la copia di particolari, di aneddoti, di tratti di lui, non c'è d'alcun aiuto: come materia inerte essi non giungono a nuclearsi attorno al suo spirito, a rivivere. Rivediamo quelli che gli furono accanto, ma non lui. Rivediamo Diaghilev, grande avventuriero dell'estetica, volta a volta scanzonato e indifferente, astuto e tirannico, fatalista e volontario: lo rivediamo ancora al «Château de Madrid», fra Bakst e Debussy, nel pieno brillare della sua stella, e molti anni più tardi, l'aspetto stanco come d'un re che già ha abdicato, nei corridoi del Teatro Sarah Bernhardt, all'ultima sua «stagione», fra De Chirico e Rieti (doveva morire, tre mesi dopo, a Venezia, in una modesta pensione del Lido). E accanto a Sergei Pavlovich rivediamo l'irrequieto Strawinsky, che sin d'allora non aveva la modestia fra le sue virtù più spiccate, e il dotto e pacato Roerich, dal volto asiatico, e gli altri eroi delle avventure estetiche di Diaghilev: Miassin e Lifar, Poulenc e Prokofiev, Cocteau e Auric, Picasso dal gran ciuffo e il serafico De Falla. Giorni lontani, ma vivi nella memoria come fosse ieri: entusiasmo di giovani e di men giovani per il nuovo spettacolo che

sconvolgeva tutte le tradizioni e le consuetudini in ogni campo, e che proiettava le sue luci variopinte anche fuori dal teatro.

Ma se pensiamo a Nijinsky egli ci ritorna egli ci ritorna in un clima di leggenda, come l'incarnazione della danza e del volo, mito della leggerezza, spirito alato che come Ariel ci ha fatto dimenticare il nostro peso e fatto sognare, la sera che lo vedemmo, uno dei sogni più belli della nostra vita.

Anna Pavlova

Vergani, Orio, *La morte di Anna Pavlova*, «Corriere della sera», 24 gennaio 1931.

Una vecchia fotografia mostrerà un giorno, alla fuggevole curiosità dei poster, o all'occhio affaticato di qualche raccoglitore di documenti rari della vita teatrale del primo quarto di secolo del Novecento, una figurina di danzatrice in riposo, sorpresa da un obiettivo fotografico nell'atto di appoggiarsi, stanca, ma sorridente, alla grande cesta dove, di lì a un momento, saranno deposte e richiuse le sue vesti di rosa e di lilla, le ali lievissime della farfalla che ha finito di volare. La danzatrice, di lì a un'ora, avrà ripreso il suo cammino, verso una stazione, verso un treno, verso un'altra svolta del suo quotidiano andare, pallida e gracile signora dai capelli neri che gira, da tanti anni, per il mondo, e non sa dove, un giorno, finalmente si fermerà. Sorride ancora ai suggerimenti di una musica la cui eco si è spenta nel teatro che sta svuotandosi, ma che ancora suona in lei, nel suo sangue e nei suoi nervi. L'anelito del respiro si acqueta a poco a poco. Sulle spalle ignude, attorno alle braccia e al collo esile, ha avvolto un velo ampio, morbido, di seta nera, e con la mano scarna ha riaggiustate le mille pieghe della gonna di garza, aperta come il calice di un fiore arrovesciato, il volantino che è come la divisa delle ballerine da un secolo in qua. Eretta sulle punte delle pantofoline di raso rosa, si è rivolta, un attimo, a chi l'ha pregata di guardare, un momento, verso la macchina. Grandi orecchini pendono, come i fiori della fucsia, sulle sue guance, dove è scavato il segno della lieve fatica. Le labbra si sono aperte al sorriso, e il sorriso sta come un accento a sommo della figura, sottile come la figura è sottile, acuto come acuto è l'esclamativo delle gambe appaiate.

Sulla grande cesta quadrata, a lettere maiuscole, che tutti i facchini delle stazioni e dei porti possono agevolmente leggere, è scritto il nome della danzatrice che fece non si sa quante

volte il giro del mondo, e danzò, quanto viaggiò, per mezzo milione di chilometri: Anna Pavlova.

Questa fotografia più di ogni altra potrà parlare, nell'avvenire lontano di quello che fu la vita e il destino di colei che fu detta e apparve la più grande ballerina del mondo. Nomade eterna, farfalla che non sa dove posarsi, pellegrina sulle punte dei piedi.

La grande tradizione del ballo classico ha avuto in Anna Pavlova la regina ultima, colei che è riuscita a vivere da regina anche se il regno della vecchia danza era perduto, o i suoi confini invasi e sconvolti dall'assalto che le muovevano le fiamme di Loje Fuller e le teorie dell'americana Isadora Duncan. La più indefinita forse delle arti, e la più labile certo, che per due secoli aveva trovato la sua definizione e la sua regola nelle misure che le aveva imposto lo stile italiano, ebbe in Anna Pavlova la più obbediente e la più sottilmente libera interprete: colei che nel mondo della danza teatrale, ormai raggelato tra l'accademia e l'acrobazia, isterilito come una sorta di Arcadia su vecchissimi temi e vecchissime etichette, seppe far risorgere ancora l'impero sorridente delle dolci rime e dei ritmi precisi. Un fiore che pareva spento, così come, nella poesia, era sembrato spento il fiore del sonetto e dell'endecasillabo, per lei nacque e visse in un magnetico splendore.

Tutta una vita fu necessaria a questa creazione. La piccola Anna, ordina di padre a due anni, fu portata, una sera, in un luogo che certo apparve favoloso ai suoi occhi di bambina povera. Dall'alto di un parapetto, che ella tanto più tardi seppe che si chiamava un loggione, vide una sala piena di luci, da cui il brusio del pubblico saliva a lei come l'eco di un antro marino. Donne bellissime sorridevano indiamantate dietro il palpitare di grandi ventagli, entro le nicchie dei palchi. Tutti guardavano a un palco dove, col petto carico di decorazioni, stava lo Zar, e attendevano, per sedere, ch'egli sedesse. C'era un'aria tra di chiesa e di festa da ballo, un tremolio d'oro e di luci, un profumo più forte di quello dell'incenso. Poi il pesante velluto del sipario si aprì. La musica dettò sillabe maliarde, d'incantesimo. Entro un bosco un principe implorava, da una fata, di indicargli la via per penetrare entro un castello dove una bella attendeva, addormentata da cent'anni. E la fata benefica danzava tra i fiori del bosco che si risvegliava a una primavera improvvisa. A sua madre, che era china sui lei, sul suo attonito respiro, la piccola Anna disse: «Anch'io, quando sarò grande, farò la ballerina».

Da allora Anna Pavlova danzò. A diciotto anni ella appariva nella parte della Fata, nello stesso ballo che aveva destato la sua prima vocazione. Si parlava di lei già come di un prodigio. Tutto il giorno, a casa, ella continuava i suoi esercizi. Rincasando, la notte,

ripeteva instancabile le sue danze, fino all'alba, per esser sempre più padrona di quella che è la grammatica muscolare del ballo. Uno che abitar al piano di sotto, e che non poteva dormire, venne su per protestare. «Non si può dormire, se voi ballate e saltate tutta la notte». Anna Pavlova era punta sul vivo. Il suo passo era lievissimo, e i suoi balzi, toccando terra, senza rumore. Ballò, per convincere il vicino del suo errore, senza musica. Nella piccola stanza, ballando vorticosamente su un canto che ripeteva mentalmente, danzò silenziosa, come una farfalla. Il vicino, per quanto tendesse l'orecchio, non udiva il più piccolo rumore. Si stabilì un patto: che la piccola ballerina si sarebbe allenata senza musica. Ma intanto la sua tecnica aveva avuto il suo maggiore trionfo. Eppure questo non le bastava. Era già celebre: ma sapeva di non aver attinto sino in fondo nella sapienza di maneggiare come uno strumento docile il suo corpo. Volle studiare ancora. Una ballerina italiana, la Beretta, e un ballerino italiano, il Cecchetti, alla cui scuola dovevano poi educarsi tutti i maggiori interpreti della danza russa, l'ebbero ancora, per quattro anni, scolara infaticabile. Soltanto così ella poté un giorno donare tutto il suo corpo scarno di efebo alla Musica, perché questa se ne impadronisse, e lo illuminasse, e lo trasumanasse, senza il più lieve vincolo terreno, senza l'impaccio della fatica, senza le barriere dell'impossibile. Qualsiasi cosa la Musica dettasse, ella era in grado, adesso, di ripetere. Ella stessa, i suoi muscoli, i suoi nervi, era un suono dalle modulazioni infinite. Il suo corpo poteva ormai gareggiare con la Musica come nelle vecchie opere italiane certa voci di soprano gareggiano coi suggerimenti del flauto. Mentre, in Inghilterra, andava spegnendosi Adelina Patti, regina del «bel canto», in Russia sorgeva la regina del «bel ballo», quella che qualcuno chiamò la Patti della danza.

Poi la musica la sospinse per il mondo. Sergio Diaghileff non aveva ancora pensato di portare in giro per i Continenti la policroma carovana dei suoi atletici danzatori e delle sue fatali danzatrici, il teatro russo era quasi ignoto ancora. Anna Pavlova apparve, al chiuso confine d'oro della Russia imperiale, come per rivelare i tesori che si chiudevano in quello scrigno. Balzò alla luce del mondo. Non si fermò più. L'Inghilterra, l'America, l'Asia, l'Australia, l'Africa del Sud la videro, ambasciatrice sorridente, col suo volto di febbre e il suo passo volante, roteare attorno al globo come una farfalla attorno a un lume. I Sovrani, le folle, le razze di colore salutarono in lei la Musica incarnata. Ella parlò ai popoli di tutte le lingue con la voce del gesto inconfondibile, dando una figura ai sogni di tutte le musiche. Fu l'immagine travolgente delle note di Chopin, di Dukas, di Debussy, di Weber, di Ciaikowsky, di Rubinstein, e di quello di cento cantoni del suo popolo che risalivano alla

sua anima traboccante di musica. A un secolo di distanza le glorie della Cerrito, della Taglioni, della Essler, uscendo dal limbo delle vecchie litografie, rivissero per lei.

Pure, il suo regno fu un'immensa fatica quotidiana. Essa non voleva lasciarsi vincere dalla pigrizia, dall'eccesso di fiducia in se stessa, dall'agguato degli anni. Ogni mattina, in una stanza d'albergo, raminga per il mondo, Anna Pavlova, silenziosa, ostinata contro se stessa si rifaceva dall'abici, in maglia da lavoro, al suono sempre eguale di un pianoforte monotono. Essa temeva sempre che, nel lungo andare, i suoi muscoli, il suo fiato, i suoi nervi potessero smarrire qualcuna delle misteriose parole ch'ella doveva, la sera, ridire. La sua disciplina era dura, per domare sempre più la creatura alla quale la sua anima, alla sera, avrebbe suggerito l'arabesco e il ritmo. Fino all'ultimo ha lavorato, davanti al grande specchio delle mattine livide, senza badare alla stanchezza, senza badare alle rughe che già si segnavano sul suo viso. Essa viveva, ogni giorno, la fatica di rinascere ogni sera, farfalla, ninfa, baccante, fata, cigno.

Oggi, il cigno cantato dal violoncello di Saint-Saëns è morto davvero. La sua morte, questa volta, non è un'illusione, sulla quale si tenda, come una spada, la luce azzurra di un riflettore. Il cigno si è spento per sempre, prigioniero di una camera d'albergo dell'Aja, dove l'aveva portato il destino della sua nomade custode. Le sue ali non si riapriranno più, esse che furono tanto lievi, esse che si muovevano a un solo fiatare. Con l'ultimo respiro della morente, dalla triste ribalta di una camera di pellegrina, dal mondo fuggevole dove trascorrevan le ninfe e le fate che vivevano di rugiada e di chiaro di luna, esse si sono mosse appena appena, per dirci addio, senza rumore.

Ramperti, Marco, *Anna Pavlova, e la fine di un mito*, «Il Secolo XX », s.d. [ma gennaio 1931].

Ero stato presentato a lei una notte, a recita finita, nel suo camerino decorato a serti di erba fresca e illuminato di una lampada lappone. Ella era triste e stanca. Ma stanca non voleva parere. Mi guardò ostilmente, avendo incontrato un mio sguardo spogliatore, la cui curiosità priva di desiderio era infatti e dovea parerle impertinentissima. Avrei voluto conoscere, ora, da fermo e da vicino l'età di quel corpo, che da tanto e tanto tempo conservava, ballando, i suoi magici vent'anni. Quanti anni aveva dunque, oltre la portentosa illusione scenica, la danzatrice di due zar? Ella mi guardò duro, ricordo, quando vide i miei occhi cercarle le mani, spie ingenerose del tempo. Avea indovinato il mio pensiero. Ma, subito, sorrise. E

quasi a sfida levò, spianò contro i luce quelle due mani che ancora, nel movimento, erano bellissime, e del tempo recavano, unico segno, una dolce patina avoriata. Tutto il suo essere era patinato così, scoltura privilegiata e preziosa inaccessibile alla corruzione. La vecchiezza non le traspariva, a momenti, che in qualche abbandono di mestizia, da cui subito però si riscoteva per tornare ad essere bella, d'una bellezza pensosa di regina in esilio. Allora si prendeva nelle palme il viso assorto ed ansioso; e avea l'aria di parlare e ridere a se stessa, insensibilmente, balenandole appena quei lunghi occhi ebraici dove lo sguardo ondeggiava senza mai nascondersi, come la fiamma ben custodita oscilla al vento senza spegnersi; e se parlava, era con una voce scolorita, stupita: vera voce di danzatrice per cui la parola è inutile. Anche l'esiguità del suo corpo, un po' sofferente nella sua estrema vitalità, ricordava quello d'altre danzatrici illustri. Era la magrezza della Camargo, della Guimard, della Taglioni, della Rubinstein. C'era in lei, pur così leggiadra e signora, l'imbarazzo, l'impaccio della grande ballerina nel momento del riposo: quando, cessato di vivere trasumanatamente nello splendore plenario del gesto e del ritmo, lo stato d'inerzia è come uno stato di disarmonia: vertigine, dunque, e malessere. Solo a poco per volta i pensieri tornavano ad ordinarsi in quegli occhi trasognati: ma erano già pensieri distanti, aerei, che non ci riguardavano.

La melanconia di Anna Pavlova, quando ella aveva finito di danzare, non era che il ricordo dell'ebrezza vissuta sino a un minuto prima. Come quella del fanciullo, che non appena lasciato il gioco lo risogna. Potenza di quell'arte semplice, istintiva, e che veramente «possiede» chi a lei si voti con passione ingenua; e che di tale devozione fa veramente una beatitudine! Mai forse nessuna danzatrice s'abbandonò al suo estro, al suo demone, con più gioia di costei. Il suo «arabesco» era come un riso; anzi, più che un riso, un respiro di liberazione. Sulle sue celebri punte ella stava ancora come priva di volume e di peso, in attesa di volo. Le sue mani pareano coglier fiori e far segni alle stelle. Forse, come Gérard de Nerval nel suo sublime delirio, ella aspettava ballando d'essere chiamata dalle stelle, pur esse danzanti per l'etra. Una Ledova, una Graneva, una Muravieva, pur tanto più giovani di lei, non sapevano ancora esaltarsi spiritualizzarsi così, pur ripetendo i suoi stessi passi sulle musiche stesse. Nessuna danzatrice esprimeva come lei, nel moto, la felicità. Ella smentiva l'antica immagine della silfide inseguita dall'ombra, della libertà obliosa funestata dal pensiero della morte. Oggi ancora le *devadassi* annamite ripetono il ballo della rosa e dello spettro, dove una specie di fantasma osceno le segue contraffacendo le loro grazie puerili. Per Anna Pavlova quest'ombra era cancellata, quest'incubo era vinto. Il *perpetuum mobile*

della sua danza era una sola corsa verso la luce. Era tutto vita e tutto canto. Neppur il tempo poteva contro una felicità così limpida d'espressione; e per ciò ella muore con la sua gloria intatta: benché Anna Pavlova avesse molto più dei 45 anni assegnatili dai cronisti. Le storie, le leggende di lei ballante nei castelli granducali, delle *sotnie* di cosacchi riaccompagnanti la diva sulla neve, tra nubi di fiaccole rosse, della *cachucha* improvvisata innanzi alla capanna per placare i fulmini, dell'omicida sfidante la vigilanza dei birri per vederla, ancora una volta, ballare, risalgono a un repertorio fin de siècle, che non illude il biografo. Ma non importa. Finché ella reggesse così, incomparabilmente, sulle punte dei piccoli piedi, ella avea ancora l'età di Silvia, di Gisella, dei personaggi più lievi e più freschi dei suoi *ballets* color di rose.

Essa era l'ultima, ormai, delle grandi danzatrici classiche; e questa danza classica ormai non apprezzavamo che in lei. Ebreica: pensate! Eppure legata alla tradizione più austera. È curioso come questa razza, accusata di portare sconcerti rivoluzionari in ogni specie d'arte e d'idea, resti per la danza fedele ai concetti dell'ordine. Ebreico era anche quel Guglielmo di Pesaro che, rifacendo in pieno Rinascimento i trattati della migliore coreografia, posava per il 'passo a due' esatte regole da cui oggi non osiamo derogare. Ebreica è la Rubinstein, che fu classicista fino all'incontro con d'Annunzio; ed ebreico quel Seroff che la dipinse ignuda, dichiarando il suo corpo, come la sua danza, 'una scuola di purità', ed ebreico quel Levinson che in ogni sua cronaca non manca d'esaltare la danza classica contro la romantica, la mistica l'espressionistica, e soprattutto contro le contaminazioni apportate da Russi e Tedeschi, 'dell'aneddoto e della pantomima'. Fu costui, di Anna Pavlova, celebratore sacramentale. Per lui, essa era la danza stessa: il Sillabo, oltre cui non poteva essere che eresia e blasfemo. Ogni movimento, ogni posa della sua celebre consanguinea, era per il Levinson definitivo ed esemplare, come agli occhi dei Buddisti lo sono i gesti delle grandi statue cinesi. Egli avrebbe voluto ch'ella ballasse, meglio ancora che in teatri illustri e castelli granducali, in qualche tempio di risorta paganità. Vedeva egli rivivere in lei la Grecia gioiosa e luminosa. Ellenico l'ordine; ellenica la purità; ellenica, soprattutto, la libera e orgogliosa esultanza del suo ballare. Nessuna danza influssa dal cattolicesimo ha, in venti secoli, rivelato la sua indipendenza dalle leggi del peso e dell'inerzia così felicemente e superbamente come, dopo le ballerine di Tanagra, la ballerina giudia. Le ballerine cristiane, nelle processioni di Toledo, ballano ancora con gli occhi bassi. Tutte le nuove danze espressionistiche, di Russia o di Germania. sono ancora a questo punto: ripiegamento, contrizione, rimorso; la silfide e l'ombra; la rosa e lo spettro. Soltanto Anna Pavlova poteva,

sino a ieri, insegnare la danza classica: gioco di forme pure, rito di simboli esatti. Dopo Canova, e forse dopo Petrarca, Andrea Levinson non credeva che la «regola» avesse mai prodotto in arte un più compito e ammirabile miracolo.

Ella era rimasta sola a rappresentare questo classicismo, che agli occhi del critico israelita pareva assurdo, nella sua pagana chiarezza, alla grandezza d'un «mito». Rivendichiamo all'Italia una tale tradizione oggi spentasi, forse, con Anna Pavlova; e ad un italiano, il Cecchetti, gli insegnamenti fondamentali da cui ella aveva derivato il suo stile e la sua valentia senza pari. Io stesso la intesi ricordare con venerazione quel Cecchetti – che, non so come, ella credeva *milanais*; indentificandolo forse nella sua scuola, la scuola, tuttora celebratissima della Scala – come il maestro che per primo l'avviò nella carriera trionfale, dove poi l'assisterono un russo, lo Idzikowsky, e un francese, Cyril de Beaumont, teorico e letterato, «*bénédictin de la chorégraphie*», e autore d'un manuale di danza che i puristi della materia antepongono alla stessa «grammatica» dello Zorn. In tutta Europa, intanto, la danza classica languiva e s'offuscava.

Gli epigoni della Duncan dichiaravano decaduta per sempre la tirannia delle punte e delle piroette. Arabeschi ed *entrechats* apparivano giochi d'altri tempi, come il domino e le ombre cinesi. Il gonnellino di Silvia non era più portato che dalle ballerine di carta degli *abat-jours*. Dettavano leggi nuove i Russi di Djaghileff, i Bavaresi di Rudolf von Laban, i Parigini estetizzanti intorno a Ruth Saint Denis. Dalla Ginevra di Dalcroze partivano, profetesse sovversive, le tre sorelle Schwarz; nella Milano di Cecchetti s'insediava Jia Ruskaja col suo *novus ordo* cerebrale ed esoterico; Sakharof si faceva innanzi coi suoi *pièdi pensanti* (l'ironia è di Levinson: un nemico); e la Wigman con le sue maschere asiatiche; la Wiesenthal con le sue *coreosofie*; la Kieselhausen con le sue figurazioni rococò. Tutti e tutte contro la danza classica, le sue figure assiomatiche, i suoi ritmi precisi. Tutti e tutte contro il mito d'altri tempi. Anna Pavlova reggeva, con la sua persona gracile, contro tutto un mondo in rivolta. Sapeva ella di continuare, con l'esatta purezza del suo danzare, lo stesso prestigio dell'ordine dorico e della prosodia latina? Non credo. Come ogni anima geniale, la sua era inconsapevole

Obbediva, ho detto, a un demone. «*La danse classique...le plus puissant effort de généralisation réalisé par le génie saltatoire*», come aveva scritto un giorno il suo teorico, non moveva in lei che da un istinto prepotente, che da un palpito del sangue. Non si poteva ammettere ch'ella chiamasse a consiglio, prima di ballare, gli spiriti *saltatoires*. Veniva dagli zingari. Veniva dalla strada. Bambina, alle fiere del Caucaso, aveva danzato con la

balalaika d'un domatore d'orsi. Ballava come Graziella e come Mignon. Era grande ed era unica. Ma non era che ispirata.

Non ardiva criticarla, a priori, se non colui che non l'avesse veduta. «Prima», la sua regola poteva apparire inammissibile, assurda. Era lecito sopporla una limitazione di forze, una paralisi di mezzi. Quante libertà espressive dovea dunque vietarle la danza classica? Invece, no: non ne proibiva alcuna. Solo che, escludendo una certa quantità di movimenti abituali, ma viziati in rapporto all'armonia organica, veniva sostituendoli con altri: convenzionali, ma euritmicamente perfetti. E grazie a questi moti allegorici, la danzatrice moltiplicava, anziché limitare, le funzioni e i gli aspetti del proprio dinamismo corporeo, realizzando concezioni motrici e spaziali impossibili agli stessi danzatori senza legge. Nel famoso «pizzicato» di Delibes, ella riusciva a simboleggiare tutte le civetterie di Pierrette allo specchio, non uscendo dai più stretti canoni del *relevé en arabesque*. Ed erano cento diversi accenti di gioia, ch'ella riusciva ad esprimere nel galop finale dello stesso balletto, risalendo la ribalta a ritroso, in diagonale, con una serie d'*arabesques penchées*. Qui ella operava, secondo gli intenditori, un'autentica magia, riuscendo ad equilibrarsi senza stendere le braccia, anzi raccogliendole al seno! E intanto, piedi e ginocchi tracciavano brevi curve, saettanti, adorabili: mentre le punte compivano l'usato miracolo di reggere e portare il corpo, negli «staccati», come lo stelo il fiore, senza vacillare un solo istante in mezzo a qualsiasi uragano di semibiscrome! Ah! non era per nulla il suo ballare « un'agitazione nel vuoto », come ai classicisti aveva rimproverato il Laban! Geni misteriosi magnificavano quelle curve, quelle ellissi che, private del suo stile, sarebbero forse apparse vane geometrie.

La sorte avea voluto che il più grande successo della sua esistenza, toccasse a quella danza in cui ella tradiva se stessa. La «morte del cigno», concepita oltre i dettami rigorosi dell'arte classica, concede infatti largamente a quei due nemici suoi: l'aneddoto e la pantomima. Anna Pavlova mi confidava d'averne avuto l'ispirazione, non già dalla violoncellata di Saint-Saëns – mediocre pezzo di musica, e d'un romanticismo agli antipodi dei gusti suoi – ma da quell'*ode funambulesque* del Banville dove la danzatrice Carlotta Grisi, bocca infantile e occhi di viola, è paragonata ad un cigno.

Anna aveva ceduto, dunque, ad una vanità. Sentiva che anche al proprio corpo esile, nervoso e «vivo come il vento» poteva toccare l'antica glorificazione: e da se stessa, con l'arte propria, con la sua muta poesia, la celebrò. La leggenda del cigno era pur sempre quella dell'anima in esilio: leggenda che avea tentato, prima ancora di Mallarmé col suo storico

poema (...*fuir: là bas fuir...*) Baudelaire e Villiers de l'Isle Adam, Wagner e Ibsen, Fokin e Ciaikowsky. Un grande suo predecessore, il Zetipa, appunto dall'*adagio* del «Lago dei cigni» di Ciaikowsky aveva desunto una pagina coreografica che una grande sua precorritrice, la milanese Pierina Zegnani, aveva interpretato; e quindi una sua emula, Vera Trefilova. La fiaba della tsarevna trasfigurata nelle spoglie d'un cigno era diffusa in Russia: la Pavlova, pensando a se stessa, figurò vivente e morente la principessa del vecchio sogno. Erano, ricordate?, lenti cerchi sulla due punte, mentre le braccia si stringevano alla tunica piumata, e lentamente, per armoniose ondulazioni, il corpo ritraeva verso immaginari, remoti orizzonti. Presagio d'agonia! La persona, a un tratto, cedeva penosamente; le braccia, come ali ferite, si staccavano dal busto in movimenti spasimosi d'angoscia e di difesa; il battito delle punte s'accelerava nell'inquietudine come un palpito di cuore; s'inclinava il dorso; e la testa si smarriva, piegava come un morto fiore; mentre sotto le gambe falciate pareva aprirsi, finalmente, il gorgo sepolcrale. Tutto ciò era perfetto, ancora. Ma classico non era più. Con essa ella entrava nella poesia e nella tragedia. Fu, nella sua vita di danzatrice, la sola contravvenzione alla danza pura. Di quest'unico peccato, il destino l'aveva compensata con un trionfo.

Ripenso quelle mani diafane, avoriate, rifacenti nella danza preziosa il gesto dell'addio. Ripenso il viso esposto ed ansioso, il seno di bambina, il piccolo magico piede, e quella febbre degli occhi «in cui tutto danzava»: come disse il suo poeta. La testa affiora dal collo fine e possente, dalle spalle soavi. A piccoli passi trepidanti, ella avanza, volteggia, comanda: e tutta la ribalta fiorisce, idealmente, al suo gesto evocatore. Ella è davvero e sempre «l'anima danzante sotto una forma sensibile». Altre sono. Altre verranno. Nessuna, forse, in tanta limpidezza e purità.

Un mito muore con lei. Una perfezione si spegne: che nessuna raggiungerà più, perché già i tempi non consentivano che alcuna la raggiungesse. Colei che del suo corpo aveva fatto uno strumento incomparabile di precisione espressiva, senza dipartirsi dalle forme essenziali fissate da leggi eterne, e ad un'arte tutta impulso, fantasia avea saputo imporre, d'istinto, le divine discipline dell'ordine e della scelta, abbatte forse, sparendo, il suo proprio altare

Racconti autobiografici

Karsavina, Tamar, *I ricordi di Tamar Karsavina (I)*, «Il Tevere», 7 settembre 1925.

Tamar Karsavina lasciò, tempo fa, a Parigi, questi appunti, che potrebbero Servire di traccia ad una storia della sua vita, nelle mani di un giornalista francese. Vaslav Nijnski, l'inseparabile compagno della danzatrice e primo ballerino della troupe Diaghilew confidò, egli pure, allo stesso giornalista alcune pagine in russo, contenenti i suoi ricordi, che abbiamo fatte tradurre e che pubblicheremo subito dopo queste.

Al teatro

Sarà sempre in me, il chiaro ricordo del mio primo debutto. Esso ebbe luogo in un « passo a due » intercalato nell'ultim'atto della *Javotte*. Era un « vecchio passo a due » danzato in altri tempi da Virginia Zucchi e chiamato « Il pescatore e la perla ».

Non avevo affatto paura ma la febbre mi aveva assalita con tal forza che volevo assolutamente anticipare l'ora della mia entrata in scena. Ero quasi sicura di aver successo e l'emozione che mi procurava questa sicurezza era piacevolissima. Sono adesso molto più esigente di allora, verso me stessa, e sono perciò più snervata ora, in una sera qualunque, che non in quel minuto in cui si doveva decidere il mio avvenire. Mi sembra, oggi, di non aver mai ottenuto un successo così grande. Quel primo anno, del resto, fu per me una serie di facili successi. Verso la fine della stagione debuttai come prima danzatrice nel balletto in un atto *Il risveglio di Flora*.

Skalkowski, uomo di spirito e conoscitore di danza, parlò di questo mio primo passo in modo veramente seducente. Dopo aver vantate le possibilità di « una giovane danzatrice debuttante che promette molto » aggiungeva ch'ella « appartiene per la sua origine alla grande razza che creò gli dei e gli eroi, i cui discendenti si son ridotti a vendere, in bottegucce, spugne e *rahatlokoum* ». Bisogna dire, per spiegare il senso spirituale di questa frase, che la mia nonna materna era greca.

Fuori della scena, mi divertivo e approfittavo della mia libertà. Andavo ai balli e alle fiere di beneficenza ed ero così distratta dal fascino di questa nuova vita che mi avveniva spesso di mancare alle lezioni del vecchio Johansen, mio maestro, il quale mi sgridava molto forte. Egli mi proibiva soprattutto di ballare per divertimento dicendomi che questo indebolisce le gambe. E ben presto compresi la necessità di rimettermi a lavorare: quelle grida di entusiasmo e quegli applausi della galleria che avevano salutati i miei debutti e che mi avevano accolta anche quando sbagliai un passo, quando non mi veniva bene una piroetta e quando non stavo bene sulle punte, s'erano singolarmente affievoliti. Dovetti, per un certo tempo,

subire la freddezza del pubblico, e ciò mi fu penosissimo. Mi rendevo conto di mancare insieme di molta forza e di precisione.

Per questo decisi di profittare delle mie vacanze per andare in Italia a prendere lezioni dalla signora Barretta, la cui reputazione come insegnante era molto grande.

Alcuni maestri

Arrivai a Milano nell'autunno 1903. Avevo da poco superata una grave malattia ed ero ancora molto debole: alla fine della prima lezione svenni.

Gli esercizi italiani erano molto più numerosi e difficili di quelli ai quali mi era (*sic!*) abituata. A poco a poco acquistai la forza che mi mancava e l'anno appresso, tornai, nella stessa epoca, dalla signora Barretta (*sic!*). Cara e bizzarra figura! In altri tempi la sua forza e la sua precisione erano state ragguardevoli. Allora mi appariva dinanzi piccola, grassa, quasi sfasciata; non si alzava mai dalla sua poltrona per mostrarmi i passi; freddolossissima, si chiudeva in uno scialle e spesso, nel bel mezzo della lezione, chiamava la sua vecchia serva Marcella perché le frizionasse i piedi e la coprisse con un plaid. Marcella, amica e *bonne-à-tout-faire*, faceva le commissioni e preparava il vermouth che parecchie fra le signore che seguivano le lezioni avevano l'abitudine di prendere dopo il lavoro. La signora Barretta aveva l'aria imponente; teneva, secondo la tradizione, una bacchetta in mano per battere il tempo. Finita la lezione ci avvicinavano a lei per baciarle la mano ed ella ci baciava sulla fronte. .

Mario Pelipas copriva allora la funzione di «*maître e de ballet*». Egli aveva parecchi meriti e molta abilità: Sapeva disporre molto bene i gruppi e le figure dei suoi balli erano sempre ingegnose. Ma tutte le sue opere sembravano concepite secondo la stessa formula; un inevitabile divertimento costituiva la fine di ogni anno ballo il cui scioglimento era sempre felice. .

Karsavina, Tamar, *I ricordi di Tamar Karsavina (II)*, «Il Tevere», 8 settembre 1925.

Una apoteosi, non meno inevitabile, coronava quelli gli eroi dei quali avevano una tragica fine.

Egli aveva un po' il gusto della *féerie* e durante i suoi ultimi anni cercò di modernizzarsi ma nel campo delle novità non si trovava a suo agio.

I suoi balletti che figurano ancora nel repertorio del Teatro Marie sono alquanto sovraccarichi di marce e di processioni che tagliano troppo spesso le sue lunghe pantomime e le sue belle danze classiche.

È necessario e giusto parlare, a questo punto, di Michel Fokine. Per primo egli comprese che la forma del balletto era esaurita e svegliò la danza dal suo intorpidimento. La maggioranza accolse subito ostilmente i suoi tentativi di riforma: lo si considerava un rivoluzionario dell'arte.

Ma un piccolo gruppo di fedeli si formò intorno a lui. Cominciò col mettere in scena, in occasione di una festa benefica, un balletto di Rubinstein intitolato *La Vigna*. Questo balletto era stato scritto, tempo prima, per una solennità, ma non era mai stato regolato perché se ne giudicava troppo difficile la musica. Allora ebbe un successo brillante: Anna Pavlova, Michel Fokine ed io ne coprivamo le parti principali. Da quella volta non è stato più ripreso, ma io attribuisco una estrema importanza e quell'avvenimento: esso segnò il debutto di Fokine e fu il punto di partenza di un nuovo orientamento del balletto. A Fokine, ogni creazione guadagnava simpatie. Egli regolò da quel giorno (non parlo che di Pietroburgo) *Eunice, Le Notti d'Egitto, Il Carnevale, Il padiglione d'Armida, Le Silfidi, Islamey* e *La farfalla*.

Frequentai poi la classe di M.me Eugenia Sokolowa per più di tre anni. Ella mi ha dati preziosi consigli. È lei che mi ha insegnati i grandi balletti di Petipas e di Saint-Léon ch'ella aveva interpretati in altri tempi, quando era prima ballerina al Teatro Marie. Quelli che l'hanno vista danzare m'hanno detto che era ammirevole per grazia e per distinzione, e che possedeva per sovrappiù un vero talento di mima. S'occupava con cura estrema delle allieve cui s'era consacrata dopo aver abbandonata la scena. Quando non m'aveva visto provare una nuova parte, mi chiamava al telefono, mi cantava davanti all'apparecchio la melodia della mia danza e mi domandava come il tale passo m'era riuscito, esigendo minuziosi particolari. La storia dello sviluppo di Nijnsky è differente da quella degli altri ballerini usciti dalla nostra scuola.

Per solito si seguono con attenzione i progressi degli allievi meglio dotati, ma finché fu ragazzo nessuno si occupò di lui. Improvvisamente le sue disposizioni sbalorditive si manifestarono in maniera strana e meravigliosa e si cominciò a parlare di lui con uno stupore veramente rapito. Prima del suo debutto, era stato incaricato di coprire una piccola parte nel *Trionfo di Flora* in cui doveva rappresentare Aquilone: aveva due piccole entrate, vale a dire che doveva attraversare la scena con qualche salto. Appena si slanciò un rumore percorse la sala: poco tempo dopo debuttava con enorme successo.

Gli artisti venivano talvolta a lezione nella sala di danze unicamente perché egli desse un esempio del suo «ballon». Ragazzo docile e un po' timido, egli andava fino in mezzo alla sala ed eseguiva allora alcuni prodigiosi «entre-chats». Dopo il suo debutto, abbiamo spesso danzato insieme «passi a due» intercalati per noi nei diversi balletti del repertorio.

Parigi

È una delle tappe più importanti della mia carriera. Ma debbo confessare che, la prima volta che ci sono andata, arrivai con un molto grazioso partito preso. M'immaginavo Parigi come una città in cui non si fa altro che divertirsi, una città un po' futile e pericolosissima, e poi, soprattutto avevo paura di apparirvi provinciale.

Queste idee preconcepite m'hanno procurate felici sorprese: in capo a qualche giorno adoravo Parigi ed ora non c'è città che ami altrettanto. Non ce n'è altre, credo, in cui il pubblico indovini, comprenda, apprezzi con tanta vivacità e penetrazione la qualità dell'opera d'arte e la vera personalità dell'artista.

Le facoltà intellettuali si sviluppano nella sua atmosfera in modo prodigioso.

Qualche riga su me stessa

M'è più facile parlare di me retrospettivamente, per così dire. Considerando gli anni trascorsi, vedo aggrupparsi, intorno a me, gli avvenimenti e le persone che m'hanno influenzata; mi rendo conto degli elementi che hanno contribuito a formarmi, a fare di me quel che sono e non altro. Ma mi è difficile pronunziare il mio «Credo».

Ci stono tuttavia alcuni punti sui quali ho una ferma opinione che rimarrà sempre la stessa. Ho la convinzione che la grande tecnica – il mestiere – è assolutamente indispensabile per giungere all'effettuazione di quel che sembra meraviglioso.

Ma bisogna servirsi di questa tecnica come di un mezzo adatto a raggiungere uno scopo e non aver mai il cattivo gusto a la vanità di mostrarla, di farne esibizione. La miglior tecnica, e la vera, è quella che non si nota, quella che sopprime ogni sforzo visibile. E questa grande tecnica costituisce un dominio inaccessibile ai piacevoli talenti dei dilettanti.

Sono della scuola italiana o di quella francese? Non tono del parere di quelli che stimano la prima aia superiore alla seconda e nemmeno del parere contrario! Amo l'arabesco, la bella linea della maniera francese, il suo disprezzo di ogni inutile acrobazia a apprezzo ugualmente la fermezza della maniera italiana. Ma né l'una né l'altra valgono niente senza il soccorso di una vera personalità artistica, senza il soccorso di un elemento d'arte, discreto, talvolta imponderabile e che sfugge quasi sempre all'analisi.

È quest'elemento infinitamente sottile che sa rendere invisibili agli occhi del pubblico tutte le nozioni di scuola ed eleva la danza fino all'arte, al disopra di ogni poetica, di ogni colore locale, fino alla patria sublime in cui si uniscono le anime liberate.

Nijinsky, Vaslav, *I ricordi di Vaslav Nijinsky*, «Il Tevere», 9 settembre 1925.

I miei debutti, i miei maestri e le mie parti principali

Alcuni artisti possono raccontare con Numerosi dettagli l'incidente che fece sbocciare la loro vocazione.

I danzatori, in generale, non conoscono questa soddisfazione poetica. Debbono abbracciare la loro carriera così giovani che solo i loro genitori sono responsabili di questa decisione.

I miei genitori erano ambedue artisti coreografici di talento: essi trovarono così naturale insegnarmi a ballare nello stesso tempo che a camminare e a parlare, che anche mia madre, la quale si ricorda certo del mio primo dente, non saprebbe parlare della mia prima lezione di danza.

A nove anni entrai nella scuola dei balli imperiali e ci rimasi fino a diciotto, Uscito dalla scuola, presi lezioni da Cecchetti. Egli è il mio maestro e il mio amico. Senza posa, lavoro con lui. Egli ha sviluppate tutte le mie disposizioni, ha completata la mia preparazione tecnica. Grazie a lui conservo intatto il mio «acquis » professionale. Cecchetti è, indubbiamente, il migliore dei maestri. Fu quello della Karsavina, della Pavlova e della Preobrajenska. Ha il tatto d'insegnare lasciando libero il corso al temperamento e alla fantasia artistica di ognuno.

Durante il penultimo anno di scuola ballai, in *Juan*, con la Trepilowa e la Pavlova. Ottenni un gran successo. Tutti i professori della scuola si felicitarono vivamente con me, ero molto felice e non credevo di trovare sul mio cammino, in seguito, tutti gli ostacoli che vi ho trovati. Effettivamente, dopo la mia uscita dalla scuola, cominciarono gli intrighi: gli invidiosi e i nemici, alcuni dei quali non avevano alcuna ragione di nuocermi, si mostrarono. Essi costruirono tutta una cabala a proposito del mio disgraziato costume di principe in *Gisèle*. Non c'era nulla di scabroso, tuttavia in quel costume. Avevo portato lo stesso al *Grand Opéra* di Parigi e nessuno ci aveva trovato nulla a ridire. Per di più, esso era stato eseguito su disegno di A. Benois ed era composto di una specie di veste e di una maglia come quelle che portano in scena numerosi attori nei lavori storici.

In seguito a quest'incidente mi dimisi.

E nel 1908 cominciarono le rappresentazioni dei balli russi a Parigi.

In appresso, l'accoglienza che mi fecero i parigini, così all'*Opéra* come allo *Châtelet* fu, sempre, per me una vivissima gioia e mi riempì d'orgoglio.

Fui molto applaudito in *Sckéhérazade*, *Le Silfidi*, *Petroucka*, *Il padiglione d'Armida*, *L'uccello di fuoco*, *Gisèle*, e, quasi ad ogni rappresentazione, nello *Spettro della rosa*, con la mia compagna Karsavina.

Ho danzato al *Covent Garden* di Londra, a Roma, a Bruxelles dinanzi al Re Alberto e alla sua famiglia, a Montecarlo, a Berlino, a Dresda, all'Opera *Imperiale* di Vienna, dinanzi alla Corte, ma non ho mai provata un'emozione simile a quella che s'impadronì di me quando creai ultimamente, a Parigi, *L'après-midi d'un Faune*.

Ero attore e autore e per queste due ragioni la mia emozione era profonda. Non ho letto nel (*sic!*) testo di Mallarmé *L'après-midi d'un Faune*. Non comprendo abbastanza bene il francese per leggere testi letterari ma fui meravigliatissimo, perfino scosso, di vedere una parte del pubblico e alcuni giornalisti scoprire nei miei gesti una intenzione malsana. Quello che ho cercato solamente per comporre il mio personaggio è di unire alle pose classiche movimenti estetici in rapporto col suo carattere.

Parlo delle mie parti forse con compiacenza, ma non sono esse per l'autore o per il danzatore altrettante «Compagne»?

Spesso, con gli anni, il pubblico dimentica gli applausi che ha prodigati e quegli che gli è piaciuto ma questi se ne ricorderà sempre, custodirà religiosamente la corona d'alloro che gli è stata intrecciata una sera.

Debbo a Serge de Diaghilew l'aver rappresentato un gran numero di personaggi. Mi presentarono a lui una sera, a teatro; e a poco a poco mi unii a colui che, in seguito, doveva diventare il mio direttore.

I miei amici e i miei compagni

Fra le artiste coreografiche di cui mi piace il talento citerò Isadora Duncan, Tamar Karsavina, Pavlova, mia sorella Nijnska e Fokine.

Isadora Duncan è una grande artista. La sua influenza sulla coreografia moderna è stata molto importante. Prima ch'ella si sia prodotta, col successo ben conosciuto, la coreografia era in qualche modo ristretta da una tecnica esigente. Isadora ha osato dare la libertà al movimento, allargare il quadro in cui l'artista doveva agire, abolire le frontiere che l'uso aveva istituite.

Ella ha aperta la porta della loro cella a tanti prigionieri. Fokine, il grande Fokine, andò sulle sue tracce e giunse all'apogeo. Prima di loro, in una parola, la fantasia e il temperamento del danzatore erano limitati.

Karsavina, con la quale ho danzato così spesso, è una ballerina adorabile. La sua virtuosità è straordinaria e il suo *charme* infinito. Ella lavora continuamente e le sue qualità aumentano incessantemente.

La mia vita quotidiana

In perpetua fretta, viviamo, un po' come l'ebreo errante... l'ebreo errante che viaggiasse in vagone-letto, si travestisse in diversi modi e spesso dovesse cambiare il suo lamento!

Appena scesi sul *quai* della stazione e strette alcune mani amiche, bisogna sottrarsi alle pericolose interviste. Poi, in automobile, rapidamente, si attraversa una parte della città per raggiungere l'albergo... Si scorgono, a volta a volta, una cattedrale ignorata che si vorrebbe rivedere, un palazzo, una vecchia casa, un fiume dalle rive pittoresche, fisionomia di strada. Le folla sembra differente da quella che si è lasciata il giorno innanzi... Allora vi promettete che all'indomani, andrete a visitare la città... ma a voce bassa, schernitrice, la vostra esperienza vi dice che è un augurio superfluo e che il domani non esisterà!

C'è pure il *palace*, una grande *hall* un ascensore, porte numerate. Londinese o italiano è lo stesso. I servitori sono cortesi, glabri, discreti ed è impossibile riconoscere quello cui avete raccomandato di far qualcosa... E sempre gente che non conoscete e che vi stringe la mano con effusione!

L'anno scorso, ogni volta che arrivavo in una città, all'albergo notavo che una grossa signora si precipitava verso di me e mi copriva di complimenti. In capo alla terza volta, incuriosito, m'informai circa il suo nome e lo annotai. Alla città seguente rividi la grossa signora; si felicitò con me ma non si chiamava più come prima, era un'altra grassa signora. Ogni *palace* aveva la sua grossa signora dispensatrice di lodi.

Ma quel ch'è più angoscioso è la prima visita al teatro. Spesso al mattino esso dorme, tutto è buio e cupo il dentro. Un giorno lontano rischiarò malamente i palchi e i canali. E un teatro senza luce è una beltà cieca, un lago senz'acqua...Poi, il lavoro, le prove, le messa in scena, le rappresentazione : la catena opprimente ed amata,vi lega al compito continuo e il corpo e lo spirito ne sono avvinti.

La città che preferisco

San giunto a conoscer molte città: l'attiva Varsavia, mia città natale, Mosca, il Kremlino magnifico, Pietroburgo e le sue *prospettive* bianche di neve l'inverno, Vienna sontuosa, Roma e Bruxelles. Ho visto Londra, Montecarlo, Venezia...

Però fra tutte le città preferisco Parigi. Essa sola vola tutte le altre. Il presente e il passato si danno la mano per renderla più prodigiosa. Parigi è il regno dell'eleganza, del lavoro e delle arti.

Attorno ai *Ballets Russes*

Sangiorgi, G.M., *I balli russi alla Fenice*, «Gazzetta di Venezia», 25 marzo 1921.

La danza, quale oggi è intesa dagli artisti non legati alle solite forme del passato, raduna tutta una complessa serie di valori estetici: non vi è più in essa una ritmica sequenza della musica, espressa con la necessaria figurazione lineare – il gesto – ma piuttosto la comprensione di varie sorgenti emotive.

Sulla linea erano basate le antiche danze classiche, che ritraevano dalla bianchezza delle tunche (*sic!*) molli quagli affetti così cari a Fidìa ed a tutti gli scultori ellenici in generale: dalla scultura è nato il primo senso estetico in generale; dalla scultura è nato il primo senso estetico della danza, che a quella sempre è ricorsa nel passato, per l'armonia del gesto e la valutazione dei volumi. Ma come il disegno è la prima espressione di un'arte visiva che evolvendosi diventerà pittura, così la danza, necessariamente, dalla linea si è accostata al colore, per assumere in questo ogni possibilità di comunicativa e seguirne le sorti sino alle ultime conseguenze. Tra le manifestazioni in questo senso più compiute abbiamo i Balli Russi, che sono stati i germi di una vasta e proficua rivoluzione scenica intesa a riunire personaggi e ambienti in un tutto organico. E non è solo coreografia, come vuol pretendere taluno: la danza moderna non ricorre al colore per un volgare lenocinio, ma per sfruttarne e renderne le essenze riposte. In questo fatto avremo anche un vantaggio non trascurabile, quello cioè di rendere la danza meno schiava del ritmo (schiavitù necessaria in una danza lineare) che, nelle sue forme chiuse, è anche una musica inferiore.

L'importanza di un fenomeno artistico, quali sono i Balli Russi, non può essere disconosciuta nella baraonda inconclusiva del nostro tempo, perché serve ad avvicinare lo spirito del pubblico ad una comprensione estetica di grande valore e non vecchia e

consuetudinaria come quella capace di far ammirare una danza solo per l'esibizionismo acrobatico del corpo di ballo; la fusione cioè di ogni elemento visivo ed auditivo.

Abbiamo avuto un lungo e interessantissimo colloquio con Ileana Leonidoff e con A. Molinari, che sono i geniali creatori dei Balli Russi che vedremo domani alla Fenice.

La nostra compagnia – ci dice subito la Leonidoff – è tutta composta di specialisti: il corpo di ballo è abolito. Ogni persona anima una creazione. Si immagini quante difficoltà abbiamo dovuto superare per trovare gli elementi adatti: il lavoro di un anno e mezzo, la ricerca di ogni istante.

Quindi una compagnia di individualisti..

Perfettamente. Ma per questo non si deve credere che il sincronismo dei nostri balli ne venga scemato. Anzi, è proprio il contrario: ogni singola espressione mimica è calcolata in modo che lo insieme rappresenti una completa fusione.

E non solo di quanto è dinamico, sulla scena – aggiunge Molinari – ma anche di ciò che è ambiente. Noi infatti creiamo l'ambiente e poi a questo si sovrappongono le azioni mimiche. Dal programma vedo che il repertorio è piuttosto variato...

Già: danze classiche, come la *Pirrica*, e danze di colore, come *Le canzoni arabe*.

Mi parli della "Pirrica".

È il mio terrore – risponde sorridendo Ileana Leonidoff: una danza di guerra molto faticosa! Io sono...Achille. L'idea mi venne leggendo le *Metamorfosi* di Ovidio: ogni atteggiamento risulta dallo studio di figure disegnate o dipinte su antichi vasi greci. Il finale del ballo è una copia fedele dei fregi che ornano le fontane del *pronaos* d'un notissimo tempio ellenico...

Comprendo: ma la messa in scena non dev'essere cosa facile.

L'abbiamo risolta con il mio sistema d'illuminazione – spiega Molinari – che riesce a rendere perfetta l'illusione visiva: Lei vedrà del vero marmo e del vero bronzo. Quando si alza il sipario ed appare il primo quadro l'impressione sul pubblico è sempre stata enorme. I quattro guerrieri allineati sul fondale immobili, sono capolavori di scultura.

La luce è certo un fattore essenziale per i vostri balli.

Quella che ci permette di ottenere risultati mirabili: per esempio nelle *Sèvres de la vielle France* la lucentezza propria della porcellana ci viene resa perfettamente. E possiamo avere effetti "solari" luminosi e le più tenui sfumature.

Per le "Sèvres de la vielle France" com'è la scena?

Abbiamo pensato che il pubblico deve avere una illusione perfetta: perciò il fondale a bianco e nero, rappresenta una stampa del Fragonard. Così si stabilisce un rapporto esatto tra

l'ambiente e le persone, o meglio le statue, che, davanti a un simile fondale appaiono come rimpicciolite.

Una questione di proporzioni...

Non solo: se sapeste quanto ho studiato, perché non una parte del Ballo non fosse compiutamente in carattere con l'epoca! Io leggo moltissimo – continua Ileana Leonidoff – e cerco sempre libri che possano servire alla mia arte. Per “Sèvres de la vieille France” ho avuto la fortuna di trovare un vecchio trattato, del Saint Léon, che è ricchissimo di incisioni esplicative sui passi di gavotte e balli dell'epoca. La nostra creazione ha potuto così servirsi di tutti gli elementi più appropriati.

Parlatemi di altre danze.

Vorrei narrarvele tutte: ma sarebbe troppo lungo. Ognuna è completamente diversa dalle altre. Vi dirò invece com'è sorta l'idea della “Fantasia indiana”. Un giorno guardavo un piccolo idoletto orientale. C'erano anche Molinari e Respighi. Dico: Sarebbe bello fare una danza su questo soggetto. A poco a poco concretiamo in particolari. Nella penombra di un tempio tutto d'oro si svolge una cerimonia sacra: vi partecipano fachiri, sacerdoti, bajadere, in adorazione d'un idolo, “(sic) povero che ha il volto di fanciullo e gli occhi di smeraldo.

Le bajadere strisciano nella danza dei serpenti: un fachiro turbinava velocissimo. Vedrete l'interpretazione di Armianoff: quando sembra di aver raggiunto l'estasi più assoluta, cade al suolo, di colpo, rigido, battendo le spalle. E viene portato via da due altri fachiri, che lo sollevano, mettendogli le palme delle mani sotto la nuca e sotto le caviglie. Meraviglioso. Voi comprenderete così la necessità di avere con noi dei veri specialisti.

Pochi, ma buoni...

Proprio, perché il nostro Ballo non ha bisogno di un gran numero di artisti. E il pubblico non deve attendersi di vedere qualcosa di simile al vecchio “Excelsior”.

Datemi qualche notizia di carattere, diremo, tecnico, sulle vostre danze.

Rappresentano, come sapete, una sintesi e insieme, un'analisi: la prima è data dagli scenari, la seconda dai costumi. Questi infatti sono stati creati in ogni loro particolare. Ma vi è un'altra cosa interessante: come si dice in Russia, noi abbiamo “il quarto muro”. Mi spiego: la danza si deve svolgere senza tener conto del pubblico. Quindi nessuna preoccupazione perché la mimica sia più diretta alla ribalta che al fondale. Lo scenario, spiegando in breve, è dato soprattutto dal “(sic) principale e dal fondale: niente solite quinte e volta a festoni. La luce sembra perdersi in alto, in alto.

Un'altra cosa ho da dirvi – e Ileana Leonidoff interrompe sorridendo l'interessante spiegazione di Molinari– nella mia compagnia non c'è il ruolo di prima o seconda o terza ballerina: tutte danzano “ (sic) sulle punte, e tutte sono belle.

Non ne dubito...

Non lo dico per fare rèclame: è necessario, semplicemente, che tutte le persone che agiscono nei Balli abbiano linee di plastica bellezza. Vi ricordo per esempio, la Marskaja, che ha una mimica meravigliosa, la Pelanska, le cui danze orientali sono terribilmente suggestive...

E la bella Ileana Leonidoff continua a parlarmi delle sue compagne e compagni d'arte: per tutti ha parole di lode e di affetto: Riainoff, il tenore che esegue i commenti vocali delle danze, i maestri Pomeranyew e Respighi, Caorsi, il turbinoso piroettista, che a Roma scherzosamente chiamano “Picchioff”.

Sfoglio il programma: leggo “Scherzo Veneziano”.

Si immagini, abbiamo fatto aprire il “Museo Correr” per lo studio dei costumi: e sono stata a Chioggia, per imparare la più autentica furlana. Respighi ha scritto la musica, io e Molinari abbiamo pensato al resto.

Parliamo ancora brevemente della “Fiaba russa”, per cui il pittore Olesievich ha composto scene e costumi: in questo ballo ha un significato grottesco, che riuscirà assai divertente per il pubblico. Non faccio indiscrezioni.

Milano, Paolo, *I Balletti Svedesi*, «Scenario», anno I, n. 3, marzo 1932.

Labuntur anni. I tempi della guerra mondiale sono ormai storia; e già va assumendo l'aspetto solido e definitivo che è del passato, anche quell'altra epoca, non meno mossa anzi terremotata, che corse in Europa pressappoco dal '19 al '24. I tedeschi, sempre disposti a contrassegnare date con tappe dell'arte o della cultura, chiamano quegli anni “l'epoca dell'espressionismo,,; (e al lettore di buona memoria questo termine rievoca gli ispidi drammi d'un Kaiser e d'un Toller, o lo stile erratico dei primi libri di Doebelin) ; ma chi, invece che a Berlino, ponesse mente a Parigi, e cercasse un'espressione artistica d'avanguardia, del tutto tipica di quel dopoguerra, con molta probabilità la scelta gli cadrebbe sui *Balletti Svedesi*.

Nacquero nel 1920, per opera di un singolare mecenate, Rolf de Maré, e di Jean Borlin, ballerino pieno di talento e di passione, e in quattro anni offrirono una trentina di spettacoli e dettero più che duemila rappresentazioni, non soltanto a Parigi e nella provincia francese,

ma a Londra e in Spagna, in Germania come in America, e anche fra noi scesero nel '20 per quattro mesi, al Dal Verme di Milano riscuotendo un buon successo.

Rolf de Maré prima che impresario d'avanguardia, era stato agricoltore: gentiluomo di camagna, fine per sensibilità e cultura, e abbastanza versato nel *folklore* scandinavo. “Non avrei mai saputo contentarmi – così egli ha scritto – d’essere un tizio che finanzia un’impresa senza partecipare agli sforzi di quelli che la creano. Non ho mai mancato a una prova né a una rappresentazione: quotidianamente ho messo le mani in pasta, a fianco dei meccanici o degli elettricisti, a un tempo occupandomi d’amministrazione e di problemi artistici; ovunque ho seguito la compagnia, dividendone i disagi, gli infortuni e le tribolazioni”.

Ma il vero animatore, oltre che il primo ballerino, dei *Balletti Svedesi* fu Jean Borlin, allievo di quel Michele Fokin soprattutto noto come coreografo della famosa *Morte del Cigno* di Anna Pavlova. Il Borlin, che aveva esordito all’Opera di Stoccolma, ma poi era passato a Parigi intonandosi alle cerchie d’avanguardia francesi, era quel che si dice un ballerino di temperamento. Più dotato che prudente, intellettuale e scabro ma quasi sempre ispirato, egli incarnava esattamente le deficienze e i pregi dei suoi *Balletti*; e la morte, cogliendolo giovane due anni fa, ha reso, nel nostro ricordo, più gentile e malinconica la sua memoria.

Ricordare i *Balletti Svedesi* non è possibile, senza esporli subito al confronto coi loro ben più famosi predecessori, i *Balletti russi* di Sergio Diaghilev. Ma forse questo paragone è inopportuno. La portata dei Balletti svedesi è stata tutta di tono minore – è innegabile : se gli artisti che il Diaghilev aiutò ad esprimersi furono un Picasso e uno Strawinskij, un Nijinskij e un Bakst, dai *Balletti Svedesi* furono rivelati ingegni più brillanti che sostanziosi, quali Cocteau e Cendrars, e Picabia e Jean Hugo; ma questi ultimi tuttavia seppero così argutamente fondersi in un’azione comune, che la loro importanza collettiva risultò assai maggiore della somma dei valori di ciascuno.

I *pezzi* principali del repertorio dei *Balletti Svedesi* sono noti. Nei primi tempi fu allestito *L’Uomo e il suo desiderio*, poema plastico di Paul Claudel “nella tradizione delle vecchie *moralità*”, con musica di Darius Milhaud. Fu la prima battaglia combattuta dalla compagnia, affiancata da quel Gruppo musicale dei Sei, che si ispirava ad Erik Satie.

Cominciavano a disegnarsi le predilezioni dei ballerini, dei musicisti e degli scenografi della *troupe*, quali subito poi ebbero modo di esprimersi ne *Gli sposi della Torre Eiffel*, balletto di Jean Cocteau con musiche dei Sei. Un misto, fortemente intellettuale, di fantasia e di satira, molta voglia di sgomentare i buoni borghesi, ma, in compenso, un gusto pittorico e plastico lineare ed efficace, ravvivato continuamente da trovate eleganti.

Il lettore che non sappia nulla di questo arguto spettacolo, potrà averne un' idea da questa descrizione autorizzata: “Il sipario si alzava su un buffo panorama del Campo di Marte, visto dalla piattaforma della Torre Eiffel. Uno struzzo, sfuggito dalla bocca di un vecchio e monumentale apparecchio fotografico, avanzava gravemente verso il proscenio, e l'inseguiva un cacciatore tutto verde. Questi mirava, tirava un colpo di fucile silenzioso, e abbatteva in aria un telegramma annunziante al Direttore della Torre Eiffel l'arrivo di un corteo di nozze. E il corteggio compariva: un gruppo di borghesi in abiti domenicali, sgargianti e grotteschi. Il corteo ondeggiava a cadenza, si fermava ad ascoltare con raccoglimento il discorso di un vecchio generale (soltanto consistente in borborigmi musicali ideati da Poulenc), mentre, ai due lati della scena, due trombe da fonografo – che sostituivano il *compare* della rivista, o (se si preferisce) il coro delle tragedie classiche, commentavano il dramma con voce meccanica, espressione di un' intelligenza tutta artificiale”. Bizzarrie argute, soprattutto se si restringono al valore di *pantomima*, anche se gli autori e gli interpreti ebbero il torto di pretendere che se ne sopravvalutasse la portata. La verità è che nei *Balletti Svedesi*, seppure la personalità artistica di un Borlin fosse nient'affatto trascurabile, la musica e la scenografia presero la mano alla danza. E quest'ultima assai spesso s'arrestò alla sua prima espressione : la mimica.

Degli altri spettacoli, va ricordata *La Creazione del mondo* su canovaccio di Blaise Cendrars, scene di Fernand Léger e musiche di Milhaud, e infine, di particolare interesse per noi, quella *Giara* pirandelliana musicata da Alfredo Casella, che appunto la Compagnia degli svedesi allestì con scene di Giorgio de Chirico per la prima volta a Parigi.

Colla fine del 1924 i Balletti di Rolf de Maré e Jean Borlin chiusero, per non più riaprirlo, il ciclo delle loro *tournées*. Si parlò (come sempre in questi casi) di difficoltà di cassetta; e il fatto, naturalmente, era vero. Ma, oltre che la curiosità del pubblico, si era andato, se non spegnendo, certo indirizzando verso altri orizzonti l'interesse di quegli artisti che avevano affiancata l'impresa dei *Balletti Svedesi*, avallandola con la propria notorietà e facendola centro dei propri esperimenti. Di quei musicisti, di quei letterati, di quei disegnatori, alcuni, uscendo dal limbo delle intenzioni e dei programmi, cominciavano vivamente ad affermarsi in persona propria; altri risultavano incapaci di questo passaggio, ed erano colpiti da quella malinconica sterilità che è della bohème quando invecchia.

Ma forse del tramonto dei *Balletti Svedesi*, e del veloce spegnersi della loro funambolica notorietà, potevano anche additarsi motivi meno personali e più profondi. Col 1924 tutt'un'epoca se ne stava andando; e quell'irrequietezza sismica che in arte, come in politica

e in economia, aveva per un quinquennio tenuta in febbre l'Europa, cedeva il posto ad un clima più ordinato ed esteriormente più tranquillo. A quell'esasperate ricerche intellettuali, che erano state il segno artistico del dopoguerra, facevano riscontro quotidiani richiami all'ordine ed al buon senso, pentimenti collettivi di figliuoli prodighi.

Ma oggi che le conversioni alla prudenza artistica si son fatte ormai epidemiche, e gli scervellati di ieri sono quasi tutti codini, un guardingo e patetico omaggio ai *Balletti Svedesi* cade forse a proposito.

E vien voglia di consolare Rolf de Mare che, raccolte in un sontuoso e malinconico volume, (*Les Ballets Suédois* – Editions du Trianon, 1931), tutte le memorie della sua Compagnia, non ha rinunciato a sfogare di tanto in tanto un po' d'astio contro quei critici, che avrebbero – a quel che egli crede – avviato all'insuccesso il suo sforzo mentre durava, ed oggi ne calunnierebbero il ricordo. Sono rabbie ingenuie, ma simpatiche; di uno che si illuse pienamente sui limiti della sua impresa, ma ha avuto – ed avrebbe ancora – molta voglia di lavorare per l'arte positivamente, e soprattutto crede nelle proprie idee perfino con spavalderia: “Mi ricordo una sera in un *Ratskeller* (una di quelle simpatiche bottiglierie sotterranee dei Palazzi di Città tedeschi), d'aver sognato fra me e me un balletto, danzato unicamente da critici: uno balzubiente, e attratto senza rimedio verso il piancito dal peso del suo enorme deretano; un altro con smisurati piedi piatti; un terzo condannato ad eseguire senza posa capriole lubriche. Quella sera, almeno, ero soddisfatto dei critici”.

a. d. m (ma Aniceto del Massa), *Il “balletto” come espressione d'arte novecentesca*, «La Nazione», 19 maggio 1939.

Il complesso, noto sotto il nome di Balletti di Montecarlo, è forse oggi il corpo di ballo più meritatamente famoso e a giustificare tale fama basterebbe, certo, il nome del Direttore artistico Leonida Massine, danzatore e coreografo geniale, cui si devono interpretazioni e creazioni in questo campo eccezionali.

Il pubblico fiorentino in fatto di danze è un pubblico assai aggiornato; sui palcoscenici dei nostri teatri, sono passate coppie e complessi di fama mondiale; e in ogni «maggio» la parte riservata alla danza è stata, sempre, cospicua.

Il complesso che il pubblico questa sera ammirerà in tre balletti, di cui uno è novità assoluta per l'Italia, ha riscosso il più grande successo due anni fa proprio durante il « Maggio ».

Intorno alla danza c'è una letteratura piuttosto vasta e non è proprio nostra intenzione addentrarci nell'esame delle teorie che si sono succedute, ognuna della quali legittimissima: l'arte della danza essendo stata coltivata da ogni civiltà può essere posta alla pari d'ogni arte, come vogliono alcuni, ma a noi, oggi, non interessa più tanto la sua posizione, d'altronde chiarita, di fronte alla musica, per esempio, o alla poesia, quanto la sue concrete affermazioni ai tipi conclusi di espressione coreografica; tra codesti tipi è, certamente, il balletto cui spetta il vanto di rappresentare una forma caratteristica di spettacolo antichissima di cui il balletto russo è l'ultima filiazione. I sostenitori della indipendenza della danza dalla musica, che si vorrebbero riportare ad antiche quanto dubbie teoriche un po' arbitrariamente ricostruite, si tapperanno le orecchie a questa che può sembrare un'eresia; ma che in fondo non lo è. Anche sul balletto russo corre tutta una letteratura, ma la sua storia essendo recente non occorre insistervi; basterà ricordare una definizione rimasta giustamente famosa del Luciani: «Il balléto russo così, più che un'evoluzione dell'antico genere, rappresenterebbe l'estrema espressione del dramma musicale, che sorgendo dalla musica sinfonica ormai non può essere se non puramente mimico». Chi non ha nelle orecchie i nomi di Sergio de Diaghilev o di Nijnschi? Le prime formazioni del balletto vanno debitrice alla loro genialità a proprio in questo maggio avremo la più alta espressione di questa forma d'arte costituita, appunto, dal balletto «Petrouchka» (1911) di Igor Strawinsky che sta si può dire all'inizio, e della «nobilissima visione» di Hindemith; due autentiche forma concluse solo per le quali il «balletto russo» avrebbe il diritto di passare alla storia, legato al nome di due musicisti certamente tra i più rappresentativi dall'epoca nostra.

Sa ad essi si aggiungono, poi, i nomi di Maurice Ravel, di Manuel De Falla, gli adattamenti di Ottorino Respighi da musiche di Rossini, del Tommasini da musiche di Scarlatti i balli di Pick-Mangiagalli, del Santoliquido a del Sommi-Picanardi, solo per far dei nomi, si avrà chiara l'idea dell'importanza del balletto nell'arte contemporanea.

Dei tra balletti che si eseguono questa sera il più atteso è certo «Settima Sinfonia» di Beethoven; ma anche «Prova d'amore» che apre la serata è, nel suo genere, un vero e proprio gioiello; lo spartito di Mozart, scritto e orchestralo nel carnevale del 1791, fu scoperto nel 1928; la traccia su un'idea dello stesso Mozart, è stata rispettata dai librettisti Andrea Dérain – uno dei migliori pittori francesi – e Michele Fokine, ma lo svolgimento è opera loro; i costumi e le scene sono dello stesso Dérain e la coreografia di Fokine. Ecco la traccia, o trama fantastica;

La scena si svolge in Cina, come aveva voluto Mozart

Un Mandarino esprime la sua amarezza contro l'intera umanità e gli stessi animali che contrariano la sua unica ambizione: diventar ricco.

Dopo aver lottato contro le scimmie e la farfalla che volteggia intorno a lui, egli batte il gentile amoroso di sua figlia, Chung-Yang che vorrebbe maritare con un ricco ambasciatore. L'amoroso travestito da dragone, caccia il suo avversario con l'aiuto dei suoi amici travestiti da banditi, ruba il tesoro dell'ambasciatore al quale l'avidissimo Mandarino rifiuta allora sua figlia. Il tesoro è restituito, ma troppo tardi; l'ambasciatore parte, adiratissimo, e il Mandarino deve rassegnarsi a dare sua figlia all'amoroso povero. Mentre il corteo nuziale si allontana, le scimmie e la farfalla vengono nuovamente a stuzzicare il Mandarino ed a fargli capire che un solo difetto, ma il più fallace di tutti, separa gli animali dagli uomini: la cupidigia.

Se «Prova d'amore», come si è visto, ha una trama e quindi un libretto vero e proprio, trama a fondo di favoletta morale tipica del resto del declinare del secolo XVIII col suo gusto esotico accentuato per le cinesinerie, caratteristica della «Settima Sinfonia» è di non avere argomento; il tema e la coreografia sono di Leonida Massine, e chi conosce questa sua creazione afferma che può considerarsi tra le più geniali del famoso coreografo. Sul senso dionisiaco di questa grande partitura di Beethoven, Wagner ha scritto una pagina memorabile; non possiamo anticipare giudizi ma dalla trama, diciamo pure lirica, cui il coreografo si è ispirato si può dire che si è di fronte a un'invenzione intimamente connessa al tessuto musicale, al di fuori di qualsiasi tesi storica e religiosa e in cui la coreografia vuole semplicemente evocare, in accordo con la musica, il giuoco degli elementi e dei sentimenti umani.

Il primo tempo evoca la creazione del mondo – lo spirito della creazione, un ruscello, le piante, gli uccelli, i pesci, gli scogli, l'uomo, la donna...

Il secondo è il quadro del dolore umano.

Il terzo tempo ci conduce nello spazio celeste e ci fa vedere i cieli e l'etere.

Il quarto ci riconduce sulla terra; rappresenta un baccanale che termina con la distruzione dell'umanità a mezzo delle fiamme.

Il terzo balletto «Gaité Parisienne» è tratto da vecchie musiche popolari su libretto e scene del conte Stefano de Beaumont, coreografia di Leonida Massine.

Sopra una terrazza si svolge ogni sera un ballo. Camerieri di caffè e operaie dispongono le tavole e il vestiario. Una giovane fioraia e una incantevole guantaia sistemano la loro merce. Un ricco Peruviano si dà premura intorno ad esse fino al momento in cui un gruppo di *cocodettes* lo toglie alle due affascinanti rivali. A questo punto arriva un giovane Barone

austriaco a cui gli amici hanno vantato le feste di Parigi e le grazie della guantata. Egli la riconosce immediatamente e se ne innamora, suscitando così la gelosia della fioraia.

Entrano dei brillanti soldati; le *cocodettes* abbandonano tutto per loro. Poi, la più celebre delle vagheggine fa un'entrata sensazionale, accompagnata da un Duca e da un Ufficiale. Ella non presta nessuna attenzione al Peruviano che passa e ripassa continuamente; ma civetta col Duca, poi con l'Ufficiale.

Durante questo tempo, il Barone si riavvicina alla guantaia. Diventa audace; per scherzo l'Ufficiale cerca di baciare la guantata che si difende. Il Barone, per gelosia, si getta su di lui; vengono separati. Lo scandalo dilaga e si estingue: tutti vi prendono parte. La «vagheggina» tenta di calmare l'Ufficiale, il Barone è trascinato dalla guantaia, colpita dal suo coraggio.

A questo momento comincia la festa; compaiono le danzatrici della celebre quadriglia, i numeri si susseguono – la folla vi prende parte – si distribuiscono fiori, oggetti di «cotillo» – sotto le mascherine e le «bautte» che vengono distribuite, le personalità cambiano (ci si crederebbe trasportati a Venezia); la farandola diventa sempre più gaia – scompare nel giardino. la scena si vuota.

La guantata, rimasta sola col Barone si lascia stringere teneramente da lui. Si allontanano... La luce svanisce.

A questo momento, il Peruviano, sempre solo, traversa la scena correndo, inseguendo la sua conquista.

Una fantasia leggera, un argomento fatto apposta per creare figure alla danza.

In tal genere di spettacoli l'elemento essenziale è la chiarezza e l'armonia delle singole parti nell'insieme; quindi necessita di una preparazione accuratissima, e di una perfetta concordanza di tutti gli elementi concorrenti allo spettacolo.

Vengono alla mente alcune osservazioni di Ortega sul significato dell'arte modernissima e dello spostamento della medesima dal polo serio della vita su quello sportivo; ma non è questo il merito di lasciarsi andare a un tal genere di idee per quanto nella sua scia ci trascini il successo registrato dal balletto sui pubblici più diversi. Potrà prestarsi semmai, un tale avvio, a conclusione di queste tre serate in cui il pubblico del «maggio» potrà agevolmente rendersi conto del balletto nelle sue più tipiche apparizioni.

DANZE E DANZATORI LIBERI

Conache, ritratti e parole d'artista

a. d. c. (ma Andrea della Corte), *La plastica animata dalla musica – E. Jaques (sic!) Dalcroze a Torino*, «La Stampa», 19 maggio 1925.

In poco meno di vent'anni lo spirito d'osservazione d'un maestro di solfeggio, quale era Emile Jaques Dalcroze, ha compiuto una fra le più larghe evoluzioni sieno mai avvenute in mente di pedagogo. Certo nel pedagogo ginevrino vegliava un artista. Quand'egli per la prima volta spronò i piccoli alunni della sua scuola di elementi musicali a muovere il passo sul ritmo della melodia solfeggiata non pensava forse che in quei primi esercizi poneva i germi della disciplina che egli stesso doveva poi consolidare nel nome di “ginnastica ritmica” e via via sviluppare fino allo stadio odierno. Ora la sua teorica, fissata la base nella pedagogia infantile, tocca col vertice l'estetica. Fra poco, è da prevedere, la stessa denominazione iniziale non sembrerà più adeguata, riguardando soltanto la parte introduttiva dell'insegnamento, mentre quella di “plastica vivente” o “animata” già designa meglio i fini supremi della disciplina stessa.

Lo Jaques Dalcroze sognò – com'egli stesso narra nel libro di carattere, per così dire, enciclopedico, che tratta tutti fattori materiali e spirituali (creazione e critica) della scienza e dell'arte musicale *Le rythme, la musique et l'education*, Hoepli editore – un'educazione musicale “nella quale il corpo avesse la parte d'intermediario fra il suono e il nostro pensiero, diventando così lo strumento diretto dei nostri sentimenti. Il fanciullo, a scuola, non deve imparare soltanto a cantare e a suonare con giustezza e in tempo, ma a muoversi e a pensare esattamente e con ritmo. Si cominci dal regolare il meccanismo del passo e si colleghino i movimenti vocali con i gesti del corpo. Ritmicamente si dovrà mettere in movimento ogni membro, separatamente, poi tutte le membra agiranno simultaneamente, ed infine l'intero corpo del fanciullo entrerà nel giuoco, studiandosi di osservare e regolare la forma del movimento, cioè i rapporti di forza, di spazio e di tempo”. Il Dalcroze fin dall'inizio affermava, dunque, la necessità che il fanciullo apprenda a “sentire” la musica, ad accoglierla, a unirsi ad essa, corpo e anima, a udirla, non solo con le orecchie, ma anche, per così dire, con tutto il suo essere. Connesse fisica e psicologia, il Dalcroze procedeva a fissare, per la scuola, la teoria degli elementi primi della musica (tonalità, silenzi, contrattempi, ecc) e a cercare, per l'arte i contatti con le forme spirituali. E mentre affermava la necessità, a dirittura sociale, che “ogni vero musicista, ogni artista consacrino un'ora al giorno all'insegnamento musicale popolare” ed escogitava gli esercizi più atti a formare nei

fanciulli una memoria musicale, tutta interiore, s'inoltrava d'altro canto a studiare l'immaginazione creativa. Intanto nella scuola dalcroziana, il corpo degli allievi, fatto assai agile dalla ginnastica, snodato, grazie alle più ardue esercitazioni sulla scomposizione del ritmo, recente in sé nella memoria, gli elementi sonori, pervaso di musicalità, era giunto a tale grado di mobilità, di minuziosa e armoniosa mobilità, da poter riflettere l'emozione dell'animo percosso dall'arte musicale, da poter tradurre, a traverso la mimica, i sentimenti espressi da una determinata musica e perfino da ispirare una musica. Una molteplicità di studii e d'esercizi che qui non è possibile descrivere – e con i quali il Dalcroze ha vivamente interessato gli ospiti del teatro di casa Gualino e i soci del Bum al Liceo – conduceva dunque gli allievi di Dalcroze da un primo stadio di conoscenza della materia musicale a una maturità di esperienza musicale comprendente il solfeggio cantato e scandito col gesto, la decomposizione ginnastica d'un'invenzione a due voci e di una fuga di Bach, o l'espressione mimica d'un minuetto di Beethoven. Il che, tutto sommato, è come un'esercitazione virtuosistica fiorita sulle vere e proprie necessità e finalità della pedagogia.

Ma tale maturità se concludeva una serie di esperienze, pedagogiche, ne apriva un'altra, artisticamente feconda. Resa possibile la espressione sentimentale mimica d'origine musicale, la “plastica vivente” o “animata” diveniva, qual è ora, il fine ultimo della scuola Dalcroze. Ora il Dalcroze valorizza il gesto come elemento plastico ravvivato dalla musica. La melodia suscita la plastica, e la plastica fluisce come melodia. Il ritmo, per i suoi allievi, non ha più peso, ne è costretto in battute; il corpo umano reca in sé le pulsazioni e il canto. È la restaurazione della danza come “arte di esprimere le emozioni mediante movimenti ritmici del corpo” poiché “il gesto è nulla in sé, e il suo valore risiede unicamente nei sentimenti che l'ispira”. Sicché la “danza più ricca di combinazioni tecniche, di pose corporali sarà divertimento senza importanza né valore, se non riuscirà a riflettere le emozioni nella loro pienezza e verità”. Alla restituzione della danza come forma d'arte espressiva si perviene quando “i corpi, educati alla realizzazione stilizzata delle sensazioni ritmiche, comunicano col pensiero e si lasciano pervadere dalla musica, che nella danza rappresenta l'elemento psicologico e idealizzatore”. E tale aspirazione s'identifica, come reazione agli inespressivi “balli” d'oggi con il postulato ellenico dell'orchestica: “esprimere tutte le emozioni per mezzo del gesto”.

In più, la somma d'esperienze fatte e i risultati raggiunti indicano che l'evoluzione dalcroziana non è ancor compiuta. Mi pare anzi che l'ultima conseguenza non sia stata ancora tratta. E potrebbe essere davvero sublime. Poiché se v'è un che di virtuosistico e di non essenziale nei più ardui esercizi di pedagogia musicale e di ginnastica ritmica, se è assai

discutibile che le movenze d'un allievo siano da considerare fatto artistico concreto e tale da ispirare a sua volta un'opera d'arte musicale, niun dubbio è sul valore della “plastica animata” come contributo integratore del dramma lirico. Un saggio di arti coordinate, la musica strumentale, la voce umana, la mimica, schiude all'osservatore attento un orizzonte sull'avvenire delle rappresentazioni teatrali. Si riagita il problema della concomitanza delle arti nel melodramma. In questo, linguaggio e musica, disposti dall'artista creatore, rappresentano, in quanto arte, la trascendenza dall'umana realtà, mentre d'altro canto, la mimica degli esecutori resta del tutto indisciplinata, d'iniziativa individuale, non sorge dal travaglio artistico, è tutta realistica. (E non è il caso di ricordare quanto sia ignoto ai cantanti e, peggio, ai coristi lo studio della mimica). Ora, una mimica che sorgesse, invece, dalla vita del ritmo, dalla coscienza, dall'emozione artistica, armoniosamente concomitante del linguaggio e della musica, espressione precisa del peculiare momento drammatico, nulla più avrebbe di realistico, di occasionale, di generico, ma si aggiungerebbe spontaneamente e suggestivamente alle altre espressioni artistiche in unità davvero mirabile. Naturalmente non sarebbe più fine a se stessa e però non avrebbe bisogno di essere minuziosa.

Probabilmente, non mancheranno i propugnatori della “plastica animata” pure nelle sue ultime conseguenze teatrali ora avvistate. Poiché, si può affermarlo, tutto il complesso degli insegnamenti dalcroziani ha fascino tale da raccogliere sempre maggiori consensi e contare rarissime defezioni. Chi ha allenato il corpo all'elasticità ritmica, chi superate le iniziali difficoltà scolastiche, è riuscito a dominare con le proprie membra il ritmo, a “sentire” internamente ritmo, suono, melodia, gode, infine, artisticamente, come un sensibile interprete d'arte, e, anche, in parte, come un minuscolo creatore. Le affermazioni di coloro che praticano la ginnastica ritmica – alla cui divulgazione in Italia provvede con fervore d'apostolo il maestro Ferrara – sono concordi; c'è tanta letizia, tanta emozione nell'espressione plastico-musicale quanta nell'espressione a traverso la voce o uno strumento o la parola. Alla concomitanza dell'attività fisica e spirituale, dall'esercizio delle proprie forze, dell'immediatezza dell'espressione sentimentale emerge una soddisfazione squisita, lirica, inebriante.

Spettacolo interessante e chiarificatore hanno dato sotto la direzione dello stesso Dalcroze alcune sue espertissime allieve, alle quali s'aggiunsero, nel teatro di casa Gualino, altre allieve del Ferrar'a, svolgenti insieme graziosi “scenari” – per adoperare una denominazione dell'improvvisata “commedia dell'arte” – componendo gruppi dalle linee armoniose, mentre il Dalcroze, suonando il pianoforte, era, volta a volta l'ispiratore o l'inspirato. Non

potavano mancare l'attenzione curiosa del pubblico e i più entusiasti applausi. La sala del Liceo era, iersera, gremita.

Labroca, Mario, *La danza e le sorelle Braunn*, «La Tribuna», 28 aprile 1926.

Non siamo tecnici della *Danza*. La terminologia che ad essa si riferisce ci sfugge completamente e solo affiorano alla nostra memoria pochi vocaboli, ricordi di conversazioni o di letture fatte in tempi lontani.

Tuttavia la danza ci piace e di essa abbiamo ammirati alcuni aspetti, biasimati alcuni atteggiamenti, analizzato alcune tendenze, ed infine con grave scandalo dei competenti siamo giunti ad una classificazione della nobile arte. La danza ci è apparsa divisa così in tre categorie molto vaste, e cioè la *danza* come parte di uno spettacolo, la danza diremmo così metafisica, che elimina tutti gli elementi accessori per vivere come arte pura, ed infine la danza che parte dalla musica per restare rigorosamente nel campo musicale

La prima è forse la più logica: non ha pretese eccezionali ed ama ricorrere al altre arti dalle quali attingere un completamento ed una ragione di essere e perciò ricorre alla scenografia ed alla musica che valgono ad arricchirla. È questa, per intenderci, l'arte del balletto russo che amiamo vivamente, danza rigorosamente professionale che richiede una seria preparazione ed una naturale disposizione. Qui il dilettantismo non esiste; ballerine e ballerini devono saper danzare sulle punte dei piedi, fare piroette vertiginose, salti acrobatici; apparire graziosi e violenti, energici e flemmatici, qualche volta addirittura cinematografici, e tutto questo entro la tirannica cornice di un ritmo musicale che marca non solo il passo ma segna anche il progressivo svolgersi della vicenda. È questa, abbiamo detto, la forma di danza che più ci soddisfa perché riesce a vivere come spettacolo e ad integrarsi perfettamente nella cornice scenica, e perché sopra tutto sa formare insieme con il quadro scenico e con la musica un insieme compatto ed omogeneo, una vera creazione di arte.

La danza metafisica viene naturalmente dalla Germania. È un'arte purissima che vive in sé e per sé. Niente scenografia e niente musica. Un titolo e dei movimenti. La danza è tutta lì. Misteriosi colpi di gong e rulli di tamburo marcano un ritmo elastico che somiglia all'accentuazione sempre varia di un discorso parlato; tanto che verrebbe voglia di definire questa tendenza *danza in prosa*. Il quadro scenico è inesistente: un fondo scuro e basta i costumi non hanno fisionomia ché amano non oltrepassare i limiti degli anonimi panneggiamenti e delle mutandine da bagno. I movimenti poi fanno pensare più che ad una

danza ad un esercizio ginnastico o meglio ancora ad una danza militare. Qui trionfano il dilettantismo e la faciloneria; tutti possono diventare danzatori metafisici, un po' di buona memoria ed il quadro si anima con precisione matematica come se un invisibile capitano stesse dietro le quinte a marcare il passo ed a comandare i movimenti. Un esempio di questa forma di danza che vuole esprimere cose misteriose e profonde ce l'ha offerto lo scorso anno l'agguerrita e robusta *troupe* di Mary Wigmann.

La terza tendenza è, abbiamo detto, quella che parte dalla musica per restare rigorosamente nella musica. Si tratta in altri termini delle interpretazioni plastiche della musica stessa. È questo un genere pericolosissimo (*sic!*). La musica che nasce per la danza chiama naturalmente i movimenti e crea come logica necessità il quadro scenico; la musica nata come espressione pura non vuole contorni inutili e schiaccia con crudeltà inesorabile i profanatori più incauti. Ricordiamo difatti qualche danzatrice che allorché si avventurava alle interpretazioni plastiche di Beethoven o di Bach, dava così povero spettacolo di sé, da costringere il pubblico a mortificarsi del quadro pietoso e ad abbassare gli occhi pubblicamente. Allorché tuttavia di questa forma di danza si ha un concetto sano, quando si ha coscienza di quello che può essere il rapporto tra movimento e suono allora ci sarà dato di assistere ad uno spettacolo d'arte tra i più graditi ed espressivi

È questo il caso delle sorelle Braun. Da due anni non erano apparse al pubblico di Roma e lo spettacolo che hanno offerto ieri sera al Teatro Odescalchi è stato seguito da una folla di ammiratori entusiasti. Le sorelle Braun sono nel loro genere perfette. Hanno la coscienza della danza e posseggono la tecnica di essa; sanno far valere ciascuna la sua personalità e sanno contemporaneamente comporre quadri dove dominano un rigoroso senso di equilibrio ed una bene intesa collaborazione tra musica e movimento. Ecco tre danzatrici che conoscono il valore della composizione e che sanno creare una impensata fusione tra la musica e la danza. Chi potrebbe concepire una figurazione plastica di un'opera di Bach? Le sorelle Braun soltanto che sanno cosa è una composizione, che conoscono quali sono gli elementi che ad essa concorrono e che danno dare di questi elementi una immagine visiva.

La danza delle tre sorelle è come il disegno delle note intorno alle note del pentagramma che come quelle dà attraverso la vista, sensazioni melodiche e ritmiche e finanche il quadro dei contrappunti e l'intrigato svolgersi delle *fughe*.

Il programma svolto ieri, vario e ricco di possibilità nuove, è stato la riprova delle grandi doti delle tre danzatrici. Dalle antiche musiche italiane attraverso Bach fino ai romantici era tutto un vasto orizzonte della storia della musica che le Braun hanno disegnato con la intelligente composizione dei quadri, i movimenti armonici ed il saggio procedere della

vicenda. Per ciascuna musica una figurazione nuova, e qua atteggiamenti di sapore classico, là movenze più sciolte e morbide, ed ancora improvvisi passaggi dalla gioia frenetica ad un raccoglimento intimo e commosso, in una parola gli atteggiamenti tutti che la musica può suscitare in quanti hanno di essa una conoscenza profonda ed una vera capacità interpretativa. E così le musiche di Beethoven, di Chopin, di Barilli, di Gluck e di Debussy, sono state fissate da una serie di visioni che ne hanno come scolpito il carattere e rilevato lo spirito. Ma la grande arte delle tre sorelle ha raggiunto l'espressione più vera ed efficace nella *Toccata* e nella *fuga in re minore* di Bach, che ha saputo foggare un quadro di una bellezza veramente superiore.

Per danzatrici così efficaci è necessaria una piattaforma musicale di primissimo ordine. CI è caro perciò dire della pianista Rina Rossi che svolse con intelligenza e bravura l'arduo programma sfoggiando sicurezza tecnica e sensibilità finissima, qualità che le hanno valso entusiastici applausi ed il riconoscimento dei più severi censori.

L'impressione che lo spettacolo ha suscitato è stata così gradita, e così entusiastico il successo che molti a gran voce chiesero una replica dello spettacolo. E noi vogliamo augurarci che la replica venga concessa perchè quanti ancora non hanno assistito allo spettacolo, abbiano modo di compiacersi di esso.

Cecchi, Alberto, *I Sakharoff al Valle*, «Il Tevere», 17 maggio 1927.

Non c'intendiamo troppo di balli. L'arte della dama è un arte in origine elementare, lo sappiamo benissimo, ma coloro che l'hanno amata sono andati complicandola via via in un tal modo e con una tale intelligenza che la cose sono diventate oscurissime, e per comprendere una faccenda che è probabilmente nata con il primo uomo è necessario, stando le cose come stanno, aver letto volumi e volumi, aver penetrato intenzioni e segreti, conoscere tendenze e metodi. Noti intendendo, per conto nostro, che i negri, i frequentatori sotterranei dei grandi alberghi, i *jazz bands* e le prepotenze del saxofono, ci troviamo molto imbarazzati: per i corridoi del Valle sentivamo parlare, ieri sera, di teorie, di antiteorie, di gambe, di cervello, di istinto, di cultura, di scoperte e di ingenuità, e naturalmente non ne capivamo nulla. Dovendo ben dire qualche cosa, eccoci per questa volta vergini, lontanissimi dalle consueta odiosa corruzione controllata, ed obbligati a dire che questi due danzatori ci sono piaciutissimi per cause misteriose e allo stesso tempo evidenti, per impressione e non per ragionamento, Abbiamo veduto esempi di elasticità e di rotondità

senza pari, atteggiamenti distantissimi trovarsi ad un tratto prossimi a realizzati per virtù di un difficile miracolo, movimenti percorrenti come brividi il corpo intero dell'artista, scatti prodigiosi, dolcezze, morbidity, furberie, verginità, complicazioni, effetti elementari e studiati, intelligenza ed istinto, cuore a cervello, eleganza nativa e costruita In una parola, ci pare che qui si tratti di afferrare il segreto musicale e spirituale che è in ogni musica, il contenuto primitivo e intellettuale e renderlo plasticamente per via di allusioni, di curve e di rapide fantasie. Sarebbe necessario parlare deliberatamente di ogni interpretazione, tanto di quella di Giovanni Sebastiano Bach quanto di quella di Gulon, compositore contemporaneo di *chansons negres*: poiché i Sakharoff danzano minuetti e *cake walk*, pavane *blues*.

L'eleganza di questi due elegantissimi orientali è leggendaria e fantastica: ogni dieci minuti, il loro corpo e la loro sensibilità sono sovvertiti e messi a servizio di un "modo di intendere" nuovissimo e contrastante: voli, pause, slanci, abbandoni, dolcezze, insistenze, accenni, ogni movimento è controllato, preparato, divenuto istintivo, meccanico e prodigioso: il divino Alessandro ci è parso più stilista e contenuto, la divina Clotilde più fantastica e capricciosa: e, come il grande Rabelais, ecco che anche a noi succede di dover affidarci al metodo proprio al racconto di *Gargantua et de son fils Pantagruel*, il metodo aggettivante e torrenziale. Si persuada chi può e scelga nel catalogo seguente, dove si dice che l'arte dei due danzatori è di qualità

serpentina
snodantesi
fluida
galoppante
trionfante
gloriosa
equina
equilibrata
librantesi
scivolante
simile alla nuvola
corporea
scattante
arrotondata
minacciosa

piovente
soffice
rigida
smargiassa
tenera
sdegnosa
affettuosa
scoccante
arcata
lunata
falcata
sinuosa
vertiginosa
stupefatta
furiosa
addormentantesi
casta
candida
sensuale
isterica
esterna
interna
elastica
ginnastica
meccanica
sintetica
analitica
quattrocentesca
cinquecentesca
seicentesca
settecentesca
ottocentesca
novecentesca
felice

lussuosa
complicata
astuta
marina
dolce
crudele
fulminea
lenta
pagana
sacra
rabbiosa
epilettica
snervante
apache
raccolta
fuggente
farfallesca
tenera
musicale
pittorica
scultorea
verginale
terrestre
celeste
umana
densa
elementare
complicata
facile
difficile

e chi più ne avesse, beato lui, più ne metta per aiutarci.

Gli applausi, che fiorivano da un teatro gremito al punto da mettere in sospetto circa la immobilità delle pareti della sala, sono stati incalzanti: i ringraziamenti gli esaltati li

facevano perfino nello stile della danza danzata al momento: i *bis* hanno raddoppiato il programma, gli intervalli erano colmati dalle virtuosità dei due suonatori di violino e di pianoforte, *messieurs* André Andoli o Pierre Reilinger che sbucavano ogni poco da dietro le quinte, dove tessevano la tela che i Sakharoff ricamavano a dovizia, e questa sera, festosamente, lo spettacolo intero si replica.

Braun, Lily, *Danza e musica*, «Il Tevere», 24 giugno 1927.

La ritmica è per il danzatore quel che il solfeggio per il musicista: né io conosco, per l'educazione di un danzatore, più nobile ed appropriata accademia di questa sobria grammatica che, col suo vocabolario preciso e infinitesimale, eppur ricco d'ogni sfumatura espressiva, ci conduce a conoscer la musica, e, in una, a studiarla, non già opponendole un'immobilità permeata di suoni, plasmandoci bensì nel suo movimento. Deriva, da codesta simultaneità di spostamenti con la musica, una immobilità nel rapporto tra quelli e questa, di genere superiore: uccelli che volano di concerto col treno; ed è questo secondo equilibrio la prima introduzione alla danza.

A partirò da tale equilibrio, non ci corre più che un passo e un giro fino al podio del direttore d'orchestra. Questa ubicazione nel futuro, sull'orlo della quarta dimensioni, gli conferisce privilegi da semidio: despota e preda, precorrendo il tempo egli sgomitola il destino della musica. Nel suo linguaggio gesticolante e incatenato, rituale d'un obbediente corifeo che concreta, lungi da preoccupazioni estetiche, questo maestoso andare traverso il tempo, io scorgo l'origine d'una cultura della danza, e il suo antidoto insieme. Dacché la nostra danza è chiamata ad essere un'arte lirica; dipendente, al modo della poesia nostra, dalla musica o della pittura, da composizioni individuali meglio che da un'opera collettiva, quale, nella sua secolare tradizione stupefacente e radicata, si rivela la danza asiatica.

Si discorre di una danza dell'avvenire, e ci si crede in obbligo di enunciare dogmi imponenti. Coloro dei quali potrebbe esser detto che «sanno ciò che vogliono», proclamano la «danza senza musica» una «cosa per sé», e dimostrano la teoria per confronti ed analogie che, sebbene logici all'apparenza, attestano una significativa derivazione sofistica: il disconoscimento di quel che sia la danza musicale. Ciò risponde a una «frenesia dinamica» pronta sempre a gettar via la bussola. e, insieme, la nozione del centro: di che, per colmo, non si potrà accorgere se non quando sarà troppo tardi per tornare indietro.

Il quadro è un'opera d'arte a tre dimensioni. Il muro e la cornice limitano le due prime rispetto alla terza, nel mentre costruiscono lo spazio dov'esso è posto. La danza è un'arte a quattro dimensioni: i danzatori "senza musica" la riducono a tre. La quarta dimensione dove essa si muove, quel muro su cui la danza è dipinta, e che le assegna i suoi limiti estremi, è il ritmo. Ora, il solo mezzo per vedere il ritmo sono gli occhi. Stimano taluni esser la danza una musica fatta per gli occhi: falso e banale. I suoni medesimi scompagnati dalla melodia, cioè meri ritmi, riescirebbero insopportabilmente monotoni.

Nelle danze infine dei «puristi» si vede lo spettro strangolato del ritmo accasciarsi, filtrare, soffiando e gemendo, per le fessure del pavimento, e sospendersi, livido e impotente, al fiato dei danzatori. Le loro pallottole non sono riuscite a bucar l'incubo immortale.

Nell'universo della danza, la danza senza musica è ammissibile soltanto come una forma paradossale, e limitata da norme ben definite di proporzioni, onde la principale è la discrezione della battuta: il tempo che può durare il tuffo d'un animale terrestre. Quanto poi ai tentativi cui ho assistito di danza assoluta, recavano tutti una stessa impronta di linguaggio cabalistico nato sotto la cattiva stella della parodia pantomimica e della letteratura. Dannati all'inferno del rituale, del macabro, e d'un giuoco lineare periglioso e inconcludente, cosiffatte costruzioni d'ottica non pervengono a togliere al silenzio la sua rigidità ostile o distratta. Determinano l'atmosfera spettrale d'un occhio senza palpebra.

Perché la danza possa riacquistar libertà d'espressione è necessario restituirle quell'elemento limitativo, solo capace di far risaltare i suoi valori plastici: la musica, che alla danza concede di finalmente raggiungere quello ch'io chiamo ritmo superiore – nato dal rapporto fra il ritmo sonoro e l'armonia della composizione plastica. Le leggi che sostengono questa nuova armonia, sono tutt'altre da quelle della «ritmica», dal momento che il principio determinante di questa, l'adeguazione sincronica, non entra più in giuoco nella danza musicale se non come uno dei componenti la sua diversità ritmica. Essa diviene, per così dire, un elemento paradossale confrontabile coi parallelismi dell'armonia musicale: «quinte, ottave parallele». Ogni considerazione della danza attraverso termini quali «interpretazione musicale», «illustrazione», «sovrapposizione», «funzione subordinata», «accompagnamento», si scioglie come i nodi d'un « quiproquo » (neppur tanto ingegnoso, del resto), in cospetto al fatto trascendente della creazione della danza unita alla creazione musicale.

La musica, bella dal punto di vista schiettamente musicale, è la più suscettibile d'esser danzata; e per questo passa a mio avviso in seconda linea il problema della musica appositamente scritta per la danza, non potendosi a tale musica attribuir valore integrale se non nel momento in cui venga a rispondere al canone di bellezza della musica pura. È chiaro

che siamo giunti così al medesimo punto. Non ch'io escluda ogni possibilità d'arricchimento e sviluppo in quella musica che s'ispiri al ritmo corporale e alle nostalgie del danzatore. L'opera di Jacques Dalcroze ne è prova mirabile; ma troppo spesso, ohimè, proprio i musicisti dimostrano un'incomprensione assoluta e persino negativa della funzione musicale nell'arte della danza. Ho assistito ad un incidente caratteristico. Quando Riccardo Strauss dirigeva la sua *Salomè* a Roma, ebbe una viva discussione con la ma protagonista, a proposito della famosa «danza dei sette veli». L'autore si opponeva recisamente ad una realizzazione della danza nel carattere stesso della sua musica, ma pretendeva per contro atteggiamenti d'una immobilità tutt'al più decorativa, una sobrietà scrupolosa ed eccessiva. Ora, bisogna conoscere la straripante violenza di quell'opera, per rendersi conto della stranezza dell'idea. È l'esempio del fuscello nell'occhio del vicino...

Vergani, Orio, *Tersicore, o della rivoluzione*, «Corriere della sera», 3 giugno 1931.

Firenze, giugno

Dai paesi del Nord la più parte, marciando leggere sulla scarpe dai tacchi bassi, le squadre delle danzatrici sono giunte a Firenze, invadendo tre alberghi che hanno, da un'ora all'altre, assunto l'aspetto di singolari collegi femminili stranieri all'ombra dal campanile di Giotto, e si son misurate l'una contro l'altra, in sette od otto ore di cortesi combattimenti, sulla piattaforma tenebrosa del Politeama Fiorentino, vestita a lutto con neri paraventi e neri tappeti, come si conviene, ormai per norma generale, ad ogni palcoscenico che sia chiamato ad ospitare le manovre della «danza pura», disdegnatrice d'ogni scenario come lo è di ogni favola che cerchi di rafforzare col sostegno di un qualsiasi soggetto la lieve fantasia dei ritmi suggeriti dalla musica.

Questo raduno di danzatrici, col quale si chiudeva la fiorentina Olimpiade dalla Grazia, significava il definitivo tramonto – almeno così ci si assicurava – di un'epoca che pure ebbe le sue glorie e i suoi trionfi. Era la fine del ballo romantico, all'italiana o alla francese, quello che fece piroettare, a metà dei vecchi melodrammi i rosei gonnellini di garza della Taglioni e della Cerrito, quello che insegnò alle ballerine la danza sulle punte delle rosee scarpette di raso, rinforzate da opportuni puntali di sughero, quello che dettò le leggi coreografiche dei passi a due, nei quali l'uomo faceva la parte dell'Ercole gentile e la donna gareggiava con la farfalla, quello che scovò la leggenda di *Mazeppa* e costruì le facili simbologie del ballo *Excelsior*, che vestì di maglie nere i moretti dell'*Aida* e da pastorelle e

villici i frequentatori della kermesse del *Faust*. Cosa non fece, per salvarsi, la vecchia danza? A un certo punto, nel Teatro Imperiale di Mosca, adottò le vesti pompose e la trascinate disciplina dei balletti russi, e Tamara Karsavina portò ancora il gonnellino di garza al trionfo. Poi mise le ali di un cigno morente, e vagò per un mondo di incantesimi col nome di Anna Pavlova. Il suo tramonto, bisogna riconoscerlo, ebbe bagliori che invano per ora si cercherebbero nelle luci d'aurora della nuova danza.

L'anarchia nel vecchio castello

Ma Isadora Duncan era passata sui palcoscenici dopo essere salita a scoprire lontanissimi segreti nei bassorilievi del tempio della Vittoria senz'ali sull'Acropoli di Atene. Dove era passata la bionda e travolgente americana, là il terreno si era fatto sterile, per la vecchia danza, come se la danzatrice rivoluzionaria avesse sparso, con ampio gesto, il sale della distruzione. Non era valso nulla, contro lei che, per far la rivoluzione, risaliva di tremila anni il corso della storia. Una Imperatrice non bastò a frenare il suo cammino, imponendole, in nome della decenza, di non ballare a piedi nudi. Proprio in quello che era stato l'impero della moglie di Guglielmo II, in Germania, la parola della profetessa greco-americana doveva trovare il maggiore e più ostinato gruppo di proselite. Era, quello del vecchio ballo, un fragile castello. Aperta la prima breccia, lanciato il grido di rivolta contro gli abusati sistemi di interpretazione meccanica della musica, sconvolta la trincea delle antiche regole acrobatiche, si parlò in nome della ritmica pura, si affermò la necessità dell'espressione libera – «la musica non è in orchestra, ma è in noi: e un giorno faremo della danza senza musica!», affermarono le nuove *sans culottes* – si proclamò nel mondo della danza una pallida anarchia che ebbe soprattutto il torto di voler spiegare con le parole quello che sarebbe stato meglio spiegare con le gambe. Si danzò più nei libri e nei proclami che sui palcoscenici. Si fece un po' di male e un po' di bene, nello stesso tempo. Si rischiò il naufragio nel dilettantismo e, quanto più si parlava di «libera espressione dell'istinto» tanto più si complicava ogni cosa in nome di una filosofia della danza, vantando a Tersicore un albero genealogico molto più antico di quello di ogni altra Musa. La Svizzera, in tanta confusione, cercò di avanzare proposte anemiche e di stabilire, prima di tutto, una nuova pedagogia. La Germania si impegnò a fondo nella battaglia, con tutta la rigidità della sua cultura. L'Inghilterra fece, del ballo, uno dei tanti aspetti della questione del femminismo. La Russia dei Sovieti chiamò in soccorso la gloriosa Isadora, le offrì un marito poeta e ubriacone, e una torma di ragazze invase, senza riuscire a farle concludere nulla di buono, e pensando poi direttamente ai fatti propri. La Spagna si trincerò, neutrale, nella sua danza folcloristica. L'Italia, che aveva dato al mondo i maestri del grande ballo romantico, restò

ferma, ma senza ostilità, sulle proprie posizioni, accogliendo intanto con simpatia quelle danzatrici che traducevano le antiche danze elleniche sui palcoscenici dei teatri greci. Centinaia di volumi si scrissero sull'argomento in tutte le lingue del mondo, e gli spettacoli di ballo cominciarono a chiamarsi col nome più serio ma meno allettante di «concerti di danza». Anche la danza ebbe, ahimè, i suoi geni incompresi.

Cento ballerine e cento teorie

La parola nuova e, anzi, tutte le parole del vocabolario nuovo, sono state dette al grande esame fiorentino, che viene dopo tanti anni di prove, di battaglie e di sudate fatiche. Sette scuole, fra le migliori d'Europa – non si poteva chiamarle tutte alla prova perché soltanto in Germania si contano a centinaia, ciascuna con le sue teorie e le sue rivendicazioni – si sono fatte alla ribalta, in due serate, esponendo minuziosamente, nel primo spettacolo, i propri metodi d'insegnamento, e, nel secondo, presentando le migliori danze di nuova creazione.

La prova non è stata facile a organizzare. Con le danzatrici non è semplice discutere. Se il pittoresco ha mostrato di essere abolito in scena, è esistito però ancora, e vigoroso, nella fase preparatoria del raduno. Ogni gruppo è calato a Firenze con il suo programma preciso, affermando il proprio disdegno per ogni forma di coreografia un po' vistosa. Non è sempre facile riunire cento ballerine in una sola città – e tante erano quelle venute a Firenze – e sarebbe sembrato interessante mostrarle, almeno una volta, tutte insieme. Ma questa era una offesa evidente alla religione della danza nuova, che tante piccole chiede e tante opposte divinità quante sono le scuole. Altre difficoltà si avevano per l'orchestra. Ogni scuola è abituata al proprio maestro. Ciascuna volle portarselo al seguito. Una, addirittura, arrivò con la propria orchestra, una speciale orchestra di strumenti a percussione – xilofoni, tamburi, timpani, tamburelli – che venivano suonati a turno dalle ballerine che non figuravano nei quadri. La posizione del pianoforte fu pure oggetto di lunghe conversazioni: perché ogni scuola avrebbe voluto che lo strumento fosse collocato nella posizione da cui le ballerine erano abituate a sentirlo suonare nella sala di insegnamento. Una danzatrice inglese, che accoppia la danza alla medicina, e la ritmica all'igiene, ed è gloriosissima di essere qualificata «perita di massaggio e di ginnastica medica», volle che, prima di ogni danza, un megafonista annunciasse al pubblico lo scopo igienico ed estetico delle varie movenze, e si dovette accontentarla persino preannunciando, prima di una serie di lievi contorsioni eseguite dalla sua squadra, che si trattava di «movimenti per curare l'estetica e la grazia dell'addome». Con tutto ciò ogni cosa filò alla meraviglia, e un pubblico enorme, da cui si sentivano gridare parole di approvazione in tutte le lingue degli stranieri che Firenze accoglie in questa stagione, mostrò di apprezzare le dimostrazioni pratiche dei vari metodi di

insegnamento e di essere convinto della forza espressiva di molte fra le danze che gli venivano presentate.

Non è qui il caso di riferire, di ogni danza, quello che, del resto, sarebbe oltremodo difficile riferire. Tutte queste danze si svolgono in un mondo senza favole e senza avvenimenti precisi, il mondo senza storia entro il quale le figurazioni di Tersicore moderna tendono ad esprimere ciò che è inesprimibile a parole. I rari titoli, dai quali dovrebbe venire l'ultimo balbettio di suggerimento ormai consentito alla vecchia abitudine del pubblico che non si fida soltanto delle proprie impressioni in merito e vorrebbe sapere cosa significa quello che sta per vedere, restavano nel nebuloso e nell'astratto quando, come si usa, non erano gli stessi, vaghi ed imprecisi, del brano musicale interpretato: *Lamento*, *Ritmo accresciuto*, *Ritmo dionisiaco*, *Studi di azzurro*, *Primavera*, *Canone*, *Danza del salto*; su questi titoli si passava a guado il fiume dell'incertezza, quando non capitava a mano lo zatterone di qualche soggetto piuttosto complicato a esprimersi con i gesti e gli atteggiamenti, come quello della «Macchina demonio», una danza che, commentava il programma, «mette in rapporto la nostra arte coi problemi dell'epoca attuale, e mostra come l'uomo sia violato da tutto ciò che è meccanico e senz'anima».

Ma in ogni danza bisognava cercare di afferrare soltanto ciò che può nettamente appartenere all'espressione ritmica del corpo: senza seguire le volenterose ballerine nel labirinto di una astrusa filosofia. E allora erano evoluzioni di mestizia, di gioia, di sorriso, di lutto, di delirio, scolpite come da gruppi di statue viventi. Erano veramente, talvolta, limpide immagini di movimenti psicologici vicinissimi alla natura, il pianto, la meraviglia, il desiderio dell'anima di sprigionarsi da qualche strettoia che la rinserra e l'incatena. Una musicalità esaltata, anche se non sostenuta da vere e proprie armonie – la danza dei nuovi tempi si accontenta spesso di qualche rauco suono di *gong*, di qualche cupo richiamo di timpani – finiva per prendere forma nei fregi ritmici umani composti con le quattro note delle quattro membra, variate secondo un contrappunto vastissimo, con impasti che si potrebbero chiamare sinfonico fra i temi affidati, nelle danze in gruppo, ai vari corpi come a varie voci e a vari strumenti. Questa musica muta – bisogna chiamarla così – che non può essere scritta né fermata in alcun modo, che ha una vita tanto labile quanto è intensa, che rientra, gesto per gesto, grembo di quella specie di ritmica universale da cui è sorta, che nasce, splende e muore attraverso un transito terreno di pochi istanti, ha trovato spesso il modo di cantare i riti e le ispirazioni di un mondo dal quale ci manda le sue segnalazioni attraverso il più semplice e il più indefinito a un tempo dei linguaggi, quello del gesto. La misteriosa parola è stata spesso compresa, tanto sapeva essere vigorosa e ardente, e ha dato modo anche al pubblico ignaro di

affacciarsi senza imbarazzo alla visione di un mondo di semplici istinti lirici del quale le danzatrici dicevano la misteriosa a volte e a volte limpida poesia.

Danze gotiche e magiche

Le danzatrici di Mary Wigman, nelle cui composizioni si sente netto talvolta il riflesso di un'arte gotica, dominata da visioni di incubo e di angoscia, ma che, attraverso una disciplina di studio che dura ormai da molti anni, mostrano di sapere avvicinarsi con grazia anche all'espressione di momenti sereni, hanno fatto comprendere, anche a quella parte del pubblico che non lo sapeva già, per quali ragioni lo stile della ballerina di Dresda abbia potuto influenzare così decisamente tutta l'arte della nuova danza germanica. Una ritmica perfetta, un inconfondibile vocabolario di movimenti, una preoccupazione costante di evitare rilassamenti di ispirazione. Una lieve enfasi – quella che i Tedeschi hanno talvolta trasportata dalla danza nel cinematografo, come accadde in *Metropolis* – e un abuso, forse, di sconfinamenti nelle figurazioni di un'ispirazione tragica, sono i difetti che, ormai evitati quasi sempre nelle prove della Wigman, appaiono ancora ad appesantire le coreografie di chi al suo primitivo genere si è ispirato. Nella danza bisogna soprattutto evitare che si possa ripetere quello che Tolstoj disse di Andreieff: «Ho capito. Questo signore vuole farci assolutamente paura».

Nel campo della danza magica ed evocativa, avanzando al suono dei timpani e degli xilofoni che pareva quello di una piccola orchestra di stregoni, ci ha trasportato il gruppo della scuola Günther di Monaco di Baviera, con una ineguagliabile potenza ritmica che ha trovato in Maja Lex, danzatrice dalle membra di mulatta e dal gesto demoniaco, uno strumento di magnetica potenza. A lei e alle alunne della Wigman è toccato dire la parola che ha convinto e ha trascinato il pubblico.

Interessanti sono state le prove delle due nuove scuole italiane, quella di Capodimonte della Smolkova Casella e quella fiorentina delle sorelle Yartseff. Il gruppo delle inglesi di Margaret Morris è apparso, in quanto a modernità, lievemente in ritardo sulle tedesche, e troppo proclive a una facile teatralità è sembrato quello delle austriache della scuola viennese di Getrude Bodenwieser.

Cavicchioli, Giovanni, *Incontro con Maria Wigman*, «Scenario», anno I, n. 10, novembre 1932.

Di tutte le danzatrici, di tutte le scuole di ballo che conosco, le danze e la scuola di Wigmann sono quelle che più m'hanno colpito. Dovrei fare un'eccezione per le rappresentazioni dell'Euritmia, a cui ho assistito parecchie volte, e anche questa estate a Dornach. Ma, a rigore, non si può considerare l'euritmia una danza: bisognerebbe chiamarla superdanza, in quanto giunge a manifestare apertamente ciò che nella danza comune resta sempre una forza motrice dell'incosciente, quando, diciamo così per intenderci, la danzatrice danza *de se stessa*; oppure un fatto cerebrale, un adattamento, un'improvvisazione quando si tenta d'interpretare, di ridire una musica, una favola, un mito (e allora la danza è solo un surrogato più o meno piacevole dell'alfabeto per i muti). L'euritmia si rifà ai movimenti inespressi che la volontà umana, manifestandosi fisicamente attraverso la parola, suscita nella laringe, nella gola, e intende estenderli a tutto il corpo, che diviene così tutto mezzo di manifestazione: questo *refoulement* di energie essa libera artisticamente, e si volge a realizzare, soprattutto, poesie nei loro tre elementi costitutivi di suono, ritmo, concetto. Il desiderio supremo di Mallarmé, che la danzatrice personificasse il poema e che il poema diventasse tutt'uno con la danzatrice, trova qui il suo adempimento.

Quanto alla Wigmann, essa rimane nel campo della danza, della danza più danza che ci sia, *urtanz*, non solo perché giunge ad esprimersi senza musica, o assoggettando la musica alla sua danza; ma perché l'inconscio, il demonico (non il diabolico, intendiamoci bene) sono gli assoluti reggitori delle sue manifestazioni, i maestri e i suoi numi. Il lato medianico, la spinta sonnambula, sono gli unici motori; e sua posizione, quindi, di fronte all'euritmia, è semplicemente rovesciata. La sua arte porta all'acme il fatto danza. Essa mi attira perché nello sdolcinato, isterico e prostituito mondo di Tersicore, ha il coraggio di entrare con passo guerriero, con ben calcolato furore d'Amazzone. Me la ricordo nelle rappresentazioni del *Totenmal*, il poema della celebrazione funebre della guerra, a Monaco (1930). Un immenso palcoscenico buio, un altare, una vetrata che di tanto in tanto folgo-reggiava, una croce livida, e l'orchestra, come nel teatro greco, occupata da soldati-spettri, con le maschere fosforescenti, che scandivano in coro i versi, e su quei ritmi si svolgeva l'azione coreografica, entravano le falangi azzurrognole degli angeli-soldati già assunti alla gloria eterna: e Maria Wigmann, teutonica più che mai, dirigeva questo spettacolo, conduceva le schiere inarrestabili. Ciò che mi piacque fu l'ingenuità, l'innocenza dei barbari che permette loro di fare le commemorazioni dei morti con danzatrici e spettacoli coreografici: di questa ingenuità e primordialità vedo la sintesi in Maria Wigmann.

Eccola col volto riarso dalla sua divorante forza, un volto che ha anche certi caratteri slavi, per quanto ogni ricerca in proposito non abbia approdato a nulla. Una maschera enigmatica,

dei capelli fulvi, dei grandi occhi azzurri, il naso un po' rialzato. Fuori del palcoscenico è una cara e semplice creatura, non ci si ritrova affatto la implacabile amazzone. D'altra parte è bene così: e dove si andrebbe a finire altrimenti? La rivedo mentre disegna all'acquarello, davanti alla finestra aperta su un paesaggio di montagna, una signorina "per bene", con la maschera inoffensiva, in riposo, come quelle del teatro antico, dietro la vetrina dei musei. Fuma, toglie con cura la cenere dalla sigaretta, porta delle magnifiche scarpe tessute a strisce di pelle bianca e marrone, un pigiama di seta grezza, e di tanto in tanto, accentua il discorso, accenna un movimento: allora la maschera di colpo rivive, ma di colpo è rimessa in riposo.

Mi parla dei suoi successi d'America, mi racconta, con la più legittima gioia, come là sia stata compresa e accettata integralmente. Ha fatto un giro di sette mesi, lavorando senza interruzione, senza pace. Perfino tre giorni di seguito in treno, e poi il concerto. Ora vi ritorna con la sua scuola di Dresda. Ciò che l'ha presa è la possibilità degli americani di comprendere tutto senza prevenzioni, la ricettività della loro giovinezza e della loro mancanza di storia. In Germania, per quanto sia amata e seguita, è avvezza a infinite discussioni, obiezioni, difficoltà : estetismo, volontarismo, fovismo : nelle sue danze si finisce per vedere più di quanto essa ci mette, e, spesso, naturalmente, molto meno. In America si è sentita l'originalità della sua arte, anzi, l'originarietà. I musicisti si sono interessati alle realizzazioni musicali che accompagnano le creazioni. Essa parte da uno stato d'animo, da un impulso, che traduce, approssimativamente, in un titolo, tanto per dare una direttiva a sé e a chi la vede: *Pastorale*, *Appello della morte*, *Danza per il Sole*. I gesti esprimono il sentimento fondamentale, e poiché si deve dargli un'atmosfera, un ambiente, ecco la necessità del colore, del vestito, della musica. E questa musica, puro ritmo e timbro, deriva direttamente dalla danza, non è dunque la danza un'illustrazione della musica. Ogni disegno melodico, è abolito. La *Pastorale* è accompagnata solo da flauti rudimentali e da una specie di campanella, la *Danza per il Sole* da piccoli silofoni che col loro secco timbro ligneo evocano l'ardore e il calore, e dal tocco di una piastra di bronzo. Campane, accordi di piano, sistri, tamburi, ogni specie d'istrumento a percussione e usato, a volta a volta, per queste traduzioni.

– Che cosa pensa lei quando danza? – le chiedo. Niente – risponde. – Il corpo sa quello che deve fare. Se conto, lo faccio macchinalmente e non lo so. Il lavoro di creazione finito, devo imparare la danza a memoria. E il fatto che io non partecipo più coscientemente, mi rende possibile di darle tutta la spontaneità d'un improvviso.

– Si è mai interessata a questioni d'occultismo ?

– No, nel senso che abbia voluto servirmene personalmente. Ho letto, conosco solo per mia cultura personale.

Il carattere della sua arte, l'accentuazione di certi caratteri, giustifica la mia domanda. Tuttavia essa mi dice che si sente sorretta e guidata dalle forze della terra. Questa dichiarazione è molto utile per comprendere in che cosa essa si differenzia dall'euritmia. L'euritmia vuole essere retta dalle forze spirituali tessitrici degli eventi cosmici, quelle stesse che, secondo Goethe, salgono e scendono porgendosi l'una all'altra i secchi d'oro. Le danze della Wigmann restano invece solamente terrestri, pagane, si potrebbe dire, ed è questa la ragione del senso inquietante e tenebroso che talvolta suscitano.

La danza e il teatro, per essere pari alla loro missione, bisogna che coltivino risolutamente più alte forze e intendimenti. Il cinematografo, lo sport, si prendono ormai tutto ciò che, una volta, ritualmente, santificava teatro e danza: ma ne hanno preso l'esterno, la meccanica: al teatro vero, quello fatto dalla voce e dalla presenza dell'uomo, alla danza, alla musica liberata dalle sue tare sentimentali, descrittive, coloristiche, sensuali, è necessario ritrovare la santità delle origini: danza e teatro, ormai, devono essere solo un fatto simbolico, metafisico. In questo senso, l'arte della Wigmann precorre e annuncia tempi prossimi a venire.

Quando le ho chiesto se aveva mai lavorato per il cinematografo, m'ha risposto con un certo sdegno: – No, io non faccio l'arte industriale. Ho visto a Hollywood come si lavora: si sprema l'artista come un limone e poi lo si getta.

– E potrebbe lei, con la sua [compagnia] prendere parte a una tragedia greca, “guidare il coro” insomma.

– Sì, se tutto lo spettacolo fosse intonato alla mia arte.

– In Germania le si rimprovera di fare le sue cose nuove prima all'estero, e poi in patria – Essa sorride, alzando gli angoli della bocca: – Necessità. Ma in autunno, prima di riprendere il [tour] d' America, darà concerti a Colonia, Berlino, Londra.

– Mi dica qualche cosa sulla Pavlova.

- Io l'ho amata – mi risponde. Non si può amare di più un'artista che sua arte. Ma essa interpretava la musica. In questo senso, la mia concezione dell'arte è agli antipodi della sua. La sua grazia, la sua fantasia, incorporando le sue meravigliose possibilità espressive si servivano di tutti i mezzi conosciuti, [...] celebri. E allora, questo, confesso, dava l'impressione del museo. Io non amo la *forma*, ma l'artista che vedo oltre la forma. – Questo, press'a poco, è anche il suo giudizio sulla Duncan. «

Abbiamo parlato della scuola della Walmann, che ho visto quest'anno a Salisburgo. La Walmann fu una sua allieva. A me pare ottima come possibilità personali, ma l'insieme è decadente, preraffaellita, senza carattere. Nessuno è fedele a sé stesso come la Wigmann. Essa fu allieva di Rudolf von Laban. In parte egli aveva le stesse idee. Ma purtroppo, l'operismo e forse anche una debolezza congenita, lo hanno molto lasciato indietro alla Wigmann.

L'appunto che si può fare alla Wigmann è quello dell'estetismo e del cerebralismo. È fatale che chiunque tenta nuove vie finisca per essere tacciato o in un modo o nell'altro. Ma l'estetismo consiste nell'adoperare forme senza contenuto (– Io non amo la forma – dice la Wigmann), è l'idolatria della forma, la retorica dell'espressione, una mancanza di contenuto che, per forza, deve valersi delle forme già in commercio, dato che ogni genuina opera d'arte porta con sé la propria forma, cioè l'anima del proprio corpo. E il cerebralismo vien detto impotente apposta perché qualifica uno speciale modo di ragionare e di astrarre che non sa discendere nella pratica e nella vita. In questo senso la Wigmann non è esteta né cerebrale. Chi è lontano da tante esperienze dell'arte moderna, che è vita, anche se risponde solo alla necessità degli eletti, lancia con facilità questa accusa ridicola e meschina. Ma tutto ciò che ci oltrepassa, tutto ciò che sta fuori della nostra immediata esperienza, può sembrare estetismo, cerebralismo. Anche le esperienze religiose e mistiche, se si svolgono fuori dei quadri classici conosciuti dalla massa, sono dell'estetismo– E, purtroppo, qualche volta lo sono. Ma bisognerebbe saper distinguere. Ciò che consola, tuttavia, è che nel mondo ci siano sempre folle composte d'individui pronti alla comprensione, alla simpatia umana e all'aiuto per tutto ciò che è in formazione, in boccio, per tutto ciò che cova le possibilità del futuro.

Casella, Micaela, *Omaggio a Rodolfo De Laban*, «Scenario», anno III, n. 1, gennaio 1934.

La storia di Rodolfo de Laban artista e maestro è quella d'una infaticata ricerca, attraverso tutte le esperienze, d'un equilibrio e di un'armonia finalmente raggiunti.

Quale aspirazione e quale tentativo rimasero sconosciuti a Laban? Ungherese di nascita (è figlio d'un generale) il piccolo Rodolfo passò l'infanzia in Ungheria e in Bosnia, di cui suo padre era governatore. Poi giovanissimo andò per molti anni a Parigi a studiare, oltre la pittura, la danza classica tradizionale con un vecchio maestro dell'Opéra: la danza della grande scuola italo-francese, di cui il suo intuito ritenne le virtù essenziali, ma nello stesso

tempo sentì le formule invecchiate e, a parer suo, deficienti. Al giovane Laban, che cercava l'espressione d'una danza del tempo nuovo, coteste deficienze parvero – allora – soprattutto riassumersi nel fatto che quella scuola, nonostante le sue ricchissime possibilità tecniche, sembrava essersi fermata allo stile di un'epoca (fine del sec. XVIII, principio del secolo XIX).

Il Laban cercò dunque dell'altro. Fanciullo aveva visto danzare in Bosnia gli ossessi figli della famosa setta maomettana, i Dervisci. Nei teatri e nelle sale della metropoli francese, seguì l'ininterrotto avvicinarsi di danzatori di tutte le razze. Fu questa una preparazione enciclopedica che sempre più fortificando in lui l'avversione alla virtuosità della «prima donna» sorridente capricciosa, e del «primo ballerino» che sbalordisce il pubblico con le piroette, lo sospinse alle conquiste, tipicamente novecentesche, della danza coreica, in reciso contrasto con le esercitazioni meramente tecniche dei balletti in voga. Tecnica sì, ma come strumento d'uno spirito amatore; individuo sì, ma come perfetta nota di un complesso che lo supera. Formula: *la danza deve esser l'espressione dell'anima viva, fusa in una forma perfetta.*

Per questo, ricorrendo a ciò che oggi è divenuto un luogo comune, ma che al suo tempo fu una novità, egli guardò, come la Duncan, all'antica scultura, comprendendo tra i primi che la statua antica era «in movimento». Per questo altresì, ripensando al coro greco, egli non solo propugnò, come la Duncan, ma anche attuò con un'originalità sua, il ritorno al movimento corale, cioè di masse: al punto che per un certo periodo volle addirittura abolito il danzatore solista, per una danza la quale si esprimesse unicamente nella molteplicità.

La sua attività di maestro cominciò a svolgersi nella stessa Parigi. Poi egli passò in Svizzera. Ma la sua vera affermazione, com'è noto, avvenne in Germania, dove all'interesse che aveva suscitato corrisposero vasti appoggi. E dalla Germania egli esercitò sulla danza europea quell'influenza, per cui oggi è salutato come un maestro.

Coreografo delle feste wagneriane a Bayreuth, poi coreografo (com'è ancora) all'Opera di Berlino, l'estrema varietà delle sue stesse virtù gli ha offerto possibilità in tutti i sensi: non esclusa quella delle avventure artistiche più sconcertanti. Ungherese di cultura latina e vissuto nella florida Germania dell'anteguerra e in quella spiritualmente sconvolta del dopoguerra, non è da stupirsi se la sua inesausta ansia di ricerche gli abbia fatto attraversare anche periodi esteticamente torbidi. Si ricorderà che, dopo l'abolizione del solista, egli vagheggiò – nell'ora in cui tutti gli artisti conclamavano la «musica pura», la «poesia pura», la «pittura pura» – la abolizione della musica, per la cosiddetta «danza pura»: uno spazio vuoto, senza scene, con sfondo di tinte neutre dove il danzatore avrebbe dovuto trovare

esclusivamente in sé, e esprimere da sé solo, se stesso. Tentativo presto esaurito: non era vitale.

Infine, ritorno alle origini classiche e latine; compresa la presenza del danzatore solista. Se anche nel convento, dove tutti gli asceti sono uguali, esiste tuttavia un primate, un'esponente spirituale; se perfino nella natura, fra l'ideale uguaglianza degli animali e delle piante, appare tuttavia e primeggia il più forte, il campione per eccellenza, come rinnegare il solista nell'arte?

È così che, dopo i lunghi vagabondaggi, avendo ormai saggiato tutte le idee, e assimilato la sostanza di tutti gli stili, il Laban sembra avere ormai compiuto, in sé e nell'arte sua, l'augurabile conciliazione, e conseguito un'esemplare armonia. Anche quando, in un balletto necessariamente legato a una data epoca – come la sottoscritta ne ha visto recentemente uno a Berlino, di carattere settecentesco e veneziano – egli deve adeguarsi a interpretare un ambiente e un mondo ben caratteristici, la presenza della sua poesia e tale da giungere, anche in quest'arte che è per eccellenza l'effimera, all'Eterno.

Perché esiste una bellezza spirituale del movimento, qualcosa d'assoluto, che sta al disopra di tutte le mode, di tutti i gusti e di tutte le epoche. Esiste, direi, latente nel corpo umano e perpetuamente in attesa del risveglio – come nelle piante la promessa dei fiori, come negli stessi fiori il profumo – la possibilità di moti e di gesti che, risvegliati, creeranno l'ineffabile armonia. Date loro l'impulso adeguato, e questa visibile armonia sarà suscitata: a quel modo che le piante fioriranno, e i fiori esaleranno profumo.

Laban è questo giardiniere, questo mago del movimento, che non tanto insegna quanto «risveglia» la danza.

Jia Ruskaja

Ruskaja, Ja, *La danza come arte pura*, «Il Popolo di Roma», 6 luglio 1927.

Col titolo *La Danza come un modo di essere* e con la prefazione di Marco Ramperti, Ja Ruskaja, la squisita danzatrice, pubblica, per i tipi della Casa Jrag di Milano e con superbe tavole fuori testo, un volume di saggi teorici sulla danza. Per cortesia dell'editore possiamo offrire ai nostri lettori un capitolo di questa importante opera.

Il concetto della danza come un modo di essere si sviluppa chiaramente nel concetto della danza libera. Poiché col nome di poesia identifichiamo ogni forma di espressione lirica s'identifica come una delle tante forme di poesia. La poesia non presenta che sviluppi armonici di ritmi: e non si possono, al lume della comune ispirazione, trovare differenze originarie fra le varie arti dell'espressione.

Nella danza il ritmo originario, sul quale si piega la sensibilità della danzatrice lirica, si esprime nell'ansioso sviluppo delle movenze. Sola, libera, rapita in un'estasi d'ispirazione, la sua figura esprime la pallida o affocata intensità di quei sogni sui quali la sua anima si è affacciata. Non chiede, per esprimersi, aiuti: così come nessuna arte ne chiede ad un'altra se non vuole creare ibridi e pesanti connubi. La solitudine è la sua regola sublime. Tutte le arti sono sorelle, ma si genuflettono a differenti altari, e vi elevano indipendenti preghiere. Il poeta che ci facesse schiavo del colore, il pittore che si lasciasse soggiogare dai problemi plastici, il musicista che volesse definire in precisi significati le sue note, violenterebbero la pura essenza della loro arte. Quando ciò accade la letteratura si sostituisce alla poesia, la decorazione alla pittura e alla scultura, il melodramma alla musica. Quando la danza si assoggetta ai facili contatti con le altre arti, la coreografia, metodica, grave e aneddotica, sostituisce con un colpo di mano al fuoco della danza le ceneri fredde e soffocanti della effimera teatralità.

Quando nelle pagine introduttive ho parlato della libertà assoluta che la danza deve riconquistare se vuole esprimere nella infinita ricchezza delle rappresentazioni la infinita serie delle sensazioni liriche, escludevo implicitamente che la danza avesse qualsiasi dipendenza dalla musica.

Il ritmo e la vita

Bisogna affermare nettamente questa indipendenza; andar con tutte le forze contro l'antico malinteso che segna la schiavitù della danza a formulari ritmici già espressi musicalmente. La verità non può avere due voci: e il ritmo neppure, che è la verità prima della vita. Le traduzioni non farebbero che isterilire la fonte prima e perfetta. Il corpo non è uno strumento da unire con maggiore o minore virtuosismo alla falange degli strumenti orchestrali; i suoi silenziosi atteggiamenti ritmici non possono essere la docile preda delle sonorità con le quali in altri ritmi altre sensazioni si sono espresse. La musica non può essere collocata come un'abile intermediaria fra l'invisibile mondo del ritmo universale e quello visibile del ritmo singolo di ogni creatura. La musica non deve essere chiamata per «aiutar a capire»;

non deve informare il segreto volto di una danza nel facilmente apprezzabile luogo comune di un ritmo che nella sua espressione dà ripetuti assalti alla sensibilità del pubblico.

La danza trasvola sul mistero. La musica aleggia sul mistero. È assurda la concezione di chi vuole che i due misteri si diano la mano e, forti di una facile solidarietà, cerchino di presentarne più semplici soluzioni, commentandosi e illustrandosi scambievolmente. La danza e la musica, ciascuna dalla propria atmosfera di sogno, compiono il miracolo delle ritmiche indipendenti evocazioni: sorelle ma lontane, Nemiche forse anche, se si voglia avvicinarle sullo stesso piano. Non bisogna, come insegna il Dalcroze, orchestrare il corpo. Concezione ed espressione, formano nella danza, un tutto unico e inscindibile nel quale non può insinuarsi neppure il filo d'oro della musica. I movimenti rispondono con immediatezza unica ai riflessi della sensibilità; e tanto più vi aderiscono e tanto più s'illuminano nella stessa sorgente di luce, tanto più è forte in loro la eco del magico mondo da cui traggono vita. Più che in ogni altra arte, prima ancora che in quelle della parola e della musica, l'uomo con la danza vive nell'atmosfera della stessa creazione, e non ha bisogno di alcun strumento di industrie parole o di susseguenti note per exteriorizzare il mondo delle proprie immagini.

Fraternità colposa

La musica può essere stata la complice dolce che ha aiutata la danza a percorrere il difficile passo dalla persuasione sulla cieca umanità. Ne ha fatta la dimostrazione elementare alla portata di tutti; ha giustificata quella che alla quotidiana bassa realtà del mondo poteva sembrare la sua bella follia. Vestita di note, posando il piede sul [] dei ritmi riconosciuti e martellanti musicalmente, la danzatrice, dalla riva intangibile del suo mondo di sogni, ha raggiunta la sponda delle realtà umane; direi quasi delle realtà borghesi. Ma per questo aiuto la musica l'ha troppo spesso resa facile merce, oggetto di sommaria evidenza, illustrazione banale e triviale del suo originario mistero. Complice e corruttrice, la musica, che a sua volta si vedeva piegata ai commerci del melodramma, vendeva la sua virginea compagna sui mercati del buon senso e del luogo comune. La fraternità diventa troppo spesso una colpa.

Non bisogna stancarsi d'insistere su un tema fondamentale: ogni arte è sola e anche la danza deve essere sola. Le esperienze comuni dalle quali le arti imparano a esaltarsi nella visione e nella conoscenza delle rispettive bellezze, non devono trasformarsi in espressioni comuni. Ogni arte ha un suo angolo di mondo sensibile da cui rivolgere la parola o il gesto all'umanità. Conoscere le altre arti, se è necessario da loro trarre gli indizi della via da percorrere per giungere a svelare il mondo del proprio io; ma dimenticarle poi, quando ci si

trovi di fronte alla necessità di esprimere quelle visioni uniche e soggettive che collegano la figurazione dell'artista con la universalità della ispirazione.

Il regno del fulgor

Il ritmo è un regno di limpidi e diretti fulgori; l'anima nostra deve bastar a contenere la luminosa impetuosità creatrice, a sopportare direttamente l'onda, a seguirne i flussi ispiratori. Non deve vivere in una lunare luce riflessa; non deve, nel caso particolare della danza, credere che il ritmo sia soltanto nelle esteriori musicalità. La musica stessa non è che una delle tante espressioni, l'espressione sonora di questa ritmica universale. La danza ne è la prima espressione plastica e silenziosa. Misteriosi dialoghi si svolgono fra la danzatrice e il suo mondo d'ispirazione come misteriosi sono i dialoghi tra la musica e le leggi universali del ritmo. La danzatrice non deve ammettere come necessario che una voce estranea, lontanissima dal suo linguaggio plastico, traduca le battute di quei misteriosi parlari da cui scaturisce gesto muto e spontaneo già una così alta e fresca potenza di favella.

Se nella storia delle due arti si presentano casi di danza ispiratrice di musica, ciò dimostra come la danza posseda una virtù

come la danza posseda una virtù propria di espressioni, manifesta fin dalle sue origini quando nel silenzio dei tempi remotissimi essa articolò il primo gesto. Se la musica fu accanto alle danze prime, si può credere che ciò si dovesse alla necessità di creare stati di ebbrezza spirituale ai quali spettava di facilitare il ristoro dell'individuo verso i suoi primordiali ritmici. Ma la danza non deve essere intesa come il frutto di una allucinante ebbrezza ma come l'espressione di una casta felicità espressiva, di un dolce abbandono alla istintività dei ritmi.

Anonimo, *La danza come modo di essere*, «Il Secolo. La Sera», 12 dicembre 1928.

Jia Ruskaja, danzatrice e poetessa della danza, è una creatura molto interessante, una personalità. Personalità ineguale e attraente che fonde in un'armonia meravigliosa di linee fisiche e spirituali aspetti vari e mutevoli di una figura di un carattere. È la sintesi compiuta e inquadrata di varie epoche, di varie razze, di vari temperamenti; è un contrasto e un accordo.

La sua stessa bellezza ha luci fredde di composta regalità (è, forse, una principessa russa anche Jia Ruskaja? Se non lo è, meriterebbe di esserlo) e ardenti bagliori di squisita e perversa femminilità. Ha in se quel tanto di spiritualismo che la eleva senza isolarla; è in possesso, in giusta dose, di quelle molecole di estetismo che le danno fascino senza

isterilirla nella ghiaccia ed esclusiva mania delle stilizzazioni; ha una preparazione seria ed una coltura che non hanno appesantito la sua intelligenza e sensibilità: tanto che quando ha sentito il bisogno di scrivere un libro sulla danza (*La danza come un modo di essere* – Ed. Alpes – Milano 1928) ha trasformato subito la sua coltura nel pulviscolo d'oro dell'esaltazione lirica.

Questo libro, dalle ampie pagine e dai larghi margini, nelle quali i nitidi caratteri sono allineati e disposti con un senso estetico che sembra anche esso seguire un ritmo, ha un punto di partenza d'intonazione didascalica, di precisa e ordinata metodicità, ed un punto d'arrivo che è come lo squillare di un inno.

La danza è una specie di estasi che con la lirica trovasi in accordo.

Jia Ruskaja ha una concezione tutta personale della danza e della sua funzione nella vita moderna.

Per arrivare a tale concezione la Ruskaja ha bisogno di esaminare la danza fino dalle sue prime manifestazioni e di seguirla, attraverso ai trapassi di gusto e alle sue varie fortune, nelle diverse epoche e in differenti paesi, fino ai nostri giorni. Una storia della danza *paucis verbis*.

La Ruskaja è da pochi anni in Italia. Fu rivelata dall'irrequieto e operoso Anton Giulio Bragaglia, nel suo sotterraneo di via degli Avignonesi: ogni tanto egli ha il merito di scoprire qualche cosa o qualcuno. Per le prove che egli ha dato e che darà bisogna distogliere gli occhi dalla sua feconda attività.

In pochi anni la Ruskaja si è fatta padrona della nostra lingua. Ed ha potuto mettere il suo nome in testa a un volume che accoglie frasi eleganti, parole forbite, schietto parlare italiano ad esprimere concetti e figurazioni estetiche di notevole levatura. Anche lo stile è vario e colorito: le immagini frequenti e vive. Si può pensare qualche volta alla collaborazione di un genietto che suggerisca immagini, concetti e parole nel furore di una esaltazione. Jia Ruskaja è una specie di sacerdotessa alla quale tali misteriosi e meravigliosi riti non possono essere ignoti.

Nell'esposizione delle varie espressioni prese nei secoli dalla danza, degli atteggiamenti di adorazione dei remoti Indù, alle classiche e pure espressioni delle danze greche, a quelle, più teatrali, di Roma, alle manifestazioni cristiane del ballo che si ricollegano alle forme pagane, e giù giù fino al *balletto d'azione*. E ci parla delle due scuole, italiana e francese. Ecco, inoltre, le celebri danzatrici: la Taglioni, la Essler, la Grisi, la Cerito.

Splendore, favor di pubblico ed impoverimento dell'arte che rientra sempre più avvicinandosi alla tradizione accademica, nella meccanicità e – perché no? – nell'acrobazia.

Alla fine dell'ottocento apparve Isadora Duncan che interrompe per prima quella tradizione e riprende lo spirito e la forma della danza ellenica.

La celebre danzatrice apre la via ad una corrente di aria pura. Jacques Dalcroze fonda la sua scuola di danza ritmica a Ginevra, il Laban apre un'altra scuola in Germania, traendo motivo di slancio plastico dalle linee caratteristiche dell'architettura gotica, Carlotta Bara, ungherese rappresenta in belle e pure figurazioni la dolce iconografia cristiana, nelle attitudini di pittura primitive.

Siamo al principio dell'idea perseguita da Jia Ruskaja: col tramonto della coreografia, col ritorno all'arte pura ci si avvia verso una più libera espressione dell'arte della danza, a quella improvvisazione che, appoggiata sui ritmi, trova, negli atteggiamenti e nei movimenti, espressioni di vera e pura bellezza.

Jia Ruskaja ha dato personali prove di saper toccata la mèta. In un giro che l'artista ebbe a svolgere in Italia, la sua «riforma» suscitò ammirazione.

Al Teatro Regio di Torino la Ruskaja compose con rinnovati e moderni criteri il famoso «ballo delle ore» nella *Gioconda*, togliendo ad esso il ridicolo della convenzione; al Palatino a Roma, dette spettacoli di danza su musiche dèi 500, col concorso del coro dell'Augusteo.

Fatti significativi nella vita della danzatrice e nella storia della danza.

Queste notizie non sono contenute nel libro di Jia Ruskaja, che non è un'autobiografia e tanto meno un'autoapologia. Nel libro essa parla poco di se stessa. Non ci racconta nemmeno che una volta, appena giunta a Milano, pensò di farsi attrice italiana e studiò arte drammatica sotto la guida di un grande maestro, Virgilio Talli. Abbandonò più tardi l'idea per ritornare alla sua arte, sebbene il maestro avesse avuto più d'una volta occasione di dichiarare che aveva trovato nella Ruskaja qualità «espressive, come forse non aveva trovato mai in un'attrice.

Era destino che l'Italia non dovesse avere una seconda attrice drammatica. russa dopo Tatiana Pavlova.

Jia Ruskaja si è fatta una specie di religione del modo di ammaestrare e di educare il corpo della danzatrice (è da osservarsi che la Ruskaja non pensa mai al danzatore, poiché non vede che l'eleganza delle forme muliebri negli atteggiamenti estetici che essa studia e che vuol realizzare) perché esso possa toccare il segno della massima libertà e virtù espressiva.

Dopo avere scritto un libro, ha creato una scuola, qui a Milano, nel teatro Dal Verme. Poiché la danza moderna, secondo il concetto cui è giunta la Ruskaja, non è che la libertà assoluta individuale di esprimere forme sempre nuove di danza secondo la propria attitudine, il proprio temperamento, essa ha voluto che nella sua scuola tutte le forme di espressione

plastica concorrano alla educazione del temperamento della danzatrice. Arriverà a ottenere anche di più di quello che ha ottenuto pure avendo raggiunto un alto grado di perfezione didattica. Tutte le arti dovrebbero essere presenti, secondo il suo giudizio, nella scuola; e ad esse le danzatrici dovrebbero venire amorosamente educate. Una scuola moderna di danza deve portare l'allieva a un grado di pronta commozione per ogni forma della nostra civiltà artistica.

«La scuola – dice Jia Ruskaja – dovrebbe essere come un nuovo tempio, in cui palpasse perennemente una vibrante atmosfera estetica, commentata dalle riproduzioni dell'arte del passato e del presente, in una prospettiva ordinata da sicuro, impeccabile gusto».

A questi principi è informato lo ordinamento della scuola di Jia Ruskaja. Tutto vi è di buon gusto, infatti. Nella sala penetra una pallida luce attraverso le tende di color oro antico. Pochi mobili eleganti. Un pianoforte. In fondo la pedana-palcoscenico, con tutti gli apparati per gli effetti di luce dissimulati fra i tendaggi. Un ambiente nel quale si possono risolvere problemi teatrali, avendo l'impressione di trovarsi in un salone di casa patrizia. Jia Ruskaja si aggira, dominatrice, in questo suo regno. È guida cortese al visitatore. Mostra con soddisfazione la realizzazione del suo sogno. Ci sono nella scuola ambienti dove le allieve possono leggere e studiare; ci sono spogliatoi che non assomigliano punto a quegli stambergoni dove le nostre povere ballerine buttano gli abiti da lavoro dopo la fatica quotidiana per inguainarsi nel succinto vestitino da passeggio. Sembrano, queste, sale da *toilette* di un grande albergo.

Bisogna, pensai Jia Ruskaja, dare subito e in ogni particolare, l'impressione del gusto e dell'eleganza. Ruskaja è soddisfatta. Parla dei suoi progetti e delle sue speranze. La scuola è frequentata da molte allieve, delle migliori famiglie. Poiché questo studio non deve avere un fine teatrale; o, per lo meno, non soltanto un fine teatrale.

Jia Ruskaja ha diviso il suo corso in tre anni: il primo è dedicato allo insegnamento elementare; ginnastica ritmica, plastica, atteggiamenti e paesi; nel secondo le allieve sono guidate ad una improvvisazione semplice, che deve essere lo spunto per lo sviluppo della fantasia, col sostegno del ritmo musicale; nel terzo si avrà il perfezionamento di questa improvvisazione. Le allieve con un temperamento già formato, potranno cimentarsi in composizioni plastiche più complesse e caratteristiche.

Dopo il terzo anno l'allieva ha ricevuto una preparazione, si può dire, completa: se essa avrà qualche cosa d'interessante e di significativo da esprimere, si avvierà verso il teatro: altrimenti rimarrà netta vita, con una maggiore dose di grazia, di eleganza, di buon gusto. La

danza deve essere intesa come un modo di essere e, più modestamente, come modo di comportarsi.

Sirtori Bolis, Mary, *Jia Ruskaja danzatrice e maestra*, «Varietas », settembre 1932.

Jia Ruskaja mi attende alle 14 precise. Nel recarmi all'intervista richiesta, penso con un certo timore all'accoglienza che mi farà. Mi è stato detto che è poco espansiva e molto riservata. Ma la signorilità e la cordialità colla quale ella mi riceve mi fa subito accorgere d'essere di fronte a un'Artista di squisita e singolare personalità. Dai grandi occhi dolci traspare tutta la passione per l'arte sua che le pervade l'anima; passione ch'ella mi descrive con parole semplici e sincere, piene tutte di squisite tonalità e che hanno il potere di avvincermi. Mentre essa parla sorridente, affabile e cordiale, penso all'eco della sua fama di divina danzatrice fuggita dalle plaghe insanguinate della Crimea e passata di trionfo in trionfo soggiogando tutta l'Europa colla sua arte inimitabile. Flessuosa come un giunco, armoniosa e musicale in ogni suo atteggiamento, ella è una vivente sinfonia. La sua arte è fatta di sincerità; le sue danze non nascono dallo specchio ma sgorgano dal sentimento stesso, dalla spontanea aderenza del suo spirito con quello della bellezza, della musica, dell'arte. Sulle bianche pagine musicali le nere note immobili prendono vita da essa e per essa. Basta vedere Jia Ruskaja danzare per sentir vibrare in lei tutta la femminilità amorosa colla sua sete inestinguibile d'azzurro.

La rivedo in una non lontana sera al «Convegno» ove ella, dopo aver parlato al pubblico con chiarezza e con trasporto della danza e del modo d'interpretarla, fece eseguire dalle sue allieve musiche di Grieg, Chopin, Scarlatti e Debussy. In quei semplici gesti primaverili si sentiva qualche cosa di squisitamente musicale; ciascuna ballerina rifletteva uno stato d'animo. Ed ella stessa, sostituendo un'allieva indisposta, interpretò plasticamente una «Coquette» di Palombo, vaporosissima nella veste bianca di tulle ricamato a fiori vivaci. Nell'aleggiar lieve delle braccia che segnavano il ritmo nell'accordo perfetto dell'anima coll'armonia dei gesti ella riusciva a fissare in tante pose plastiche una commozione d'arte che nessuna voce umana avrebbe potuto esprimere. Jia Ruskaja mi dice che la danza non è soltanto suscitata dalla musica; ma che la danzatrice può ispirarsi anche ad una poesia, una pittura, e meglio ancora, allo spettacolo grandioso della natura. L'emozione dell'anima è la fonte della danza; essa è intimamente legata all'origine di questa, e, come ogni forma d'arte, istintiva. La danza fissa in determinati atteggiamenti plastici tutte le vibrazioni emotive della

nostra anima, e primi fra tutti, gli eterni motivi d'ogni arte umana; l'amore e il dolore. Lo danza è immutabile perché immutabile resta attraverso a tutte le età e le vicende l'anima nostra che, gode e soffre, gioisce e piange, ama e odia.

Le chiedo ora perché abbia voluto fondare una scuola. Essa mi dice che di questa sua accademia di danze è infinitamente orgogliosa. Vuol lasciare traccia di sé, vuol creare proseliti alla sua arte, non vuol passare come una meteora che brilli d'intensa luce un istante e poi si spenga, ma vuole che il suo modo di sentire e d'interpretare la danza venga raccolto dalle sue allieve e continuato collo stesso suo slancio che viene dall'anima ebra d'ideale, per una vera conquista sulla via luminosa dell'arte; ed anche perché ella possa avere sempre degna cornice nelle sue varie rappresentazioni, con elementi che la comprendano appieno e la coadiuvino per la buona riuscita delle sue aspirazioni artistiche.

Sono ormai le 15, ora dell'inizio delle lezioni, e la Signora Ruskaja m'invita a seguirla; vuole mostrarmi la sua scuola e le sue allieve. L'accademia consta di parecchie sale: anticamera, studio, spogliatoi, doccie, e un grande magnifico salone con palcoscenico nel fondo. Gli addobbi, il mobilio, gli sfondi, i costumi, sono in perfetto stile e del migliore buon gusto. L'ambiente è veramente bello e suggestivo.

Giunge ora il gruppo delle allieve per la lezione collettiva; indossano un succinto costume in maglia che permette loro di avere tutti i movimenti liberi. La Signora Ruskaja, dopo avermi fatta accomodare in un (*sic!*) ampia poltrona in fondo alla sala, invita il Maestro, giù seduto al pianoforte a dar inizio all'accompagnamento musicale dei diversi esercizi.

Il primo viene eseguito alla sbarra; esso serve soprattutto ad insegnare la posizione dei piedi ed a sviluppare e rinforzare i muscoli delle gambe per aumentare l'equilibrio che occorre nelle diverse movenze.

Il secondo esercizio consiste nei vari movimenti di ginnastica ritmica, che serve appunto ad addestrare il corpo e sciogliere i gesti al comando dei diversi ritmi.

Nel terzo s'insegna la plastica delle movenze, della testa e delle braccia in rapporto a tutto il corpo e ciò per rendere più fluido ciascun singolo movimento.

Questo il compendio delle più elementari basi della danza. Si passa adesso a riepilogare tutti i suddetti esercizi nel loro complessivo insieme, con tanti passi eseguiti su frasi musicali staccate; esse sono brevissime composizioni plastiche che però già in se stesse comprendono ed esprimono i diversi stati d'animo. . Bisogna vedere con quale attenzione queste allieve seguono ed eseguono gli ordini della loro Maestra, e come questa le riprende e le incita ad essere più precise e sicure, con esempi, e con dolce ma ferma autorità... Le più anziane del corso salgono sul palcoscenico per eseguire una danza d'assieme: «La danza della gioia» su

musica di S.E. Ettore Romagnoli. Essa viene eseguita in modo così mirabile da dare esattamente la sensazione della gioia, tanto che me ne sento invasa, e il sole che irrompe dall'aperta vetrata e tutta m'inonda anziché darmi noia, mi fa l'effetto d'una benefica, calda carezza. Alcune allieve soliste eseguono ora per la gioia dei miei occhi e dello spirito parecchie altre danze in costume. Ecco un'incantevole «Primavera» di Greg; una dolce «Visione Romantica» di Chopin; una stupenda «Orchidea» di Debussy.

Vorrei poter restare a lungo con queste creature squisite, dai gesti lievi e puri, in questo mondo quasi irrealistico di sogno, con nel cavo delle orecchie il suono dolce della voce di Jia Ruskaja, danzatrice affascinante e maestra efficace ed inimitabile, ma purtroppo, l'orologio segna già l'ora della chiusura della scuola.

Prendo congedo dalla Signora Ruskaja e dalle sue brave allieve con vero rincrescimento, portando con me la loro visione avvolta in un balenio di colori, di musica e di sole.

FUTURISMO

Anonimo, *I Balli Plastici al Teatro dei Piccoli*, «Il Giornale d'Italia», 15 aprile 1918.

Il 15 corrente nella sala del Teatro dei Piccoli, si inaugurarono, come abbiamo già annunciato, *I Balli Plastici per marionette* di Fortunato Depero e Gilbert Clavel in collaborazione per la parte musicale coi maestri Casella, Malipiero, Tyrwhitt. È un nuovo tentativo questo su cui il pubblico è chiamato a dare il suo giudizio di teatro moderno, ricco di nuove ed originali possibilità le quali sono state ampiamente sfruttate dagli autori, che sono artisti d'avanguardia ben noti e valorosi.

La linea paradossale del paesaggio e dell'architettura che ha il suo logico contrappunto in quella degli attori – esseri umani e animali deformati dal lirismo tutto energetico del loro ideatore; il gesto non più necessita a riferirsi con i consueti (sic), il ritmo musicale libero dai venti (sic) schemi tutto è stato curato con libertà sconosciute sin qui, e con schietta coerenza con i risultati della evoluzione odierna delle parti pigmative (sic) e di quelle della musica.

Ed effetti concreti sono stati veramente raggiunti – lo possiamo affermare anche senza dare delle anticipazioni. Per la prima volta forse, le scene vive di vita propria, essenzialmente plastica si basa, sulla pura figuratività, ricusa il contenuto letterario del dramma consueto per l'altro, del tutto puro, delle composizioni e scomposizioni di forme, di colori, di ritmi.

Clavel, Gilberto, *Teatro plastico*, «Comoedia», anno VII, n. 23, 1 dicembre 1925.

I «Balli Plastici» di Depero, presentati nel 1918 al Teatro di palazzo Odescalchi, furono sostenuti allora da Gilberto Clavel, critico d'arte svizzero, di squisita sensibilità moderna. I «Balli Plastici» precedettero tutte le manifestazioni teatrali moderniste nessuna esclusa. In quel tempo Sergio di Diaghileff prendeva i primi contatti con gli artisti futuristi italiani, dalla cui conoscenza molto profitto egli seppe trarre per apertura di orizzonti. Tra i futuristi più giovani allora e più promettenti, era Fortunato Depero, il trionfatore Parigi, che al Grand Palais ha portato, quest'anno, anche uno dei suoi modelli plastici. Il pittore di Rovereto è dunque uno dei pochi precursori delle forme dei teatrini plastici sceno-mobili; mentre dei balli plastici è l'ideatore prima assoluta (*sic!*), nonché il realizzatore per la coadiuvazione di Gilberto Clavel.

Conviene assicurare d'altro canto la superiorità assoluta di queste nostre manifestazioni d'arte di eccezione, su quelle male organizzate all'estero.

Noi che le seguiamo da dieci anni attentamente siamo sicuri, pur senza voler adularci, della serietà maggiore nostra e della perfezione migliore, oltre alla assoluta priorità nel concepimento e nella [...] realizzazione. I balletti di Fortunato Depero sono dunque tra le innovazioni sceniche più geniali, più riuscite e meglio eseguite del mondo di avanguardia internazionale. Cade dunque in acconcio col premio ora concesso a Depero dalla Grande Esposizione d'arte Decorativa di Parigi la pubblicazione della teoria dei Balli Plastici deperiana esposta dal suo paladino

.

Uno dei caratteri salienti dell'arte moderna è quello di predire in tutte le direzioni e di sfruttare ogni occasione per aprirsi un varco alla comprensione del pubblico. Il teatro plastico offre a questo fine un'eccellente presa, poiché esso sostituisce all'azione episodica l'azione mimica, e, superando la pagina, conduce a modi rappresentativi puramente formali. In una scena chiusa, in cui ogni forma di sviluppo naturalistico passa in seconda linea e non figura se non come elemento dipendente ed eteronomo, le nostre sensazioni vengono fissate e armonizzate. La distinzione tra proscenio e sfondo viene abolita, e lo scenario non più interpretato come semplice mezzo decorativo, è [...] tesi dell'azione e si [rivela] quale continuazione dinamica delle emozioni figurate. La scena che in codesta nuova accezione di valori dovrebbe veramente trovarsi in mezzo al pubblico degli spettatori, è tutta pervasa dai motivi principali dell'azione: ne riflette e trasforma gli agenti più importanti e si conforma all'atmosfera di quello stato d'animo che va formandosi alla ribalta; sicché a questa maniera, la scena è la definizione delle idee create dall'artista, e non può per nulla esser staccata dall'insieme e considerata a parte. In stretta relazione con la rappresentazione attiva, essa trasmette continua ed estende, il gesto mimico nelle linee e nei colori, accentua il ritmo,

permuta le illusioni spaziali, e trascendendo dall'immota statica, si congloba ad organismo vivo ed autonomo dell'azione svolgentesi. E similmente ad una compiuta fabbrica edilizia in cui l'architettura e la scultura si danno riscontro e confluiscono ad armonica continuità, così pure è necessario creare sulla scena un contatto ininterrotto di mezzi scenici e figurativi.

Ciò che qui si statuisce, non è altro se non lo sviluppo spontaneo degli elementi organici, quali la natura ci fa riconoscere per esempio nel paesaggio, in cui uomini e cose e vegetali sono l'espressione etnica della conformazione del suolo e del clima, scaturiti dalle influenze vicendevoli delle componenti vitali tendenti ad unità di forma e di vita, la quale ognora cresce e si perpetua in ogni cosa, fino a che, arrivata ai fastigi delle sue formazioni, essa ci annuncia la creazione di una cultura.

Codesta conformazione unitaria dei mezzi all'organismo compiuto conferisce alla scena una interpretazione del tutto nuova; essa non fa più distinzione tra azione e rappresentazione, tra contenuto e forma, tra figura e scenario. La sua formula globale rigetta ogni suddivisione e sta in pieno contrasto con tutto ciò che prima si chiamava figura decorativa nella pittura e quinta nel teatro. Scena e figura sono un'unica forma d'espressione, sono insomma una composizione paragonabile alla contenuta ricchezza e profusione di un'opera orchestrale in cui la melodia e l'accompagnamento armonizzano in grata unità. E con ciò è superata la vecchia eccezione dello sfondo decorativo e dell'arbitraria decorazione secondo i dettami del buon gusto, per cui negli ultimi decenni le opere sceniche sono ridotte a semplici oggetti di mostra, ed è prevedibile lo sviluppo di un nuovo teatro. La differenza essenziale tra l'antica e la nuova arte scenica consiste principalmente nel fatto che ora l'artista non prende più le mosse da un argomento letterario e musicale chiuso e ricinto in sé stesso. La scena non ha più il carattere passivo della riproduzione e dell'interpretazione di un contenuto fisso; il concetto di rappresentazione è quindi scaduto ed il teatro dà una creazione di valori peculiari e non più una traduzione.

Il Teatro plastico ci offre il destro di proiettare su uno stesso piano una molteplicità di mezzi d'espressione artistica e di racchiuderli in unità. Esso allarga l'orizzonte visivo del mondo reale e conduce verso un unico centro di irradiazione cose ed oggetti di differenti specie e provenienza. Le figure dello spazio variano a seconda delle vicende che si svolgono sulla scena e il sentimento sboccia nativamente tra una vicenda e l'altra. Le cose non compariscono entro i limiti reali di un'azione comune, bensì alla stregua dei loro caratteri peculiari e dei loro rapporti formali: esse formano il sentimento, l'avventura interna e non agiscono passivamente quali banditrici dell'azione descrittiva. La astrazione del mondo reale fino alle contingenze della pura forma traspone le cose nell'accordo della loro dinamica metafisica;

esse fluiscono, ritmicamente nelle nostre facoltà ricettive, si vivificano e concludono a vicenda, sono sdoppiate nel loro significato, sono enigma e risposta in uno. La vicinanza opera sulla lontananza, l'infinito nel finito, l'uguale nel contrario. Il quadrato tende al cerchio, il cubo svanisce nella sfera, il Delta cresce nella Piramide. La linea a zig zag cerca la curva e risolve la tensione della spirale. Dal caos si redime l'unità ed alla sinfonia dei suoni consegue la dissonanza.

Il ritmo della cifra dà alle cose la infinità dei loro moti, e l'intensità della forma e del colore le bilancia esattamente.

Il dramma figurato ha ad essere sviluppato dalle semplici relazioni degli eventi quotidiani e deve trovare il suo compimento nella non ancora avverata realizzazione di forme elementari. Esso non ha nessun confine reale e morale e non può essere passibile di verifiche circa il suo contenuto letterario. V'è una evoluzione di sentimenti conseguenti in questo dramma figurativo, che trae la sua vita dall'affinità e dalla associazione delle apparenze.

Il problema pratico di un tentativo cosiffatto può esser risolto in differenti maniere. Noi siamo d'avviso che per l'inizio i burattini e le marionette offrono il miglior mezzo di rappresentazione, perché ogni figura a sé forma un complesso definito che può venir articolato senza grandi difficoltà. Certamente la loro possibilità mimica è limitata, offre però il vantaggio di una direzione unitaria dell'insieme e di un severo controllo dei gesti che devono essere eseguiti secondo le battute della musica. D'altra parte l'applicazione di figure geometriche sul corpo umano crea delle vere e proprie difficoltà e contraddice come semplice superfetazione alle regole quasi matematiche che informano, ogni stilizzazione di linee e di piani astratti. Poiché l'animazione di un simile apparato scenico, le cui figure ed i cui spazi devono riferirsi ad una assoluta unità di misura in tutte le parti componenti, richiedono una precisione del finimento tecnico in cui il più lieve mutamento della vicenda prescritta ingenera l'indistricabile confusione di tutta la scena.

Il ritmo è l'anima di tutte le azioni, e la sua accentuazione richiede una sicurezza addirittura musicale. Esso dirige ogni gesto meccanico della figura e delle sue articolazioni e parti componenti, regola le fasi dell'illuminazione e segna le pause. La rappresentazione trae il suo sentimento dominante dall'unione armonica di tutti i valori – così come un quadro – soltanto con la differenza che le barriere imposte dalla cornice sono superate nella dinamica continuata della scena. Nelle azioni rituali degli antichi la figura umana era una statua mobile e l'architettura era l'eco dei suoi gesti. Lo spirito rivelava la forma. L'azione era il ritmo della vicenda degli eventi. Il tempio si esaltò a scena cosmica e l'arte era nel senso più vasto della parola espressione e ragione della vita.

[g. I.], “*Simultanina*” *sedici sintesi di Marinetti*, «Corriere della sera», 10 maggio 1931.

Lo spettacolo al quale ha assistito l'altra sera, il pubblico del Teatro Manzoni, fu la riproduzione stereotipata delle prime, e ormai lontane battaglie sostenute da Marinetti e dai suoi seguaci. L'atteggiamento del pubblico fu rigidamente tradizionale agli albori del futurismo. Prima ancora che la rappresentazione avesse inizio si manifestarono i segni di uno stato d'animo collettivo assai agitato. I preparativi alla battaglia non si dissimulavano: specialmente nel loggione. Tanto che Marinetti sentì il bisogno di presentarsi per primo alla ribalta per raccomandare «agli amici del loggione» di frenare la loro allegria, affinché la rappresentazione potesse essere ascoltata e compresa. Ma la raccomandazione marinettiana, accolta da applausi e da urli, da promesse e da proteste, non fu, in realtà accolta.

La commedia è stata recitata fra i continui clamori, fra le interruzioni, fra i commenti ad alta voce; ed è stato necessario il ripetuto intervento dell'autore perché gli attori potessero, comunque, pronunciare le parole del testo marinettiano. Poche sono state le scene che si sono potute ascoltare compiutamente; e così come ci sono apparse, separate dall'organismo di cui facevano parte, senza che si esse fosse possibile comprendere la ragione che da altre le faceva derivare, non hanno, né potevano suscitare interesse. E allora, i clamori, per un momento sedati, ricominciavano. Così per tutta la sera.

Simultanina non sembra, del resto, l'opera più significativa, né più caratteristica, né più «rivoluzionaria» del Marinetti. L'essenza del teatro futurista, e cioè la frenetica passione per la vita attuale, veloce, frammentaria e simultanea, e la concezione dell'arte secondo la quale nessuna tradizione, nessuna estetica, nessuna teoria è impossibile alla genialità dell'artista, trova per questa *Simultanina* qualche addolcimento in una tecnica che conferisce all'opera una certa organicità.

La figura della protagonista che domina e illumina la commedia, è invece tipica del teatro futurista. È una creatura che ama la vita in tutti i suoi vari e diversi aspetti, e che messa a contatto con uomini di diverso carattere e di diverse tendenze, è compresa da ciascuno per quel tanto che è aderente al suo temperamento. Nessuno la vede nel suo complesso grandioso; nessuno l'apprezza per quel suo ardente desiderio di continuamente rinnovarsi per comprendere e godere le infinite bellezze della vita.

Onde, ad un certo momento, *Simultanina*, stretta d'attorno da una folla di pretendenti – un buongustaio panciuto che ad altro non pensa se non alle sue digestioni; uno sportivo agile ed

elegante che la vorrebbe convertire alla grande religione universale dei muscoli, un bibliofilo, ometto polveroso e arido, un professore trasandato che s'illude di essere poeta, un Don Giovanni pubblicitista *snob*, un altro curioso individuo che dichiara di arruffare matasse, nuvole, idee, intrighi, popoli e amari – non potendo essere la compagna di nessuno, muore per tutti, ma rivive subito per se stessa, idea eterna e sublime.

Questa commedia rappresentata in circostanze così anormali da non offrire possibilità di un pacato e compiuto giudizio per gli elementi schiettamente futuristici in essa contenuti, fa intuire ancora una volta quale contributo il futurismo abbia dato alle nuove tendenze teatrali. Poiché sarebbe ingiusto non ricordare, all'ndomani di una rappresentazione marinettiana, pur tanto agitata, che il programma futurista, meglio che le opere de esso derivate, ha compiuto un lavoro davvero non infecondo, e ormai riconosciuto, in molti campi dell'arte, non esclusa quello teatrale.

Il Marinetti, quando accennò, nel modo che gli fu possibile, alla riconosciuta efficienza del futurismo, voleva forse riferirsi a questi germi che hanno fruttificato.

La commedia, composta di sedici brevissime sintesi, terminò poco prima di mezzanotte. Nell'ultima sintesi, la signorina Fontana cantò una canzone del maestro Carmine Guarino su parole di Escodamè. Ma chi la potè sentire? Il loggione, in quel momento, intonò a gran voce ritornelli noti, ed al pubblico non rimase che l'impressione di *veder* cantare la protagonista di *Simultanina*.

Dell'esecuzione poco si può dire per le ragioni già ampiamente esposte. Gli attori si prodigarono tutti con un coraggio leonino. Anna Fontana, bella ed elegantissima, la signora Borelli, il Carnabuoi, il Ceseri, il Bennzzi, il Taggoni, il Borelli, il Panicoli, tennero le posizioni con grande onore. E alla fine della commedia, il pubblico volle testimoniare la sua simpatia, particolarmente agli interpreti.

Assai belle e non prive di suggestione le scene ideate dalla signora Benedetta Marinetti e realizzate da Guido Galli.

PARTE SECONDA

ANTON GIULIO BRAGAGLIA

Ruskaja, Jia (ma Anton Giulio Bragaglia), *Con fuoco*, «Comoedia», anno VII, n. 2, 15 gennaio 1925.

Il pubblico amatore delle esibizioni di danze, applaude alle visioni ristoratrici, che sappiano liberarlo dal grigiore contemporaneo: constatazione ormai di prammatica....

La crisi della cultura occidentale – si vien ripetendo da anni – colpisce pure le arti, alla radice. L'anima sensitiva e creatrice, ne è principalmente offesa, e si sforza invano di rialzare il canto, spezzato dalle dure vicende della vita sociale e ideale... La scusante è ancora valida, crediamo. E così, quando appare una nuova speranza, per la rinascita del gusto e dell'invenzione estetica, è come un raggio di sole trionfante fra le nubi. (Anche l'immagine è stantia, ma verniciata a nuovo), Difettano uomini nuovi, idee robuste, che con giovanile baldanza inaugurino, ai di là dei conati teorici e delle amare riflessioni della critica, l'età nuova del genio artistico, sopra la attuale società meccanica e servile, materialistica e brutale.

Sorgeranno le nuove aurore – sentiamo proclamare da più parti – per il pensiero religioso e artistico, contro ogni assurda negazione antispirituale. E la divina fantasia ridirà nella danza purificata, i suoi sogni di bellezza e d'incanto.

Forgiata l'anima in contrasto col vuoto mondo delle apparenze banali, l'artefice nuovo vorrà cantare e danzare, come quella gli detta. Il mestiere dovrà cedere alla ispirazione.

Allora lo stil nuovo soverchierà le anticaglie della morta Accademia. (Sempre morta, ma pur viva, vegeta, floridissima).

Allora ogni manierismo, ogni ricercatezza virtuosa e tecnica verrà noia per sempre dal mondo delle danze.

Così la reazione all'antico – considerato non più mezzo di apprendimento, ma ridotto a *feticcio* inglorioso per le torpide volontà degli epigoni ottocenteschi – diverrà vessillo rivoluzionario. Reagendo alla deprecata crisi odierna, contro l'artificio scolastico, contro il convenzionalismo metodico e l'imitazione pedestre, i germi di sana innovazione, oggi a pena lottanti contro il perdurare di vieti ed anacronistici modi della coreografia del Secolo XIX, dovranno svolgersi riccamente, in una esuberante rigogliosa messe d'oro.

Contro le punte e le piroette degli accademici – seguaci in ciò della peggiore convenzione acrobatica – contro le meccanizzate gestizioni della scuola, dovrà insorgere la nuova danza.

Le antiquate «posizioni» sopra la punta dei piedi, o in aria con un solo piede – come quelle delle braccia limitate arbitrariamente ad un numero prestabilito – fanno ormai ridere, più che piacere.

L'equilibrio delle figurazioni varie sono troppo legate alla espressione dell'anima creatrice, per ridursi a schemi obbligatori.

Gli arabeschi tradizionali, con le loro attitudini stereotipe, invadono ancora la coreografia italiana, russa, francese o spagnuola, suscitando nordiche reazioni.

Così l'espressione è uscita dal convenzionalismo scolastico, che, come per tutte le grammatiche o le poetiche, va contro la libertà infinita dell'arte. (È moda idealistica ripeterlo...).

La consueta fraseologia coreografica, fatta di luoghi comuni e di idee morte e imbalsamate, va bandita per sempre dal puro linguaggio mimico. Ciò è semplicemente intuitivo, io spero.

Gambe e braccia, passi e atteggiamenti, richiedono altro studio, più diretta comunione con lo spirito, oltre le viete formule, affidate al tecnicismo e all'abilità mnemonica, priva di genio e d'estro.

Tra i pochissimi artisti europei, degni d'esser posti fra gli iniziatori del nuovo, in questo quarto di secolo, già, come pare, si intravedono le linee d'una originale riscossa, agguerrita al lento tirocinio di uno snervante mestiere, nobilmente elevato a missione restauratrice della più viva forma d'espressione.

I rari scrittori, che sanno oggi investigare i problemi della rinnovazione, suggerendone i mezzi e gli scopi, concordano nella esaltazione della fantasia contro il metodo, della

spontaneità e della ispirazione contro l'artificio pedante e il culturalismo gretto. Si invoca l'estro e il capriccio inventivo, si richiede il gusto vivace e la prontezza moderna, contro ogni speciale e vana forma di dottrina intolleranza, e di fredda abilità.

Per questo, alla corrente novatrice fa capo il tentato ritorno ai ritmi della gioia e del benessere fisico, alla ginnastica armonica, e alla educazione naturalistica del gesto. E insieme alle invadenze ginniche, si fa strada, dai *music halls* e dai circhi – preferibili tuttavia alle scuole – l'acrobatismo e l'eccentricità, come presso i Greci e i Romani, nei giuochi e nelle feste.

Ma conviene spiritualizzare tale movimento vivificatore, perché non perda il proprio valore intimo l'arte orchestrale, che non può sussistere gagliarda, ove non segua il moto dell'anima, la interiorità della creazione estetica, l'essenziale ritmo della umana personalità che ne origina il carattere e lo stile. Non pretenderemmo altro! Il gesto riavrà finalmente uno stile, se la selezione degli iniziati alla grande arte dei ritmi farà emergere delle individualità possenti, delle creature vibranti di fede, di passione, e di amore.

La fede eroica, l'ardenza mistica, possono compiere ancora una volta il miracolo d'una feconda rinascita.

L'amore della bellezza, e la passionalità folle del sentimento, la squisitezza della più raffinata sensibilità, trionferanno nell'azione coreica di domani. (È una tesi non disprezzabile).

Ma senza gusto, senz'anima, senza personalità, l'arte non si può raggiungere. Come artisti, ci basterebbe poter dimostrarlo.

Con il fuoco della passione, con la violenza della ispirata ebbrezza e del furore ideale per le idee alte e belle dell'umanità, si può ottenere il risorgimento d'uno stile, non solo personalistico e isolato a pochi artisti di eccezione, ma diffusamente sentito e rappresentativo dell'epoca nostra, quando l'arte torni alle sue lontane fonti mistiche e passionali, eroiche e guerresche, erotiche e orgiastiche.

Creare e sentire.

Chi ci risveglia dal lungo torpore?

Chi suonerà a distesa, per la gioia d'un compiuto ritrovamento dell'anima, dopo la notte cupa della cieca sensualità?

Attendiamo i prodigi novissimi.

Anzi, pensiamo già come superata la crisi del vecchiume accademico, verso l'affermazione mirabile e impensata di individualità artistiche, schiettamente rispondenti alla indole della contemporanea visione estetica.

Con fuoco, con entusiasmo, con trasporto nativamente sentito, con passionale impeto e lirismo potente, rinasciamo.

Con istintività e con purità sensitiva; con chiara coscienza critica, con sentimento umano cordiale ed intenso

Bragaglia, Anton Giulio, *Una santa ballerina: Carlotta Bara*, «Comoedia», anno VII, n. 8, 15 aprile 1925.

Si legge che Euripide, accusato di ateismo ed empietà dalla lingua mordace d'Aristofane, volesse con la sua stupenda opera delle «Baccanti» dimostrare quanto in lui fosse il senso della religiosità orgiastica e dionisiaca.

Già Eschilo e Sofocle s'erano ispirati alla ricca vena del misticismo e come tutta l'arte ellenica dimostra avevano tenuto ben salde correlazioni fondamentali fra l'arte e la religiosità. Dall'insieme delle dottrine e credenze diverse, scaturivano visioni disparate del mondo e del suo destino in rapporto agli uomini in senso politeistico o panteista.

Arte e religione sono ancor oggi poste efficacemente a raffronto da sofi (*sic!*) e critici, per la plastica o la letteratura e le altre arti. È ancora però nella espressione primordiale del gesto, che si manifesta in modo essenzialissimo il pregio dell'ispirazione religiosa. Si rammentino in proposito le stesse origini millenarie dell'arte orchestica; la danza sacra dei popoli primitivi e delle antiche civiltà.

Se «Le Baccanti» si ispirano ai misteri e ai riti degli iniziati ai culti di Demetra in Eleusi, o di Dionisio ed Orfeo, dei Cabiri di Samotracia ; se quella tragedia rappresenta l'ebbrezza e l'estasi mistica di siffatte passionali religioni, pur attraverso una critica alle credenze ufficiali; non si potrà più negare che in modo diretto le questioni supreme riferentisi alla Divinità non agitassero, anche come materia d'arte, la conoscenza ellenica.

La mimica e la danza religiosa, certamente sopravvivenuti – come vediamo nei dialoghi platonici – alla semplicità dell'indirizzo educativo-palestrico e ginnico dei Greci, non sono morte presso i popoli orientali e i selvaggi di tutti i continenti. E vivono saldamente tenaci, come tendenza ineliminabile e basale, nello stesso temperamento dei più moderni artisti occidentali della movenza e dell'azione ritmica.

Uno di questi artisti è Carlotta Bara che le gazzette e i giornali di tutto il mondo hanno celebrato. Essa ha danzato per la prima volta a Roma, al Teatro degli Indipendenti, per un ristrettissimo pubblico di amatori.

Baccante e sacerdotessa della danza, dal gesto misuratamente ieratico secondo figurazioni calcolate nella linea d'una assai notevole cultura plastica, essa è un vero fenomeno di suggestione.

È per questo che ha trionfato nei pubblici delle grandi città Europee e Italiane, ottenendo con entusiasmo l'adesione di tutti gli artisti, che a gara la raffigurano nelle caratteristiche pose nei suoi atteggiamenti ispirati.

Non si è trattato della scoperta e della rapida diffusione d'una delle consuete facili fame delle stelle da caffè-concerto o di una comunque bizzarra inventrice di mascherature religiose.

Più che suggerire considerazioni mondane o appunti critici di indole tecnicista, questa mistica attrice risveglia insolitamente i più alti problemi dell'arte nostra. Si tratta delle radici stesse dell'azione. E bisogna fermarsi a questa superiore indagine, evitando di perdersi nell'esame analitico dei modi d'espressione a essa per avventura particolari.

L'ebbrezza mistica agisce in Carlotta Bara.

Quale forza misteriosa la sospinga verso il teatro e la espressione ritmica, è un mistero. Così intensa e spontanea, essa non è soltanto la commediante coreica. Non è la sola passione artistica. Non basterebbe il puro senso della debolezza. Qualche cosa di più profondo, di più intimo, la pervade e la domina, costringendola ad agire.

È come se fosse invasata da un folle spirito religioso, che la giovinetta si presenta ai pubblici più schifiltosi e miscredenti. Ma il dubbio e lo scetticismo sono vinti, per virtù del gestire mirabile e delle apparizioni visionarie e imprevedute, che presenta Carlotta Bara, creatura medioevale, folle e veggente.

Incantati e incatenati al prodigio della sacerdotale attrice, noi non possiamo più adottare i criteri della normalità.

La musica che dà motivo e pretesto alle singolari creazioni mimiche, piene di languore estatico e di contenuta passionalità, non si crederebbe sempre adatta alla sua danza. L'interpretazione e la traduzione che «l'artista miracolo» sa farne, rivelano nuovi mondi di possibilità.

Il senso del grottesco e del macabro si sposano inopinatamente all'esilarante ed al buffo, mostrando la vastità e larghezza della gamba (*sic!*) espressiva di questa intuitiva danzatrice.

È noto come nessuna «scuola» o accademia, possa produrre simili artisti. Una vera e propria illuminazione celeste rende padrona la signorina Bara dei segreti essenziali di mimica, plastica e musica. Ma in tale invasamento, nessuna scompostezza o disarmonia. Ciò rivela un superiore dono psichico, una padronanza del mondo dei ritmi, che rapisce ed esaltano.

Le nostre anime debbono vibrare all'unisono con la sua, nella rappresentazione che in essa si trasforma in adorazione. L'idolo nuovo è vibrante d'interiore bellezza. Esso si volge al cuore dell'uomo contemporaneo senza altri intermediari.

Cosa è quel corpo di fanciulla che sembra consacrato ai più puri sogni e ideali dell'anima umana? Scompaiono i difetti del suo fisico selvaggio di figlia delle foreste del nord, quando specialmente si camuffa da egizia o assira, e vuol imitare le orientali finezze. Lo spirito vince la forma. Non curiamo le sue membra un po' massicce, se l'afflato mistico le divinizza.

Un atmosfera purificatrice è creata dalla sua azione liberissima.

Una forza dominatrice, a volte terrificante con la oscura minaccia della divinità, ci afferra in fondo alla coscienza, impressionata da immagini incancellabili. La cupa tetraggine di certi quadri, che sentono la morte e l'eternità fa contrasto colla gioiosa e rasserenatrice visione della beatitudine dei Santi, nell'incomparabile fulgore del regno dei cieli. Una corrente pagana, oscuramente e atavicamente presente allo spirito nordico, si accompagna forse alla luce del cristianesimo. ..

L'estasi che la danzatrice vive nella propria azione – che a volte assurge alla pienezza d'una osannante lode al Creatore – si comunica per contagio quasi, alla moltitudine spettatrice. In tal modo la bellezza si fa tramite di ideale comunione tra la folla e Dio. E però l'artista si fa sacerdotessa. Le sue mani si gelano ; il suo corpo entra come in catalessi. Ella assume uno sguardo sonnambolico, un pallore luminoso. Non viene meno: viene oltre ; e la forza della sua ispirazione è comunicativa; si proietta ; è medianica. Noi possiamo riviverla immediatamente a distanza.

Il sentimento potente dell'al di là vibra nelle sue mani incredibili, che gemono e gridano, implorando e pregando fervidissime. L'umiltà e la benedizione del cielo, vincono le tentazioni della carne, la fede sublimemente cieca guarisce ogni male.

Da profondo abissale del nostro essere, sentiamo di dovere in luogo della seguace di Tersicore gioconda, la più austera diletta del supremo Amore.

Un soffio di immortalità irraggia di vivida luce l'umanità dell'arte di Carlotta Bara.

La resurrezione dello spirito, destato dalle violente e dolcissime emozioni, che questa donna potente di una sua misteriosa dolcezza sa suscitare in noi, ha un valore superante senza dubbio la portata di qualsiasi talento coreico o mimico.

Al di sopra delle forme culturali o tecniche assunte nelle varie produzioni ed esibizioni, c'è l'elemento incalcolabile del fascino religioso? Il quale agisce soprattutto nella danza senza musica.

E veramente tocca della grazia divina, ella ci appare sotto ogni verniciatura di stili storici o di invenzioni moderne. È come dicevamo, qualcosa di più che la stilizzazione del gesto; così l'anima intera è interessata alla spontaneità dell'azione indimenticabile.

Il centro dell'originalità viene spostato dalla novità della moda e truccatura esteriore a un puro problema d'intimità della coscienza. Per questa ragione pochi critici sanno veder giusto nel suo caso straordinario, seppure il pubblico raffinato può presentirne la verità e subirne il «fenomeno».

Miracolo, Giovanni (ma Anton Giulio Bragaglia), *Mary Wigman e le sue danze*, «Comoedia», anno VII, n. 13, 1 luglio 1925.

Mary Wigman ha dato al teatro di Pirandello una serie di programmi accuratamente espressivi del suo «genere». Questo non era nuovo per Roma, avendo già la Laban Tanz Bühne inscenato al Teatro degli Indipendenti alcuni spettacoli dello stesso carattere, dei quali «Comoedia» ha già riferito ampiamente. Conviene infatti ricordare che Mary Wigman secondo affermazioni confermatemi a voce da Rodolfo Laban è un'allieva, sia pure nobilissima e ormai indipendente, di Rodolfo Laban, reazionario contro la fredda ed inespressiva danza cosiddetta classica. La storia della danza tedesca negli ultimi venti anni pone infatti in prima linea questo intelligentissimo coreografo e ballerino. La sua arte volle esprimere sinceramente i moti dello spirito. Alla ricerca di tale poesia col ritorno al senso religioso ed uno sguardo alle cose eterne, egli si pose creando la sua scuola. Il Laban crede a un sentimento ritmico innato, ad una coscienza corporea, ad una sensibilità artistica istintiva e vuole sviluppare tutte queste facoltà nei suoi discepoli. Mentre la Duncan fa fare della ginnastica alle sue allieve, – che solo tardi cominciano a danzare, – il Laban le impara fin da principio a danzare, al fin di animare ogni movimento di grazia e di bellezza. Il corpo dev'essere pieghevole e adatto a riprodurre tutte le espressioni, a obbedire a tutte le tensioni: perciò onde di grazia, estasi intense, espressioni drammatiche fremono e vivono nei corpi delle allieve di Laban. Il vigore, l'energia non è più la loro principale preoccupazione: le loro danze non sono più ispirate dall'arte greca; ma nei danzatori l'essere intimo sale, col movimento, dalle fonti purissime di un'ispirazione profonda. Molte delle loro danze vengono eseguite senza aiuto a accompagnamento di musica; nessun ritmo esteriore le accentua o stabilisce le loro ondulazioni. Qui è l'abisso che separa i due riformatori. La Duncan vuole giovani anime in corpi greci; l'espansione e l'effusione soverchia spariscono;

l'uomo moderno non sente un forte bisogno di aprirsi alla vita esteriore, ma invece è spinto a scrutare nel proprio animo dove c'è molto dolore e molta passione. Lo slancio potente, ma semplice non gli basta; vuole, il (*sic!*) luogo di sfrenati impulsi, movimenti studiati e ricercati. Così la danza del Laban non fa più pensare alla Grecia con i suoi Dei, con le sue belle menadi danzanti, ma a cattedrali gotiche ove la luce e l'ombra hanno più valore ove la nuda plastica e l'intensità dei loro movimenti é quello che dà un senso di mistero e di misticismo. Duncan e Laban, rappresentano ogni contrasto nella moderna danza tedesca. Luce, sole, gioia di vivere: (l'impressionismo) da una parte; vita intima, visioni estatiche cupe, animate soltanto da sentimento tragico, (espressionismo) dall'altra. Nella scuola del Laban si seguono le leggi non ragionate e immutabili, che eternamente fanno viva l'arte; il cui profondo verso, è palesato dalla tradizione umana, dionisiaca. L'anima moderna vi si trova sé stessa con la sua sensibilità quasi morbida, col suo bisogno di pace. Così sembra che un'onda di pace si sia riversata sul mondo; tanto è sentito il bisogno del ballo, come espressione corporea e movimentata. Tutta la generazione presente sembra fremere di ritmi nuovi e ancora incoscienti, nei quali regna ancora il caos. Di questo si vale la Duncan col voler ridare al mondo la gioia, con uno sviluppo armonico di anima e di corpo. Il Laban vuol invece animare le fonti di pathos e di religione latenti nell'essere. Questa differenza ci fa notare la monotonia chiassosa della Duncan e ci fan sentir la ricchezza misteriosa e sempre nuova del Laban. La potente concentrazione, la facoltà d'intuire forze subcoscienti danno alla danza del Laban un'impressione chiusa, piena d'intimo ardore. Quando i nuovi artisti si esprimono con le loro danze, non paiono usciti da un bosco o da un lago come driadi o najadi; ma stanno in un mondo reale, puramente umano. La Duncan si apre alla vita all'esteriorità con un temperamento quasi meridionale; il Laban invece si distacca completamente da quel mondo che sempre si muove si cambia per salire a regioni dove l'uomo è Dio. L'ideale greco della Duncan sta tutto nell'armonia con la natura; il Laban ci richiama alle primitive basi della nostra esistenza, alla religione ed al culto. Tutta l'arte moderna ci spinge a separarci da influssi di altri esseri e di altre forme su di noi; ed è questa tendenza che elimina la musica della danza. Il ritmo corporeo segue le sue onde proprie e non vuole adattarsi ad un ritmo creato, ad un pensiero che gli sia estraneo. Non è individualismo questo che detta al Laban le teorie che egli serve con tanto entusiasmo, ma una fede grandissima nell'artista; ecco il suo scopo. Un sentimento religioso non da religione imperante ma scaturisce dall'io tragico, anima la sua scuola, che vien condotta da lui ad un senso di ritmo del tutto nuovo e che lo unisce alla vita odierna. Il Laban non «è ispirato da armonie passate che sono per noi morte»; egli prende l'uomo con tutte le sue debolezze con la sensibilità

raffinata che proviene in certo qual modo dalla sua stessa debolezza, con tutte le sue sofferenze che gli fanno sentire meglio il dramma e lo sconvolgimento umano, e trova nel ritmo come la liberazione di tutti i mali. La gioia per lui non è che una nota nella sinfonia nella vita; sinfonia bacchica – ricca di passione, di dolore e anche di gioia... Il salto vivace, il riso, il ritmo scherzoso non dominano più: ma ritmi in cui serpeggiano tutte le animazioni e le finezze di membra sensibili; non è più la fiamma vigorosa che sale al cielo, ma un fuoco denso e cupo dove una forza elementare e un getto d'energia vengono congiunti con visioni estatiche.

I seguaci delle due scuole (Duncan-Laban) si possono dividere in altre due categorie. Da una parte troviamo Jacques (*sic!*) Dalcroze seguace della Duncan a Ginevra che oltre l'educazione fisica e dinamica dà una grande importanza all'interpretazione ritmica di pezzi musicali.

Da parte della «Laban Schule» abbiamo Mary Wigman e la Leistikon che pur discendendo dal Laban hanno preso un indirizzo molto differente di lui. Specialmente la Wigman.

Mary Wigman dà alla danza una altra sensazione; essa lancia il suo corpo in alto, nell'aria, in modo da dare un'idea cuspidale dello spazio o crea delle forme acute simili a guglie. La Wigman è la costruttrice della danza moderna con aspirazione per l'alto e il suo senso architettonico ci toglie l'impressione che essa agisca col proprio corpo con un organismo vivente, con membra umane. La Wigman proveniendo dalla scuola Laban, vuol dare alla sua arte un valore espressivo, anzi espressionistico e un'idea incorporea trascendentale. La moderna scultura tedesca possiede appunto quelle crudità angolari che la Wigman mette in azione nella sua danza; per lei il colore, gli ornamenti, gli effetti ottici non hanno valore decorativo, ma espressivo; ella ha delle deformazioni che raggiungono, per la rapidità e la dinamicità, impressione formale futuristica. Essa arriva con questa velocità corporea, a comporre delle forme curve, cilindriche triangolari che posseggono un contenuto metafisico, propriamente germanico; e si concatena tanto col gotico delle cattedrali quanto con l'ultimissimo espressionismo berlinese. La Wigman è una vera artista contemporanea; la sua danza è un dramma di forze; una sinfonia in cui non si odono suoni; ma si vedono forme che raggiungono un'espressione sentita e profonda. Essa come le tre ultime danzatrici menzionate, danza spesso senza musica perché non sente il bisogno di accompagnamenti strumentali. Quando poi danza balli barbari e selvaggi, ricoperta di giunchi secchi, ella usa un tamtam. Il suo corpo è armonico e ricco di atteggiamenti. Bellezza di linee e di colore hanno anzitutto un valore astratto, non pel piacere dell'occhio; quindi possono avere, intenzioni architettoniche e filosofiche.

Il difetto di tutte queste scuole è appunto nel lato programmatico polemico. L'intenzionale guasta gli effetti in tutte le arti, ma disincanta soprattutto nella danza, singolare figlia di una coincidenza divinamente libera dell'estro spirituale con quello fisico. Le belle doti di questa scuola vengono indiscutibilmente oscurate dalla monotonia proveniente dal metodo, dalla coerenza a dati principi teorici, a sistemi tecnici, a contenuti filosofici. Tale diminuzione delle virtù della nobile scuola di Mary Wigman hanno contrastato a Roma il suo successo.

Bragaglia, Anton Giulio, *La danza in Germania*, «Il Popolo di Roma», 21 ottobre 1925.

Durante tutto il XIX secolo, l'enorme entusiasmo per le scienze si esplicitò nel campo artistico alla ricerca di nuove teorie e ad un intenso sviluppo dell'intelletto. Il corpo umano, con i suoi movimenti, intesi come bellezza armonica, era trascurato, per non dire dimenticato: ma verso la fine del secolo, si ebbero i primi indizi di una rivoluzione che richiamò [molti] intellettuali a dare al corpo il senso vero della gioia e della vita. Un bisogno grandissimo di liberare le membra dal peso dello spirito diede vita al ballo moderno. Il vecchio balletto artificioso e vuoto, automa senza vigore né fuoco, teatrale nel senso cattivo, morì, fu sepolto da quella «joie de vivre»; dall'amore della bellezza inteso come presso i Greci. La vita all'aria aperta dette impulso al nuovo movimento. Le ballerine che superavano con tecnica miracolosa il peso del corpo non riuscivano più ad accontentare quel pubblico che cercava un altro ideale estetico personificato da giovani corpi slanciati. Mentre il balletto concentrava il suo acrobatismo nella punta dei piedi, la nuova danza prende come centro di tutti i movimenti la schiena. Nuove baccanti le danzatrici si slanciano, accese da un impeto di felicità, e suggeriscono l'impressione nei loro concerti, di portare al pubblico un soffio sano di freschezza campestre. Sembra non sia più lo schema così vuoto di prima, ma un'onda viva che solleva e trasporta in altri tempi, in altri luoghi. Sono abolite le scarpine e i costumi stretti, troppo stretti e troppo corti, banali e comici. Essi non servono più. Ora le danzatrici ballano a piedi nudi e coperte appena da una veste leggera e semplice. La nuova danza non consiste più in un succedersi di movimenti insegnati da un maestro qualunque: essa vuol dare al mondo un'essenza etica, essa cerca di risanarlo col creare degli esseri sani nel modo più sano possibile. Perciò quelle danzatrici portano in sé un ardore straordinario e col loro vivo entusiasmo e con l'esuberanza dei loro movimenti, riescono a suggerire alla vita un senso largo di libertà e di bellezza.

Isadora Duncan. iniziatrice di questo movimento, aveva scopi puramente pedagogici; voleva sviluppare la volontà educarla, rendendo i giovani e le giovani della sua scuola talmente sani e vigorosi da essere una copia vivente delle statue greche. Ma vide nella loro civiltà l'ideale che cercava. Le riforme della Duncan presero piede in Germania, contemporaneamente all'istituzione di scuole all'aria aperta. Furono fondate sotto la sua direzione varie scuole. Alcuni seguaci della celebre danzatrice gettando quello che nella moderna cultura era per essi bellezza morta, con pochi allievi abbandonarono città e presero a vivere in campagna, nel più stretto contatto la natura. Questo, però, non comportava mutamento nella massa del pubblico tedesco; poiché era impossibile imporre un ideale di vita da tempo tramontato; ideale che aveva un fondamento nazionale e climatico ben lontano dallo spirito della Germania. Questi seguaci della Duncan, ponendosi al di fuori di tutto quello che formava il patrimonio morale e intellettuale del loro secolo, non facevano che correr dietro a una chimera. Essi diventavano ogni giorno più monotoni: e le loro danze mancavano di espressione, di fantasia e soprattutto di costruito coreografico. Ogni cosa in loro sapeva di ginnastica e di sforzo muscolare. Ma l'educazione fisica è necessaria soltanto a rendere leggero il corpo, a superarne il peso, e facilitare le contrazioni dei muscoli, ad acquistarne assoluta padronanza. Questo però in una danza non è tutto. Ci vuol fantasia, anima, espressione. La volontà non può far da sola, non può esistere come mezzo [creativo] dell'arte... Non può essere la fonte donde scaturiscono l'immaginazione, il pensiero, il sentimento. La volontà non è che la spinta.

La Duncan e i riformatori germanici credevano che sviluppando il corpo umano e facendolo muovere in cadenza più o meno veloce – secondo un ritmo più o meno variato – avrebbero creato dei veri e propri danzatori. Essi non sentivano che Dioniso, padre della danza, doveva essere dominato da Apollo, perché non togliesse con la orgiastica mancanza di misura la fondamentale, la grande armonia dell'arte. Perché la vera danza moderna deve essere agitata da mille angustie, da mille dolori, da mille passioni, deve corrispondere quanto più possibile ai bisogni interni della nostra anima, con l'esprimere veramente tutti i nostri sentimenti e le loro sfumature più tenui. Alla ricerca di tali valori, col ritorno al senso religioso e con uno sguardo alle cose eterne, si pose Rodolfo von Laban, creando la sua scuola.

Il Laban, che è non tedesco ma boemo, crede «ad un sentimento ritmico innato», ad una «coscienza corporea», ad una sensibilità artistica, e vuole sviluppare tutte queste facoltà nei suoi discepoli. Mentre Duncan fa fare della ginnastica alle sue allieve – che solo tardi cominciano a danzare – il Laban insegna loro subito ad esprimersi: impara loro sin dal principio a danzare a fine di animare ogni movimento di grazia e di bellezza. Il corpo deve

ridursi pieghevole, adatto a riprodurre tutte le espressioni: a tenere le tensioni. Perciò fioriture di grazia, intense estasi, espressioni drammatiche fremono e vivono nei corpi delle allieve del Laban. Il vigore e l'energia non sono più la loro principale occupazione: le loro danze non vengono più ispirate all'arte greca: ma in esse l'essere intimo sale dalle fonti purissime di un'ispirazione profonda, ed affiora col movimento. Nessun ritmo esteriore le accentua o ne stabilisce le ondulazioni. È qui l'abisso che separa i due riformatori. La Duncan voleva giovani anime in corpi greci. Secondo il Laban l'espansività soverchia sparisce; l'uomo moderno non sente un forte bisogno di aprirsi alla vita esteriore: ma invece è spinto a scrutare nel proprio animo ove è molto dolore e molta passione. Lo slancio potente e semplice non gli basta: vuole, in luogo di sfrenati impulsi, movimenti studiati e ricercati. Così la danza del Laban non fa più pensare alla Grecia con i suoi Dei, con le sue belle Menadi danzanti: ma a cattedrali gotiche in cui la luce e l'ombra hanno più valore che la nuda plastica: l'intensità dei loro movimenti dà un senso di mistero e di misticismo.

Duncan e Laban ecco tutto il contrasto nella moderna danza in Germania. Luce, sole, gioia di vivere (impressionismo) una parte; vita intima, visioni estatiche, cupe, animate soltanto da sentimento tragico, (espressionismo) dall'altra.

La Duncan si apre alla vita, all'esteriorità, con un temperamento quasi meridionale; il Laban invece si distacca completamente da quel mondo che sempre si muove e si cambia per salire a regioni dove l'uomo è Dio. L'ideale greco della Duncan sta tutto nell'armonia con la natura; il Laban ci richiama alle primitive basi della nostra esistenza; alla religione ed al culto. Tutta l'arte moderna ci spinge a separarci da influssi di altri esseri e di altre forme su di noi: «ed è questa tendenza che elimina la musica nella danza». Il ritmo corporeo segue le proprie onde e non vuole adattarsi ad un ritmo creato da un pensiero che gli sia estraneo». Non è individualismo questo che detta al Laban le teorie che egli serve con tanto entusiasmo, ma una fede grandissima nell'artista; ecco il suo scopo. Un sentimento religioso non da religione imperante ma scaturisce dall'io tragico, anima la sua scuola, che vien condotta da lui ad un senso di ritmo del tutto nuovo e che lo unisce alla vita odierna. Il Laban non «è ispirato da armonie passate che sono per noi morte»; egli prende l'uomo con tutte le sue debolezze con la sensibilità raffinata che proviene in certo qual modo dalla sua stessa debolezza, con tutte le sue sofferenze che gli fanno sentire meglio il dramma e lo sconvolgimento umano, e trova nel ritmo come la liberazione di tutti i mali.

La gioia per lui non è che una nota nella sinfonia nella vita; sinfonia bacchica – ricca di passione, di dolore e anche di gioia... Il salto vivace, il riso, il ritmo scherzoso non dominano più: ma ritmi in cui serpeggiano tutte le animazioni e le finezze di membra sensibili; non è

più la fiamma vigorosa che sale al cielo, ma un fuoco denso e cupo dove una forza elementare e un getto d'energia vengono congiunti con visioni estatiche.

«Come è insipida – mi diceva una danzatrice tedesca – la danza delle ballerine acrobatiche, in paragone di questa che eleva l'uomo al di sopra di ogni piccineria quotidiana. Le ore che venivano spese in divertimenti volgari, sono date ora a feste che fanno dimenticare il peso quasi insopportabile della vita. L'uomo, col suo piccolo e pur tragico destino, si trova sperduto in questo meccanismo della vita moderna cui è legato, avendo dimenticato la sua vera essenza. Ricongiungerlo alla vita dell'anima, alla vita della terra, nel senso più bello della parola, questa è la missione nuova. A noi oggi poco interessano le scoperte più o meno avventurose di paesi ricchi, o i ritrovati che portano un vano benessere materiale; bisogna ritrovare se stessi, ripiegandosi sul proprio cuore, per ascoltare tutte le voci che sussurrano musiche che son nuove e pur sempre eterne. In esse, regnano Dioniso, fonte di gioia e di dolore Apollo. fonte di bellezza e di misura. Solo chi sa fondere il creatore e distruttore Dioniso con l'armonico Apollo è vero artista. Colui che ci darà la sintesi in cui Apollo e Dioniso si fondono, santificherà la vita col ridarle l'eterna bellezza.

I seguaci delle due scuole, Duncan e Laban, si possono dividere in due categorie. Da una parte troviamo Jacques Dalcroze. seguace della Duncan a Ginevra, che oltre l'educazione fisica e dinamica, dà una grande importanza all'interpretazione ritmica di pezzi musicali. Vengono eseguite nella sua grande scuola delle danze su temi di Mozart, Beethoven, Chopin, fino ai più moderni compositori, mentre non bisogna nemmeno dimenticare che Jacques Dalcroze stesso è un valente compositore.

Egli infatti cura delle grandi rappresentazioni, dove in un insieme perfetto vengono danzate sue composizioni dai suoi scolari. Queste audizioni si compongono di musica, danza e poesia, perché mentre la musica viene suonata da una piccola orchestra, la poesia è per lo più recitata, ma dà un senso di monotonia, contrario alla ricchezza di toni e alla freschezza di impressioni suggerite dalla musica.

In quanto alla scenografia, egli segue le direttive accettate dalla Duncan – quelle di Craig - : tela di sacco. Jacques Dalcroze ha fondato scuole in tutto il mondo, specialmente in Inghilterra e in America; i bambini imparano la musica con pianoforte, solfeggio e canto; apprendono la recitazione, e, in uno studio superiore, la composizione e il contrappunto. Dalcroze compone per esse delle piccole danze prese per lo più da temi popolari, con esse intendendo sviluppare nei bambini il senso del ritmo e della velocità. Dalla parte della «Labanschule» abbiamo la Mary Wigmann e la Leistikov, che pur discendendo dal Laban, hanno seguito un indirizzo molto differente dal suo. Il Laban ha molti scolari in Germania,

dove il suo'insegnamento è assai sentito. Nel programma delle sue scuole, come si è già detto, non viene compresa la musica. La più caratteristica scuola tedesca è però quella di Loheland; una specie di convento dove le danzatrici si considerano sacerdotesse; la danza per esse è un culto, una vera religione. Certo questa è una cosa un poco spinta: ma indica fino a che punto e a quali stranezze giunga la passione della danza in Germania.

PAOLO FABBRI

Fabbri, Paolo, *Lo spirito della liturgia nella danza classica*, «Il Secolo. La Sera», 6 gennaio 1932.

Jean d'Udine, scrittore su argomenti di danza secondo una estetica forse superata, ma cui potrebbero ancora rivolgerai per consultazione quei letterati che han tuttora della danza un concetto vago ed arbitrario; Jean d'Udine, dicevo, ha dato dell'arte coreutica una classificazione che, per essere sommaria, appare ancor oggi chiara, ed evidente.

Danza in prosa, danza libera, danza pura: ecco – a un dipresso – le tre grandi distinzioni. La prima ha base nella intuizione più elementare e proviene dal mero istinto mimetico; i gesti della vita ordinaria, i moti, le espressioni, il contegno son tradotti dalla realtà senza sapersene troppo scostare: ingenuo mimetismo, balbettio ancora dell'arte poiché l'arte, quando si esprime, sa superare e trascendere la realtà. Quanto alla danza libera, di cui si sono viste fin troppe varianti in pochi anni, si può affermare che essa abbia dei caratteri, per così dire, colturali: rispetto all'arte vien quindi ad essere nello stesso tempo qualcosa di più e qualcosa di meno. Ha bisogno di riflessione più che di fede: ed è logico che la «libera interpretazione» che ha per presupposto ne abbia favorito la diffusione in paesi come la Germania, di religione protestante. È infatti la Germania con i vari Wigman, Laban, Kreutzberg che difende e favorisce questo genere di danza come prodotto artistico di germinazione nazionale.

Quanto la danza libera è nordica e riformista, tanto è dogmatica ed ortodossa la danza pura: la quale comprende i movimenti più ampi, i più liberamente esaltati, i più organizzati come simmetria di forme e come accentuazione ritmica: di cui fan parte le danze popolari, i balletti (genere classico), le danze che si basano su tempi musicali specifici (valzer, passacaglia, gavotta, ecc.) e su motivi che presentano per se stessi un massimo di quadratura e di equilibrio. La danza pura, infine, è la danza classica: quella che noi abbiamo imparato a

conoscere attraverso quel suo magnifico incidente che è il balletto cosiddetto d'opera, intristito dopo Diaghilev per la sua stessa sete di grandezza: danza pura è la danza dei paesi d'Oriente, ancora connessa per tradizione millenaria alla celebrazione dei riti religiosi. Per l'una e l'altra ogni gesto ha una misura fissa, ogni passo una struttura esatta, ogni composizione di linee un valore determinato. Ho detto altrove, secondo una concezione che è stata finalmente accolta dalla critica più recente, della danza pura come liturgia: concetto che vale tanto per la coreutica orientale, di indole sacra, come per quella occidentale, di carattere non del tutto profano, almeno in linea estetica. Ecco perché credo nella durata e nell'avvenire della danza di scuola, la cui legge e la tradizione del passo e del gesto forniscano un linguaggio coreutico che è – o dovrebbe essere – di comprensione chiara e universale, oltretutto di valore simbolico ed eterno.

Le ragioni che attardano il cammino intrapreso dalla danza classica per rioccupare quella condizione di privilegio per cui il secolo XIX ne aveva fatto l'arte per eccellenza, sono varie e complesse. Non potendo da noi vivere di altra vita che non sia quella scenica nella forma del balletto, essa è alla mercé della pigra ispirazione dei librettisti, più preoccupati di *épater le bourgeois* col magnifico e col macchinoso a tutti i costi, che non di comprenderne l'essenza e di utilizzarne le risorse: e finisce col soggiacere al giogo della musica moderna, che in genere non è la migliore alleata della libera esaltazione giratoria e saltatoria.

Anche quest'arte è dunque in un periodo di sosta. In una tappa di raccoglimento fra due diverse economie spirituali, fra l'estetica in dissoluzione e quella in formazione: ma non è illecito a chi ne ha seguito le sorti affermare che oltre la parentesi verrà prossimo l'incremento, secondo forme nuove e vitali. Non mancano indizi ottimi e confortanti, quali ad esempio gli interessamenti e la comprensione per le ragioni motrici ed il linguaggio della tecnica di danza, che si sentono crescere attorno d'ora in ora da qualche tempo a questa parte (è stata proposta fra l'altro recentemente – ed accettata – una tesi di dottorato sull'estetica della danza classica); e dopo le ore travagliate del mondo il prossimo avvenire potrà richiamarci a quel *quand le ballet va, tout va*, che per esattezza storica non è solo un modo di dire.

E poiché *danza classica* non significa altro che *danza di classe, o di scuola* che sia, eccoci sul tema della scuola che ci siamo preposti. Milano ne conta più di una, con una popolazione di danzatori che assomma a parecchie centinaia di persone, in prevalenza femminili. Ma i soli nomi che vengano alla mente sono quelli della Scala e di Enrico Cecchetti. Enrico Cecchetti è il più recente ed il maggior codificatore della tecnica della danza: alfiere sino in Russia di un metodo che ha trovato epigoni in ogni paese, che ha infeudato l'Inghilterra e

che sviluppa radici rigogliose in America con Fokine (allievo di Cecchetti e grande riformatore della coreografia moderna) il *maestro* ha fatto della scuola di ballo della Scala il suo ultimo baluardo; lasciandovi, dopo la sua recente scomparsa, una grande eredità di affetti e la perpetuità di una tradizione di cui son state degnissime continuatrici prima Angelina Gini ed ora Cia Fornaroli.

Non si può conoscere ed apprezzare compiutamente la danza classica attraverso il frammento del passo d'opera od il balletto nella sua espressione attuale. Chi parla ancora delle *punte* o delle *pirouettes* come di vane esercitazioni accademiche dovrebbe venir qui in queste aule ignude (un pianoforte ed una sbarra di legno scorrette a mezza altezza su tre pareti ne sono il solo apparato) per convincerei quale lungo studio, quale fervore e quanta dedizione sian necessari per un noviziato che durante otto anni conduce le allieve dalla infanzia alla adolescenza. Lo slancio di queste bambine, e la loro tenacia a superare con l'esercizio le leggi della gravità corporea sono illuminate di una diffusa spiritualità: non è come quando, alla luce dei proiettori sulla scena, le vediamo condotte alle esercitazioni espressionistiche od aneddotiche della pantomima. Là finzione, qui liberazione: non per nulla gli smalti e i cammei di Théophile Gautier – ballettomane ferventissimo – sono nati nell'aula della scuola, e nella platea le cronache informatissime e pettegole da Jules Janin sulla danza romantica.

Il richiamo della lezione trova le allieve allineate di fianco alla sbarra. La sbarra è il regolo ed il compasso di quest'arte che come l'architettura – Paul Valéry mi è testimone – si ispira alle leggi eterne e divine dell'equilibrio e dell'armonia spaziale e spirituale. Accanto ad essa le novizie acquistano inizialmente quella voltura esterna delle gambe e del corpo – il *dehors* – che si oppone alla interna della danza di oriente nella stessa antitesi che divide il cattolicesimo dell'occidente dalla religione orientale: universalità e partecipazione l'uno, esoterismo e individualità l'altra.

Ecco perciò, ritmata dal pianoforte conduttore, la serie dei *ronds de jambes* e degli *échappés*: ruotazione esterna degli arti inferiori dalla punta del piede all'anca, distacco dei piedi dal centro all'infuori. Alla prima adesione e confessione della novizia con lo spirito esterno della danza fa seguito il momento della elevazione: ecco i *relevés*, che accennano il distacco del corpo dall'attrazione terrena, ecco i passi sulle punte che continuano la spinta verso l'alto secondi quella che ti pare una aspirazione, una preghiera. Così riunita ed elevata sulla verticale dell'appiombo la danzatrice sorte dalla sua funzione umana per divenire formula geometrica («o empireo della formula geometrica, o simbolo del pensiero, o ideogramma!» esclamerà – se non erro – il Levinson): e, nell'arresto del movimento su

questa posizione, guglia protesa su un tempio dalla terra al cielo. Nessuna arte ha spinto più lontano la ricerca dell'assoluto: non giungeva il Gautier a proclamare la Taglioni «danzatrice cristiana» salutandola come Maria, piena di grazie? Per primo il Gautier ha scoperto quella apparenza liturgica che riveste la tecnica della danza di scuola: arte che si piega non al capriccio ma alla necessità di formule e di schemi di origine troppo remota perché vi si possa aderire con pienezza e non solo per intuizione, di significato troppo misterioso perché se ne possa parlare come di risibili e vani sforzi di acrobazia.

Ma parlavo della scuola della Scala: alle ottanta allieve circa che – ripartite in otto corsi – proseguono la lezione, di cui abbiám visto l'inizio, negli esercizi sulle cinque posizioni delle braccia e delle gambe: che sorrette dal ritmo nello slancio si librano nei *jetés* e negli altri tempi di elevazione o, fiori del movimento, si sviluppano negli *adagio*, negli arabeschi e nelle attitudini; a queste ottanta giovani sacerdotesse di un rito castissimo e spirituale sì sono aggiunti in questi giorni gli otto ballerini russi e polacchi condotto da Leonida Miàssin per il *Belkis* di prossimo allestimento. Fatto nuovissimo e raro quello della presenza di tanti uomini, abilissimi e prestanti, nelle aule della scuola milanese: che forse varrà a dimostrare definitivamente la necessità di una classe maschile a chi può aver visto e compreso quale altra cosa sia la danza dell'uomo da quella femminile, per quelle risorse tutte proprie di vigore e di slancio che non sono completamente concesse alla danzatrice. Questa lacuna a parte – colmabilissima per altro quando la comprensione sarà matura – la scuola della Scala si è conservata tale da poter condurre ancora notevolissimi apporti alla gloria della saltazione. Sul valore medio delle allieve ho detto al tempo del saggio annuale: utilizzate meno che in ogni altro luogo, e talvolta per il passato non nel modo più opportuno esse si aggruppano su uno *standard* di valori che non è affatto comune alle grandi istituzioni similari all'estero.

Tradizione lontana di un'arte gloriosamente italica o più vicina di un validissimo magistero? L'una e l'altra cosa assieme riassunte in Cia Fornaroli. E che la Scala, dopo di lei, possa ancora creare la grande prima ballerina, di risorse e di capacità eccezionali, è provato dall'esempio recente di Attilia Radice: diciotto anni celebrati in un poema di estasi e di liberazione.

È di iersera il suo esordio nel ruolo in una breve e brillante apparizione durante la *Vedova scaltra*; il pubblico scaligero potrà rivederla per ben altro giudizio nella parte che sosterrà in *Belkis*, dove i suoi passi sulle punte, mossi da così ispirato vigore, fan ricordare quello che il Gautier ebbe a dire per la stessa cosa della Fuoco: «*ses pieds sont comme deux flèches d'or bondissant sur un pavé de marbre*». Dacché per la prima volta la ho segnalata, dopo il suo

saggio di or son due anni, la sua arte non ha fatto che completarsi nelle risorse e nell'ispirazione. Non sappiamo ancora dove i mezzi ed il temperamento ricchissimo la condurranno e dove la sua fede, la generosità, la sua sete di perfezione: ma nel deserto e nella indifferenza che si son fatti attorno al balletto, bisogna indicarla come la presenza di un apostolato ed il segno di una rinascita.

Fabbri, Paolo, "La fenice d'Arabia": Attilia Radice, «Comoedia», anno XIV, n. 2, 15 febbraio–15 marzo 1932.

Dopo la sua entrata, fatta di radenti e rapidi *jetés*, come una ripresa di lena delle penne dopo il lungo viaggio, noi non lo vedremo più toccare il suolo se non per accogliere il messaggio di amore dalle mani del re saggio. L'Araba fenice vince ancora l'ideale di Svetloff che fa della danza il superamento delle leggi di gravità, essa è la leggerezza stessa vestita di carni, l'uccellino mutato in fanciulla: per lei è il regno dell'aria, per lei il corso dei venti. Vi sale con lunghe e vigorose *envolées*, torna a librarsi, si butta, risale. E tutto questo con atteggiamenti tratti dall'ambito dei passi di scuola più tradizionali, eletti e trasfigurati da un singolarissimo temperamento di artista. Si neghi ancora il valore simbolico della danza di scuola. Non occorre aver frequentato a lungo una classe di balletto per soffermare ad un certo punto l'attenzione su una sorprendente serie di *pirouettes* ma sono soltanto tali queste spirali rivolte verso il cielo senza richiami terreni, questa elevazione graduata tanto del corpo come dello spirito; o, al richiamo dell'aria per l'uccello noi non preferiamo sostituire quello del pensiero verso il sublime? Sul manuale od in discussione può sembrare astrusa questa terminologia di *coupé, jeté, fouetté sulla punta, temps levé* (e quando ci decideremo a tradurla – nelle scuole – con lingua italiana?). Ma date ad Attilia Radice da eseguire e da coordinare questi passi; essi porteranno l'impronta di quel modo spirituale che è, per l'esteta, la perfezione; conformità assoluta e naturale della forma plastica alla vita interiore dell'artista. Noi non possiamo seguirla nei fastigi delle più alte sfere dove ella di trasporta con le ali potenti dell'uccello favoloso: gran cosa se potremo decifrare di quaggiù quel suo volo come l'espressione visiva di un indicibile messaggio, tracciato col linguaggio sublime dei geroglifici.

Fabbri, Paolo, *Verbosità di Tersicore*, «Il Secolo. La Sera», 28 giugno 1932.

Dopo ciascuno di quei resoconti coreografici che questo giornale ospita di tanto in tanto, le corrispondenze e i commenti si accumulano sul tavolino. I coreuti han sempre qualcosa da replicare alle osservazioni, ed il tono che assumono è generalmente ingiurioso. Ed ora sto raccogliendo in volume le lettere ricevute da danzatori negli ultimi quattro anni. A dimostrare l'impreparazione di gran parte di questa generazione coreografica, e la sua inadeguatezza ai compiti artistici assuntisi, non ho miglior modo che riprodurre senza commenti le fiorite espressioni che ricevo in molte lingue: russo, tedesco, e anche – purtroppo – italiano. Il libro – che sarà perlomeno curioso – porterà una interessante appendice coi resoconti stenografici – che io posseggo integrali sin nelle scorrettezze sintattiche e negli anacoluti – delle conferenze tenute in Italia da danzatrici.

Tersicore si è fatta ciarliera oltre che pigra: si direbbe anzi che quanto meno muove i piedi, tanto più la lingua e la penna. Dopo la danza voi immaginate che ella si adagi sorridente e spossata sul letto di fiori: ed invece siede alla scrivania e detta alla dattilografa polemiche con i giornalisti. I quali una volta disarmava con la trasfigurazione e la liberazione corporea ed oggi insegue per le redazioni impugnando la dottrina e il sillogisma (*sic!*).

Felici tempi passati! Le danzatrici erano «senza lettere» ma avevano le ali ai piedi e la Grazia negli occhi e nel sorriso. Athikté si smarriva danzando, e a Socrate non sapeva dire il come e il perché. L'arte saltatoria era tradizione familiare e disciplina diuturna: prima d'essere la Silfide, Maria Taglioni – discendenza d'un ceppo coreografico secolare – era stata per diciott'anni scolara; non oggi; non meno studiosa Carlotta Grisi, che sapeva appena scrivere il proprio nome, Fanny Elssler e la Cerrito sapevano mediocrementemente apprezzare le deliziose *croniques de danses* di Théophile Gautier ma la loro danza non era per questo meno agevole, mirabile, edificante.

Poi venne la bizzarra Isadora Duncan – grande per carattere e nefasta per proselitismo – col bagaglio americano delle teorie alla Bob Ingersoll, e dimostrò la mediocrità della disciplina. Da allora si è ballato assai meno e parlato assai di più; i danzatori sono stati più leggeri di testa che di gambe, e la danza è diventata uno svago per studentesse di liceo: una ambizione che appena covata in salotto si affanna a trovar la via del palcoscenico. Vent'anni di diletterismo intellettuale hanno sbalordito la Danza con proclami tendenze e teorie, l'hanno macchiata con i fiumi di inchiostro. Ma non è a dire che, togliendole le scarpette di raso, le abbian dato maggior libertà e varietà di movimenti: e nemmeno che, aggiogandola alla letteratura, le abbian trovato fonti più propizie di ispirazione. I sanculotti non son riusciti a buttar giù dal piedistallo le statue di Blasis, Viganò, Cecchetti: e la gloria della candida

Anna Pavlova resta ancora ineguagliata (se Mary Wigman ce io concede). C'è l'ubbia del moderno, dell'antitradizionale: presuntuosa ignoranza dei cari giovinetti che voglion costruire locomotive rifiutandosi di conoscere il *dos mõi pe sto* e il principio della leva.

Ma dopo tanto sconvolgimento il mondo coreografico ritorna In sesto: in Inghilterra – pontefice Cecchetti – si è già ristabilito il buon ordine; la Francia è pacificata sottomessa. dalla mano di ferro di André Levinson; e persino in Russia il dittatore bolscevico Stalin ha imposto il restauro della danza sulla tradizione: su questi paesi – che già furono suoi feudi – l'Italia si appresta a riprendere il primato, come si legge nell'aria per segni evidentissimi.

Non importa che attorno si continui a confondere la danza classica – che è il principio – col balletto romantico – che è l'incidente; che i dalcroziani continuino a teutonizzare e i cosiddetti «ritmici» a contaminare gli stili. La bazza è finita: non ce n'è più che per qualche giorno. Lo stile e la precisione riprendono il sopravvento sui palcoscenici. Dalcroze – intervistato a Parigi – ripiega sul programma minimo della coltura fisica, della ginnastica per signore. La danza teatrale è vendicata, e sarà vendicata anche quella di folclore, cui si è attentato in questi giorni a Milano con pretesti manzoniani.

Per la buona pace dei più recenti contraddittori: Fabritio Caroso ha codificato sin dal 1581 una *Bergamasca* nel suo trattato del «*Ballarino*» come, una delle più caratteristiche nostre danze paesane, diffusa con sue varianti in tutta la Lombardia; Gaspare Ungarelli la illustra nel 1891 nella sua raccolta delle «vecchie danze italiane», e la fa venire proprio dalla Brianza, dopo averne descritto i passi e gli atteggiamenti. Chi l'ha eseguita doveva essere meglio informato: il cavarsi d'impaccio «di maniera» non è bello in arte come in giornalismo. Non ci si salva col costume: anche a trattare il folclorismo – come mi scrivono – «artificioso e convenzionale», sfido a non ridere chi sentisse Renzo Tramaglino toscaneggiare, Lucia Mondella parlar romanesco e Fra' Cristoforo bestemmiare in abruzzese. Nel caso in parola, il tempo che si perde a recriminare e discutere poteva essere utilizzato per lo studio.

Sulle cosiddette «interpretazioni musicali» si può continuare a fare equivoco.

Ma –dopo tante ingiurie alla tecnica di scuola – mi sorprende che nella riproduzione di un ballo schiettamente, regionale sian proprio i rivoluzionari della danza ad usare a sproposito i *giri*, i *fouettès* (sic!) e le *incavazioni* (sic!) del balletto classico. Coerenza, signori: meno parole e più attenzione

Fabbri, Paolo, *Danze popolari e danze nazionali*, «Comoedia», anno XV, n. 7, luglio 1934.

[...] Il pubblico è, nella parte preponderante, «popolo»: e per il popolo – in quello spettacolo teatrale che si chiama ballo – l'intreccio (sia avventure di pirati o favola di insetti o di fiori o storia di maschere) rappresenta l'incidente: la norma invece è costituita dall'ambiente e dai personaggi; e tanto più il popolo li «sentirà», quanto più immediatamente li vedrà sortire dalla sua cerchia e dalle sue tradizioni. Come meno arzigogoli si dirà meglio – e alcuni esperimenti attuali lo dimostrano – che il popolo accorre preferibilmente agli spettacoli più timidamente popolari. È dunque ora di tagliare il nodo gordiano delle polemiche coreografiche sposando in pieno la causa delle danze popolari? [...]

Ma è ormai tempo di concludere con l'ipotesi tracciata da André Levinson nel suo interessantissimo volume postumo *Les visages de la danse* e cioè:

Esiste, in materia di danza popolare, un *fondo comune* alla razza bianca, o piuttosto alla umanità primitiva, sotto tutti i cieli.

Sotto questo aspetto non esistono *danze nazionali*; non c'è che una *danza popolare* unica che non si arresta ad alcuna frontiera. Per essa non ci sono, né Alpi, né Carpazi: ovunque il suo principio è lo stesso. Le varietà etniche si sovrappongono a questa base comune. Non si possono studiare utilmente le caratteristiche cui differiscono il *taccone* del danzatore andaluso e la batteria del «claquettiste» negro e la rotazione del dervisci da quella del tibetano se non si è stabilito prima in che cosa si rassomigliano. Ora, in questo secondo stadio di differenziazione, nei generi più evoluti della danza popolare, a delle distanze prodigiose e presso le razze più straniere le une alle altre, noi osserviamo sovente delle analogie che non potrebbero essere fortuite. Si tratterebbe in questo caso piuttosto di lente e misteriose migrazioni di forme che, spostandosi e riproducendosi attraverso i secoli ed i continenti, compiono il giro del mondo e si ritrovano al loro punto di partenza.

Concludendo: in un mondo, come l'attuale, in cui i nazionalismi si ricostituiscono più compatti che mai e le questioni di razza e sociali premono a tutte le porte, la coreografia «borghese» ha finito la sua ragione d'essere esaurendo le fonti d'invenzione dei soggetti e dei ritmi.

S'impone, anche qui, il ritorno alla patria e alle origini; alla confusione delle parti – superbo sogno wagneriano che rappresenta tutta un'epoca – deve seguire inevitabilmente il processo dissociativo con la ricostituzione degli elementi primordiali.

Questa è la ragione sicura del successo del prossimo festival viennese, questa la condizione indispensabile perché si possa parlare al popolo con convinzione e con successo di «splendide tradizioni» e di «arte nazionale».

MARCO RAMPERTI

Ramperti, Marco, *Addio Tabarin*, «La Stampa», 28 gennaio 1927.

«*Addio Tabarin – paradiso di voluttà...*». Le canzoni esagerano sempre. Le poche volte che sono sceso nei voluttuosi paradisi detti Tabarins, vi ho travato dieci persone che s'annojavano, ed altre novanta che campavano su queste dieci. Vi torno, adesso, mentre rintoccano le campane a stormo della loro fine, e l'impressione è così desolata, così catastrofica, che ho quasi voglia di farmi un segno di croce. Siamo dinnanzi a un cataletto. Le ultime musiche di Irving Berlin hanno l'aria frettolosa di chi vuol concludere. Quel po' di sorriso ch'è sulle labbra violastra delle frequentatoci, si direbbe obbligatorio, così com'è obbligatoria la consumazione di *champagne*. Sempre un poco questi luoghi, che spesso prendono per celia dei nomi infernali, mi davano un senso dantesco di punizione in giro tondo, di «bufera che mai non resta» per un potere di lemuri e di satanassi. Adesso s'è aggiunto non so che soffio, non so che gelo di tragedia. La fischiata del negro in cilindro che durante di *camel-walk* s'aggiunge e sovrasta allo *jazz*, è come un richiamo traverso alla burrasca. Poi il moro parla dal megafono, secondo l'uso, e si ha veramente l'impressione che gridi a un salvataggio. Un passo di *charleston* sgambettato da altri tre negri completa rifusione. Fanno essi l'atto di nuotare, coi ginocchi piegati in dentro e tenuti per le rotule, spalancando degli occhi da caimano di cui vedi il bianco: e il movimento è preagonico; lo sguardo è di terrore.

Al Tabarin quest'ultima volta, ci sono andato con un poeta. Non c'era entrato mai: voleva vederne uno prima della chiusura definitiva. La poesia ha sempre avuto delle tenerezze pei condannati a morte. – È triste – m'ha detto, indugiando con la coppa del beverone tra le dita, quasi la temesse avvelenata. Avevamo di fronte due ballerinette ungheresi. Una si grattava. L'altra alzò il calice verso di noi, vedendoci così sobrii e così soli, con ironia. – *Servus* – fece il mio compagno, selvatico ma educato. Coi che si grattava ci mostrò la lingua. – È

triste. Molto triste... – Sì. Però non quanto credete. Gli scrittori italiani non amano il Tabarin, ed hanno ragione. Ma non amano neppure il ballo, ed hanno torto. Qualche pagliuzza d'oro si riuscirebbe a trovare anche in questa pattumiera. Ma gli scrittori non vanno più a veder ballare, come ci andavano Andreieff, o Musset, e ignorano cose, passioni, splendori, miserie che son pure di questa terra, essendo di questi luoghi. Né di sport né di danza vuol sapere il letterato italiano. Ve l'immaginate, Marino Moretti al Tabarin? Cardarelli? O Govoni? Non parlo di Papini. Sem Benelli ce l'ho visto una volta sola, accigliato da far paura: tanto, che una *girl* gli tirò un cioccolatino. Anche Gotta ce l'ho veduto una volta, attento ai i «falsi tzigani» che poi mise in una novella«i e poi in un romanzo. Lo stesso Guido da Verona non ci andava che nell'anteguerra; e così Luciano Beccoli : molto attento tra il 14 e il 15, col suo monocolo, alle quattro fanciulle Santelmo, che ormai saranno maggiorenni. Vergani, frequentando i sotterranei di Bragaglia, vi ha fatto l'*apprentissage* delle sue esperienze funambolistiche: ma ne è uscito subito. Pitigrilli, le poche volte che ci va, fa della chiromanzia e beve la granatina. Lo stesso povero Vallini, che qualcuno ancora suppone ucciso dalle droghe e dalle tregende notturne, mi confessava che pochi luoghi l'affliggevano come il Tabarin. «Vi andai a ballare una volta – egli mi diceva – per amore d'una greca che aveva un profilo da Partenone. Presala tra le braccia per un giro di tango, la vidi impallidire orribilmente. Pensai fosse per amor mio: per averle io comunicato, finalmente, lo struggimento ch'era in me. Le si era soltanto slacciato uno scarpino. Non ci tornai più. Non misi più piede in un dancing... ».

– Vogliamo andare?

– Come vi piace.

Le due ballerinette sono ebottate a ridere, non so perché.

Uno squillo ci arresta: uno squillo da di del giudizio: duro, fragoroso, intransigente. Sono apparsi sette saxofoni: sette tube splendenti, schierate ed alzate al cielo come, nei frontoni dei templi indù, proboscidi dorate d'elefanti ; e alla loro improvvisa arroganza han ceduto, di colpo, tutti i bisbigli della sala. Alcune pedine dal viso acerbo, le quali poc'anzi sorridevano d'un sorriso confetto, ad ogni sguardo che incontrassero, s'affissano, non più distratte, alle trombe d'oro, quasi assorbite dai loro imbuti vorticosi. La guardiamo. Non si voltano. Non si scuotono. La masnada dei *sax* va intonando un tempo di Whiteman. Ognuno è immobile al suo tavolo, sotto il paralume cangiante arancio e viola, e solo una coppia è sdruciolata di corsa, d'impeto, quasi sottraendosi a una stregheria, nel mezzo dell'aula, verso il quadro abbagliato dove si danza ; mentre, nello squillo laceratore, tremano i calici

vuoti, e qualche ciglio sgomento, e il pendulo ramo d'un finto glicine. Tutta la sala è festonata così, in una maniera d'idillio che ha un sapore di canzonatura, e che tutti i *Tabarins* ripetono da quella «*closerie des lilas*» da cui ebbero origine. Ogni cosa è qua dentro falsata o burlata: la luce cangiante come la decorazione floreale, i sorrisi delle donne come i pezzi di musica, che i sonatori usano interrompere a mezza battuta per lasciarci lì col piede sospeso. E qua un vinaccio diventa *champagne*, il *Parsifal* diventa un *fox-trot*. Ogni cosa a rovescio; oppure a sproposito; il *danseur* lenone che balla nello stile dei principi; o il principe incognito che s'ubbrica come lo staffiere. Ci sederemo all'ombra di quei glicini da convento, intorno a quella *pekte table* che diresti apparecchiate per Manon Lescaut; e verrà l'ungheresina che si gratta, o l'altra che ride con undici denti d'oro, a darci un ganascino. La vera peccaminosità del Tabarin è in questa imitazione irridente, per quanto inconsapevole, d'ogni casta poesia. E poi anche nella sua labilità. Tutto qui par vivere ad alta tensione, ed è effimero più che tutto; e significa, nel massimo luccicore, la maggiore inconsistenza: dalla sigaretta *bout d'or* che forse l'episodio più espressivo della vite tabarinesca, è in quello scherzo della musica interrotte prima di concludere. È una cosa che fa male al cuore; che fa guardare con odio, chi abbia sensi gentili, alla volta dei musicanti colpevoli. Sono là: giovani, bianchi, biondi, con lunghi capelli: scolari di Conservatorio, immagino. E il moro urlante nel mezzo: unico negro e laido nella fila, bianca, come un dente cariato. Urla come soffrisse. Perché urla così? E ad un suo cenno, ecco, la musica tace, stroncata. Una cosa selvaggia; una cosa che fa male. Hanno preso una melodia per il cello, perché? Una musica interrotta è tragica come una morte violenta. Un'idea che doveva risolversi; un'idea, cioè un'esistenza, che doveva ricomporsi nell'infinito, è rimasta senza epilogo e senza pace. E l'anima trema. È un poco come quando un razzo ricade, ancora acceso, nel buio: e nessuno, nessuno saprà mai come abbia potuto morire. Ma questa mancanza della battute di riposo esprime precisamente l'allegrezza del Tabarin: musica che non conclude; fuoco che non consuma; illusione, trepidazione che lascia l'anima più inappagata e più sofferente di prima.

«Spark-ballet»: una schiera di pagliaccetti sbraccianti, assurdi, tra saltarelli di gente sorpresa. Poi una danza macabra, nello stile di Valeria Gert, con ali di vampiro, luci spente e accompagnamento di tamburo rullante. Riconosco l'origine austriaca, anche se le ballerine si chiamino *girls*..

Indubbiamente i popoli vinti hanno occupato i *Tabarins* dei popoli vincitori. Tributo; o rivincita? La danza di Basiliola in onore del più forte, ci riverisce o ci minaccia? Vogliono

esse, le belle sconfitte, ritoglierci con la *quête* una parte del tributo di guerra? O c'è, come nei fiori odorati da Adriana Lecouvreur, una polvere dissimulata nella rosa del bottino? Polvere Merk, probabilmente...

Seguono un *garrotin*, una flamenca, un *Kohap* russo, un *katolengo* africano. Poi una ballerina romena, dalla pelle che sa di *rakhatokoum*. Poi una spagnuola, agevole e magra come una biscia nell'olio. Nel suo libro recente, quella cima di Bourget ha stabilito che «una francese non ha mai danzato come un'inglese, né un'italiana come un'orientale». Scoperte che si arrivano a fare, in Francia, soltanto quando si è immortali. Ma che, tra l'altro, non sono neppure indiscutibili. Perché abbiamo, ormai, anche delle *girls* nate in Baviera; oppure a Francoforte sul Meno. Perché Harry Pilcer, il prefetto della grazia parigina, viene oggi dalla Scozia, come ieri la Cavalieri veniva dalla Sicilia; perché i «falsi tzigani» scoperti da Salvator Gotta sono generalmente di Napoli, e i mori dello *jazz*, qualche volta, passati al lucido da scarpe, perché le danze russe le ha insegnate l'italiano Cecchetti; e quelle dei *tabarins*, spagnuole o romene che sieno, le mette su un *regisseur*, che ha spesso il ritratto del generale Hindenburg appeso alla catena del panciotto.

Largo dunque alle *girls*, della City o di Santo Stefano, che verranno in mezzo alla sale, tra i finti glicini e il finto *champagne*, a fare il «pollo arrostito», a cantare lo *yankee-doodle* e a schiaffeggiarsi in cadenza le gambette. Queste stesse *soldierettes*, l'anno scorso, quando le maglie carnicine non erano di rigore, le ho viste schierate dallo stesso *regisseur*, nella stessa maniera, in un costume che si componeva d'una cravatta nera e d'un colletto all'ussara: salvo che la prima, la capitana, portava anche un piumetto sopra la parrucca *marquise*, e l'ultima, la serrafila, uno zaffiro all'ombelico. Sapevano di saponetta, di cipria e di *fondant*: e avevano un sorriso identico, quasi regolato da un commutatore. Ma la loro nudità ci era ormai indifferente, benché lo spettacolo della bellezza sia sempre magico nella sua rivelazione carnale, quel sorriso, quella cipria, quella stanchezza, ce ne allontanavano. Le riguardo adesso vestite. C'è nei loro occhi, rimasti innocenti, un riflesso verde e chiaro di Wiener Wald. – È triste – ripete il mio compagno, scrutandole. Sì: è triste. L'acrobazia dei nuovi balli, dapprima così sorprendente, appare nel loro sforzo, alla lunga, un supplizio inutile. La gambina diciottenne dislocata nel *grand ecart*, sotto la luce crudele di tutte le lampade e di tutti gli occhi, sotto tante luci che l'investono e la frugano, è uno spettacolo per sadici. Altra cosa doveva essere, questa «spaccata», al Bal Bullier dove appariva, trenta o quarant'anni fa, solo a titolo di variante tra un *waltzer* e un *galop*, e non come un ripetuto melanconico martirio: quando le gonne delle danzatrici erano corolle di fiori complicati,

sboccianti al vento festoso del *can-can*; e non maglie suggeritrici di nudità anemiche, in balli senza riposo e senza gioia. E poi, vedete, queste ballerinette di Vienna o di Budapest sembrano ricordarsi, qualche volta, d'essere dei tributi di guerra. Nei loro occhi assonnati c'è un'inquietudine che a volte è lasciva, a volte ostile soltanto. Il poeta mio compagno diceva persino, esagerando, d'averne paura..

– Che tristezza!

– Ma no, amico mio; aspettate. Gli scrittori italiani sono ingiusti verso i *Tabarins*...

Dopo un *hesitation* scandito appena da un cembalo, il *jazz* si ridesta; e il moro ci ridice dal megafono le sue rumorose puerilità, mentre il clarino accenna contorto motivi del più africano rococò, che il *saxofon* in *si bemol* riprende e ricalza; e il *capharnaum* si estende, con strilli strozzati, con raucedini spasimose, alle trombe a pistone, alle cornette di latta, e a uno strumentino ignoto che si fa largo, con fischi di folaga spennata viva, tra i belati incongrui d'una fisarmonica ungherese e le martellate d'un timpanietto, che si direbbe impazzito dietro le sbarre d'argento d'un *zilophon*. Siamo al crescendo dell'ora finale: l'ora in cui l'*one step*, che dopo tutto insegna a marciare diritti, non basta più. E neppure il *fox-trott*: questa tarantella per nevrastenici. E neppure lo *shimmy*, che favorisce i movimenti a contrattempo e le fantasie riflessive. È il momento del *dramme*, del vero *jazz*, dalle pulsazioni terribili, dalle smanie d'epilessia. Un argentino in abito da domatore, con una pallida donna tra le braccia, si lancia nel quadro luminoso, accenna quella *samba* arroventata che mette l'arsura pure a chi guarda, che salta, corre, prilla, balza su tutte le cose con una specie d'ebbrezza truce, da condannati e da folli. L'argentino, con la sua smorta donna sul cuore, è fastoso: fuscaccia, cappellaccio, cartucciera, stivali di cuoio fulvo alla Harland Dixon. Messa in scena da lupo, per sì docile agnella! È l'ora dei balletti *en peau*, se fossero permessi; l'ora in cui si beve. Vino, vino! E il fervere dello *champagne* passa dagli orli delle coppe a quelle delle tuniche delle danzatrici. Tutto è fatto calice di piacere e proteso in un brivido di spume. Noi due stessi, testimoni astemi, siamo presi nel gorgo. È l'illusione inversa di quando si parte, in treno, e pare siano gli altri a muoversi. Ora sono gli altri che riddano, ed è la nostra testa che gira. Eretici in una chiesa di peccati, sentiamo che c'è qualche cosa d'inevitabile, e forse di normale, nel convulso abbandono altrui. L'orgia è la marea, è il terremoto. È l'umanità che torna, viziosa ma bambina, agli impeti elementari, alle simbiosi ingenuie; che risente nel proprio sangue la danza degli elettroni ripetere la danza delle stelle; che rivive, sia pure bestialmente, nella purità di quel ritmo che i saggi scoprirono nelle cifre, i filosofi in Dio. A questo punto le trombe impettite degli ottoni acquistano una torva solennità. Non c'è più di vivo che le bocche dei *saxofoni*. Tutto appare

assorbito, divorato da loro; tutto danza commisto e distrutto: luci gialle e parrucche bianche, occhi accesi e sigarette *bout d'or*. È uno sfacimento su cui la musica trionfa: spettacolo sinistro, insieme, e sublime.

I due ballerini si sono placati in un *tango* d'intensa lentezza. L'uomo porta la donna, adesso, con una precauzione amorosa, quasi ella fosse di cristallo; e il ritmo si ripete in figura di carezze infinite, rifluenti, passanti dall'uno all'altra come se nessuno vi assistesse: vereconde, però, e piene d'una schiva tenerezza. Sono, tutti e due, gravi e lontani. Credo che continuerebbero a ballare anche se la musica cessasse.

– Li conoscete?

– L'argentino, no. Lei sì. È di Gratz. Nipote d'un duca, già consigliere dell'impero. Apparve l'anno scorso, in un *Tabarin* di Merano, con un *corsage* di specchietti. La sera dopo – s'era di giugno – tornò con una parure di lucciole. Dicono sia andata, quest'anno, in pellegrinaggio ad Assisi. Tre uomini si sono uccisi per lei.

– Ma lui, lui?

– È l'amante, naturalmente. Potrete capirlo da ciò: che, ballando, essa non iride. Ridere, al *Tabarin*, fa parte del programma. Ma ballare con la persona che si ama, è una cosa seria. Che dite, amico mio? Ch'egli ha una faccia brutale? Sì: e un vestito da domatore. Questa notte, forse, egli la frusterà. Ora danzano. Ora si amano. Credetemi: se anche la musica cessasse, essi, essi soli, continuerebbero. Non danzano per noi. Ah, non pensatelo! Ma non è vero che sono belli? Essi incarnano, veramente, la musica. Anzi pare che la suggeriscano. Guardate: non c'è più niente di vivo qui. Essi. Essi soltanto. Ballare è una cosa seria. Non c'è più qua dentro che la loro forma sposata, il loro sguardo rapito, la loro serietà unanime. Addio, *Tabarin*. Domani tutte queste stupidaggine finirà. Per essi è già finita. No, no, amico mio: non ballano per noi. Sono soli. Lasciamoli soli. Andiamo.

Ramperti, Marco, *Vecchia Milano*, «La Stampa», 3 febbraio 1928.

[...] Non c'è nel ballo attuale qualche cosa che Giuseppe Adami mi aveva asserito d'averci messo, e che gli sono invece grato di non trovare: il ricordo del Manzotti.

No: il Manzotti non c'è, amico Adami, con tutta la tua voglia di fargli onore: ed è bene. L'autore dell'*Excelsior* è proprio tramontato per sempre. Il *Sieba* non si dà più, nemmeno per farvi passeggiare un elefante al naturale, e l'*Excelsior* parrebbe insopportabile anche

nell'edizione 1916, riveduta e corretta da Renato Simoni: né più rivedremo, se Dio vuole, Volta che tocca la pila facendone saltar su un «passo a quattro » di diavolini inebriati, o l'Oscurantismo tetro e incatenato che si azzuffa, in otto o in dieci *rounds*, con la Luce tutta bianca e tutta bella, per uscirne sconfitto, alla fine, come ogni *boxeur* negro che si rispetti dopo la *combine*. Balli simili rivelavano la loro assurdità nella loro stessa definizione. Volevano, pretendevano essere balli di concetto. Gran Dio! Ogni concetto, è un peso. Ma non è, la danza, l'anelito verso tutte le levità? Chi avrebbe cuore di caricare ancora di tante idee e di tanti simboli l'aereo, sfarfallante corsetto d'una ballerina? E veder magari, in questa *Vecchia Milano*, la luce e l'ombra azzuffarsi una volta di più nel nome dell'Italia unita; o una bambinetta quattordicenne, vestita di garza celeste, destinata a figurarci un'Allegoria più pesante ancora dell'elefante del *Sieba*? No: ballo di Manzotti, per fortuna, questo non è. E neppure *ballet* alla francese; e neanche ballo alla russa, la Dio grazia. Ma proprio un ballo di Adami con musica di Vittadini; e soltanto di Adami e Vittadini, salvo i bei costumi di Caramba avrà fedelmente desunto da qualche *Giardino delle dame* in uno di quei grandi sotterranei teatrali, così vasti e così segreti che si potrebbe impegnarvi una partita d'armi, o magari di *foot-ball*. [...]

Emerografia¹⁰⁰³

Ambrosiano:

G. C. Paribeni (ma Giulio Cesare Paribeni), “*Mahit*”, 21 marzo 1923.

Anonimo, *È arrivato un bastimento...*, 11 giugno 1923.

G. C. Paribeni (ma Giulio Cesare Paribeni), *Una fiaba e un balletto*, 9 febbraio 1925.

a. l., *Cia Fornaroli e la meteorologia*, 6 marzo 1925.

G. C. Paribeni (ma Giulio Cesare Paribeni), *Ripresa di «Hänsel e Gretel»*. «*Carillon magico*», 24 gennaio 1926.

Id., «*Petrouchka*» di Igor Strawinsky, 10 maggio 1926.

Id., “*Vecchia Milano*” alla Scala, 10 gennaio 1928.

Id., *Leggenda di Giuseppe*” e “*Salomè*”, 16 marzo 1928.

Id., “*Casanova*” di Pick-Mangiagalli, 22 gennaio 1929.

Anonimo, *Il saggio finale a «La Scala» delle allieve della Scuola di ballo*, 10 luglio 1929.

G. C. Paribeni (ma Giulio Cesare Paribeni) – E. (ma Enrico) Serretta, «*Rondò veneziano*», 9 gennaio 1931.

Id., “*Mille e una notte*” di De Sabata e Adami, 21 gennaio 1931.

Serretta, Enrico, *Accademia di ballo*, 4 luglio 1931.

¹⁰⁰³ La presente emerografia contiene i risultati di un lavoro di spoglio e ricognizione sistematica delle fonti primarie condotto secondo diverse direttrici di ricerca. I contributi qui elencati sono stati infatti reperiti come segue:

- consultazione delle rassegne stampa custodite presso il Fondo Aurel Milloss (Fondazione Giorgio Cini, Venezia);
- consultazione delle rassegne stampa custodite presso la Cia Fornaroli Collection (Dance Division – NYPLPA);
- consultazione di testate quotidiane e periodiche a partire dalle coordinate contenute nelle cronologie dei principali teatri e festival italiani (Teatro alla Scala di Milano, Teatro Reale dell’Opera di Roma, Teatro Regio di Torino, Teatro La Fenice di Venezia, Maggio Musicale Fiorentino, Biennale di Venezia) e negli studi di argomento coreico, teatrale e musicale riportati in Bibliografia;
- spoglio sistematico delle seguenti testate quotidiane e periodiche nel periodo compreso tra il 1920 e il 1945: «Corriere della sera»; «Comoedia»; «La Domenica del Corriere»; «Il Giornale d’Italia»; «L’illustrazione italiana»; «Il Messaggero»; «Il Tevere»; «La Tribuna»; «Il Popolo di Roma»; «Scenario».

A ciò si aggiunga il lavoro di spoglio condotto sui seguenti periodici della fine dell’Ottocento: «Gazzetta musicale di Milano» (1861-1903); «Il Piccolo Faust: notiziario teatrale illustrato» (1861-1900); «Il Teatro illustrato» (1881- 1892); «Il teatro italiano» (1875-1880); «Il Trovatore» (1869-1880 e 1891-1894); «L’Arpa. Giornale letterario, artistico, teatrale» (1861-1868; 1870-1882; 1885-1891); «Teatri arti e letteratura» (1861-1863).

G. C. Paribeni (ma Giulio Cesare Paribeni), *"Belkis, Regina di Saba" di Ottorino Respighi alla Scala*, 25 gennaio 1932.

Fabel (ma Guido Piovene), *Postille al "Belkis"*, 12 febbraio 1932.

Ramperti, Marco, *Serate milanesi*, 30 giugno 1932.

Fabel (ma Guido Piovene), *Il saggio di danze alla Scala*, 1 luglio 1932.

Anonimo, *Un periodico sulla danza*, 6 luglio 1932.

Anonimo, *Tre nuove opere da camera al Festival musicale*, 7 settembre 1932.

Anonimo, *Il concerto di musica italiana al Festival di Venezia*, 8 settembre 1932.

Ulderigo, Tegani, *Il ritorno del "Sieba"*, 10 settembre 1932.

Malipiero, Gian Francesco, *Lettera di un musicista al suo editore*, 29 settembre 1932.

g. p. (ma Guido Piovene), *La Ruskaja e la danza*, 12 ottobre 1932.

Piovene, Guido, *Il Passo d'addio*, 26 aprile 1933.

Anonimo, *Lo spettacolo al Manzoni per la fondazione «Anna Maria»*, 29 maggio 1933.

Anonimo, *Danze nel Teatro romano di Fiesole*, 19 giugno 1933.

Piovene, Guido, *L'Accademia di Ballo della Scala. Bilancio di un insegnamento*, 1 luglio 1933.

g. c. p. (ma Giulio Cesare Paribeni), *Balletti alla Triennale*, 13 ottobre 1933.

Ramperti, Marco, *Guerra di gonnellini*, 9 novembre 1933.

Id., *Una lettera di Marco Ramperti*, 12 novembre 1933.

Anonimo, *I Sakharoff al Manzoni*, 19 aprile 1934.

r. g., *Danze classiche e ballo accademico*, 11 maggio 1934.

Ramperti, Marco, *Grazie di ieri, grazie di domani*, 15 maggio 1934.

R. G., *Il saggio alla Scala dell'Accademia di Ballo*, 3 luglio 1934.

g. c. p. (ma Giulio Cesare Paribeni) – a. m. g., *"Fiordisole" di F. Vittadini e G. Cornali*, 15 febbraio 1935.

Anonimo, *I balletti italiani a San Remo*, 21 febbraio 1935.

L. R., *La "Vispa Teresa" di Zapparoli*, 28 febbraio 1935.

Anonimo, *Gli spettacoli a Taormina e ad Agrigento. Le danze di Jia Ruskaja*, [7] aprile 1935.

Serretta, Enrico, *Danze da vicino*, [10 aprile 1935].

Radice, Raul, *Passo d'addio*, 1 maggio 1935.

Anonimo, *Il successo a San Remo del gruppo di Jia Ruskaja*, 9 marzo 1937.

Rad., *Passo d'addio*, 30 aprile 1937.

e. d., *Ballerine all'esame*, 1 giugno 1937.

G. C. Paribeni (ma Giulio Cesare Paribeni), "*Carmina Burana*" di C. Orff, "*Il mandarino meraviglioso*" di B. Bartok, "*Anfione*" di A. Honegger, 13 ottobre 1942.

G. C. P. (ma Giulio Cesare Paribeni), *Il balletto «Visioni» di R. Pick-Mangiagalli*, 5 febbraio 1943.

L'Arpa:

Anonimo, *Marietta Vicentini ai teatri di Varsavia e Vercelli*, anno VIII, n. 24, 1 febbraio 1861.

Anonimo, *Olimpia Priora*, anno VIII, n. 42, 10 giugno 1861.

Anonimo, *Olimpia Priora a Milano*, anno IX, n. 5, 16 settembre 1861.

Anonimo, *La Beretta a Firenze*, anno IX, n. 8, 7 ottobre 1861.

Anonimo, *Rivista teatrale*, anno IX, n. 12, 4 novembre 1861.

Anonimo, *La Stella di Messina ed Amalia Ferraris*, anno IX, n. 46, 2 dicembre 1861.

Anonimo, *Rivista teatrale*, anno IX, n. 47, 8 dicembre 1861.

Anonimo, *Varietà artistiche*, anno IX, n. 23, 27 gennaio 1862.

Anonimo, *Lo Spirito Maligno. Ballo rappresentato al Teatro la Pergola di Firenze*, anno IX, n. 26, 17 febbraio 1862.

Anonimo, *Olimpia Priora*, anno IX, n. 30, 21 marzo 1862.

Anonimo, *Rivista teatrale*, anno IX, n. 39, 26 maggio 1862.

Anonimo, *Ancora della "Rosetta", nuovo ballo del Viena*, anno IX, n. 40, 2 giugno 1862.

Anonimo, *Olimpia Priora*, anno IX, n. 45, 14 luglio 1862.

Anonimo, *La Ferraris al Teatro della Pergola di Firenze*, anno X, n. 14, 23 novembre 1863.

Anonimo, *Olimpia Priora a Trieste*, anno X, n. 21, 12 gennaio 1863.

Anonimo, *Beneficiata della celebre Priora a Trieste*, anno X, n. 33, 7 aprile 1863.

Anonimo, *Artisti contemporanei. Olimpia Priora*, anno X, n. 42, 13 giugno 1863.

Anonimo, *Beneficiata delle celebre Priora a Ferrara*, anno XI, n. 43, 13 giugno 1864.

Anonimo, *Cronaca coreografica. Rosetta al Teatro R. di Torino*, anno XII, n. 25, 6 febbraio 1865.

Anonimo, *Rivista teatrale*, anno XIII, n. 20, 15 gennaio 1866.

Anonimo, *Amalia Ferraris alla Pergola di Firenze*, anno XIII, n. 27, 5 marzo 1866.

Anonimo, *Zoraide o la schiava circassa, ballo del coreografo Lorenzo Viena, con musica del maestro Giaquinto, rappresentato al Teatro S. Carlo di Napoli la sera dell'11 marzo*, anno XIII, n. 29, 17 marzo 1866.

Anonimo, *Rivista teatrale*, anno XIV, n. 26, 18 febbraio 1867.

Anonimo, *Brahama, ballo in sette atti e prologo del coreografo Ippolito Monplaisir rappresentato a Milano la sera del 25 febbraio*, anno XV, n. 30, 9 marzo 1868.

Anonimo, *Rassegna teatrale. Napoli*, anno XV, n. 34, 6 aprile 1868.

Ars et Labor:

Anonimo, *Attraverso le arti sorelle. Coreografia*, anno 61, n. 11, novembre 1906.

Anonimo, *Attraverso le arti sorelle. Coreografia*, anno 62, n. 6, giugno 1907.

Anonimo, *Attraverso le arti sorelle. Coreografia*, anno 64, n. 4, aprile 1909.

Arte e artisti:

De Martini, Gualtieri, *La rinascita del balletto italiano. Le manifestazioni d'arte a San Remo*, senza data [febbraio–marzo 1933].

L'Avanti:

Anonimo, *La Compagnia dei Balli Russi al Costanzi*, «L'Avanti» 7 maggio 1911.

g. a., *F. Alfano: "La Leggenda di Sakuntala"*, 11 dicembre 1921.

Anonimo, *"Mahit" di Riccardo Pick Mangiagalli*, 21 marzo 1923.

Anonimo, *"Hänsel e Gretel" di Humperdink e il "Convento veneziano" di A. Casella*, 8 febbraio 1925.

r. b., *"Hänsel e Gretel" e "Il Carillon magico"*, 24 gennaio 1926.

Id., *“Petrouchka” di Strawinski alla Scala*, 11 maggio 1926.

E. Z., *I Balletti Milloss*, 21 novembre 1945.

Id., *Seconda serata dei balletti di Milloss*, 4 dicembre 1945.

Bertoldo:

Bardolfo I, *Carmina Burana. Il Mandarin Meraviglioso. Anfione*, 16 ottobre 1942.

Cinema illustrazione:

Star, *Una grande danzatrice vi parla del cinematografo*, 14 febbraio 1934.

Comoedia:

Anonimo (ma Anton Giulio Bragaglia), *La danza senza musica*, anno VI, n. 3, 10 febbraio 1924.

Miracolo, Giovanni (ma Anton Giulio Bragaglia), *La Laban Tanz-Bühne*, anno VII, n. 1, 1 gennaio 1925.

Ruskaja, Jia (ma Anton Giulio Bragaglia), *Con fuoco*, anno VII, n. 2, 15 gennaio 1925.

Miracolo, Giovanni (ma Anton Giulio Bragaglia), *Ellenismo ed euritmia*, anno VII, n. 3, 1 febbraio 1925.

Ellero, Iacopo (ma Anton Giulio Bragaglia), *Comicità e acrobatismo*, anno VII, n. 4, 15 febbraio 1925.

Belfagor (ma Anton Giulio Bragaglia), *Danze spagnole*, anno VII, n. 5, 1 marzo 1925.

Ruskaja, Jia (ma Anton Giulio Bragaglia), *Sul minuetto teatrale*, anno VII, n. 6, 15 marzo 1925.

Bragaglia, Anton Giulio, *Dialogo con Ida Rubinstein*, anno VII, n. 7, 1 aprile 1925.

Id., *Una santa ballerina: Carlotta Bara*, anno VII, n. 8, 15 aprile 1925.

Miracolo, Giovanni (Anton Giulio Bragaglia), *La riforma coreografica di Noverre nello spirito della scuola italiana*, anno VII, n. 10, 15 maggio 1925.

Id. (Anton Giulio Bragaglia), *Musica esteriorizzata*, anno VII, n. 11, 1 giugno 1925.

Speranza, Alfredo (ma Anton Giulio Bragaglia), *La danza a Costantinopoli*, anno VII, n. 12, 15 giugno 1925.

Miracolo, Giovanni (ma Anton Giulio Bragaglia), *Mary Wigman e le sue danze*, anno VII, n. 13, 1 luglio 1925.

Divoire, Fernand, *Vera Mirova*, anno VII, n. 16–17, 15 agosto – 1 settembre 1925.

Miracolo, Giovanni (ma Anton Giulio Bragaglia), *I balli romantici di Smirnova e Romanoff*, anno VII, n. 18, 15 settembre 1925.

Gallian, Marcello, *Flora Korb*, anno VII, n. 19, 1 ottobre 1925.

Ruskaja, Jia, *Vecchia e moderna coreografia*, anno VII, n. 20, 15 ottobre 1925.

Arena, Paolo, *Sent M'Ahesa*, anno VII, n. 21, 1 novembre 1925.

Miracolo, Giovanni (ma Anton Giulio Bragaglia), *Niddy Impekoven*, anno VII, n. 22, 15 novembre 1925.

Clavel, Gilberto, *Teatro plastico*, anno VII, n.23, 1 dicembre 1925.

Miracolo, Giovanni (ma Anton Giulio Bragaglia), *Nyota Inyoka*, anno VII, n. 24, 15 dicembre 1925.

Ruskaja, Jia, *La danza è un modo di essere*, anno VIII, n. 1, 20 gennaio 1926.

Miracolo, Giovanni (ma Anton Giulio Bragaglia), *Bella Schumann*, anno VIII, n. 2, 20 febbraio 1926.

Pascasio Murguet, Alice, *Colloquio con Jeanne Ronsay*, anno VIII, n. 3, 20 marzo 1926.

Antona Traversi, Camillo, *Ida Rubinstein sulla scena e nella vita*, anno VIII, n. 3, 20 marzo 1926.

Bragaglia, Anton Giulio, *Tersicore esoterica: la danza d'espressione*, anno VIII, n. 4, 20 aprile 1926.

Salvatore, Ada, *Edmonde Guy e Ernest van Duren*, anno VIII, n. 5, 20 maggio 1926.

Bragaglia, Anton Giulio, *Niddy Impekoven*, anno VIII, n. 8, 20 aprile 1926.

Miracolo, Giovanni (ma Anton Giulio Bragaglia), *Claudia Pavlova*, anno VIII, n. 10, 20 ottobre 1926.

Id. (ma Anton Giulio Bragaglia), *La danza antimusicale*, anno VIII, n. 11, 20 novembre 1926.

Bragaglia, Anton Giulio, *Jia Ruskaja ovvero Dell'Ispirazione*, anno VIII, n. 12, 20 dicembre 1926.

Grasso, Enrica, *Una danzatrice all'Opéra sotto Luigi XV*, anno VIII, n. 12, 20 dicembre 1926.

Miracolo, Giovanni (ma Anton Giulio Bragaglia), *Intorno alla danza plastica*, anno IX, n. 4, 20 aprile 1927.

Bragaglia, Anton Giulio, *Dalla caricatura all'armonia*, anno IX, n. 6, 20 giugno 1927.

Miracolo, Giovanni (ma Bragaglia, Anton Giulio), *Contaminazione o rinascita?*, anno IX, n. 8, 20 agosto 1927.

- Id. (ma Bragaglia, Anton Giulio), *Isadora Duncan*, anno XI, n. 10, 20 ottobre 1927.
- Pavlova, Anna, *Autobiografia di una ballerina. Memorie inedite di Anna Pavlova*, anno X, n. 1, 20 gennaio 1928.
- Id., *Autobiografia di una ballerina. Memorie inedite di Anna Pavlova*, anno X, n.2, 20 febbraio 1928.
- Bragaglia, Anton Giulio, *Negrerie*, anno X, n. 1, 20 gennaio 1928.
- Id., *Le danze di Waleska Gert*, anno X, n. 6, 15 giugno – 15 luglio 1928.
- J.d.Q, *Tortola Valencia, danzatrice spagnola*, anno X, n.7, 15 luglio – 15 agosto 1928.
- Bragaglia, Anton Giulio, *La danzatrice Flora Korb*, anno X, n. 10, 15 ottobre – 15 novembre 1928.
- Id., *Il nuovo stile della danza*, anno X, n. 11, 15 novembre – 15 dicembre 1928.
- Id., *Paradosso della danzatrice sorda*, anno X, n. 12, 15 dicembre – 1 gennaio 1929.
- Ridenti, Lucio, *Fabbrica di “vedettes”*, anno XI, n. 1, 15 gennaio – 15 febbraio 1929.
- Smolkova, Minnie, *Al ritmo del nostro respiro*, anno XI, n. 1, 15 gennaio – 15 febbraio 1929.
- Lualdi, Adriano, *Ida Rubinstein alla Scala*, anno XI, n. 3, 15 marzo – 15 aprile 1929.
- Corsi, Mario, *Maria Taglioni, silfide del Romanticismo*, anno XI, n. 4, 15 aprile – 15 maggio 1929.
- Lari, Carlo, *Vivaio di “prime ballerine”*, anno XI, n. 4, 15 aprile – 15 maggio 1929.
- Cavicchioli, Giovanni, *Euritmia*, anno XII, n. 2, 15 febbraio – 15 marzo 1930.
- Magri, Giuseppe, *Le rappresentazioni classiche di Siracusa*, anno XII, n. 3, 15 marzo – 15 aprile 1930.
- Lanocita, Arturo, *Voglio fare la girl*, anno XII, n. 4, 15 aprile – 15 maggio 1930.
- Tombari, Fabio, *Le danze dal cielo*, anno XII, n. 5, 15 maggio – 15 giugno 1930.
- Bragaglia, Anton Giulio, *Castità delle ballerine*, anno XII, n. 7, 15 luglio – 15 agosto 1930.
- Hesselink, Heppel, *Teatri e danze di Giava: Wayang Purgia e Wayang Orang*, anno XII, n. 9, 15 settembre – 15 ottobre 1930.
- Bragaglia, Anton Giulio, *Nobiltà del varietà*, anno XII, n.11, 15 novembre – 15 dicembre 1930.
- Id., *Serge De Diaghileff*, anno XII, n. 12, 15 dicembre 1929 – 15 gennaio 1930.
- Id., *Spettacoli sacri e profani. Carlotta Bara*, anno XIII, n. 3, 15 marzo – 15 aprile 1931.

Fabbri, Paolo, *Supremazia del balletto*, anno XIII, n. 8, 15 agosto – 15 settembre 1931.

Id., “*La fenice d’Arabia*”: *Attilia Radice*, anno XIV, n. 2, 15 febbraio – 15 marzo 1932.

Adami, Giuseppe, *Storia di un ballo scaligero*, anno XIV, 15 giugno – 15 luglio 1932.

Karsavina, Tamara, *Ricordi della Karsavina*, anno XIV, n. 7, 15 luglio – 15 agosto 1932.

Bragaglia, Anton Giulio, *Danze dell’Indocina*, anno XIV, n. 8, 15 agosto – 15 settembre 1932.

Id., *Il balletto di Jooss*, anno XIV, n. 6, 15 giugno – 15 luglio 1933.

Id., *La danzatrice Jo Mihaly*, anno XV, n. 3, marzo 1934.

Ramperti, Marco, *La favola dei Sakharoff*, anno XVI, n. 5, maggio 1934.

Fabbri, Paolo, *Danze popolari e danze nazionali*, anno XV, n. 7, luglio 1934.

Bragaglia, Anton Giulio, *Maria Taglioni e il balletto romantico*, anno XV, n. 9, settembre 1934.

Conquiste:

e. be., *Le danze di Jia Ruskaja al Teatro Reale*, s.d. [febbraio 1937].

Corriere del teatro:

Ciampelli, G. M., *I Balli Russi*, anno VII, n. 4-5, maggio 1920.

m. f., *Nerone e i Balli Russi*, anno VII, n. 6, giugno 1920.

Corriere del Tirreno:

Businari, Paolo, *I balletti al Castello di Laxenburg*, 11 aprile 1934.

Corriere della sera:

Anonimo, *Scala*, 5-6 gennaio 1900.

Cim., *La Scala*, 9-10 marzo 1900.

Anonimo, *Scala*, 3-4 gennaio 1902.

Anonimo, “*Nel Giappone*”, 2-3 marzo 1903.

Anonimo, *Il nuovo ballo Luce*, 26 febbraio 1905.

g. p. (ma Giovanni Pozza), *Scala*, 21 dicembre 1905.

Anonimo, *Il ballo Les porte-bonheur*, 4 marzo 1908.

g. p. (ma Giovanni Pozza), *Il dramma coreografico Shéhérazade alla Scala – La scena e le artiste*, 18 gennaio 1911.

Anonimo, *Scala*, 5 gennaio 1912.

g. p. (ma Giovanni Pozza), *La “Cavalleria rusticana” e il ballo “Siama” alla Scala*, 3 marzo 1913.

Anonimo, *Il “Salice d’oro” alla Scala*, 28 gennaio 1914.

V. B., *A proposito dei Balli Russi*, 4 marzo 1920.

Anonimo, *Il programma della Scala*, 4 novembre 1921.

Cavara, G., *Febbrile vigilia alla Scala*, 25 dicembre 1921.

Cavara, G., *Programma di Roma musicale*, 10 febbraio 1922.

Sacchi, Filippo, *Dancing*, 11 febbraio 1922.

o. c., *Il loggione della Scala*, 22 febbraio 1922.

Anonimo, *I balli russi Leonidoff*, 10 marzo 1922.

Sacchi, Filippo, *Nijinski*, 3 novembre 1922.

Anonimo, *I ‘Balli Svedesi’ al Dal Verme*, 9 febbraio 1923.

g. c. (ma Gaetano Cesari), *‘Mahit’ alla Scala*, 21 marzo 1923.

Anonimo, *La danza di Stato*, 1 maggio 1923.

Ojetti, Ugo, *Il cavalier Cecchetti e i balli russi*, 6 maggio 1923.

r. s. (ma Renato Simoni), *Il teatro degli Indipendenti all’Eden*, 10 giugno 1923.

Anonimo, *I balletti italiani a Londra*, 12 marzo 1924.

o. c., *I balli nuovi scelti dai maestri a congresso*, 24 maggio 1924.

r. s. (ma Renato Simoni), *“Biraghin” commedia in tre atti di Arnaldo Fraccaroli al Diana*, 25 giugno 1924.

g. c., ma Gaetano Cesari, *“Hänsel e Gretel” di Humperdink e “Il convento veneziano” di Casella alla Scala*, 8 febbraio 1925.

Anonimo, *Corriere teatrale*, 11 febbraio 1925.

Anonimo, *Il saggio dell’Accademia di ballo della Scala*, 3 luglio 1925.

g. c. (ma Gaetano Cesari), *'Haensel e Gretel' e 'Carillon magico' ripresi alla Scala*, 24 gennaio 1926.

Linati, Carlo, *Danze e danzatori*, 29 gennaio 1926.

Adami, Giuseppe, *La danza delle ore*, 9 marzo 1926.

g. c. (ma Gaetano Cesari), *'Petrouchka' e la ripresa di 'Haensel e Gretel'*, 10 maggio 1926.

Linati, Carlo, *Il danzatore mondano*, 6 agosto 1926.

Anonimo, *I balli russi alla Scala*, 8 gennaio 1927.

Vergani, Orio, *Leggenda di Diaghilev*, 9 gennaio 1927.

Anonimo, *I balli russi alla Scala*, 11 gennaio 1927.

Anonimo, *La morte ballata*, 23 gennaio 1927.

a. b., *Il sorcio nel violino*, 3 marzo 1927.

Anonimo, *La seconda di 'Madama di Challant' e 'Petruska' alla Scala*, 21 marzo 1927.

Fraccaroli, Arnaldo, *Danze indiane*, 23 luglio 1927.

Anonimo, *Tragica morte di Isadora Duncan*, 15 settembre 1927.

Vergani, Orio, *Compianto d'Isadora*, 16 settembre 1927.

Anonimo, *La morte d'una maestra di danze*, 25 ottobre 1927.

Anonimo, *I balletti Romanoff al Dal Verme*, 1 novembre 1927.

Vergani, Orio, *Loïe Fuller danzatrice sui roghi*, 5 gennaio 1928.

Anonimo, *"Vecchia Milano" alla Scala*, 6 gennaio 1928.

g. c. (ma Gaetano Cesari), *Gianni Schicchi e Vecchia Milano*, 11 gennaio 1928.

Anonimo, *Il charleston*, 21 gennaio 1928.

Fraccaroli, Arnaldo, *Jazz*, 18 giugno 1928.

Fraccaroli, Arnaldo, *Dancing*, 29 febbraio 1928.

Anonimo, *"La Leggenda di Giuseppe" alla Scala*, 15 marzo 1928.

Anonimo, *'Salomè' e 'La leggenda di Giuseppe' dirette da Strauss, alla Scala*, 16 marzo 1928.

Anonimo, *I balli di Anna Pavlova al Lirico*, 30 marzo 1928.

Anonimo, *Il nuovo spettacolo di Anna Pavlova al Lirico*, 1 aprile 1928.

Anonimo, *La Giara del maestro Casella e L'Usignuolo di Strawinsky*, 11 aprile 1928.

g. c. (ma Gaetano Cesari), *Le antiche musiche italiane al Teatro dell'Esposizione*, 24 aprile 1928.

Pànfilo (ma Giulio Caprin), *La danzatrice tragica*, 29 aprile 1928.

Fraccaroli, Arnaldo, *Balli Russi*, 28 giugno 1928.

g. c. (ma Gaetano Cesari), *Il Tabarro e Casanova a Venezia alla Scala*, 20 gennaio 1929.

Anonimo, *I balletti di Ida Rubinstein alla Scala*, 1 marzo 1929.

Anonimo, *Corriere teatrale*, 6 marzo 1929.

Anonimo, *I Sakharoff all'Eden*, 7 aprile 1929.

e. p., *Tersicore moderna*, 24 aprile 1929.

Anonimo, *Il saggio finale delle allieve della Scuola di ballo della Scala*, 9 luglio 1929.

Anonimo, *Le classifiche della Scuola di ballo della Scala*, 10 luglio 1929.

Anonimo, *La morte di Sergio Diaghilev*, 20 agosto 1929.

Anonimo, *L'Alceste di Euripide al Licinum di Erba*, 23 agosto 1929.

Anonimo, *'Il mistero di Persefone' di Romagnoli al Licinum di Erba*, 28 agosto 1929.

G. Cesari, *'La via della finestra' di Zandonai e 'La fata delle bambole'*, 7 gennaio 1930.

Anonimo, *Il "passo d'addio" delle ballerine diplomate all'Accademia scaligera*, 17 aprile 1930.

Anonimo, *La morte della ballerina Virginia Zucchi*, 14 ottobre 1930.

Borgese, Giuseppe Antonio, *Storie d'amore e luoghi di danza*, 27 novembre 1930.

Anonimo, *I balletti di Boris Kniaseff al Manzoni*, 28 novembre 1930.

g. c., ma Gaetano Cèsari, *La prima di «Cavalleria rusticana» e del ballo «Mille e una notte»*, 21 gennaio 1931.

Vergani, Orio, *La morte di Anna Pavlova*, 24 gennaio 1931.

g. m., *L'antroposofia steineriana*, 28 gennaio 1931.

Anonimo, *"Simultanina" sedici sintesi di Marinetti*, 10 maggio 1931.

Vergani, Orio, *Tersicore, o della rivoluzione*, 3 giugno 1931.

Anonimo, *Il saggio delle allieve dell'Accademia di ballo della Scala*, 5 luglio 1931.

Anonimo, *Dolci carole*, 10 settembre 1931.

Anonimo, *Cronache scaligere*, 22 dicembre 1931.

Anonimo, *Come nasce un grande ballo sul palcoscenico della Scala*, 21 gennaio 1932.

g. c. (ma Gaetano Cesari), *La prima del ballo "Belkis"*, 24 gennaio 1932.

Anonimo, *Le danze di Jia Ruskaja al Convegno*, 17 marzo 1932.

Anonimo, *La crisi dei teatri lirici e i privilegi della radio*, 20 marzo 1932.

Anonimo, *Rilievi e chiarimenti sulla stagione scaligera*, 3 aprile 1932.

Anonimo, *Alla Scala*, 3 maggio 1932.

Anonimo, *La seconda di "Turandot" e il "passo d'addio"*, 4 maggio 1932.

G. Cesari (ma Gaetano Cesari), *Il bilancio artistico della stagione*, 10 maggio 1932.

Anonimo, *Il problema finanziario della Scala*, 17 maggio 1932.

Anonimo, *Una lettera del Duca Visconti al maestro Trentinaglia*, 26 giugno 1932.

Anonimo, *Il saggio delle allieve della Scuola di ballo della Scala*, 1 luglio 1932.

Anonimo, *Scala. Il lavoro della Commissione. I preparativi per la prossima stagione*, 27 luglio 1932.

g. c. (ma Gaetano Cesari), *Il teatro dell'opera da camera' alla Biennale della musica*, 7 settembre 1932.

Id., *Seconda serata di opera da camera alla Biennale della musica*, 11 settembre 1932.

Anonimo, *La chiusura del festival musicale*, 16 settembre 1932.

Anonimo, *Il cartellone della Scala*, 5 ottobre 1932.

Anonimo, *La prima di "Filanda Magiara" e del ballo "Sieba" alla Scala*, 15 gennaio 1933.

Anonimo, *L'inaugurazione a San Remo della stagione dei Balletti da Camera*, 12 febbraio 1933.

Anonimo, *Tre nuovi balletti italiani rappresentati a San Remo*, 22 febbraio 1933.

Anonimo, *Il «Passo d'addio»*, 25 aprile 1933.

Anonimo, *Il passo d'addio*, 26 aprile 1933.

Anonimo, *La seconda di «Lodoletta» e del «Passo d'addio»*, 28 aprile 1933.

Anonimo, *Teatro alla Scala. I lieti risultati della stagione dell'Anno XI*, 30 aprile 1933.

Anonimo, *Lo spettacolo benefico al Manzoni*, 27 maggio 1933.

Anonimo, *Il saggio finale dell'Accademia di ballo alla Scala*, 30 giugno 1933.

Anonimo, *I balletti italiani alla Triennale*, 13 ottobre 1933.

Anonimo, *Ultime teatrali – I balletti alla Triennale*, 15 ottobre 1933.

g. c. (ma Gaetano Cesari), *La Vita Breve e il Cappello a Tre Punte di Da Falla*, 1 gennaio 1934.

Anonimo, *L'Ente Autonomo della Scala e il nuovo statuto che lo disciplina*, 14 febbraio 1934.

Anonimo, *La risoluzione della vertenza Ruskaja – La Sera*, 4 marzo 1934.

Anonimo, *I 'Balletti Joss' al Manzoni*, 23 marzo 1934.

Anonimo, *La scuola delle rondini*, 28 marzo 1934.

Anonimo, *«La cena delle beffe» di Giordano e un nuovo balletto*, 12 aprile 1934.

Anonimo, *I Sakharoff al Manzoni*, 19 aprile 1934.

Anonimo, *A una prova del "Saggio di danze" e del "Passo d'addio"*, 8 maggio 1934.

Anonimo, *«Il segreto di Susanna» di Wolf Ferrari e lo spettacolo di danze*, 9 maggio 1934.

Anonimo, *"Saggio di danze classiche" e «Passo d'addio»*, 11 maggio 1934.

Anonimo, *La seconda del "Segreto di Susanna" e dello spettacolo di danze*, 14 maggio 1934.

Anonimo, *Il saggio finale della Scuola di ballo della Scala*, 1 luglio 1934.

Zorzi, Elio, *La Mostra del teatro dell'Opera da Camera*, 15 settembre 1934.

Deledda, Grazia, *Ballo in costume*, 17 ottobre 1934.

Anonimo, *Centenario di Luigi Manzotti*, 2 febbraio 1935.

inter., *La prima del ballo 'Fiordisole' e la ripresa dei 'Pagliacci'*, 15 febbraio 1935.

Anonimo, *Balletti italiani da camera al Teatro di San Remo*, 3 marzo 1935.

Anonimo, *Spettacoli d'arte classica a Taormina e ad Agrigento*, 6 aprile 1935.

B. F., *Il calendario del Maggio Musicale Fiorentino*, 21 aprile 1935.

Anonimo, *Le danze di Jia Ruskaja a Taormina e ad Agrigento*, 24 aprile 1935.

Aponte, Salvatore, *Primavera d'arte in Sicilia*, 26 aprile 1935.

Anonimo, *Gli spettacoli classici di Taormina replicati dinanzi a 5000 spettatori*, 29 aprile 1935.

Anonimo, *Il "Gianni Schicchi" e il "Passo d'addio"*, 30 aprile 1935.

Anonimo, *Le danze di Jia Ruskaja e gli Idilli di Teocrito nell'incomparabile quadro dei templi agrigentini*, 5 maggio 1935.

Anonimo, *Gli spettacoli classici di Agrigento replicati con grandissimo successo*, 6 maggio 1935.

Anonimo, *Lo spettacolo di danze di Jia Ruskaja*, 19 maggio 1935.

Anonimo, *Il concerto di danze di Jia Ruskaja al Maggio musicale fiorentino*, 25 maggio 1935.

Anonimo, *La stagione dei concerti di danze di Jia Ruskaja al Licinum di Erba*, 29 agosto 1935.

Anonimo, *Il secondo concerto di danze di Jia Ruskaja al Licinum di Erba*, 1 settembre 1935.

Anonimo, *Il programma del concerto di danze che sarà eseguito al Teatro del Popolo*, 7 novembre 1935.

Anonimo, *Il successo delle danze eseguite dalle allieve di Jia Ruskaja*, 10 novembre 1935.

Lualdi, Adriano, *Storia di Nijinski*, 21 novembre 1935.

Anonimo, *'L'Amore delle tre melarance' va in scena stasera alla Scala*, 1 febbraio 1936.

f. a. (ma Franco Abbiati) e v. l, *Novità alla Scala*, 2 febbraio 1936.

Anonimo, *Gli esami alla Scuola di ballo nel teatro alla Scala*, 27 giugno 1936.

C. R., *L'Olimpiade della grazia a Berlino. La manifestazione italiana: il vibrante successo del gruppo di Jia Ruskaja*, 30 luglio 1936.

r., *Il ballo 'Coppelia'*, 15 gennaio 1937.

Anonimo, *Al Reale dell'Opera. Il gruppo milanese di Jia Ruskaja e l'«Arlesiana»*, 21 febbraio 1937.

[r.], *Nuove danze di Jia Ruskaja. Vivo successo a San Remo*, 9 marzo 1937.

b. f., *Il Calendario del "Maggio Musicale"*, 26 aprile 1937.

Anonimo, *Il Passo d'addio*, 29 aprile 1937.

Anonimo, *Le danze di Jia Ruskaja al Massimo di Palermo*, 30 aprile 1937.

Anonimo, *Jia Ruskaja e le sue allieve all'Accademia femminile di Orvieto*, 8 maggio 1937.

Anonimo, *I Balli Russi del Gruppo De Basil*, 11 maggio 1937.

Anonimo, *Lo spettacolo del corpo di ballo 'Città di Firenze'*, 30 maggio 1937.

Cecchi, Emilio, *Le nuove danze di Jia Ruskaja*, 9 giugno 1937.

Anonimo, *Gli esami della Scuola di danze di Jia Ruskaja*, 4 luglio 1937.

Anonimo, *I balletti di Sergio Lifar al 'Maggio Musicale'*, 1 maggio 1938.

Anonimo, *Le danze Sakharoff al Maggio Fiorentino*, 13 maggio 1938.

Anonimo, *Maja Lex e le due danzatrici al 'Maggio musicale'*, 20 maggio 1938.

r., *Le danze di Jia Ruskaja*, 24 maggio 1938.

f. a. (ma Franco Abbiati) e r., *Prime alla Scala*, 2 febbraio 1939.

Anonimo, *I 'Balletti di Montecarlo' al Comunale di Firenze*, 20 maggio 1939.

Anonimo, *Successo d'una composizione di Hindemith .Presenti i Principi e Alfieri*, 23 maggio 1939.

f. a. (ma Franco Abbiati) e r., *'La Rondine' di Puccini*, 25 gennaio 1940.

f. a. e anonimo, *Novità alla Scala*, 2 febbraio 1941.

Anonimo, *I Balletti Sinfonici*, 16 marzo 1941.

Anonimo, *Gianni Schicchi e Balletti Sinfonici*, 1 febbraio 1942.

Anonimo, *«Turandot» di Busoni e «Maora» (sic!) di Strawinsky*, 8 marzo 1942.

Anonimo, *Balletti alla Scala*, 13 aprile 1942.

f. a. (ma Franco Abbiati), *'Carmina Burana' di Orff – 'Mandarino Meraviglioso' di Bartok. 'Anfione' di Honegger*, 13 ottobre 1942.

r., *Gli allestimenti e le coreografie*, 13 ottobre 1942.

Id., *Il balletto 'Visioni'*, 5 febbraio 1943.

f. a. (ma Franco Abbiati) e r., *Spettacolo di balletti*, 19 marzo 1943.

Anonimo, *Il 'Werther' di Massenet e il ballo 'La Giara'*, 29 dicembre 1943.

Anonimo, *Don Pasquale' e 'Visioni' al Teatro Sociale di Como*, 10 gennaio 1944.

Anonimo, *Un balletto alla Scala*, 31 marzo 1944.

f. a. (ma Franco Abbiati), *'Arlecchino', 'Schicchi' e 'Festa romantica'*, 15 aprile 1944.

Id., *'Salomè' di Strauss e il nuovo ballo 'La Taglioni'*, 18 febbraio 1945.

Id., *Il 'Tabarro' e le 'Antiche danze e arie'*, 27 marzo 1945.

Corriere di Milano:

Navarra, Ugo, *"Mahit" di Riccardo Pick-Mangiagalli alla "Scala"*, 30 marzo 1923.

Navarra, Dr., *"Vecchia Milano" azione coreografica di Giuseppe Adami, musica di Franco Vittadini, rappresentata il 10 gennaio 1928*, testata e data non identificate [«Corriere di Milano», gennaio 1928].

Navarra, Ugo, *Casanova a Venezia. Azione coreografica di G. Adami, musica di Riccardo Pick-Mangiagalli alla Scala*, 2 febbraio 1929.

Anonimo, *La Scuola di Ballo della Scala*, 19 luglio 1929.

Anonimo, *Cia Fornaroli e la Scuola di ballo della Scala*, 18 aprile 1932.

Anonimo, *Alla Scala. Il saggio delle allieve della scuola di ballo*, 7 luglio 1932.

Corriere mercantile:

Anonimo, *I Sakharoff al "Paganini"*, 26 marzo 1934.

Anonimo, *Impressioni di Jia Ruskaja sulla danza classica moderna*, 27 luglio 1936.

Cosmopolita:

Signorelli, Olga Resnevic, *Rinascita del balletto in Italia*, n.26, 28 giugno 1945.

Zanetti, Emilia, *I balletti di Milloss*, 22 novembre 1945.

Turchi, Guido, *Balletti di Milloss: Vlad e Previtali*, 6 dicembre 1945.

Turchi, Guido, *Tre punti cardinali*, 13 dicembre 1945.

Domenica:

R. G., *Milloss parla dei "Balletti romani"*, 25 novembre 1945.

G. G., *Il festival musicale. "Don Giovanni". "Otello". "Balletti"*, 25 novembre 1945.

Graziosi, Giorgio, *Balletti al Festival*, 9 dicembre 1945.

La Domenica del Corriere:

Anonimo, *Figure d'artiste. Ida Rubinstein*, anno XIII, 22–29 gennaio 1911.

Anonimo, *L'ultima curiosità. La danza della natura*, anno XIII, 23–30 aprile 1911.

Anonimo, *Cronaca gaia. L'ardore per le ballerine*, anno, XIV, n. 26, 30 giugno – 7 luglio 1912.

Cerquiglini, Ottorino, *Tersicore antica e nuova. Dalle danze classiche al 'charleston'*, anno XXIX, n. 31, 31 luglio 1927

Curti, Antonio, *Alla scuola di ballo della Scala. Un grande sacerdote di Tersicore*, anno XXX, n. 28, 8 luglio 1928

Anonimo, *Le allieve di Tersicore. Nel vivaio delle danzatrici*, anno XXXI, n. 19, 12 maggio 1929.

Quarti, G. A., *Spigolature. Come si danzava nel Cinquecento*, anno XXXI, n. 34, 25 agosto 1929.

Cor., *Autori popolari. Luigi Manzotti*, anno XXXV, n. 12 febbraio 1933

Il Dramma:

Bragaglia, Anton Giulio, *La danza di Jia Ruskaja*, anno VIII, n. 6, 15 giugno 1932.

Id., *Commento a Ida Rubinstein*, anno VIII, n. 10, ottobre 1932.

Eco della Riviera:

De Martini, Gualtiero, *La nuova affermazione artistica italiana al Casino Municipale di San Remo*, 4-5 febbraio 1933.

De Santis, Gino, *Meditazioni di un "Mecenate"*, 7 aprile 1934.

G. Fer., *Balletti Italiani da Camera*, [10] febbraio 1935.

Di Rovetino, B. Salatini, *Ore piccole con Guido Salvini*, 27 febbraio 1935.

Emporium:

a.l., *"Mahit" novella mimo-sinfonica di Riccardo Pick Mangiagalli*, [anno, volume e numero non identificati], aprile 1923.

Rognoni, Luigi – Randi, Eva, *La stagione di opere contemporanee alla Scala*, anno XLVIII, vol. XCVI, n. 76, dicembre 1942.

L'Epoca:

Vigolo, Giorgio, *Balletti all'Adriano*, 4 dicembre 1945.

Eva:

Anonimo, *Una scuola di vita*, s.d. [1932].

La Fiera Letteraria:

Bernardi, Marziano, *L'attività del Teatro di Torino*, 7 marzo 1926.

Bragaglia, Alberto, *La scenografia di Léon Bakst*, 2 maggio 1926.

Veretti, Antonio, *Clotilde a Alexandre Sakharoff al Convegno*, 1 maggio 1927.

Ruskaja, Jia, *Splendori e miserie del balletto russo*, 22 maggio 1927.

Film:

Pandolfi, Vito, *Invito alla danza*, 25 ottobre 1941.

Savinio, Alberto, "*Mavra*" o della verità, [1942].

Savinio, Alberto, *Danza anima del corpo*, 20 aprile 1943.

La Gazzetta del Popolo:

Anonimo, *I balli di Loie Füller al Teatro di Torino*, 6 gennaio 1925.

Anonimo, *Le danze di Mary Wigman nel Teatro di Casa Gualino*, 12 maggio 1925

Anonimo, *E. Jacques Dalcroze al Liceo Musicale ed in Casa Gualino*, 17 maggio 1925.

Anonimo, *Saggi del metodo Dalcroze al Liceo Musicale*, 20 maggio 1925.

Anonimo, *Il successo dei balli 'Loie Füller' al Teatro di Torino*, 7 gennaio 1926.

ml., *La danzatrice Nyota Inyoka al Teatro di Torino*, 24 febbraio 1926.

Anonimo, *La prima dei Balletti Russi al Teatro di Torino*, 4 marzo 1926.

Anonimo, *La notte Andalusia*, 6 marzo 1926.

Anonimo, *'Giselle ou le Willis'*, 8 marzo 1926.

Anonimo, *I balletti romantici russi*, 9 marzo 1926.

Anonimo, *'La danseuse et le Larron'*, 11 marzo 1926.

Anonimo, *I "Balletti russi" di Diaghilew al Teatro di Torino*, 22 dicembre 1926.

Anonimo, *Due nuovi balletti al Teatro di Torino*, 27 dicembre 1926.

Anonimo, *'Les Matelos' al Teatro di Torino*, 29 dicembre 1926.

Anonimo, *I balletti al Teatro di Torino*, 30 dicembre 1926.

Anonimo, *'Barabau' di Vittorio Rieti al Teatro di Torino*, 1 gennaio 1927.

Anonimo, *'Le Lac des Cygnes' al Teatro di Torino*, 3 gennaio 1927.

Anonimo, *Il balletto 'Petrouchka' al Teatro di Torino*, 6 gennaio 1927.

Anonimo, *Danze Wigman al Teatro di Torino*, 21 marzo 1927.

Anonimo, *I Balletti Spagnuoli al Teatro di Torino*, 22 dicembre 1927.

Anonimo, *Nuovi balletti spagnoli al Teatro di Torino*, 23 dicembre 1927.

Anonimo, *Prossime danze al Teatro di Torino*, 25 dicembre 1927.

Anonimo, *Danze del gruppo Hellerau Laxenburg al Teatro di Torino*, 28 dicembre 1927.

Anonimo, *È morta Loie Fuller la 'fata della luce'*, 3 gennaio 1928.

Anonimo, *Danze ritmiche al Teatro di Torino*, 20 febbraio 1929.

Anonimo, *Gruppo di danze 'Bereska'*, 23 febbraio 1929.

Anonimo, *Rappresentazioni di danze al Teatro di Torino*, 4 maggio 1929.

Anonimo, *La morte a Venezia di Sergio Diaghileff il creatore dei Balli Russi*, 20 agosto 1929.

ml., *L'opera da camera al Festival veneziano*, 11 settembre 1932.

m. g., *Joséphine Baker danzatrice classica*, 4 dicembre 1932.

Anonimo, *Ballerini che si diffamano per onorare la memoria di Anna Pavlova*, [«La Gazzetta del Popolo della sera»], 31 maggio 1933.

Anonimo, *Il saggio della Scuola di Ballo al Teatro Regio*, 7 luglio 1933.

Anonimo, *Primi passi e piroette di danzatrici alla ribalta dell'arte e della fama*, 9 luglio 1933.

m. c., *Un balletto di stampe pinelliane. Breve colloquio col maestro Ezio Carabella*, 8 dicembre 1933.

Anonimo, *Il ballo «Volti la lanterna» di Carabella rappresentato al Teatro dell'Opera*, 4 gennaio 1934.

Anonimo, *Le repliche ad Agrigento degli spettacoli d'arte classica*,

Gazzetta della domenica:

b. r., *Belkis*, 24 gennaio 1932.

Id., *“Filanda magiara” e ballo “Sieba” alla Scala*, 15 gennaio 1933.

La Gazzetta di Venezia:

G. M. Sangiorgi, *I Balli Russi alla Fenice*, 25 marzo 1921.

s. m., *I Balli Russi alla “Fenice”*, 27 marzo 1921.

Anonimo, *I Balli Leonidoff alla Fenice*, 5 marzo 1922.

Anonimo, *Un nuovo ‘Balletto’ alla ‘Fenice’*, 7 marzo 1922.

Anonimo, *I Balli Vincenti alla Fenice*, 8 settembre 1922.

s. m., *I Balli Svedesi alla ‘Fenice’*, 13 aprile 1923.

Anonimo, *Il nuovo teatro futurista al Goldoni*, 26 gennaio 1924.

Anonimo, *‘Soregina’ di Diego Valeri e ‘Saluto alla primavera’*, 27 marzo 1928.

Anonimo, *I balletti all’Excelsior. ‘Giardino incantato’ musica di Guido Bianchini*, 17 agosto 1929.

Zorzi, Elio, *Sergio Diaghilew è morto*, 20 agosto 1929.

Anonimo, *Il pieno successo dell’Opera da Camera consacrato alla presenza delle LL.AA.RR. I Principi di Piemonte*, 6 settembre 1932.

Anonimo, *La serata franco-belga*, 6 settembre 1932.

Anonimo, *L’ultima manifestazione del Festival*, 15 settembre 1932.

Anonimo, *La terza serata d’opera da camera coronata da pieno successo*, 16 settembre 1932.

Anonimo, *Da una pellicola all’altra*, 12 novembre 1933.

Anonimo, *La serata d’opera da camera al Teatro Goldoni*, 16 settembre 1934.

Anonimo, *‘L’ora spagnola’ di Ravel ‘Gianni Schicchi’ di Puccini ‘Gli Uccelli’ di Respighi*, 18 gennaio 1939.

Anonimo, *Impressioni sulla danza classica moderna*, 28 luglio 1936.

Anonimo, *Il successo di Jia Ruskaja al Teatro dell'Opera di San Remo*, 9 marzo 1937.

Anonimo, *'Barbiere di Siviglia' e 'Pulcinella' da Rossini a Strawinsky*, 4 febbraio 1940.

Gazzetta musicale di Milano:

Anonimo, [cronaca del ballo *Un fallo*], anno XIX, 20 gennaio 1861.

Anonimo, [cronaca del ballo *Contessa D'Egmont*], anno XIX, n. 10, 10 marzo 1861.

Anonimo, [cronaca del ballo *Benvenuto Cellini*], anno XIX, n. 35, 1 settembre 1861.

Anonimo, [cronaca senza titolo su un ballo di Ippolito Monplaisir], anno XIX, n. 41, 13 ottobre 1861.

Anonimo, [cronaca senza titolo su un ballo di Paul Taglioni], anno XIX, n. 52, 29 dicembre 1861.

Anonimo, [cronaca senza titolo su un ballo di Paul Taglioni], anno XX, n. 7, 16 febbraio 1862.

Anonimo, [cronaca del ballo *Nostradamus*], anno XX, n. 17, 27 aprile 1862.

Anonimo, [cronaca del ballo *Ariella*], anno XX, n. 36, 7 settembre 1862.

Anonimo, [cronaca dell'opera *Rienzi* e di un ballo con Carolina Pochini], anno XX, n. 52, 28 dicembre 1862.

Anonimo, *Rassegna Teatrale* [cronaca del ballo *L'Estrella*], anno XXI, n. 8, 20 maggio 1866.

A. Ghislanzoni (ma Antonio Ghislanzoni), [cronaca del ballo *Marta*], anno XXI, n. 23, 7 ottobre 1866.

Anonimo, *Rivista Milanese*, [cronaca del ballo *La Camargo*], anno XXIII, n. 1, 5 gennajo (*sic!*) 1868.

Ghislanzoni, A. (ma Ghislanzoni, Antonio), *Rivista milanese* [cronaca del ballo *Brahama*], anno XXIII, n. 9, 1 marzo 1868.

Anonimo, *Ultime notizie*, [cronaca del ballo *Semiramide del nord*], anno XXIV, n. 1, 3 gennajo (*sic!*) 1869.

Ghislanzoni, A. (ma Ghislanzoni, Antonio), *Rivista milanese* [cronaca del ballo *Tra la veglia e i sogni*], anno XXIV, n. 8, 21 febbrajo (*sic!*) 1869.

Id., *Teatro alla Scala* [cronaca del ballo *Ondina*], anno XXIV, n. 16, 18 aprile 1869.

S. F. (ma Salvatore Farina), *Teatro alla Scala* [cronaca del ballo *Don Parasol*], anno XXIV, n. 51, 19 dicembre 1869.

Id., *Teatro alla Scala* [cronaca del ballo *Don Parasol*], anno XXV, n. 1, 2 gennajo (*sic!*) 1870.

Id., *Teatro alla Scala* [cronaca del ballo *Ondina*], anno XXV, n. 4, n. 23 gennajo (*sic!*) 1870.

Id., *Teatro alla Scala* [cronaca del ballo *Amore e Arte*], anno XXV, n. 10, 6 marzo 1870.

Anonimo, *Teatro alla Scala* [cronaca del ballo *Le due gemelle*], anno XXVIII, n. 6, 9 febbraio 1873.

S. F. (ma Salvatore Farina), *Teatro alla Canobbiana* [cronaca del ballo *Elda*], anno XXVIII, n. 7, 16 febbraio 1873.

C., *Vienna* [cronaca del ballo *Ellinor*], anno XXVIII, n. 15, 13 aprile 1873.

A. A., *Parigi*, anno XXVIII, n. 19, 11 maggio 1873.

S. F. (ma Salvatore Farina), *Rivista Milanese. Teatro. Dal Verme* [cronaca del ballo *Brahama*], anno XXVIII, n. 23, 8 giugno 1873.

Id., *Rivista Milanese* [cronaca del ballo *I due soci*], anno XXVIII, n. 30, 27 luglio, 1873.

Id., *Rivista Milanese* [cronaca del ballo *Deyellah*], anno XXIV, n. 8, 22 febbraio 1874.

Anonimo, [cronaca del ballo *Carlo il Guastatore*], anno XXIV, n. 48, 29 novembre 1874.

Farina, Salvatore, *Il ballo Pietro Micca alla Scala*, anno XXX, n. 4, 24 gennaio 1875.

Id., *Il ballo Semiramide alla Scala*, anno XXX, n. 12, 21 marzo 1875.

Id., *Il ballo Roma e Firenze alla Scala*, anno XXX, n. 40, 3 ottobre 1875.

Id., *Il ballo Manon Lescaut alla Scala*, anno XXX, n. 41, 10 ottobre 1875.

Id., *Il ballo La Caduta di Missolungi al Castelli*, anno XXX, n. 46, 14 novembre 1875.

Id., *Il ballo Rolla alla Scala*, anno XXX, n. 52, 26 dicembre 1875.

Id., *Il ballo Rolla alla Scala*, anno XXXI, n. 1, 2 gennaio 1876.

Id., *Il ballo Cola da Rienzi alla Canobbiana*, anno XXXI, n. 5, 30 gennaio 1876.

Id., *Il ballo Le Due Gemelle al Dal Verme e il ballo Ate al Castelli*, anno XXXI, n. 18, 30 aprile 1876.

Id., *Il ballo Lore-Ley alla Scala*, anno XXXII, n. 1, 7 gennaio 1877.

Id., *Il ballo Stella di Granata alla Canobbiana*, anno XXXII, n. 4, 28 gennaio 1877.

Id., *Il ballo Flik e Flok al Dal Verme*, anno XXII, n. 16, 22 aprile 1877.

Id., *Il ballo La fille mal gardée al Dal Verme*, anno XXXII, n. 32, 12 agosto 1877.

Id., *Il ballo Esmeralda al Dal Verme*, anno XXXII, n. 42, 21 ottobre 1877.

Id., *Il ballo il Genio delle Rose al Dal Verme*, anno XXXIII, n. 3, 20 gennaio 1878.

A. A., *Da Parigi* [cronaca del ballo *Yedda*], anno XXXIV, n. 4, 26 gennaio 1879.

Nullus, *Il ballo Paride di Borri alla Scala*, anno XXXIV, n. 11, 16 marzo 1879.

P. F., *Da Venezia* [cronaca del ballo *Ondina*], anno XXXIV, n.10, 9 marzo 1879.

Farina, Salvatore, *Excelsior alla Scala*, anno XXXVI, n. 3, 16 gennaio 1881.

C., *Corrispondenze* [cronaca del ballo *Dzoara*], anno XXXVI, n. 4, 23 gennaio 1881.

Farina, Salvatore, *Dai-Natha alla Scala. Cor. Marzagora*, anno XXXVII, n. 3, 15 gennaio 1882.

A. A., *Da Parigi. Il ballo Namouna all'Opera*, anno XXXVII, n. 12, 19 marzo 1882.

A. A., *Da Parigi* [cronaca del ballo *Excelsior*], anno XXXVIII, n. 3, 21 gennaio 1883.

Farina, Salvatore, *Rivista milanese* [cronaca del ballo *Excelsior*], anno XXXVIII, n. 8, 25 febbraio 1883.

Id., *Brahama del coreografo Montplaisir alla Scala*, anno XXXIX, n. 8, n.24 febbraio 1884.

A. A., *Da Parigi. Il ballo la Corte d'Amore di Balbiani all'Eden Theatre. Mus. Leopoldo Wenzel*, anno XXXIX, n.41, 12 ottobre 1884.

Farina, Salvatore, *Il ballo Messalina di Danesi alla Scala*, anno XL, n. 2, 11 gennaio 1885.

Id., *Da Roma. Coppelia al Teatro Apollo*, anno XL, n. 3, 18 gennaio 1885.

Id., *Da Londra. Ballo Excelsior all'Her Majesty*, anno XL, n. 21, 24 maggio 1885.

Gramola, A., [Luigi Manzotti], anno XLI, n. 2, 10 gennaio 1886.

Ricordi, Giulio, *Amor*, anno XLI, n. 8, 21 febbraio 1886.

E. M., *Amor a Berlino*, anno XLI, n. 20, 16 maggio 1886.

Anonimo, *Rivista milanese. Narenta alla Scala*, anno XLII, 20 marzo 1887.

A. *Da Roma* [cronaca del ballo *Brahama*], anno XLIII, n. 3, 15 gennaio 1888.

Minimus, *Da Genova* [cronaca del ballo *L'Astro di Afghan*], anno XLIII, n. 3, 15 gennaio 1888.

Anonimo, *Rivista musicale* [cronaca del ballo *Amadriade*], anno XLIII, n. 13, 25 marzo 1888.

A. A., *Da Parigi* [cronaca del ballo *La Tempesta*], anno XLIV, n. 27, 7 luglio 1889.

Valletta, *Da Roma* [commento alla stagione coreografica], anno XLV, 28 dicembre 1890.

Anonimo, *Rivista milanese* [cronaca del ballo *Pietro Micca*], anno XLVI, n. 17, 26 aprile 1891.

Anonimo, *Rivista milanese* [cronaca del ballo *Coppelia*], anno XLVI, n. 2, 24 maggio 1891.

A. A., *Da Parigi. Roknedin gran ballo all'Eden Teatro*, supplemento straordinario al n.16, 1892.

Minimus, *Da Genova. Pietro Micca al Carlo Felice*, XLVIII, n. 2, 8 gennaio 1893.

Anonimo, *Rivista milanese* [cronaca del ballo *Sylvia*], anno L n. 1, 6 gennaio 1895.

Anonimo, *Rivista milanese* [cronaca del ballo *La Maledetta*], anno L, n. 10, 10 marzo 1895.

Anonimo, *Da Venezia* [cronaca del ballo *Tanzmarchën*], anno L, n. 20, 19 maggio 1895.

Pierrottet, Adele, *Puppenfee*, anno LI, n. 48, 26 novembre 1896.

Anonimo, *Da Napoli* [cronaca del ballo *La Devadacy*], anno LII, n. 3, 21 gennaio 1897.

Anonimo, *Rivista milanese* [cronaca del ballo *Sport*], anno LII, n. 7, 18 febbraio 1897.

Anonimo, *Da Ginevra*, anno LIII, n. 18, 5 maggio 1898.

Anonimo, *Rivista milanese* [cronaca del ballo *Rosa d'Amore*], anno LIV, n. 10, 9 marzo 1899.

Anonimo, *Da Roma*, anno LIV, n. 43, 19 ottobre 1899.

Anonimo, *Teatro alla Scala*, anno LVI, n. 7, marzo 1901.

Anonimo, *Da Firenze. Sada Yacco e Loie Fuller alla Pergola*, anno LVII, n. 17, 24 aprile 1902.

Il Gazzettino:

Anonimo, 2° Festival internazionale di musica. *Casavola, Malipiero e Casella*, 7 settembre 1932.

Anonimo, 2° Festival internazionale di musica. *Lualdi, Respighi, De Falla*, 11 settembre 1932.

Anonimo, 2° Festival internazionale di musica. *Antiche opere da camera*, 16 settembre 1932.

Il Giornale d'Italia:

D'Atri, Nicola, *I balli russi al Costanzi*, 15 gennaio 1911.

Ruberti, Guido, *Le Danze Classiche di I. Duncan al Teatro Costanzi*, 24 aprile 1912.

Anonimo (ma Sebastiano Arturo Luciani), *Il ritorno di Dioniso. I balli russi e il loro significato estetico*, 12 aprile 1917.

Anonimo, *I Balli Plastici al Teatro dei Piccoli*, 15 aprile 1918.

Anonimo, *I Balli Plastici al Teatro dei Piccoli*, 16 aprile 1918.

[Piccolo], *La danza del "Cigno"*, 25-26 febbraio 1919.

Incagliati, Matteo, *L' "Excelsior" al Costanzi*, 27 ottobre 1919.

Tridenti, Carlo, *Balli russi una visione di bellezza*, 2 marzo 1920.

Incagliati, Matteo, *Dalla 'Fata delle bambole' alla Guido Monaco*, 26 ottobre 1920.

Id., *I nuovi Balli Italiani al Teatro Costanzi*, 23 ottobre 1923.

Id., *I balli Leonidoff al Costanzi*, 21 novembre 1920.

Anonimo, *'Lo scherzo veneziano' al Costanzi*, 28 novembre 1920.

Vice, *'Le astuzie femminili' di Cimarosa, al Costanzi*, 15 gennaio 1921.

g. rub., *Il Teatro Indipendente e le sue novità*, 20 gennaio 1923.

Anonimo, *Al Teatro degli Indipendenti*, 14 febbraio 1923.

Incagliati, Matteo, *'Giuditta', del m. Pedrollo al Costanzi*, 25 ottobre 1923.

Anonimo, *'Il lago dei cigni' al Costanzi*, 17 febbraio 1925.

De Rensis, Raffaello, *'L'Usignuolo' di Strawinsky e 'La Giara' di Casella*, 10 aprile 1928.

Anonimo, *Wy Magito e Thieben agli Indipendenti*, 25 aprile 1928.

Anonimo, *Anna Pavlova al Teatro Reale*, 4 maggio 1928.

Anonimo, *Anna Pavlova al Teatro dell'Opera*, 6 maggio 1928.

r. d. r. (ma Raffaello De Rensis), *'Le preziose ridicole' di Lattuada e 'Casanova a Venezia' di Mangiagalli*, 21 gennaio 1929.

Id., *Opere e ballo al Teatro Reale*, 27 gennaio 1931.

Id., *'Fantasia romantica' al reale e il corpo di ballo*, 6 febbraio 1932.

De Rensis, Raffaello, *Musica franco-belga e novità italiane al Festival di Venezia*, 8 settembre 1932.

Miranda, Gaetano, *Balli, ballerine e coreografi d'altri tempi*, 7 gennaio 1933.

Giovannetti, Eugenio, *Il ponticello dell'iride*, 28 gennaio 1933.

r. d. r. (ma Raffaello De Rensis), *'Hansel' e 'Gretel' e 'Petruska'*, 4 febbraio 1933.

- Id., *'Volti la lanterna' di Carabella*, 5 gennaio 1934.
- Anonimo, *'Cavalleria Rusticana' e 'Histoire d'un Pierrot' al Teatro Reale*, 9 febbraio 1934.
- r. d. r (ma Raffaello De Rensis), *'La cena delle beffe' di Giordano – Il balletto 'Madonna Purità'*, 13 aprile 1934.
- Anonimo, *Il saggio della scuola di ballo al Teatro Reale*, 6 giugno 1934.
- Bragaglia, Anton Giulio, *La danza senza musica e il rinnovamento della coreografia nei primi tentativi italiani e stranieri*, 4 luglio 1934.
- Indelicato, Giuseppe, *I riti dell'arte ellenica nella valle archeologica di Agrigento*, 5 maggio 1935.
- Anonimo, *L'ultimo spettacolo di danze nella Valle archeologica di Agrigento*, 7 maggio 1935.
- Vice, *'Madama Butterfly' di Puccini al Teatro Reale dell'Opera*, 25 febbraio 1936.
- Franchini, Mario, *Con Jia Ruskaja a Berlino*, 30 luglio 1936.
- Anonimo, *'Lumawig e la Saetta' al Teatro Reale*, 23 gennaio 1937.
- L. F. L. (ma Fernando Ludovico Lunghi), *Una conversazione con Jia Ruskaja*, 21 febbraio 1937.
- Id., *"Arlesiana" di F. Cilea e le Danze di Jia Ruskaja al Reale*, 23 febbraio 1937.
- Id., *'Lucrezia' di O. Respighi al Teatro Reale dell'Opera*, 26 marzo 1937.
- A. L. (ma Adriano Lualdi), *'Haensel e Gretel' di Humperdink e 'Il Lago dei Cigni' di Tschaikowsky*, 16 dicembre 1937.
- Anonimo, *Le danze di Clotilde e Alessandro Sakharoff al Teatro della Pergola*, 14 maggio 1938.
- Anonimo, *Le danze di Maja Lex*, 21 maggio 1938.
- R. M., *Maggio Musicale Fiorentino. Le danze Ruskaja. Il nuovo balletto di Ennio Porrino*, 25 maggio 1938.
- L. F. L. (ma Fernando Ludovico Lunghi), *L' 'Arlesiana' di Cilea e 'Il Cappello a tre punte' di De Falla al Reale dell'Opera*, 13 dicembre 1938.
- Lualdi, Adriano, *'Salomè' di Riccardo Strauss il 'Finto Arlecchino' e 'Antiche danze'*, 9 febbraio 1939.
- Lunghi, L. F., *Trittico Siciliano di Mulè e La Giara di Casella*, 28 febbraio 1939.
- L. F. L. (ma Fernando Ludovico Lunghi), *'La Rondine' di Puccini e 'Le donne di buon umore'*, 21 dicembre 1939.
- Lunghi, L.F., *'L'uomo nero' di Schultze – 'Petruska' di Strawinski*, 20 aprile 1940.

L. F. L. (ma Fernando Ludovico Lunghi), *Strawinski, Veress e Rossini alle "Arti"*, 23 novembre 1940.

Id., *Casella e De Falla al Teatro delle Arti*, 29 novembre 1940.

Lunghi, Fernando L., *'Alceste' di Gluck e 'Le creature di Prometeo' di Beethoven al Teatro dell'Opera*, 21 dicembre 1940.

L. F. L. (ma Fernando Ludovico Lunghi), *'Siberia' di Giordano e 'La Bottega Fantastica'*, 5 gennaio 1941.

Id., *'Arlesiana' di Cilea e 'Carillon magico' di Pick-Mangiagalli*, 5 febbraio 1941.

Id., *La Sagra della Primavera di Igor Strawinsky*, 27 marzo 1941.

Lunghi, L.F., *'La Sagra della Primavera' di Strawinsky e 'Salomè' di Strauss*, 29 marzo 1941.

L. F. L. (ma Fernando Ludovico Lunghi), *'Tosca' e il balletto 'Ungheria romantica'*, 13 febbraio 1942.

Id., *"Turandot" di Busoni e "Mavra" di Strawinsky*, 3 marzo 1942.

Anonimo, *Tre novità straniere alla «Scala» di Milano*, 14 ottobre 1942.

Id., *Trittico di novità al Teatro Reale dell'Opera*, 12 novembre 1942.

Id., *'Turandot'*, 6 febbraio 1943.

Lunghi, F.L., *'Beatrice Cenci' di Guido Pannain. 'Eliana' di F. Alfano*, 13 febbraio 1943.

L. F. L. (ma Fernando Ludovico Lunghi), *'La Rosa del Sogno' di Casella*, 18 marzo 1943.

Id., *Casella. Debussy. Strawinsky*, 2 maggio 1943.

Id., *«Cavalleria» diretta da Mascagni e «Stella del circo» di Nino Stinco*, 10 febbraio 1944.

Anonimo, *'Coppelia' all'Opera*, 12 marzo 1944.

Anonimo, *I Balletti all'Opera*, 12 aprile 1944.

Vice, *'Butterfly' all'Opera*, 21 maggio 1944.

Il Giornale degli artisti:

[Renzo Bianchi], *Il Convento Veneziano*, 16 febbraio 1925.

Pavlova, Anna, *Parla Anna Pavlova la celebre danzatrice*, 29 aprile 1929.

Macchi, Gustavo, *Scala*, 16 maggio 1931.

Anonimo, *La Scala non si chiuderà!*, 30 aprile 1932.

Anonimo, *Polemiche scaligere*, 15 aprile 1932.

Il Giornale del mattino:

Rinaldi, Mario, *I "Balletti Milloss" al Teatro Adriano*, 4 dicembre 1945.

Il Giornale dell'arte:

De Angelis, A., *Con Yia Ruskaja nella scuola di danze*, s.d. [1928].

De Angelis, Augusto, *Torniamo al "ballo" con Giuseppe Adami*, 11 febbraio 1929.

Il Giornale della domenica:

Bragaglia, Anton Giulio, *Dai balli classici alle danze moderne. Bisogna creare un'arte dal gusto e dal temperamento italiani*, 25-26 giugno 1933.

R. Simonetta (ma Rina Simonetta), *Ricordando Anna Pavlova*, 11 febbraio 1934.

Il Giornale della sera:

D. de' Paoli, *La prima serata di "Balletti" al Quirino*, 22 novembre 1945.

d. d. p., *Balletti*, 4 dicembre 1945.

Il Giornale di Genova:

Anonimo, *Clotilde Sackharoff al "Paganini"*, 24 marzo 1934.

Il Giornale di Sicilia:

Anonimo, *"Carillon magico" di Pick-Mangiagalli al Teatro Massimo*, 22-23 marzo 1920.

Sardi, Santo M., *Una regina della danza: Anna Pavlova*, 1 marzo 1934.

La Giustizia:

R. B. (ma Renzo Bianchi), *"Mahit", novella mimo-sinfonica di Pick Mangiagalli alla Scala*, 21 marzo 1923.

r. b. (ma Renzo Bianchi), *Eden*, 10 giugno 1923.

R. B. (ma Renzo Bianchi), “*Hänsel e Gretel*” di Humperdink. “*Il convento veneziano*” di A. Casella, 8 febbraio 1925.

Idea Nazionale:

Anonimo, *I balletti russi*, 11 aprile 1917.

Anonimo, *Lo Stato e il Teatro Lirico (Intervista col Maestro Arturo Toscanini)*, 20 febbraio 1920.

D’Amico, Silvio – Efisio Oppo, Cipriano – Frateili, Arnaldo, *I balli russi al Costanzi*, 2 marzo 1920.

r. f. d., *I “racconti russi” al Costanzi*, 4 marzo 1920.

Vice, *I balli russi al Costanzi*, 11 marzo 1920.

a. t., *Il balli russi al “Costanzi”. “Il cappello tricorno”*, 21 marzo 1920.

Anonimo, *La serata in onore della Leonidoff*, 2 giugno 1920.

Anonimo, *Le sorelle Braun al “Quirino”*, 25 dicembre 1920.

r. f. d., *I balli russi al “Costanzi”*, 4 gennaio 1921.

Anonimo, “*Le astuzie femminili*” al Costanzi, 13 gennaio 1921.

r. f. d., “*Le astuzie femminili*” al Costanzi, 15 gennaio 1921.

Forges-Davanzati, R., “*Anima allegra*” al Costanzi, 17 aprile 1921.

Frateili, Arnaldo, *Elogio della danza rustica*, 19 agosto 1921.

Vice, *I due nuovi “balletti” agli Indipendenti*, 15 marzo 1923.

L’Illustrazione italiana:

Cola, *A proposito dell’Excelsior*, anno VIII, n. 3, 16 gennaio 1881.

Leporello, *Cleopatra di M. Fokine e L. Bakst alla Scala*, anno XXXVIII, n. 3, 1 gennaio 1911

Emmepì (ma Marco Praga), *Il Teatro degli Indipendenti*, anno L, n. 7, 16 febbraio 1923.

Gatti, Carlo, ‘*Mahit*’ di Riccardo Pick Mangiagalli ‘*Lucia di Lammermoor*’, anno L, n. 14, 8 aprile 1923.

Id., ‘*Hansel e Gretel*’ di Engelberto Humperdink ‘*Il Convento Veneziano*’ di Casella, anno LII, n. 7, 15 febbraio 1925.

- Id., *'Petruska' e 'L'Usignuolo' di Stravinsky*, anno LIII, n. 21, 23 maggio 1926.
- Id., *Il Franco Cacciatore. I Balletti Russi*, anno LIV, n. 4, 23 gennaio 1927.
- Anonimo, *Conversazioni romane*, anno LIV, n. 27, 3 luglio 1927.
- Anonimo, *La settimana*, anno LIV, n. 39, 25 settembre 1927.
- Gatti, Carlo, *'Vecchia Milano' di G. Adami e F. Vittadini*, anno LV, n. 4, 22 gennaio 1928.
- Id., *I balletti "Zar Saltan"*, anno LVI, n. 13, 31 marzo 1929.
- Id., *Necrologio*, anno LVI, n. 34, 25 agosto 1929
- Id., *Il nuovo ballo di Ottorino Respighi Belkis, regina di Saba*, anno LIX, n. 5, 31 gennaio 1932.
- Fabrizi, Paolo, *La famiglia del "Cavaliere Cecchetti"*, anno XI, numero non identificato, 9 settembre 1934.
- Gatti, Carlo, *La 'Fiamma' di Respighi e 'Fiordisole' di Cornali e Vittadini alla Scala*, anno LXII, n. 8, 24 febbraio 1935
- Id., *L'amore delle tre melarance*, anno LXIII, n. 6, 9 febbraio 1936.
- Id., *Santo Stefano: si riapre la Scala*, anno LXV, n. 1, 2 gennaio 1938.
- Id., *'La dama di boba' e il balletto 'Miraggio'*, anno LXVI, n. 6, 5 febbraio 1939.
- Id., *'La rondine' di Puccini 'La bella addormentata nel bosco' di Ciaikowsky*, anno LXVII, n. 4, 28 gennaio 1940.
- Id., *Poliuto. Madama Butterfly. La Bottega Fantastica*, anno LXVIII, n. 1, 3 gennaio 1941.
- Id., *Glorie antiche e speranze nuove del teatro di musica italiano*, anno LXVIII, n. 6, 9 febbraio 1941.
- Id., *Salomè e Balletti sinfonici alla Scala*, anno LXVIII, n. 2, 23 marzo 1941.
- Id., *Turandot. Il Barbiere di Siviglia. Gianni Schicchi. I Balletti Sinfonici*, anno LXIV, numero non identificato, aprile 1942.
- Diesis, *Il ballo «Visioni» alla Scala*, anno LXV, numero non identificato, 14 febbraio 1943.
- Adami, Giuseppe, *I grandi balli scaligeri*, anno LXXII, n. 8, 23 febbraio 1945.
- Marcus, *'Salomè' e 'La Taglioni' al Lirico*, anno LXXII, n. 8, 23 febbraio 1945.

L'illustrazione del medico:

Adami, Giuseppe, *Come si prepara un ballo*, marzo 1935.

L'Italia:

Anonimo, "*Mahit*" novella mimo-sinfonica di R. Pick-Mangiagalli alla Scala, 21 marzo 1923.

M. C., "*Hänsel e Gretel*" di E. Humperdink e "*Il Convento veneziano*" di A. Casella, 8 febbraio 1925.

Id., *Il "Tabarro"* di Puccini e "*Casanova a Venezia*" di Adami a Pick-Mangiagalli alla Scala, 20 gennaio 1929.

Id., "*Cavalleria Rusticana*" e "*Mille e una notte*" alla "Scala", 21 gennaio 1931.

Id., "*Belkis, Regina di Saba*" di O. Respighi alla Scala, 24 gennaio 1932.

Id., "*Lodoletta*" di Mascagni alla Scala, 26 aprile 1933.

Anonimo, "*Gianni Schicchi*" e "*Vecchia Milano*" al Lirico, 1 aprile 1934.

Manusardi, Gian Marco, "*Carmina Burana*" di C. Orff, "*Il mandarino meraviglioso*" di B. Bartok, "*Anfione*" di A. Honegger, 13 ottobre 1942.

L'Italia libera:

d. di palma, *Nuovi balletti di Milloss all'Adriano*, 4 dicembre 1945.

Italia nuova:

Anonimo, *Spettacoli di balletti all'Adriano*, 4 dicembre 1945.

Il Lavoro:

N. M., *I Balletti al Quirino*, 22 novembre 1945.

Il Lavoro Fascista:

Bragaglia, Anton Giulio, *L'attuale rinnovazione della danza da teatro*, 25 gennaio 1933.

Anonimo, *Manifestazioni di danza classica alla Biennale di Venezia*, 4 ottobre 1933.

m. l., "*Volti la lanterna*" di Mucci e Carabella al Teatro Reale dell'Opera, 5 gennaio 1934.

Anonimo, "*Madonna purità*" al Teatro Reale dell'Opera, 12 aprile 1934.

m. l., “Cena delle beffe” e “Madonna Purità” al Teatro Reale dell’Opera, 13 aprile 1934.

Alderighi, D., *Stravinsky, Veress e Rossini al Teatro delle Arti*, 23 novembre 1940.

Anonimo, *Alle Arti. Casella, Debussy, Stravinsky*, 1 maggio 1943.

La Lettura:

Possenti, Eligio, *Farfalle a scuola*, 1 marzo 1933.

Id., *Danza+Anima*, 1 ottobre 1933.

Libera Stampa:

F. L. Lunghi (ma Fernando Ludovico Lunghi), *Balletti Milloss*, 21 novembre 1945.

Id., *Nuovi balletti Milloss*, 4 dicembre 1945.

Lidel:

Steno, *Una danzatrice italiana. Cia Fornaroli*, aprile 1921.

Piciurì, *L’arte della danza*, Natale 1924.

Mosca, Rodolfo, *Quattro secoli di musica italiana alla “Fiera” di Milano*, 15 aprile 1928.

Fabbri, Paolo, *La scuola di ballo al Teatro alla Scala*, marzo 1932.

Il Mattino:

m. b., *Fanny ballerina della Scala*, 21 aprile 1932.

Il Mattino illustrato:

Anonimo, *Nel camerino di Attilia Radice alla “Scala”*, s. d. [1931-1932]

Anonimo, *Danze corali*, 14 maggio 1933.

Il Messaggero:

Anonimo, *Teatri*, 5 aprile 1902.

Anonimo, *I Balli Russi al Costanzi*, 14 maggio 1911.

Anonimo, *I Balli Russi al Costanzi*, 15 maggio 1911.

Anonimo, *'Cleopatra' al Costanzi*, 29 maggio 1911.

Lector, *La danza*, 7 marzo 1911.

Anonimo, *Rita Sacchetto al Costanzi*, 8 marzo 1911.

F., *'Il Carillon Magico'*, 12 marzo 1917.

r. d. r (ma Raffaello de Rensis), *"Excelsior" e il "Segreto di Susanna" al Costanzi*, 27 ottobre 1919.

Anonimo, *La 'Boutique Fantastique'*, 10 marzo 1920.

Anonimo, *I "Balli Leonidoff" al Quirino*, 26 maggio 1920.

De Rensis, Raffaello, *I "Balli Leonidoff" al Quirino*, 28 maggio 1920.

r. d. r (ma Raffaello de Rensis), *'Le astuzie femminili' di Cimarosa al Teatro Costanzi*, 14 gennaio 1921.

Anonimo, *"Anima allegra" di Franco Vittadini*, 17 aprile 1921.

Anonimo, *Al Teatro degli Indipendenti*, 9 gennaio 1923.

labb., *Inaugurazione del Teatro degli Indipendenti*, 18 gennaio 1923.

Anonimo, *La novità al Teatro degli Indipendenti*, 30 gennaio 1923.

Anonimo, *Spettacoli d'eccezione agli Indipendenti*, 22 marzo 1923.

Anonimo, *Una novità agli Indipendenti*, 21 aprile 1923.

Anonimo, *I 'Balli Italiani' al Costanzi*, 21 ottobre 1923.

Anonimo, *I 'Balli Italiani' al Costanzi nuovo programma*, 24 ottobre 1923.

Anonimo, *Le danze di Maria Wigman*, 26 maggio 1925.

Anonimo, *Il concerto di cori e danze al Palatino*, 23 giugno 1927.

Anonimo, *Musica e danza classica al Palatino*, 26 giugno 1927.

Anonimo, *'La Giara' di Alfredo Casella*, 7 aprile 1928.

Anonimo, *Spettacolo di danza*, 3 maggio 1928.

Anonimo, *Tre prime rappresentazioni al Teatro Reale dell'Opera*, 19 gennaio 1930.

Anonimo, *Al teatro Reale dell'Opera tre lavori in un atto*, 25 gennaio 1931.

Incagliati, Matteo, *'Hansel e Gretel' e 'Petruska'*, 3 febbraio 1933.

Incagliati, Matteo, *'Volti la lanterna!' Balletto del maestro Carabella*, 4 gennaio 1934.

Anonimo, *La celebrazione di Mario Costa e la prima di 'Cavalleria Rusticana'*, 8 febbraio 1934.

Incagliati, Matteo, *La ripresa della 'Cena delle beffe' e la prima di 'Madonna Purity'*, 12 aprile 1934.

m. i. (ma Matteo Incagliati), *Teatro Reale dell'Opera. Prime danze*, 5 giugno 1934.

Emme, *A colloquio con Giuseppe Adami alla vigilia del 'Balilla'*, 6 marzo 1935

Anonimo, *Il libretto della 'Vigna' e l'azione coreografica 'Balilla'*, 7 marzo 1935.

Incagliati, Matteo, *'La Vigna' di Guido Guerrini e 'Balilla' di Carmine Guarino*, 8 marzo 1935.

m. i. (ma Matteo Incagliati), *'Arianna a Nasso' di Riccardo Strauss e il successo del 'Drago Rosso' di G. Savagnone*, 29 marzo 1935.

Nicolosi, Vito Mar, *Idilli e danze classiche*, 19 aprile 1935.

m. i. (ma Matteo Incagliati), *Jia Ruskaja e la sua scuola*, 20 febbraio 1937.

Anonimo, *Le nuove danze classiche della Ruskaja a San Remo*, 10 marzo 1937.

Incagliati, Matteo, *Il 'Trittico' di Ottorino Respighi accolto con grande successo*, 25 marzo 1937.

m. i. (ma Matteo Incagliati), *'Haensel e Gretel' e 'Il Lago dei Cigni'*, 15 dicembre 1937.

Incagliati, Matteo, *L' 'Arlesiana' di Cilea e 'Il cappello a tre punte' accolti con vivo successo*, 12 dicembre 1938.

l. c. (ma Luigi Colacicchi), *Stravinski Rossini e Veress al Teatro delle Arti*, 22 novembre 1940.

Id., *"Alceste" di Gluck e un balletto di Beethoven al Teatro Reale dell'Opera*, 20 dicembre 1940.

Id., *'Siberia' di Giordano e 'La bottega fantastica'*, 3 gennaio 1941.

Id., *La ripresa dell' 'Arlesiana' e il 'Carillon magico'*, 5 febbraio 1941.

Def., *La sagra' di Strawinsky*, 28 marzo 1941.

Anonimo, *'La sagra' di Strawinsky e 'Salomè' di Strauss*, 29 marzo 1941.

r. r. (ma Renzo Rossellini), *'Madama Butterfly' e 'Tarantola'*, 4 gennaio 1942.

l. c. (ma Luigi Colacicchi), *'Tosca' e 'Ungheria Romantica'*, 12 febbraio 1942.

Id., *Gnecchi e Prokofieff*, [marzo 1942].

Id., *Busoni e Stravinsky*, 8 marzo 1942.

Id., “*Enoch Arden*” di Gerster e “*Persefone*” di Ferro, 29 marzo 1942.

Id., *Tre novità al Teatro dell’Opera*, 11 novembre 1942.

Id., *Nota contro nota*, 21 novembre 1942.

Id., ‘*Bohème*’ e ‘*Follia viennese*’, 10 gennaio 1943.

Id., ‘*Beatrice Cenci*’ di G. Pannain e ‘*Eliana*’ di Alfano, 12 febbraio 1943.

Id., ‘*La rosa del sogno*’ di Alfredo Casella, 17 marzo 1943.

Id., *Teatro delle Arti. Casella, Debussy, Strawinsky*, 1 maggio 1943.

L.C. (ma Luigi Colacicchi), *Butterfly e due balletti*, 21 maggio 1944.

La mia casa:

De Martini, Gualtieri, *Nuova affermazione artistica italiana*, febbraio 1933.

Il Mondo Artistico:

Anonimo, *Necrologio. Claudina Cucchi*, 8 marzo 1913.

Il Mondo:

Pironti, Alberto, *Millos al Quirino*, 22 novembre 1945.

Musica:

Thovez, Enrico, *La danza moderna*, anno IV, n. 17, 24 aprile 1910.

Musica d’oggi:

Anonimo, *Rivista delle riviste – Un festival wagneriano di danza*, anno 3, n. 1, gennaio 1921.

Anonimo, *I Balli Russi al Dal Verme*, anno IV, n. 4, aprile 1922.

Cesardi, T. O., *Il “Convento veneziano” di Casella alla Scala*, anno VII, n. 2, febbraio 1925.

Anonimo, *Vita musicale. Il quinto mese scaligero*, anno X, n. 4, aprile 1928.

Ciampielli, Giulio Mario, «*Casanova a Venezia*» azione coreografica di G. Adami per la musica di R. Pick-Mangiagalli, anno XI, n. 2, febbraio 1929.

Ciampielli, Giulio Mario, *Vita musicale – I balletti di Ida Rubinstein*, anno XI, n. 4, aprile 1929.

Casella, Alfredo, *Diaghilev*, anno XI, n. 10, ottobre 1929.

Ciampielli, G.M., *Vita musicale – Mille e una notte, fiaba coreografica di G. Adami, per la musica di V. de Sabata*, anno XIII, n. 2, febbraio 1931.

Anonimo, *Vita musicale – “Il castello nel bosco” a Roma*, anno XIII, n. 2, febbraio 1931.

Anonimo, *Vita musicale – Belkis, leggenda coreografica di C. Guastalla, musica di O. Respighi, al Teatro alla Scala*, anno XIV, n. 2, febbraio 1932.

Anonimo, *Vita musicale – Il terzo mese scaligero*, anno XV, n. 3, marzo 1933.

Anonimo, *Vita musicale – Nuovi balletti a San Remo*, anno XV, n. 3, marzo 1933.

Anonimo, *Antiche danze e arie, di O. Respighi, ordinate da Elsa Respighi per un ballo su scenario di C. Guastalla*, anno XX, n. 1, gennaio 1938.

Anonimo, *Balletti Lifar*, anno XX, n. 5, maggio, 1938.

Anonimo, *Vita musicale – Teatro alla Scala*, anno XXIV, n. 2, febbraio 1942.

Musica e musicisti:

Anonimo, *Compositori e artisti*, anno I, n. 1, 15 gennaio 1902.

Anonimo, *In platea*, anno 58, n. 3, marzo 1903 [la numerazione dell'anno segue quella della *Gazzetta Musicale di Milano* di cui *Musica e Musicisti* è la continuazione].

Cecchi, E., *Indiscrezioni di una prova di ballo*, anno 58, n. 4, aprile 1903.

Anonimo, *Bacco e Gambrinus*, anno 59, n. 2, febbraio 1904.

Anonimo, [necrologio di Luigi Manzotti], anno 60, n. 4, aprile 1905.

Musica e scena:

Anonimo, “*Il convento veneziano*” di A. Casella, numero data non identificati [1925].

La Nazione:

Anonimo, *Danza sul ritmo della creazione*, 23 settembre 1921.

Anonimo, *Il raduno internazionale di danze nel Giardino di Boboli*, 22 maggio 1931.

Anonimo, *I preparativi in Boboli per il raduno della danza*, 24-25 maggio 1931.

Anonimo, *Il raduno della danza*, 27 maggio 1931.

Anonimo, *Il raduno della danza. L'arrivo delle partecipanti estere*, 29 maggio 1931.

Anonimo, *Il raduno della danza s'inaugura stasera a Boboli*, 31 maggio – 1 giugno 1931.

A. d. m (ma Aniceto del Massa), *La Riunione Internazionale di Danze al Politeama Fiorentino*, 2 giugno 1931.

Anonimo, *Terza serata di danze al Politeama Fiorentino*, 3 giugno 1931.

Anonimo, *Le danze di Angiola Sartorio al Lyceum*, 18 gennaio 1935.

Anonimo, *I balletti di Angiola Sartorio ai «Fidenti»*, 14 marzo 1935.

v., *Ai Fidenti. «Cucina e salotto» balletto di A. Sartorio e S. Levignani*, 15 marzo 1935.

a. d. m. (ma Aniceto del Massa), *Il Concerto di danze di Jia Ruskaja*, 9 maggio 1937.

Id., *La II dei balletti russi al Teatro Comunale*, 10 maggio 1937.

A. del Massa (ma Aniceto del Massa), *Il successo dei "Balli russi"*, «La Nazione», 11 maggio 1937.

a. d. m. (ma Aniceto del Massa), *La II dei balletti russi al Teatro Comunale*, 16 maggio 1937.

Id., *La terza serata dei Balli Russi*, 18 maggio 1937.

Del Massa, A., (ma Aniceto del Massa), *Le danze Sartorio alla Pergola*, 30 maggio 1937.

a. d. m. (ma Aniceto del Massa), *I balletti Lifar al 'Comunale*, 1 maggio 1938.

Id., *I balletti*, 3 maggio 1938.

Id., *La prima del 'Castello di Barbablù' e dei 'Balletti ungheresi'*, 6 maggio 1938.

Id., *Le Danze Sakharoff al Teatro della Pergola*, 13 maggio 1938.

Del Massa, A. (ma Aniceto del Massa), *Il successo delle danze Maja Lex*, 20 maggio 1938.

a. d. m. (ma Aniceto del Massa), *Il successo del concerto di danze di Jia Ruskaja*, 24 maggio 1938.

Id., *Il "balletto" come espressione d'arte novecentesca*, 19 maggio 1939

Id., *Il successo dei Balletti di Montecarlo*, 20 maggio 1939.

Del Massa, A. (ma Aniceto del Massa), *Le ultime rappresentazioni dei Balletti di Montecarlo*, 23 maggio 1939.

Nuova Antologia:

Giorgio Barini, *De' grandi balli e delle coreografia*, anno 1873, vol. 24, pp.933-934.

D'Arcais, Francesco, *La musica e la coreografia: il ballo Excelsior a Parigi. I balli italiani e i balli francesi. L'arte della danza*, 15 gennaio 1883.

Rinaldi, Mario, *Musica . Quattro balletti nuovi all' 'Opera' e alla 'Scala'*, febbraio 1948.

La Nuova Italia Musicale:

Anonimo, *Il Festival internazionale di Venezia*, anno e numero non identificati, ottobre 1932.

La Nuova Musica:

Florida, P., *Lettera da Milano*, anno II, n. 13, 31 gennaio 1897.

Id., *Corrispondenza*, anno II, n. 14, 28 febbraio 1897.

Id., *Lettera da Milano*, anno III, n. 27, 31 marzo 1898.

A. R. Naldo, *Miss Duncan*, anno VII, n. 81-82, settembre – ottobre 1902.

Nuovo Giornale:

Anonimo, *Le danze di Angiola Sartorio al Lyceum*, 19 gennaio 1935.

Anonimo, *I Balletti Sartorio alla R. Accademia dei Fidenti*, 14 marzo 1935.

Anonimo, *I Balletti di Angiola Sartorio ai «Fidenti»*, 15 marzo 1935.

Anonimo, *«Cucina e salotto» balletto di A. Sartorio e S. Levignani*, 16 marzo 1935.

Anonimo, *Lirica e danze alla Pergola*, 23 marzo 1935.

Pan:

Gatti, Guido M., *Il mito di Nijinsky*, anno I, n. 2, 1933–1934.

Pegaso:

Gatti, Guido Maria, *Musiche nuove a Venezia*, anno e volume non identificati, ottobre 1932.

Perseo:

Un infedele scaligero, *S.O.S per il Teatro alla Scala*, anno III, n. 8, 15 aprile 1932.

D'Aniello, Nicola, *Il Teatro alla Scala nell'ora che volge*, anno III, numero non identificato, 1–15 maggio 1932.

Spectator, *Ballerine e commedie straniere*, anno IV, n. 3, 15 febbraio 1933.

Sigma (ma Walter Toscanini), *Per una metafisica delle gambe alla Scala*, anno IV, n. 4, 1 marzo 1933.

Abbonato, *Tribuna scaligera. A stagione finita*, anno IV, 16 maggio 1933.

Mataloni, Jenner, *Una rettifica dell'Ente Autonomo della Scala*, anno IV, numero non identificato, 30 marzo 1933.

Anonimo (ma Walter Toscanini), *Ancora della classica danza*, anno IV, n. 17, 1 ottobre 1933.

Id., *Biagio Pace fra le danze*, anno IV, n. 23–24, 1–15 dicembre 1933.

De Martini, Gualtiero (ma Walter Toscanini), *Per la classica danza teatrale italiana*, anno V, n. 1–2, 1 gennaio 1934.

Id., *Scenografia contemporanea*, anno V, n. 3, 15 gennaio 1934.

Spectator (ma Walter Toscanini), *Le disillusioni della scena*, anno V, n. 4, 1 febbraio 1934.

De Martini, Gualtiero (ma Walter Toscanini), *Punte e pirolette*, anno V, n. 5, 15 febbraio 1934.

Id., *Il cappello a tre punte*, anno V, n. 6, 1 marzo 1934.

Toscanini, Walter – Chiesa, Antonio, *Motografia*, anno V, n. 7–8, 15 marzo 1934.

Chiesa, Antonio, *Motografia*, anno V, n. 9, 1 aprile 1934.

Id., *Motografia*, anno V, n. 10, 15 aprile 1934.

De Martini, Gualtiero (ma Walter Toscanini), *Balletti Jooss e Vecchia Milano*, anno V, n. 10, 15 aprile 1934.

Id., *Danza! Che tormento!*, anno V, n. 12, 15 maggio 1934.

Chiesa, Antonio, *Motografia*, anno V, n. 12, 15 maggio 1934.

De Martini, Gualtiero (ma Walter Toscanini), *Per quali ragioni?*, anno V, n. 13, 1 giugno 1934.

Chiesa, Antonio, *Motografia*, anno V, n. 15, 1 luglio 1934.

De Martini, Gualtiero (ma Walter Toscanini), *Quando i nostri danzatori erano maestri al mondo*, anno V, n. 16, 15 luglio 1934.

Inghelbrecht, D.E., *Danze e danzatori*, anno V, n. 19, 1 ottobre 1934.

De Martini, Gualtiero (ma Walter Toscanini), *Contro l'esterofilia*, anno V, n. 19, 1 ottobre 1934.

Toscanini, Walter, *Ritratti di artisti di teatro*, anno V, n. 20, 15 ottobre 1934.

Anonimo (ma Walter Toscanini), *La Scala e le danze esotiche*, anno V, n. 21, 1 novembre 1934.

Id., *Pubblicità...ed esterofilia*, anno V, n. 22, 15 novembre 1934.

Toscanini, Walter, *Panorama internazionale della danza*, anno V, n. 23, 1 dicembre 1934.

Anonimo (ma Walter Toscanini), *Il New York Times coadiuva l'attività di "Perseo"*, anno V, n. 24, 15 dicembre 1934.

La Perseveranza:

Bazzetta, Nino, *Sofia Fuoco e la danza a Milano*, 4 maggio 1922.

Piccola Fata:

Anonimo, *La Stagione alla Scala. I balletti*, 15 febbraio 1934.

Il Piccolo:

Tridenti, Carlo, *Il "Carillon magico"*, 11–12 marzo 1919.

Anonimo, *"Anima Allegra" di Vittadini al Teatro Costanzi*, 16–17 aprile 1921.

V. T., *I Sakharoff al Verdi*, 15 aprile 1934.

Anonimo, *La morte del maestro delle più famose ballerine*, [«Il Piccolo della sera»] 1 settembre 1934.

BAC., *Da Rossini a Stravinski o viceversa*, 22 novembre 1940.

b., *Trittico d'avanguardia: Dallapiccola, Petrassi, Busoni*, 11 novembre 1942.

bac., *Scarlatti. Debussy. Stravinski*, 1 maggio 1943.

Il Piccolo Faust

Anonimo, *Teatri cittadini*, 14 ottobre 1878

Anonimo, *Chiacchierate milanesi*, 10 luglio 1879.

Anonimo, *Chiacchierate milanesi*, 3 novembre 1879.

Anonimo, *Chiacchierate milanesi*, 28 dicembre 1880.

Pinella, [senza titolo], 30 gennaio 1881.

Id., [senza titolo], 3 febbraio 1882.

Fortunio, [senza titolo], anno XI, n. 44, 29 ottobre 1885.

Id., [senza titolo], anno XII, n. 44, 4 novembre 1886.

Piccolet, *All'ombra delle due torri*, anno XIV, n. 35, 16 agosto 1888.

Id., "*Pietro Micca*" *al Comunale*, anno XIV, n. 40–41, 27 novembre 1888.

Chiunque, *All'ombra delle due torri*, 9 aprile 1891.

Id., *Teatro Brunetti*, 23 aprile 1891.

Anonimo, "*Vecchia Milano*", anno 54, n. 1, 28 gennaio 1928.

Anonimo, *Strauss alla Scala*, anno 54, n. 3, 29 marzo 1928.

Politeama:

Anonimo, *I "Balletti" di Milloss*, 25 novembre 1945.

Il Popolo:

Vice, *Balletti Milloss*, 4 dicembre 1945.

Il Popolo d'Italia:

Anonimo, *I balli russi al Lirico*, 28 marzo 1921.

a.t. (ma Alceo Toni), "*Mahit*" *alla Scala*, 21 marzo 1923.

Anonimo, *Il Teatro degli Indipendenti all'Eden*, 10 giugno 1923.

g. s., "*Hänsel e Gretel*" *di Humperdink*. "*Il convento veneziano*" *di M. Alfredo Casella*, 8 febbraio 1925.

Di Marzio, Cornelio, *Balli, balletti e ballerine*, 9 maggio 1925.

Anonimo, *Saggio dell'Accademia di ballo della Scala*, 3 luglio 1925.

a. t. (ma Alceo Toni), *Ripresa di "Hänsel e Gretel" e "Carillon Magico" alla Scala*, 24 gennaio 1926.

Anonimo, *"Petrouchka" alla Scala*, 11 maggio 1926.

A. T. (ma Alceo Toni), *I balli russi alla Scala*, 11 gennaio 1927.

a. t., ma Alceo Toni, *"Vecchia Milano". Azione coreografica di F. Vittadini e "Gianni Schicchi" alla Scala*, 11 gennaio 1928.

[a. t.], *Ripresa di "Salomé" e prima della "Leggenda di Giuseppe"*, 16 marzo 1928.

Anonimo, *I concerti della Fiera*, 24 aprile 1928.

g. s., *"Il Tabarro" ed il ballo "Casanova a Venezia" di G. Adami e R. Pick-Mangiagalli*, 20 gennaio 1929.

g. s., *"Cavalleria rusticana" e le "Mille e una notte"*, 21 gennaio 1931.

a. t. (ma Alceo Toni), *Le prime scaligere. "Belkis" di Ottorino Respighi*, 24 gennaio 1932.

Anonimo, *Ripresa di "Vecchia Milano"*, 17 febbraio 1932.

Anonimo, *Glorie antiche e speranze nuove*, 3 maggio 1932.

Anonimo, *Lirico. Aida*, 22 maggio 1932.

Anonimo, *Il Festival musicale di Venezia. La terza rappresentazione*, 7 settembre 1932.

Toni, Alceo, *Nuove opere da camera al Festival di Venezia*, 11 settembre 1932.

Id., *La chiusura del Festival di Venezia. Ancora opere da camera*, 16 settembre 1932.

a. t. (ma Alceo Toni), *"Sieba"*, 15 gennaio 1933.

Id., *Il passo d'addio*, 26 aprile 1933.

g. s., *Il saggio dell'Accademia di ballo alla "Scala"*, 30 giugno 1933.

Anonimo, *Il saggio pubblico dell'Accademia di ballo della Scala*, 1 luglio 1933.

Anonimo, *I Balletti italiani alla Triennale*, 13 ottobre 1933.

Anonimo, *Il Saggio di danze classiche e il Passo d'addio*, 23 marzo 1934.

Anonimo, *"Gianni Schicchi" e "Vecchia Milano"*, 1 aprile 1934.

g. s., *Il Segreto di Susanna e il saggio delle "Danze"*, 11 maggio 1934.

Id., *Il saggio finale della scuola di ballo*, 3 luglio 1934.

l. v., *Luigi Manzotti l'ultimo del "ballo grande"*, 2 febbraio 1935.

Anonimo, *"Balletti di San Remo"*, 21 febbraio 1935.

Anonimo, *Riunione presso l'ispettorato del teatro per un coordinamento delle attività del Reale dell'Opera e della Scala*, 14 aprile 1935.

Anonimo, *Il "passo d'addio" alla Scala*, 30 aprile 1935.

Anonimo, *Esami alla Scala*, 28 giugno 1936.

g. s., *"Il Passo d'addio" della Scuola di ballo*, 29 aprile 1937.

A. T. (ma Alceo Toni), *"Carmina Burana"*. *"Il mandarino meraviglioso"*. *"Anfione"*, 13 ottobre 1942.

g. s., *La prima delle "Visioni" di Pick-Mangiagalli*, 5 febbraio 1943.

Il Popolo di Brescia:

r. f., *Il successo di «Petruska»*, 21 febbraio 1933.

Il Popolo di Lombardia:

f. M., *Una ballerina italiana*, 10 gennaio 1933.

Il Popolo di Roma:

Bragaglia, Anton Giulio, *Carlotta Bara agli "Indipendenti"*, 19 gennaio 1925.

Id., *La danza in Germania*, 21 ottobre 1925.

Id., *Necessità d'abolire i vestiti*, 9 dicembre 1925.

Anonimo, *"Petrouchka" alla Scala*, 11 maggio 1926.

Anonimo, *Le danze dell'Ellade e la loro rinascita*, 28 agosto 1926.

Tieri, Vincenzo, *Decadenza del ballo*, 6 febbraio 1927.

Ruskaja, Ja, *La danza come arte pura*, 6 luglio 1927.

Solari, Pietro, *Abbasso il Charleston!*, 2 ottobre 1927.

Id., *Carri di ritorno – Abbasso il Charleston!*, 8 novembre 1927.

Davila, Maria, *Le danze moderne danze sportive*, 18 febbraio 1928.

Bragaglia, Anton Giulio, *Lo "jazz-band" fisionomia del tempo nostro*, 25 febbraio 1928.

Id., *L'arte di Nyota Inyoka*, 13 aprile 1928.

Id., *Euritmia*, 5 maggio 1928.

Discanto, *"La danza espressionista" nel pensiero di Anna Pavlova*, «Il Popolo di Roma», 9 maggio 1928.

Id., *La scuola di danza del Teatro dell'Opera nel pensiero del suo nuovo direttore*, 17 dicembre 1931.

M. G., *Sakharoff al Valle*, 2 maggio 1932

Anonimo, *I Balletti italiani alla Triennale*, 13 ottobre 1933.

Galli, C., *Grandezza e decadenza di Tersicore*, 1 novembre 1933.

Anonimo, *Stasera "Lucrezia Borgia" e "Volti la lanterna" al Teatro Reale dell'Opera*, 4 gennaio 1934.

L. C. (ma Luigi Colacicchi), *Il balletto "Volti la lanterna!" di Carabella e Mucci al Teatro dell'Opera*, 5 gennaio 1934.

Colacicchi, Luigi, *"La cena delle beffe" di Giordano e il balletto "Madonna purità" di Bizzelli*, 13 aprile 1934.

Tieri, Vincenzo, *Pericolo di decadenza per il ballo*, 22 novembre 1936.

Anonimo, *I balli di un tempo*, 18 dicembre 1936.

L. C. (ma Luigi Colacicchi), *"Hansel e Gretel" e "Il lago dei cigni"*, 15 dicembre 1937.

Martella, Tommaso, *Danze*, 23 aprile 1938.

Anonimo, *Musiche e danze in Ungheria*, 16 novembre 1938.

G. G., *"Il cappello a tre punte" di De Falla e ripresa dell'"Arlesiana" di Cilea*, 12 dicembre 1938.

S., *Nijinski il ballerino pazzo*, 16 luglio 1939.

Barilli, Bruno, *Rossini, Strawinski, Veress al Teatro delle Arti*, 22 novembre 1940.

Vice, *Turandot di Busoni e Mavra di Strawinski*, 8 marzo 1942.

a. s., *"Volo di notte", "Coro di morti" e Arlecchino*, 11 novembre 1942.

Id., *Al Teatro delle Arti. Primo spettacolo musicale*, 1 maggio 1943.

SCAR., “*Cavalleria Rusticana*” e “*La stella del Circo*”, 9 febbraio 1944.

fra' Scar. (ma Francesco Scardaoni), *Spettacolo di balletti*, 11 aprile 1944.

Il Popolo Romano:

Anonimo, *La collana dello Zar e il furto alla Leonidoff*, 23 novembre 1921.

Il Quotidiano:

a. b., *Il Festival Musicale Internazionale*, 22 novembre 1945.

Id., “*Milloss*” *al Festival Musicale*, 2 dicembre 1945.

Il Regime Fascista:

b. m., *Anna Pavlova*, 10 febbraio 1931.

Anonimo, *Discussioni scaligere*, 5 aprile 1932.

Anonimo, *La Scala non si chiuderà*, 28 aprile 1932.

Un Palchettista, *Discussioni scaligere: il vero problema*, 20 maggio 1932.

Anonimo, *A sipario calato*, 10 giugno 1932.

Anonimo, *A sipario calato. Gli artisti in difesa dell'arte*, 14 giugno 1932.

Anonimo, *Saggio dell'Accademia di ballo*, 30 giugno 1932.

Anonimo, *Ciò che si prepara alla Scala*, 27 luglio 1932.

Coribante, *Battaglia a passo di danza*, 7 agosto 1932.

Bragaglia, Anton Giulio, *Stato della danza in Italia*, 21 agosto 1932.

Fornaroli, Cia (ma Walter Toscanini), *Discussioni scaligere: per la danza italiana*, 7 settembre 1932.

Mariutto, Giuseppe, *Il Festival internazionale di musica. La prima serata dell'opera da camera*, 7 settembre 1932.

Anguissola, Giana, *Ricordi scaligeri*, 24 settembre 1932.

Anonimo, “*Filanda magiara*” e “*Sieba*” *al Teatro alla Scala*, 15 gennaio 1933.

Anonimo, *Il bilancio della stagione scaligera*, 2 maggio 1933.

- Anonimo, *Gli esami dell'Accademia scaligera*, 30 giugno 1933.
- Anonimo, *I "Balletti Italiani" alla Triennale*, 13 ottobre 1933.
- Rasi, Giuseppe, *Una vestale della danza. Anna Pavlova*, 11 febbraio 1934.
- Anonimo, *Il nuovo Statuto dell'Ente Autonomo del Teatro alla Scala*, 14 febbraio 1934.
- Bragaglia, Anton Giulio, *Le braccia nella danza*, 20 marzo 1934.
- Anonimo, *Il ritorno dei Sakharoff al Teatro Valle*, 6 aprile 1934.
- Anonimo, *Il "Passo d'addio" alla Scala*, 11 maggio 1934.
- Anonimo, *Il bilancio della Scala*, 17 maggio 1934.
- F. D., *Il domani della Scala. La rivoluzione da farsi*, 12 giugno 1934.
- Anonimo, *Psicologia di un pubblico*, 15 novembre 1934.
- b. m., *Anna Pavlova*, [Regime Fascista – Cremona], 10 febbraio 1935.
- Anonimo, *L'esame della scuola di ballo della Scala*, 29 giugno 1935.
- Anonimo, *La scuola di danze Ruskaja al Conservatorio*, 10 novembre 1935.
- l. g., *Prove alla Scala*, 25 dicembre 1935.
- Anonimo, *Esami alla Scala*, 28 giugno 1936.
- Anonimo, *L' "Arlesiana" di Cilea e le danze della Ruskaja al Teatro Reale dell'Opera*, 21 febbraio 1937.
- Anonimo, *Il "Passo d'addio" alla Scala*, 29 aprile 1937.
- Anonimo, *Le novità straniere alla Scala*, [«Regime Fascista – Cremona»], 13 ottobre 1942.
- Anonimo, *"Visioni" alla Scala*, [«Regime Fascista – Cremona»], 5 febbraio 1943.

Il Resto del Carlino:

- Re Riccardi, Achille, *Cantanti e attori celebri in un circo*, 3 febbraio 1917.
- Piccioli, Giuseppe, *Tre opere nuove*, 13 ottobre 1942.

Ricostruzione:

- Anonimo, *Balletti di Milloss al Quirino*, 22 novembre 1945.

Risorgimento liberale:

a. r., *Balletti Milloss all'Adriano*, 4 dicembre 1945.

Rivista nazionale di musica:

Gaffurius, *L'internazionalizzazione del Balli Russi e I. Leonidoff*, anno I, n. 4, 12 novembre 1920.

Id., *L'internazionalizzazione del Balli Russi e I. Leonidoff*, anno I, n. 5, 19 novembre 1920.

Id., *L'internazionalizzazione del Balli Russi e I. Leonidoff*, anno I, n. 6-7, 26 novembre – 3 dicembre 1920.

Anonimo, *Le sorelle Braun al Quirino*, anno I, n. 6-7, 26 novembre – 3 dicembre 1920.

Gaffurius, *L'internazionalizzazione del Balli Russi e I. Leonidoff*, anno I, n. 8, 10 dicembre 1920.

Luciani, S.A., *Il dramma mimico-musicale*, anno II, n. 55, 9 dicembre 1921.

Raeli, Vito, *Vita musicale italiana – Roma*, anno IV, n. 103-104, 19 – 16 gennaio 1923.

Id., *Dai Balli Russi al mimo-dramma musicale italiano*, anno IV, n. 107, 23 febbraio 1923.

Ivanow, Michele, *La rinascita della coreografia in Italia*, anno VI, n. 189, 24 aprile 1925.

Rivista teatrale melodrammatica:

Anonimo, *Teatro alla Scala. Il Carillon Magico*, 30 gennaio 1934.

Roma:

Anonimo, *I trionfi di una danzatrice italiana in America*, 9 novembre 1932.

La Ronda:

Barilli, Bruno, *La danza delle tre sorelle*, 7 luglio 1921.

La Scena:

Bragaglia, Anton Giulio, *Voronoffizzare la scena!*, 15 luglio 1926.

Scenario:

Anonimo, *La musica*, anno I, n. 2 febbraio 1932.

Bragaglia, Anton Giulio, *Danze aragonesi*, anno I, n. 3, marzo 1932.

Milano, Paolo, *I Balletti Svedesi*, anno I, n. 3, marzo 1932.

Anonimo, *Danza*, anno I, n. 4, maggio 1932.

Bosio, Gastone, *Dei Sakharoff e della danza*, anno I, n. 5, giugno 1932.

Bragaglia, Anton Giulio, *La danzatrice Sonia Markus*, anno I, n. 7, luglio 1932.

Anonimo, *I periodici. De "La danza" e ancora dei Sakharoff*, anno I, n. 7, agosto 1932.

Cavicchioli, Giovanni, *Incontro con Maria Wigman*, anno I, n. 10, novembre 1932.

Anonimo, *I periodici*, anno II, n. 2, gennaio 1933.

De Martini, Gualtiero (ma Toscanini, Walter), *Esperimenti di danza a San Remo*, anno II, n. 4, aprile 1933.

Barilli, Bruno, *La danza*, anno II, n. 7, luglio 1933.

Bragaglia, Anton Giulio, *Di Gisa Geert e dei mimi d'ogni tempo*, anno II, n. 11, novembre 1933.

Kara-Murza, Sergio, *Maria Taglioni a Pietroburgo*, anno II, n. 12, dicembre 1933.

Casella, Micaela, *Omaggio a Rodolfo De Laban*, anno III, n. 1, gennaio 1934.

e. r., *I periodici*, anno III, n. 4, aprile 1934.

Tedeschi, Pino, *La danza d'arte a Vienna*, anno III, n. 12, dicembre 1934.

Romanoff, Boris, *L'attore e la pantomima*, anno IV, n. 11, novembre 1935.

Loria, Arturo, *Il IV Maggio Musicale Fiorentino*, anno VII, n. 6, giugno 1938.

Quarti, C. A., *La danza del Cinquecento nel galateo d'un maestro dell'arte*, anno VII, n. 7, luglio 1938.

l. d'a. (ma Fedele D'Amico), *In morte di Alberto Gasco*, anno VII, n. 8, agosto 1938.

M. C., *Tragedie di Sofocle e di Euripide al Teatro Greco di Siracusa*, anno VII, n. 8, agosto 1938.

Ruskaja, Jia, *Danza italiana vittoriosa*, anno VII, n. 6, giugno 1939.

Milloss, Aurel M., *I Sakharoff a Roma*, anno IX, n. 5, maggio 1940.

Ramperti, Marco, *Nives Poli ne L'Uccello di Fuoco*, anno X, n. 3, marzo 1941.

Scardaoni, Francesco, *Fioritura di balletti*, anno X, n. 3, marzo 1942.

Bonajuto, Vincenzo, *Una danzatrice e la sua danza – Rosalia Chladek*, anno XII, n. 5, 15 maggio 1943.

Il Secolo:

a. g., *La Linda e l'Amor*, 3–5 gennaio 1902.

r. d. p., *Il ballo Luce alla Scala*, 25–26 febbraio 1905.

Anonimo, *Il ballo “Les porte-bonheur” alla Scala*, 4 marzo 1908.

a. l., ‘*Mahit*’ di Pick Mangiagalli alla Scala, 21 marzo 1923.

[Ramperti, Marco], *La compagnia degli “Indipendenti” all’Eden*, 10 giugno 1923.

Lualdi, Adriano (ma Adriano Lualdi), “*Hänsel e Gretel*” di Humperdink e il “*Convento veneziano*” di A. Casella alla Scala, 8 febbraio 1925.

a. l. (ma Adriano Lualdi), “*Petruska*” alla Scala, 10 maggio 1926.

Anonimo, *Il saggio dell’Accademia di ballo sul palcoscenico della Scala*, 3 luglio 1925.

Il Secolo illustrato:

Anonimo, *Spinaci e “spinazzit”*, anno XXI, n. 37, 10 settembre 1932.

Teresa Legnani, Ria, *La giornata di una ballerina*, 11 novembre 1933.

Il Secolo XIX:

Prampolini, Enrico, *Evoluzione della danza*, anno XI, 19 giugno 1933.

Anonimo, *I Sakharoff al Paganini*, 25 marzo 1934.

Anonimo, *I balletti da camera italiana (sic!) al Teatro municipale*, 17 febbraio 1935.

Il Secolo XX:

Ramperti, Marco, *Anna Pavlova, e la fine di un mito*, s.d. [ma gennaio 1931].

Adami, Giuseppe, *Si prova alla Scala*, 24 dicembre 1932.

Id., *Ballerinette*, s.d. [1932].

G. M. G., *Nuovi balletti: Ciaikowsky, Bartok, Mortari e Kodály*, 4 dicembre 1945.

Id., *I balletti di Milloss*, 21 novembre 1945.

Il Secolo. La Sera:

g. m. c., “*Gianni Schicchi*” e “*Vecchia Milano*”, 11 gennaio 1928.

Id., “*Salome*” e “*La leggenda di Giuseppe*”, 16 marzo 1928.

G. M. Ciampielli, *Quattro secoli di musica italiana al Teatro dell’Esposizione*, 24 aprile 1928.

Anonimo, *I balli di Anna Pavlova al Lirico*, 30 marzo 1928.

Anonimo, *Ballerinette all’esame*, 5 luglio 1928.

Anonimo, *I balletti russi ai Filodrammatici*, 5 dicembre 1928.

Anonimo, *La danza come modo di essere*, 12 dicembre 1928.

a. l. (ma Adriano Lualdi), *La prima di “Casanova a Venezia” di G. Adami e R. Pick Mangiagalli alla Scala*, 21 gennaio 1929.

Id., *Ida Rubinstein alla Scala*, 1 marzo 1929.

Anonimo, *Il saggio annuale alla Scala delle allieve della Scuola di ballo*, 9 luglio 1929.

Anonimo, “*Il mistero di Persefone*” di E. Romagnoli al *Licinum di Erba*, 28 agosto 1929.

Anonimo, “*Vecchia Milano*” al *Lirico*, 2 aprile 1934.

Anonimo, *Le danze di Vera Nemchinova all’Excelsior*, 12 maggio 1930.

a. l. (ma Adriano Lualdi), “*Lo Straniero*” e “*Rondò Veneziano*” di *Ildebrando Pizzetti*, 9 gennaio 1931.

Id., “*Mille e una notte*” di V. De Sabata e “*Cavalleria rusticana*” alla *Scala*, 21 gennaio 1931.

Anonimo, *La morte di Anna Pavlova*, 23 gennaio 1931.

K. H, *Anna Pavlova*, 24 gennaio 1931.

Lega, Giuseppe, *Le Olimpiadi della Grazia*, 28 maggio 1931.

Fabbri, Paolo, *Danze a Boboli: Wigman e Günther*, 6 giugno 1931.

bla., *L’esam di spinazzitt*, 4 luglio 1931.

Petronio, *Osservatorio*, 4 luglio 1931.

Fabbri, Paolo, *Lo spirito della liturgia nella danza classica*, 6 gennaio 1932.

- Id., *“Belkis” e l’arte coreografica di Leonida Miàssin*, 20 gennaio 1932.
- Lualdi, Adriano, *Cronache del Teatro. “Belkis” di Ottorino Respighi alla Scala. Il ballo e l’esecuzione*, 25 gennaio 1932.
- Fabbri, Paolo, *Nero e bianco: la “sirena dei tropici” e l’“araba fenice”*, 4 febbraio 1932.
- Anonimo, *“La Vita Nova” di Wolf-Ferrari il “Passo d’addio”*, 3 maggio 1932.
- p. f. (ma Paolo Fabbri), *Il “passo d’addio” alla Scala. Elogio del balletto bianco*, 4 maggio 1932.
- Fabbri, Paolo, *Verbosità di Tersicore*, 28 giugno 1932.
- Anonimo, *La danza*, 1 luglio 1932.
- Anonimo, *Voci scaligere sull’assestamento artistico e amministrativo*, 27 luglio 1932.
- Abbiati, Franco, *L’opera da camera italiana nei saggi dei maestri Casella, Casavola e Malipiero*, 7 settembre 1932.
- Id., *Il Teatro dell’Opera da camera nella serata di chiusura del Festival Musicale*, 16 settembre 1932.
- Fabbri, Paolo, *Addio alle chiacchiere inutili*, 13 ottobre 1932.
- De Martini, Gualtiero (ma Toscanini, Walter) – Fabbri, Paolo, *Coda alle chiacchiere inutili*, 20 ottobre 1932.
- Abbiati, Franco, *Le prime rappresentazioni alla Scala. “Filanda Magiara” e il ballo “Sieba”*, 16 gennaio 1933.
- Anonimo., *I balletti da camera di Sanremo*, 13 febbraio 1933.
- P. F. (ma Paolo Fabbri), *Il “passo d’addio”*, 26 aprile 1933.
- Magri, Giuseppe, *Il vivo successo de “Le Trachinie” di Sofocle al Teatro greco*, 28 aprile 1933.
- Anonimo, *Lo spettacolo benefico al Manzoni*, 29 maggio 1933.
- P. F. (ma Paolo Fabbri), *La Scuola di Ballo alla Scala. Una discussione per il Regolamento*, 22 giugno 1933.
- Id., *La scuola di ballo alla Scala*, 28 giugno 1933.
- Fabbri, Paolo, [Risposta all’intervento di Jenner Mataloni], 30 giugno 1933.
- Anonimo, *Il saggio di ballo alla Scala ripetuto ieri in sede pubblica*, 1 luglio 1933.
- Fabbri, Paolo, *Sul “passo d’addio” alla Scala. I trombettieri di Dalcroze (e l’invettiva del bue all’asino)*, s. d. [estate 1933].

Anonimo, *I Balletti da Camera al Palazzo dell'Arte*, 13 ottobre 1933.

Fabbri, Paolo, *I balletti di San Remo*, 17 ottobre 1933.

Bragaglia, Anton Giulio – Fabbri, Paolo, *Bragaglia, gli "Indipendenti" e la "Maschera gialla"*, 27 ottobre 1933.

Bragaglia, Anton Giulio – Fabbri, Paolo, *Risorgo dalle ceneri*, 3 novembre 1933.

Fabbri, Paolo, *Le battaglie coreografiche del prode Girella*, 10 novembre 1933.

Anonimo, *Le nozze di un collega*, 25 novembre 1933.

Fabbri, Paolo, *André Levinson*, 15 dicembre 1933.

P. F. (ma Paolo Fabbri) – Levinson, André, *Anna Pavlova*, 24 gennaio 1934.

Id., *"L'Alba della Rinascita" di Nino Cattozzo e il ballo "Carillon Magico" di Pick Mangiagalli. Il ballo*, 25 gennaio 1934.

Anonimo, *Lo statuto dell'Ente Autonomo del Teatro alla Scala*, 13 febbraio 1934.

P. F. (ma Paolo Fabbri), *"La vita breve" e "Il Cappello a tre punte" di Manuel De Falla al Teatro alla Scala*, 31 gennaio 1934.

Anonimo, *Una vertenza composta*, 3 marzo 1934.

Anonimo, *"Il Segreto di Susanna" di Wolf-Ferrari e il "Passo d'addio"*, 11 maggio 1934.

Fabbri, Paolo, *Giuseppe Cecchetti*, 31 agosto 1934.

Anonimo, *Un nuovo balletto e un centro di studi etnico-artistici*, 8 gennaio 1935.

Fabbri, Paolo, *I cent'anni di L. Manzotti*, 2 febbraio 1935.

Id., *"Fiordisole" e "Pagliacci" alla Scala. Uffalandia*, 15 febbraio 1935.

Anonimo, ma Paolo Fabbri, *Il "Passo d'addio"*, «Il Secolo. La Sera», 30 aprile 1935.

Fabbri, Paolo, *Il ridotto della danza*, 28 maggio 1935

Id., *Saggio di ballo*, giugno 1935.

Anonimo, *Le nuove danze di Jia Ruskaja a San Remo*, 9 marzo 1937.

Anonimo, *Le danze di Jia Ruskaja al Teatro Massimo di Palermo*, 1 maggio 1937.

Cost., *Le novità straniere. Honegger, Bartok, Orff*, 13 ottobre 1942.

ABE., *Alla Scala. "Visioni"*, 5 febbraio 1943.

La Sera:

g. m. c., “*Mahit*”, di R. Pick-Magiagalli, 21 marzo 1923.

Id., *Hänsel e Gretel di Humperdink – Il Convento Venziano di Casella*, 8 febbraio 1925.

Id., *Il week-end alla Scala*, 25 gennaio 1926.

Id., *Petruska di Stravinsky*, 10 maggio 1926.

Sette giorni:

Confalonieri, Giulio, “*Carmina Burana*” di Carl Orff. “*Il mandarino meraviglioso*” di Béla Bartok. “*Anfione*” di Arturo Honegger, 17 ottobre 1942.

Il Sole:

Anonimo, “*Mahit*” *Novella mimo-sinfonica di R. Pick Mangiagalli alla Scala*, 21 marzo 1923.

Anonimo, «*Hänsel e Gretel*» di Humperdink e «*Il convento veneziano*» di Casella *alla Scala*, 8 febbraio 1925.

Anonimo, “*Gianni Schicchi*” e “*Vecchia Milano*” *al Lirico*, 1 aprile 1934.

c. f., *Tre opere nuove alla Scala*, 12–13 ottobre 1942.

Anonimo, *Il balletto «Visioni» di Riccardo Pick Mangiagalli*, 5 febbraio 1943.

Lo spettacolo d’Italia:

Masetti, Umberto, “*La Vecchia Milano*” di Adami e Vittadini *alla Scala*, 15 gennaio 1928.

La Stampa:

Della Corte, A. (ma Andrea), “*La leggenda di Sakuntala*” di F. Alfano *al Comunale di Bologna*, 11 dicembre 1921.

Manacorda, Guido, *Per una rinascita della danza*, 23 aprile 1922.

a. d. c. (ma Andrea della Corte), *La plastica animata dalla musica – E. Jaques (sic) Dalcroze a Torino*, 19 maggio 1925.

Mortari, C., *I Sakharoff*, 22 marzo 1926.

Anonimo, *I Sakharoff al Teatro di Torino*, 24 marzo 1926.

Mortari, Curzio, *Dodici 'stelline' torinesi nell' 'Alceste' di Gluck*, 7 maggio 1926.

Della Corte, A., *L'Alceste di Gluck al Teatro di Torino*, 13 maggio 1926.

Anonimo, *La prima stagione di un teatro originale*, 12 giugno 1926.

[Pubblicità dell'istituto Dalcroze], 7 luglio 1926.

Ramperti, Marco, *Le negre*, 27 luglio 1926.

Id., *Amleto up to date*, 13 dicembre 1926.

M. C., *I Balletti di Diaghilew al Teatro di Torino*, 23 dicembre 1926.

Anonimo, *Al Teatro di Torino: 'Les Matelots'*, 29 dicembre 1926.

Anonimo, *Al Teatro di Torino*, 30 dicembre 1926.

Anonimo, *Al Teatro di Torino*, 31 dicembre 1926.

Ramperti, Marco, *Il "Dancing" domenicale*, 1 gennaio 1927.

Anonimo, *Al Teatro di Torino*, 3 gennaio 1927.

Anonimo, *Al Teatro di Torino: questa sera 'Pétrouchka'*, 5 gennaio 1927.

Anonimo, *Al Teatro di Torino*, 6 gennaio 1927.

Ramperti, Marco, *Addio Tabarin*, 28 gennaio 1927.

Ramperti, Marco, *Festival alla Fiera*, 19 febbraio 1927.

Anonimo, *Al Teatro di Torino: I Sakharoff*, 24 marzo 1927.

Ramperti, Marco, *Parola d'ordine: "Fido"*, 16 aprile 1927.

Id., *Parla una danzatrice*, 31 maggio 1927.

Id., *Tè delle cinque*, 17 dicembre 1927.

Id., *I°: "Qui si balla"*, 28 dicembre 1927.

Id., *Vecchia Milano*, 3 febbraio 1928.

Anonimo, *Al Teatro di Torino: Le danze dei Sakharoff*, 30 marzo 1928.

Anonimo, *Al Teatro di Torino: I Sakharoff*, 3 aprile 1928.

Ramperti, Marco, *Fanciulli in palestra*, 10 luglio 1928.

Menante, *Almanacco letterario del 30*, 19 dicembre 1929.

Anonimo, *'El amor brujo' al Regio*, 5 gennaio 1930.

Anonimo, *Danze ritmiche alla mostra del Valentino*, 11 giugno 1930.

Anonimo, *Le danze ritmiche alla mostra del Valentino*, 12 giugno 1930.

Anonimo, *Al Festival musicale di Venezia. Tre nuove opere italiane*, 7 settembre 1932.

a. d. c. (ma Andrea della Corte), *Ottocentisti, modernisti, jazzisti*, 9 settembre 1932.

Anonimo, *L'ultimo spettacolo al «festival» di Venezia*, 16 settembre 1932.

Anonimo, *Il ballo "Sieba"*, 15 gennaio 1933.

m. g., *Scuola di ballo*, 5 febbraio 1933.

Bevil., *Boccascena – Tutta la vita è danza...*, 14 maggio 1933.

m. g., *Le ballerinette del "Regio" alla prova*, 9 luglio 1933.

a. d. c. (ma Andrea della Corte), *Lutti d'arte – Il maestro Ferraria*, 21 luglio 1933.

Anonimo, *Il «Segreto di Susanna» alla Scala*, 11 maggio 1934.

Anonimo, *Le danze della Ruskaja concludono gli spettacoli di Agrigento*, 7 maggio 1935.

Ramperti, Marco, *L'ideale critico*, 29 maggio 1935.

Emanuelli, Enrico, *Giorno d'esame alla scuola di danza*, «La Stampa», 29 novembre 1937.

Anonimo, *Incontro con Marco Ramperti in un corridoio della Questura*, 3 agosto 1945.

e. m., *Ramperti alla sbarra*, 1 dicembre 1945.

Teatri, arte e letteratura:

Anonimo, *La Silfide*, anno 39, n. 1851, 11 marzo 1861.

Anonimo, *Olimpia Priora a Genova*, anno 39, n. 1857, 13 maggio 1861.

F., [Olimpia Priora], anno 39, n. 1869, 24 ottobre 1861.

F., *Olimpia Priora a Trieste*, anno 41, n. 1899, 19 marzo 1863.

Il Teatro illustrato:

Galli, A. (ma Amintore), *Excelsior. Azione coreografica di Luigi Manzotti, musica di Romualdo Marengo*, anno I, n. 2, febbraio (sic!) 1881.

Anonimo, *Vittorio Amedeo II, azione coreografica militare di Luigi Manzotti all'Anfiteatro dell'Arena di Milano*, anno I, n. 9, settembre 1881.

Anonimo, *Il ballo Coppelia a Parigi e Varsavia*, anno III, n. 25, gennaio 1883.

Anonimo, *Inaugurazione dell'Éden Théâtre a Parigi. Excelsior ballo in 12 quadri del coreografo Manzotti musica del maestro Marengo*, anno III, n. 25, gennaio 1883.

Anonimo, *Excelsior al teatro De Jovellànos di Madrid*, anno III, n. 36, dicembre 1883.

Anonimo, *Sieba ballo in 3 atti e 12 quadri del coreografo Luigi Manzotti musica dei maestri Marengo e Venanzi all'Éden Théâtre di Parigi*, anno IV, n. 37, gennaio 1884.

Anonimo, *La Farandola ballo in tre atti dei signori Gillé, Mortier, Mérante musica del signor Teodoro Dubois*, anno IV, n. 38, febbraio 1884.

Anonimo, *La Corte d'Amore azione coreografica di Balbiani musiche di Leopoldo Wenzel all'Éden Théâtre di Parigi*, anno IV, n. 47, novembre 1884.

Anonimo, *Coppelia o la fanciulla dagli occhi di smalto azione coreografica di C. Nutter e A. Sanit Léon musica di Léo Delibes*, anno IV, n. 48, dicembre 1884.

Anonimo, *Fanny Elssler*, anno IV, n. 48, dicembre 1884.

Roberti, Giulio, *Note coreografiche a proposito del ballo Rodope dato al Teatro Regio di Torino*, anno V, n. 50, febbraio 1885.

Anonimo, *Messalina ballo comico in otto quadri di Luigi Danesi rappresentato all'Éden Théâtre di Parigi*, anno V, n. 52, aprile 1885.

De Slop, Carlo, *L'Excelsior a Vienna*, anno V, n. 54, giugno 1885.

Galli., A. (ma Amintore), *Teatri di Milano*, anno VI, n. 63, marzo 1886.

Anonimo, *Brahama ballo di Montplaisir musica del maestro Dall'Argine rappresentato all'Éden Théâtre di Parigi*, anno VI, n. 67, luglio 1886.

Anonimo, *Viviana, ballo fantastico di Edmondo Gondinet musica di Rolando pugno e Clemente Lippacher rappresentato per la prima volta all'Éden Théâtre di Parigi il 23 ottobre*, anno VI, n. 72, dicembre 1886.

Colautti, Arturo, *Walzer*, anno IX, n. 101, maggio 1889.

Anonimo, *Nel regno delle danze – Il ballo "Sport" alla Scala*, n. 5, gennaio 1906 [nuova serie].

Manelli, F., *I balli alla Scala. Le porte bonheur*, anno IV, n. 5, 15–25 marzo 1908.

Benco, Silvio, *La coreografia muore, la danza rinasce*, anno IV, n. 13, 15 luglio 1908.

Il Teatro Italiano:

Anonimo, *Corrispondenza da Torino*, anno 11, n. 8, 20 febbraio 1876.

F., *Corrispondenza da Ancona*, anno 11, n. 21, 21 maggio 1876.

Anonimo, *Corrispondenza da Milano*, anno 11, n. 24, 11 giugno 1876.

Anonimo, *Corrispondenza da Torino*, anno 11, n. 26, 25 giugno 1876.

Anonimo, *Corrispondenza da Parigi*, anno 11, n. 27, 2 luglio 1876.

Anonimo, *Corrispondenza da Genova*, anno 11, n. 30, 23 luglio 1876.

Anonimo, *Corrispondenza da Torino*, anno 12, n. 4, 8 gennaio 1877.

Anonimo, *Corrispondenza da Torino*, anno 12, n. 9, 4 marzo 1877.

Scipio, *Corrispondenza da Roma*, anno 12, n. 12, 25 marzo 1877.

Anonimo, *Corrispondenza da Genova*, anno 12, n. 38, 30 settembre 1877.

Breggi, Paolo, *Corrispondenza da Torino*, anno 12, n. 44, 11 novembre 1877.

Anonimo, *Corrispondenza da Torino*, anno 14, n. 1, 15 gennaio 1879.

Anonimo, *Cronaca Romana*, anno 14, n. 22, 20 ottobre 1880.

Anonimo, *Cronaca Romana*, anno 14, n. 25, 11 novembre 1880.

Anonimo, *Teatri di Roma*, anno 14, n. 30, 16 dicembre 1880.

Il Teatro moderno:

P., *Cia Fornaroli. La rinascita del ballo italiano*, 20 gennaio 1921.

Il Telegrafo:

g. d. c., *Maria Taglioni, la fata dell'Opera idolo di artisti e di poeti*, 29 dicembre 1934.

pib., *Il successo al Politeama della Compagnia Opere e Danze*, 3 aprile 1935.

Anonimo, *Impressioni di Jia Ruskaja sulla danza classica moderna*, 28 luglio 1936.

Tempo:

Barilli, Bruno, *Tre novità alla Scala*, anno VI, 22 ottobre 1942.

Anonimo, *Balletto alla Scala*, anno VII, 18 febbraio 1943.

Il Tempo 1917–1921:

b. b. (ma Bruno Barilli), *I Balli Russi al Costanzi*, [25] febbraio 1920.

Barilli, Bruno, *I balli russi e “La Boutique Fantastique”*(sic!), 3 marzo 1920.

Anonimo (ma Bruno Barilli), *I balli russi al Costanzi*, 4 marzo 1920.

Anonimo, *‘Il Tricorno’ e ‘Il sole di Mezzanotte’ al Costanzi*, 20 marzo 1920.

Anonimo, *Replica della matinée delle Sorelle Braun al Quirino*, 13 novembre 1920.

Cervetto, Giovanni, *‘La fata del carnevale’ al Costanzi*, 18 novembre 1920.

Anonimo, *I balli russi Leonidoff al Costanzi*, 20 novembre 1920.

Barilli, Bruno, *I balli russi al Costanzi*, [gennaio] 1921.

Anonimo, *‘Pulcinella’ al Costanzi*, 29 gennaio 1921.

Il Tempo:

Anonimo, *‘Volti la lanterna!’ all’Opera*, 15 aprile 1945.

Casavola, *I balletti all’Opera*, 6 ottobre 1945.

Savinio, Alberto, *Senza parole*, 2 dicembre 1945.

Savinio, Alberto, *«Balletti Milloss» all’Adriano*, 4 dicembre 1945.

Il Tevere:

Bragaglia, Anton Giulio, *Una visita a Ida Rubinstein*, 16 luglio 1925.

Karsavina, Tamar, *I ricordi di Tamar Karsavina (I)*, 7 settembre 1925.

Id., *I ricordi di Tamar Karsavina (II)*, 8 settembre 1925.

Nijinsky, Vaslav, *I ricordi di Vaslav Nijinsky*, 9 settembre 1925.

Vice, *Le sorelle Braunn al Teatro Odescalchi*, 28 aprile 1926.

Aniante, Antonio, *Ramperti*, 4 maggio 1926.

Barilli, Bruno, *Balletti*, 18 ottobre 1926.

Id., *Coreografia democratica*, 29 dicembre 1926.

Cecchi, Alberto, *I Sakharoff al Valle*, 17 maggio 1927.

Braun, Lily, *Danza e musica*, 24 giugno 1927.

Vice, *Le danze della Ruskaja al Palatino*, 27 giugno 1927.

Barilli, Bruno, *Rimpianto della danza*, 17 dicembre 1927.

Labroca, Mario, *I balletti Romanoff al Quirino*, 23 dicembre 1927.

Cecchi, Alberto, *La danzatrice Anna Pavlova al Teatro Reale dell'Opera*, 3 maggio 1928.

D'Aquara, Lucio, *La danzatrice*, 15 giugno 1928.

m. l., *La scuola di danze accademiche del "Teatro Reale dell'Opera"*, 6 luglio 1928.

Barilli, Bruno, *Gli sposi ballerini*, 14 luglio 1928.

Ludovico il Moro, *I Sakharoff al Valle*, 17 aprile 1929.

Sofia, Corrado, *B. B.*, 15 novembre 1929.

S. S., *La danza compagna dell'uomo*, [illeggibile] 1930.

B. B., *"Hänsel e Gretel" e "Petrouska" al Teatro dell'Opera*, 4 febbraio 1932.

Righi, *"Volti la lanterna" di Carabella e Mucci al Teatro Reale*, 4 gennaio 1934.

a. m., *I Balletti russi al Teatro Valle*, 28 febbraio 1935.

Righetti, Augusto, *"La Vigna" di Guido Guerrini e il balletto "Balilla" di Guarino e Adami*, 8 marzo 1935.

a. m., *Serge Lifar al Teatro Argentina*, 3 maggio 1935.

Anonimo, *"Danzatrici"*, 31 dicembre 1935.

Anonimo, *Jia Ruskaja espone le sue idee in una breve intervista*, [luglio] 1936.

Anonimo, *Affermazione della danza italiana al torneo olimpico*, [luglio] 1936.

Anonimo, *La danzatrice viennese Rosalia Chladek*, 29–30 maggio 1939.

francà, *Passo d'addio*, 26–27 giugno 1939.

a. righ. (ma Augusto Righetti), *L' "Ora Spagnola" di Ravel e il "Giallo D'Oro" di Rimsky Korsakoff*, 21–22 febbraio 1940.

A. m., *Clotilde e Alessandro Sakharoff*, 30–31 marzo 1940.

Righetti, Augusto, *‘L’Uomo Nero’ di Schultze e ‘Petrouchka’ di Strawinsky*, 19–20 aprile 1940.

Id., *Saggio di canto e danza*, 13–14 giugno 1940.

Anonimo, *Una scuola di danze a Roma*, «Il Tevere», 22 agosto 1940.

Vice, *L’ “Alceste” di Gluch e “Le creature di Prometeo” di Beethoven*, 20–22 dicembre 1940.

a. righ. (ma Augusto Righetti), *Stravinsky – Veress – Rossini*, 22–23 novembre 1940.

Anonimo, *I balletti al Teatro dell’Opera nell’imminente stagione lirica*, 30 novembre – 1 dicembre 1940.

a. righ. (ma Augusto Righetti), *“Enoch Arden” di O. Gerster. “Persefone” di O. Ferro*, 30–31 marzo 1942.

Cogni, Giulio, *“Volo di notte”, “Coro di morti” e “Arlecchino”*, 11-12 novembre 1942.

Id., *Scarlattiana. Il figliol prodigo, Strawinski*, 1-2 maggio 1943.

Theatralia:

Muzio, Angelo, *“Vecchia Milano” di Franco Vittadini – G. Adami*, aprile 1934.

De Martini, Gualtiero, *Balletto Jooss*, aprile 1934.

Il Tirso:

L’Alfiere, *Sul Carro di Tespi*, anno VIII, n. 3, 15 gennaio 1911.

Anonimo, *Teatri di Roma*, anno IX, n. 16, 28 aprile 1912.

Savarino, Santi, *I Balli Russi*, anno X, n. 31, 19 ottobre 1913.

Anonimo, *I balli... russi*, anno e numero non identificati, 20 aprile 1917.

Il Torchio:

Anonimo, *Il saggio di danza alla Scala*, 8 luglio 1928.

Il Torchio teatrale:

Rasi, Giuseppe, *Per la rinascita di una vecchia gloria italiana: i corpi di ballo*, 8 luglio 1928.

La Tribuna:

Anonimo, *Loïe Füller*, 1 aprile 1902.

Anonimo, *Rita Sacchetto al "Costanzi"*, 8 marzo 1911.

Anonimo, *La seconda soirée di Rita Sacchetto*, 10 marzo 1911.

Anonimo, *I balli russi al Costanzi*, 7 maggio 1911.

Gasco, Alberto, *In attesa dei "Balli Russi". Una conversazione durante le prove*, 10 maggio 1911.

Ojetti, Ugo, *I pittori russi nei balli russi*, 16 maggio 1911.

A. G. (ma Alberto Gasco), *Gisella di Adam*, 20 maggio 1911.

Gasco, Alberto, *Carnaval e Shéhérazade al Costanzi*, 25 maggio 1911.

Gian Bistolfi, *Le danze di Isidora Duncan*, 24 aprile 1912.

A. G. (ma Alberto Gasco), *Isidora Duncan nell'"Orfeo"*, 27 aprile 1912.

Gasco, Alberto, *I nuovi balli russi al Costanzi*, 14 aprile 1917.

A. G. (ma Alberto Gasco), *L'addio dei Balli russi*, 29 aprile 1917.

Gasco, Alberto, *"Il carillon magico"*, 13 aprile 1919.

Anonimo, *I "Balli Russi" al Costanzi*, 28 febbraio 1920.

Anonimo, *"Petruska" al Costanzi*, 29 febbraio 1920.

Gasco, Alberto, *L'arte coreografica russa al Teatro "Costanzi"*, 1 marzo 1920.

A. G. (ma Alberto Gasco), *"I racconti russi" al Costanzi*, 4 marzo 1920.

Id., *"La boutique fantasque" al Costanzi*, 11 marzo 1920.

Id., *"Le Tricorne" e "Soleil de nuit" al Costanzi*, 21 marzo 1920.

Id., *Danze plastiche al 'Quirino*, 20 novembre 1920.

Id., *I "Balli russi Leonidoff" al Teatro Costanzi*, 21 novembre 1920.

Id., *Shéhérazade e C. al Costanzi*, 4 gennaio 1921.

Anonimo, *Un'esumazione cimarosiana al Teatro Costanzi*, 14 gennaio 1921.

Gasco, Alberto, *"Le astuzie femminili" di Cimarosa al teatro Costanzi*, 15 gennaio 1921.

Id., *“Rigoletto” e “Pulcinella” al Costanzi*, 7 febbraio 1921.

Gasco, A., *Anima allegra del m° Vittadini*, 17 aprile 1921.

A. G. (ma Alberto Gasco), *Lo “Scherzo Veneziano” al Costanzi*, 28 novembre 1921.

Anonimo, *I “Balli Russi” al Quirino*, 23 marzo 1922.

Sarti, C. G., *I balli russi*, 28 settembre 1922.

fra’ Scar. (ma Francesco Scardaoni), *Il Teatro degli Indipendenti – L’inaugurazione*, 20 gennaio 1923.

A. G. (ma Alberto Gasco), *“Il dramma del N.77” al Teatro degli Indipendenti*, 16 febbraio 1923.

Gasco, Alberto, *I “Nuovi balli italiani” al “Costanzi”*, 23 ottobre 1923.

A.G. (ma Alberto Gasco), *“Giuditta” del m° Pedrollo al Teatro Costanzi*, 25 ottobre 1923.

Scardaoni, Francesco, *Balli russi e italiani*, 28 novembre 1923.

Sarti, C. G., *L’ultima ballerina italiana a Parigi*, 28 giugno 1924.

Gasco, Alberto, *Splendore e decadenza dei “Balli russi”*, 9 luglio 1924.

Anonimo, *L’estetica della danza*, 26 novembre 1924.

G. (ma Alberto Gasco), *Le danze di Mary Wigman al Teatro d’Arte*, 27 maggio 1925.

Labroca, Mario, *La danza e le sorelle Braunn*, 28 aprile 1926.

Anonimo, *Le danze del Gruppo Kratina al Quirino*, 3 giugno 1926.

Bragaglia, Anton Giulio, *Tersicore mistica e la danza sensuale*, 19 febbraio 1927.

Fra’ Scar (ma Francesco Scardaoni), *La pantomima italiana a Parigi*, 3 maggio 1927.

Bragaglia, Anton Giulio, *I Sakharoff al Valle*, 18 maggio 1927.

Anonimo, *Le danze del “Gruppo Kratina” al Quirino*, 3 giugno 1927.

Bragaglia, Anton Giulio, *Il momento critico della danza*, 18 giugno 1927.

M. S., *Ja (sic!) Ruskaja al Palatino*, 28 giugno 1927.

Bragaglia, Anton Giulio, *Educazione coreica*, 24 agosto 1927.

Aniante, Antonio, *Jia Ruskaja danzatrice lirica*, 28 agosto 1927.

A. de A. (Augusto de Angelis), *La tragica fine di Isadora Duncan*, 16 settembre 1927.

Bragaglia, Anton Giulio, *Le danze del melodramma*, 22 settembre 1927.

Anonimo, *Una scuola romana di danze classiche*, 18 novembre 1927.

Anonimo, “*La Argentina*” alla Sala Umberto, 9 gennaio 1928.

gi. bev., “*Vecchia Milano*” di Adami e Vittadini, 12 gennaio 1928.

M. S., *Carlotta Bara agli “Indipendenti”*, 24 gennaio 1928.

Spainì, Alberto, *Scultura vivente*, 16 marzo 1928.

Gasco, Alberto, “*L’Usignolo*” di Stravinsky e “*La Giara*” di Casella, 10 aprile 1928.

Id., *Anna Pavlova al Teatro Reale*, 4 maggio 1928.

A. F., *Ester Smolkova e la danza educatrice*, 18 maggio 1928.

A.G. (ma Alberto Gasco), *Le danze di Tamara Swirskaja alla “Quirinetta”*, 23 maggio 1928.

Id., *Il saggio della Scuola di danza del Teatro Reale*, 7 luglio 1928.

Bragaglia, Anton Giulio, *Difesa delle ballerine*, 3 gennaio 1929.

A. F., *I Sakharoff al Valle*, 18 aprile 1929.

Gasco, Alberto, “*Le preziose ridicole*” il ballo “*Casanova a Venezia*” e la ripresa del “*Gobbo del Califfo*” al Teatro Reale, 21 gennaio 1930.

A. G. (ma Alberto Gasco), *Il “Teatro dell’opera da camera”*, 8 settembre 1932.

Gasco, Alberto, “*Histoire d’un Pierrot*” e “*Cavalleria*”, 7 febbraio 1934.

Id., *La “Cena delle beffe” di U. Giordano e “Madonna Purità” di A. Bizzelli*, 13 aprile 1934.

Anonimo, *I danzatori e le danzatrici della scuola di ballo del Teatro Reale dell’Opera*, 6 giugno 1934.

Anonimo, *Il balletto “Vispa Teresa” del m.o Zapparoli a San Remo*, 3 marzo 1935.

Anonimo, *Due novità al Teatro Reale dell’Opera*, 7 marzo 1935.

Gasco, Alberto, “*La Vigna*” di Testoni e Guerrini e “*Balilla*” di Adami e Guarino”, 9 marzo 1935.

Anonimo, *Spettacoli classici a Taormina e ad Agrigento*, 7 aprile 1935.

Bianchin, Pier M., *Incanto di danze classiche a Taormina tra i fiori, le nuvole, il mare...*, testata e data non identificate [«La Tribuna», aprile 1935].

Id., *Il grandioso spettacolo di danze classiche nel teatro greco di Taormina*, 2 maggio 1935.

Pizzetti, Ildebrando, *“Il campiello” di Wolf-Ferrari e “Lumawig e la saetta” di Lualdi*, 25 gennaio 1937.

Anonimo, *Successo del Gruppo Ruskaja a San Remo*, 10 marzo 1937.

Pizzetti, Ildebrando, *Il trittico di O. Respighi al Teatro Reale, per la celebrazione del grande musicista scomparso*, 26 marzo 1937.

Anonimo, *I balli russi al Maggio fiorentino*, 12 maggio 1937.

Gasco, Alberto, *La danza nel XX secolo*, 12 dicembre 1937.

Chi., *“Hansel e Gretel” di Humperdink e “Il Lago dei Cigni” di Ciakowsky al Teatro Reale dell’Opera*, 16 dicembre 1937.

Del Massa, Aniceto, *I balletti di Montecarlo e la serata Strawinskiana*, 21 maggio 1939.

Rinaldi, Mario, *“Astuzie femminili” “Persefone” e “Petruska”*, 23 maggio 1939.

Id., *Dai “Pagliacci” a “Coppelia”*, 1 agosto 1939.

Id., *La “Rondine” di Puccini e le “Donne di buon umore” di Tommasini al Teatro Reale dell’Opera*, 21 dicembre 1939.

M. R. (ma Mario Rinaldi), *“La Camera dei disegni” di Alfredo Casella e il “Retablo” dei De Falla al Teatro delle Arti*, 29 novembre 1940.

Anonimo, *“Le creature di Prometeo” al Teatro Reale dell’Opera*, 19 dicembre 1940.

Scardaoni, F., *Le creature di Prometeo’ di Beethoven e una ripresa dell’ ‘Alceste’*, 21 dicembre 1940.

S., *La Sagra della Primavera di Igor Strawinsky sarà rappresentata domani per la prima volta in Italia*, 27 marzo 1941.

Scardaoni, Francesco, *Al Teatro Reale dell’Opera prima esecuzione della ‘Sagra della Primavera’ e ripresa di ‘Salomè’*, 29 marzo 1941.

S., *Ungheria Romantica e Tosca la Teatro Reale*, 13 febbraio 1942.

FRA’ SCAR. (ma Francesco Scardaoni), *“Turandot” e “Mavra” al Teatro Reale dell’Opera*, 10 marzo 1942.

Rinaldi, Mario, *Tre opere nuove alla Scala*, 14 ottobre 1942.

s., *“Scarlattina”, “Il figliol prodigo”, “Capricci alla Strawinski”*, 2 maggio 1943.

La Tribuna del Popolo:

Vice, *I “Balletti di Milloss”*, 22 novembre 1945.

Il Trovatore:

Il gatto nero, *Teatro alla Scala* [cronaca del ballo *Semiramide del Nord*], 7 gennaio 1869.

Il menestrello, *FRA LA VEGLIA ED I SOGNI – Ballo fantastico del coreografo F. Montplaisir con musica balorda dell'autore degli Orsi*, 18 febbraio 1869.

Anonimo, *Caterina Beretta nel ballo Fra la veglia e i sogni*, 24 febbraio 1869.

Anonimo, *Beneficiata di Amina Boschetti*, 24 marzo 1869.

Anonimo, *Beneficiata di Amina Boschetti*, 31 marzo 1869.

Anonimo, *Bollettino teatrale. Torino*, anno XVII, n. 12, 24 marzo 1870.

Il Cantastore, *La dea del Valhalla*, 7 gennaio 1871.

L'Araldo, *ASVERO – Ballo grande in sette quadri e...dieciotto secoli*, 2 marzo 1871.

L'Istoriografo, *L'Ostentazione. Azione molto mimica in sette scene...(troppo brutte)* del coreografo Ferd. Pratesi, con musica del m° Marengo., 12 gennaio 1874.

Veronici, Veronico, *Note torinesi*, anno XXIV, n. 11, marzo 1877.

Il cronista, *Fantasca. Gran ballo comico-féerie del coreografo Taglioni*, anno XXV, n. 9, 4 marzo 1878.

Tutto per tutti:

Anonimo, *L'Accademia di ballo del Teatro alla Scala. Un primato riconquistato*, anno V, n.6, giugno 1932.

L'Unità:

[l.r.], *La ripresa di "Hänsel e Gretel" di E. Humperdink. "Il Convento Veneziano" Commedia coreografica di Vaudoyer. Musica di Alfredo Casella*, 8 febbraio 1925.

m., *Balletti di Milloss al Quirino*, 21 novembre 1945.

Mya, *Nuovi Balletti di Milloss al Festival della Musica*, 4 dicembre 1945.

Varietas:

Sirtori Bolis, Mary, *Jia Ruskaja danzatrice e maestra*, settembre 1932.

La Voce d'Italia:

L. F. L (ma Fernando Ludovico Lunghi), “*Enoch Arden*” e “*Persefone*”, 29-30 marzo 1942.

Voce di giovinezza:

Polly, *Ballerinette della Scala*, anno I, n. 5, [1934].

La Voce Toreense:

Anonimo, *Quando la giustizia è allegra*, 15 giugno 1933.

La Voce Repubblicana:

a. bon., *Balletti al Quirino*, 22 novembre 1945.

Id., *Balletti all'Adriano*, 4 dicembre 1945.

Non identificate:

Bragaglia, Anton Giulio, *Jia Ruskaja*, testata e data non identificate [Anni Venti?].

Anonimo, *Una danzatrice italiana*, testata e data non identificate [1921].

Romagnoli, Ettore, *Eden*, 10 giugno 1923.

Anonimo, *Dell'arte della danza e dell'arte di Cia Fornaroli*, testata e data non identificate [1924].

Anonimo, *Note di teatro. Carolina Zambelli. La sorpresa. Il “passo d'addio”*, testata non identificata, 14 gennaio 1926.

Anonimo, *Vecchia Milano*, testata non identificata, 10 gennaio 1928.

Anonimo, *Il seguito della Salomé ovvero Giuseppe e il suo mantello*, testata non identificata, 16 marzo 1928.

Ramperti, V., *Divagazioni coreografiche*, testata e data non identificate [1929].

Tedeschi, Pino, *Volti della vita viennese. La crisi si...ma si danza*, testata e data non identificate [primi Anni Trenta?].

Anonimo, *Un concorso internazionale di danza indetto a Varsavia nel prossimo giugno*, testata e data non identificate [maggio 1933].

Camargo, *Teatro La Scala – Il passo d'addio*, Anonimo, *Gli spettacoli classici a Taormina ad Agrigento*, testata e data non identificate [aprile 1933].

Reyna, Ferdinando, *Gli Archivi Internazionali della danza a Parigi*, testata e data non identificate [gennaio–febbraio 1934].

Ramperti, Marco, *Ripasso dei Sakharoff*, testata e data non identificate [aprile 1934].

Mezza, Silvino, “*Madonna purità*” di Bizzelli e Minnucci al Teatro Reale dell’Opera, testata e data non identificate [aprile 1934].

Anonimo, *Gli spettacoli classici a Taormina ad Agrigento*, testata e data non identificate [aprile 1935].

Anonimo, *Gli spettacoli a Taormina ad Agrigento*, testata e data non identificate [aprile 1935].

Anonimo, *Poesia, musica e danze nella valle di Agrigento*, [5 aprile 1934]

Anonimo, *Spettacoli d’arte classica a Taormina e ad Agrigento in occasione della “Primavera siciliana”*, testata e data non identificate, [6 aprile 1935].

Anonimo, *Spettacoli d’arte classica a Taormina e ad Agrigento*, testata e data non identificate, [9 aprile 1935].

Anonimo, *Oggi ha luogo a Taormina il primo spettacolo classico*, testata e data non identificate [aprile 1935].

Anonimo, *La Ruskaja con uno stuolo di giovani danzatrici al Teatro di Taormina e fra i templi di Agrigento*, testata e data non identificate [19–20 aprile 1935].

Anonimo, *Danze di Primavera*, testata e data non identificate [aprile–maggio 1935].

Anonimo, *Le rappresentazioni e le danze classiche di Taormina e Agrigento*, testata e data non identificate [aprile–maggio 1935].

Anonimo, *L’ultimo spettacolo di danze nella Valle Archeologica di Agrigento*, testata e data non identificate [maggio 1935].

Anonimo, *Il grande successo dello spettacolo classico al Tempio della Concordia di Agrigento*, testata e data non identificate, [5 maggio 1935].

N. S., *Primavera siciliana*, testata e data non identificate [11 maggio 1935].

Anonimo, *Uno spettacolo di danze al Maggio Musicale Fiorentino*, testata e data non identificate [23 maggio 1935].

Anonimo, *Il Maggio Musicale Fiorentino. Uno spettacolo di danze classiche diretto da Jia Ruskaja*, testata e data non identificate [23 maggio 1935].

Anonimo, *Le classifiche dell’Olimpiade della danza. Il primo premio a Jia Ruskaja per le scuole di danza*, testata e data non identificate [luglio 1936].

F. B., *La Ruskaja e la sua scuola al concorso internazionale di danza a Berlino*, testata e data non identificate [27 luglio 1936].

a. p., *Il gruppo di Jia Ruskaja applaudito a Berlino*, testata e data non identificate [30 luglio 1936].

ARE, "*Il Passo d'addio*", testata non identificata, 29 aprile 1937.

Anonimo, Una medaglia del Ministero dell'E. N. alla Scuola di Jia Ruskaja, testata e data non identificate [luglio 1937].

Gagliano, Giacomo, *Dal microfono al tuo cuore*, testata e data non identificate [Anni Trenta?]

f. b., *Follia d'Orlando* testata e data non identificate [1942].

RI., *Darius Milhaud e quattro balletti*, testata e data non identificate [1945].

Anonimo, *Biglietto d'ingresso. Musica*, testata non identificata, 29 novembre 1945.

Numeri Unici:

«Il teatro illustrato», numero speciale dedicato al ballo *Amor*, supplemento straordinario al numero 62, febbraio 1886.

«L'illustrazione italiana», numero speciale dedicato al ballo *Amor*, anno XIV, n.8, 20 febbraio 1886.

«Scena illustrata», numero speciale dedicato alla danza , Natale 1910.

«La danza», numero unico di saggio, giugno 1932.

La danza, numero speciale di «Storia di ieri e di oggi», anno III, n. 13–14, 15 agosto 1943.

Bibliografia

a)

volumi sulla danza pubblicati in Italia tra il 1850 e il 1950

Bragaglia, Anton Giulio, *Scultura vivente*, Milano, L'Eroica, 1928.

- Id., *Jazz Band*, Milano, Corbaccio, 1929.

- Id., *Evoluzione del mimo*, Milano, Ceschina, 1930.

- Id., *La bella danzante*, Roma, Nuova Europa, 1936.

Chiesa, Antonio, *Ritmografia: L'arte di scrivere la danza*, Milano, edizione fuori commercio, 1932.

D'Ambra, Lucio, *Danzatrici*, Milano, Ceschina, 1935.

Dall'Olio, Vittorio, *Igiene e danza*, Bologna, Andreoli, 1894.

De' Fiori, Mario, *Il ballo: manuale completo dei balli di etichetta e di famiglia*, Firenze, Salani, 1908 [1° ediz. 1895].

Emmanuel, Maurice, *La danse grecque antique d'après les monuments figurés*, Paris, Hachette, 1896.

Ferrario, Giulio, *La danza nell'antica Grecia*, Roma Edoardo Tinto Editore, 1928.

Gavina, Pietro, *Il Ballo. Storia della danza, balli girati, contraddanze, cotillon, danze locali, feste di ballo, igiene del ballo*, Milano, Hoepli, 1905.

- Id., *Il ballo. Balli di ieri*, Milano, Hoepli, 1914.

Giovannini, Francesco, *Balli d'oggi*, Milano, Hoepli, 1914.

Maraffi, Dario, *Spiritualità della musica e della danza*, Milano, F.lli Bocca, 1944.

Milloss, Aurel, *Presentazione della Stagione di opere contemporanee al Teatro alla Scala. Autunno XX-XXI*, Milano, Istituto d'Alta Cultura, 1942.

Musso, Amalia, *Ginnastica ritmico-estetica femminile: Educazione degli atteggiamenti e dei movimenti*, Torino, Tip. Silvestrelli e Cappelletto, 1927.

- Id., *Raccolta di danze espressive e di figurazioni ritmiche adatte per feste scolastiche*, Lattes, Torino, 1930

Pichetti, Enrico, *La danza antica e moderna*, Roma, Tipografia Editrice Nazionale, 1914.

Poggi Longostrevi, Giuseppe, *Cultura fisica della donna ed estetica femminile*, Milano, Hoepli, 1933.

Ramperti, Marco, *Luoghi di danza*, Torino, Buratti, 1930.

Rossi, Renzo, *La danza e le danze*, Roma, Palombi 1941.

Ruskaja, Jia, *La danza come un modo di essere*, Milano, I.R.A.G., 1927.

Vuiller, Gaston, *La danza*, Milano, pubblicazione del «Corriere della sera», 1899.

b)

studi sulla danza in Italia nel Secondo Ottocento

Lo Iacono, Concetta, *La carne, la vita e il diavolo: i libretti dei balli di Virginia Zucchi*, «La danza italiana», n. 4, 1986, pp. 59–83.

– Id., *Manzotti & Marenco. Il diritto di due autori*, «Nuova Rivista musicale italiana», anno XXI, n. 3, 1987, pp. 421-446.

– Id., *Minima Choreutica. Fasti e dissesti del ballo italiano sul declino dell'Ottocento*, in Ziino, Agostino (a cura di), *Musica senza aggettivi. Studi per Fedele d'Amico*, Firenze, Olschki, 1991, pp. 391–421.

– Id., *Il tramonto di Venere. L'immagine della ballerina in età umbertina* in Muscelli, Cristian (a cura di), *In cerca di danza. Riflessioni sulla danza moderna*, Genova, Costa&Nolan, 1999, pp. 140–156.

– Id., *Maria Giuri e il suo pubblico nell'età del Ballo Excelsior*, in Pappacena, Flavia (a cura di), *Recupero, ricostruzione, conservazione del patrimonio coreutico italiano del XIX secolo*, Roma, Chorégraphie, 2000, pp. 125–150.

– Id., *Zuccheide. La technicienne Limido e la tragédienne Zucchi a confronto*, in Poesio, Giannandrea – Pontremoli, Alessandro (a cura di), *L'Italia e la danza. Storie e rappresentazioni, stili e tecniche fra teatro, tradizioni popolari e società*, Roma, Aracne, 2008, pp. 197–212.

– Id., *Qui, oggi, ora. Il regista e le ballerine*, in Pontremoli, Alessandro – Veroli, Patrizia (a cura di), *Passi, tracce, percorsi. Scritti sulla danza in omaggio a José Sasportes*, Roma, Aracne, 2012, pp. 219–235.

Pappacena, Flavia (a cura di), *Excelsior. Documenti e saggi*, Roma, Di Giacomo, 1998.

Sasportes, José, *Virtuosismo e spettacolarità. La risposta italiana alla decadenza del balletto romantico*, in Morelli, Giovanni (a cura di), *Tornando a "Stiffelio"*, Firenze, Leo S. Olschki, 1987, pp. 303–315.

c)

studi sulla danza in Italia nel Primo Novecento

AA.VV., *La danza a Milano nel Novecento*, Como, Banco lariano, 1986

- Albano, Roberta – Scafidi, Nadia – Zambon, Rita, *La danza in Italia*, Roma, Gremese, 1998.
- Belli, Gabriella – Vaccarino, Elisa, *La danza delle avanguardie: dipinti, scene e costumi, da Degas a Picasso, da Massine a Keith Haring*, Milano, Skira, 2005.
- Bentivoglio, Leonetta, *Danza e Futurismo in Italia (1913-1933)*, «La Danza Italiana», n. 1, 1984.
- Blundo, Adele, *I Balletti Russi a Roma e a Napoli*, in Carandini, Silvia – Vaccarino, Elisa (a cura di), *La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, Roma, Di Giacomo, 1997, pp. 435–450.
- Cafiero, Carla, *I Balletti Svedesi in Italia*, in Sasportes, José – Veroli, Patrizia (a cura di), *Viaggio lungo cinque secoli*, «La Danza Italiana» (Quaderno 1), Roma, Bulzoni, 1998, pp. 85–105.
- Carrieri, Raffaele, *La danza in Italia 1900-1950*, Milano, Editoriale Domus, 1946.
- D'Amico, Fedele, *Ciò che gli dobbiamo*, in Bucci, Moreno – D'Amico de Carvalho, Caterina, *Aurelio M. Milloss. 35 anni di balletto al Maggio Musicale Fiorentino*, Firenze, Teatro Comunale di Firenze, 1987, pp. 11–19.
- Egizi, Eleonora, *La compagnia dei Balletti Russi di Djagilev in Italia*, in «Teatro e Storia», n. 29, 2008, pp. 123–148.
- Falcone, Francesca, *Nicola Guerra (1865-1942): a forgotten Italian master*, sito internet, 2011, www.augustevestris.fr/article277.html, (u. v.: 24/08/2014).
- Pappacena, Flavia, *L'orchesticografia di Jia Ruskaja*, «Chorégraphie», anno V, n. 10, 1997, pp. 53–84.
- Felici, Stelio (a cura di), *Il balletto e l'opera di Aurelio M. Milloss al Maggio musicale fiorentino*, Firenze, Salani, 1977.
- Gatti, Guido Maria, *Cinquant'anni di opera e balletto in Italia*, Roma, Carlo Bestetti, 1954.
- Grillo, Elena, *La danza libera in Italia negli anni Venti*, «Chorégraphie», anno I, vol. 1, 1993, pp. 98–106.
- Guatterini, Marinella – Porzio, Michele, *Milloss, Busoni e Scelsi: Neoclassico, danza e musica nell'Italia del Novecento*, Milano, Electa, 1992.
- Margoni Tortora, Daniela (a cura di), *Danza pittura musica: intorno ai sodalizi degli anni Quaranta: Dallapiccola, Milloss, Petrassi*, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2009.
- Milloss, Aurel M., *Coreosofia: scritti sulla danza*, a cura di Stefano Tomassini, Firenze, Olschki, 2002.
- Monna, Maria Elisa – Penzi, Giuliana, *Giuliana dai capelli di fuoco*, Torino, Eri, 1990.
- Pasi Mario – Pasi, Eugenia, *Bianca Gallizia: una stella della danza*, Milano, Ricordi, 1987.

Piccolo, Laura, *Ileana Leonidoff. Lo schermo e la danza*, Roma, Aracne, 2009.

Poletti, Silvia, *Il Novecento*, in Sasportes, José (a cura di), *Storia della danza italiana. Dalle origini ai giorni nostri*, Torino, EDT, 2011, pp. 251–306.

Pontremoli, Alessandro (a cura di), *Sara Acquarone: una coreografa moderna in Italia*, Torino, UTET università, 2009.

Rizzi, Daniela, *Djagilev, i russi e l'Italia*, in Rizzi, Daniela – Veroli, Patrizia (a cura di), *Omaggio a Sergej Djagilev. I Ballets Russes (1909-1929) cent'anni dopo*, Salerno, Università di Salerno - Vereja Edizioni, pp. 55–76.

Rossi, Luigi, *Il ballo alla Scala : 1778-1970*, Milano, Edizioni della Scala, 1972.

Scafidi Nadia, *La danza nel liceo femminile di Giovanni Gentile*, «Chorégraphie» [nuova serie], n. 2, 2002, pp. 131–152.

Testa, Alberto, *Diaghilev e l'Italia*, «La Danza Italiana», n. 2, 1985, pp. 73–84.

– Id., *Una testimonianza viva: la coreografia in Italia fra le due guerre*, «Chorégraphie», anno V, n. 7, 1997, pp. 73–94.

– Id., *Una testimonianza viva: la coreografia in Italia fra le due guerre*, «Chorégraphie», anno V, n. 8, 1997, pp. 83–107.

– Id., *Una testimonianza viva. La coreografia in Italia negli anni Cinquanta e Sessanta*, «Chorégraphie», anno V, numero 9, 1997, pp. 75–100.

Torrani, Paola, *La tournée italiana di Anna Pavlova: 30 marzo-9 maggio*, in Sasportes, José – Veroli, Patrizia, (a cura di), *Alla ricerca dell'Ottocento perduto*, «La Danza Italiana», Bulzoni, Roma, 1999, pp. 143–165.

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

Vaccarino, Elisa, *In Italia: sentieri interrotti. Tra danzatrici moderne e Balli Russi*, in Carandini, Silvia-Vaccarino, Elisa (a cura di), *La generazione danzante: l'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, Roma, Di Giacomo, 1997, pp. 407–415.

– Id., *I futuristi e la danza*, in Carandini, Silvia – Vaccarino, Elisa (a cura di), *La generazione danzante: l'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, Roma, Di Giacomo, 1997, pp. 417–424.

– Id., *I Balletti Russi a Torino e Milano*, in Carandini, Silvia – Vaccarino, Elisa (a cura di), *La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, Roma, Di Giacomo, 1997, pp. 451–458.

– Id. (a cura di), *Giannina Censi: danzare il futurismo*, Milano, Electa, 1998.

Veroli, Patrizia, *Milloss. Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, Lucca, Libreria italiana musicale, 1996.

- Id., *La danza al Teatro La Fenice. Il Novecento*, in AA.VV., *Gran Teatro La Fenice*, Cittadella, Byblos, 1996, pp. 303–337,
- Id., *Walter Toscanini e i Balletti di Sanremo*, «Chorégraphie», anno V, n. 10, Roma, Di Giacomo, 1997.
- Id., *Enrico Cecchetti direttore della Scuola di ballo del Teatro alla Scala*, in Sasportes, José – Veroli, Patrizia (a cura di), *Viaggio lungo cinque secoli*, «La Danza Italiana» (Quaderno 1), Roma, Bulzoni, 1998, pp. 107–122.
- Id., *La danza e il balletto moderno dal futurismo a Milloss*, in Vaccarino, Elisa (a cura di), *La danza moderna. I fondatori*, Milano, Skira, 1998, pp. 73–102.
- Id., *Il sogno classicista di Walter Toscanini nella danza italiana tra le due guerre*, in Muscelli, Cristian (a cura di), *In cerca di danza. Riflessioni sulla danza moderna*, Genova, Costa&Nolan, 1999, pp. 197–221.
- Id., *Ettorina Mazzucchelli, “l’insuperabile diva della danza”*, in Sasportes, José – Veroli, Patrizia (a cura di), *1900-1950: alla ricerca dell'Ottocento perduto*, «La Danza Italiana» (Quaderno 2), Roma, Bulzoni, 1999, pp. 49–83.
- Id., *La parola ai protagonisti. Intervista a Bianca Gallizia*, in Sasportes, José – Veroli, Patrizia (a cura di), *1900-1950: alla ricerca dell'Ottocento perduto*, «La Danza Italiana» (Quaderno 2), Roma, Bulzoni, 1999, pp. 85–106.
- Id., *The futuristic aesthetic and dance*, in Berghaus, Günter (a cura di), *International Futurism in art and Literature*, Berlin-New York, de Gruyter, 2000, pp. 421–448.
- Id., *Baccanti e dive dell’aria: donne, danza e società in Italia 1900-1945*, Perugia, Edimond, 2001.
- Id., *Corpi docili e macchine da guerra. La metamorfosi della ginnastica ritmica dalcroziana dallo stato liberale al fascismo*, «Cairon. Revista de Ciencias de la Danza», n. 7, 2001, pp. 29–44.
- Id., *Walter Toscanini, Bibliophile and Collector, and the Cia Fornaroli Collection of the New York Public Library*, «Dance Chronicle», vol. 28, n. 3, 2005, pp. 323–362.
- Id., *La danza e il fascismo. Anton Giulio Bragaglia e Jazz Band (1929)*, in Poesio, Giannandrea – Pontremoli, Alessandro (a cura di), *L’Italia e la danza. Storie e rappresentazioni, stili e tecniche tra teatro, tradizioni popolari e società*, Roma, Aracne, 2008, pp. 11–19.
- Id., *La Fochineide al Teatro alla Scala. I primi balletti di Djagilev a Milano nel 1911*, in *Europa Orientalis*, n. 9, 2009, pp. 175–190.
- Id., *Archivio, memoria, storia. Una testimonianza*, in Franco, Susanne – Nordera, Marina (a cura di), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Torino, UTET, 2010, pp. 33–45.
- Id., *Coreografare la patria perduta. Boris Romanoff in Italia*, in Pontremoli, Alessandro – Veroli, Patrizia, *Passi, tracce, percorsi. Scritti sulla danza italiana in omaggio a José Sasportes*, Roma, Aracne, 2012, pp. 205–218.

– Id. (a cura di), *Passo dopo passo. Walter Toscanini e la danza italiana*, s.l. [Monterotondo], Studioidea, 2012 (catalogo di mostra).

– Id., *I Ballets Russes in Italia*, in Veroli, Patrizia – Vinay, Gianfranco (a cura di), *I Balletti Russi di Diaghilev tra storia e mito*, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2013, pp. 181–197.

Yokota, Sayaka, *Il corpo danzante del futurismo: storia dell'aviazione e tentativo di volare danzando*, «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 3, novembre 2012, danzaericerca.unibo.it.

d)

scritti d'artista e studi sulla danza nel Primo Novecento

Baxmann, Inge – Rousier, Claire – Veroli, Patrizia, *Les Archives Internationales de la Danse 1931-1952*, Pantin, Centre National de la Danse, 2006.

Beaumont, Cyril W., *Michel Fokine and his ballets*, London, Dance Books, 1996.

Belli, Gabriella – Vaccarino, Elisa, *La danza delle avanguardie: dipinti scene e costumi, da Degas a Picasso, da Matisse a Keith Haring*, Milano, Skira, 2005.

Bertarelli, Livia, *Cecchetti: a ballet dynasty*, Toronto, Dance collection danse educat., 1995.

Bertozi, Donatella, *Rudolf Laban*, in Carandini, Silvia-Vaccarino, Elisa (a cura di), *La generazione danzante: l'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, Roma, Di Giacomo, 1997, pp 335–344.

Bowlt, John E. – Tregulova, Zelfira – Rosticher Giordano, Nathalie (a cura di), *A feast of wonders: Sergei Diaghilev and the Ballets russes*, Milano, Skira, 2009.

Buckle, Richard, *Diaghilev*, London, Wiedenfeld, 1993.

Casini Ropa, Eugenia, *La danza e l'agitprop. I teatri non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1988.

– Id., (a cura di), *Alle origini della danza moderna*, Bologna, Il Mulino, 1990.

– Id., *Nota introduttiva a Wigman, Mary, Danza di gruppo e danza corale*, in Mazzaglia, Rossella (a cura di), *Danza/900*, numero monografico di «Culture Teatrali», n. 14, primavera 2006, pp. 53–57.

Daly, Ann, *Done into dance: Isadora Duncan in America* Middletown, Wesleyan University press, 2002.

Di Bernardi, Vito, *Ruth St. Denis*, Palermo, L'Epos, 2006.

Divoire, Fernand, *Pour la danse*, Paris, Editions de la danse Saxe, 1935.

Duncan, Isadora, *Lettere dalla danza*, Firenze-Milano, La Casa Usher, 1980.

– Id., *L'arte della danza*, a cura di Nomellini, Barbara Eleonora – Veroli, Patrizia, Palermo, L'Epos, 2007.

– Id., *My Life*, traduzione di Maria Borgese, Roma, Castelvechi, 2014.

Fabrizi, Véronique, *Paul Valéry, le poème et la danse*, Paris, Hermann, 2009.

Falcone, Francesca, *Dalla notazione alla scena. Edelweiss di Nicola Guerra. Analisi e ricostruzione*, in Celi, Claudia – Falcone, Francesca – Pappacena, Flavia, *Recupero, ricostruzione, conservazione del patrimonio coreutico italiano del XIX secolo*, Roma, Chorégraphie, 2000, pp. 203–236.

Id., *La Schéhérazade di Nicola Guerra (Wiener Staatsoper, 1921): analisi della trascrizione coreografica e proposta per una ricostruzione*, in Atti del convegno *Ricostruzione, ri-creazione e rivitalizzazione della danza*, AIRDanza, Museo di Roma in Trastevere, 26–27 aprile 2003, pp. 112–121.

– Id., *Jacques Rouché e Nicola Guerra: un carteggio inedito (1927-1929)*, in Pontremoli, Alessandro (a cura di), *"Virtute et arte del danzare". Contributi di Storia della Danza in onore di Barbara Spati*, Roma, Aracne, 2011, pp. 203–232.

Franco, Susanne, *Emile Jaques Dalcroze* in Carandini, Silvia – Vaccarino, Elisa (a cura di), *La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, Roma, Di Giacomo, 1997, pp. 303–320.

– Id., *"Rythmiciennes" versus "danseuses". La diffusione della ritmica a Parigi* in Muscelli, Cristian (a cura di), *In cerca di danza. Riflessioni sulla danza moderna*, Genova, Costa&Nolan, 1999, pp. 97–116.

– Id. (a cura di), *Ausdruckstanz. Il corpo, la danza e la critica*, numero monografico di «Biblioteca Teatrale», aprile–giugno 2006.

Fuller, Loïe, *Una vita da danzatrice: memorie di un mito della danza moderna*, prefazione di Elisa Guzzo Vaccarino, traduzione di Pietro Dattola, Roma, Audino, 2013.

Garafola, Lynn, ***Diaghilev's Ballets Russes, New York-Oxford, Oxford University Press, 1989.***

Guilbert, Laure, *Danser avec le 3eme Reich: les danseurs modernes sous le nazisme*, Bruxelles, Complexe, 2000.

Kochno, Boris, *Diaghilev et les ballets russes*, Paris, Fayard, 1973.

Laban, Rudolf, *L'arte del movimento*, a cura di Eugenia Casini Ropa e Silvia Salvagno, Macerata, Ephemeria, 1999.

Lazzarini, John – Lazzarini, Roberta, *Pavlova: repertoire of a legend*, New York – Schirmer, London – Collier Macmillan, 1980.

Levinson, André, *Marie Taglioni, 1804-1884*, Paris, Alcan, 1929.

– Id., *Ballet Romantique*, Paris, Trianon, 1929.

- Id., *Les visages de la danse : ouvrage orné de cent dix photographies*, Paris, Grasset, 1933.
- Lifar, Serge, *Le manifeste du chorégraphe*, Paris, Etoile, 1937.
- Id., *La Danse. Les grands courants de la danse académique*, Paris, Denoel, 1938.
- Id., *Serge Diaghilev: his life, his work, his legend. An intimate biography*, New York, Da Capo Press, 1976.
- Lista, Giovanni, *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Époque*, Paris, Hermann, 2006 [2 ed.].
- Manning, Susan, *Ecstasy and the demon: feminism and nationalism in the dances of Mary Wigman*, Berkeley, University of California Press, 1993.
- Martin, John, *La modern dance*, a cura di Nicoletta Giavotto, Roma, Di Giacomo, 1991.
- Massine, Leonide, *La mia vita nel balletto*, a cura di Lorena Coppola, Napoli, Fondazione Leonide Massine, 1995.
- Mei, Silvia, *Anna Pavlova, danzatrice eurasiatica?*, «Antropologia e Teatro», anno I, n. 1, 2010, antropologiaeteatro.unibo.it.
- Money, Keith, *Anna Pavlova. Her life and art*, London, Collins, 1982.
- Sasportes, José, *Pensare la danza. Da Mallarmé a Cocteau*, Bologna, Il Mulino, 1989.
- Sina, Adrien (a cura di), *Feminine future. Valentine de Saint-Point: performance, danse, guerre, politique et érotisme*, Dijon, Les Presses du Réel, 2011.
- Sinisi, Silvana, *L'interprete totale. Ida Rubinstein tra teatro e danza*, Torino, UTET, 2011.
- Sorell, Walter (a cura di), *The Mary Wigman Book*, Middletown, Wesleyan University, 1984.
- Stier, Theodore, *With Pavlova around the world*, London, Harst and Blackett, 1927ca.
- Svetlov, Valerian, *Anna Pavlova*, Paris, De Brunoff, 1922.
- Svetlov, Valerian, *The Artists of the Dance. Anna Pavlova*, London, The British Continental Press, 1931.
- Toepfer, Karl, *Empire of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935*, Berkeley, University of California Press, 1997.
- Trombetta, Sergio, *Vazlav Nizinskij*, Palermo, L'Epos, 2008.
- Veroli, Patrizia (a cura di), *Clotilde & Alexandre Sakharoff. Un mito della danza tra teatro e avanguardie artistiche*, catalogo della mostra, Bologna, Bora, 1991.
- Id., *Loie Fuller*, Palermo, L'Epos, 2009.

– Id., *Russia da esportazione: il mito della Russia nelle produzioni di Diaghilev*, in Santoli, Carlo – de Capua, Silvana (a cura di), *Gabriele d'Annunzio, Léon Bakst e i Balletti Russi di Sergej Djagilev*, Roma, Quaderni della Biblioteca nazionale centrale di Roma, 2010, pp. 23–36.

Walford, Hyden, *Pavlova. The Genius of the dance*, London, Constable & Co, 1931.

– Id., *La Pavlova*, Paris, Gallimard, 1931.

e)

storie e dizionari della danza (in italiano)

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

– Id., *La danza contemporanea*, Milano, Longanesi, 1985.

Calendoli, Giovanni, *Storia universale della danza*, Milano, Mondadori, 1985.

D'Aronco, Gianfranco, *Storia della danza popolare e d'arte, con particolare riferimento all'Italia*, Firenze, Olschki, 1962.

Koegler, Horst, *Dizionario Gremese della danza e del balletto*, edizione italiana a cura di Alberto Testa, Roma, Gremese, 2011.

Guatterini, Marinella, *L'abc della danza: la storia, le tecniche, i grandi coreografi della scena moderna e contemporanea*, Milano, Mondadori, 2008.

– Id., *L'abc del balletto*, Milano, Mondadori, 2011.

Pasi, Mario, *La danza e il balletto: guida storica dalle origini a Béjart*, Firenze, Giunti-Martello, 1983.

– Id., *Danza e balletto: dizionario*, Milano, Jaca Book, 1998.

Rossi, Luigi, *Storia del balletto*, Bologna, Cappelli, 1972.

– Id., *Dizionario di danza e balletto*, Milano, Danza&Danza Mediapress, 1994.

Tani, Gino, *Storia della danza dalle origini ai giorni nostri*, Firenze, Olschki, 1983.

– Id., *La danza e il balletto: compendio storico-estetico*, a cura di Eugenia Casini Ropa e Luana Bombardi, Parma, Pratiche, 1995.

Testa, Alberto, *Storia della danza e del balletto*, Roma, Gremese, 2005

– Id., *100 grandi balletti: una scelta dal repertorio del miglior Teatro di Danza*, Roma, Gremese, 2007.

– Id., *Sulla danza: memorie, riflessioni*, Bologna, Massimiliano Piretti editore, 2012.

Sasportes, José (a cura di), *Storia della danza italiana dalle origini ai giorni nostri*, Torino, EDT, 2011.

f)

antologie e studi sulla critica di danza

Acocella, Joan – Garafola, Lynn, *André Levinson on dance: writings from Paris in the twenties*, Hanover N.H., Wesleyan University Press- University Press of New England, 1991.

Banes, Sally, *On Your Fingertips: Writing Dance Criticism*, in Banes, Sally, *Writing dancing in the age of postmodernism*, Middletown, Wesleyan University Press, 1994, pp. 24–43.

Cervellati, Elena, *Théophile Gautier e la danza: la rivelazione del corpo nel balletto del XIX secolo*, Bologna, Clueb, 2007.

Copeland, Roger, *Between description and deconstruction*, in Carter, Alexandra, *The ROUTLEDGE dance studies reader*, London ; New York : Routledge, 1998, pp. 98–107.

Copeland, Roger – Cohen, Marshall, *Dance Criticism*, in Copeland, Roger – Cohen, Marshall, *What is dance?: readings in theory and criticism*, Oxford, Oxford University press, 1983, pp. 421–471

Croce, Arlene, *Afterimages*, London, Adam and Charles Black, 1978.

– Id., *Going to the dance*, New York, A. A. Knopf, 1982.

Daly, Ann, *Critical Gestures. Writing on dance and cultures*, Middletown, Wesleyan University Press, 2002

Denby, Edwin, *Dance Writings & Poetry*, a cura di Robert Cornfield, New Haven, Yale University Press, 1998.

Franko, Mark, *History/Theory – Criticism/practice*, in Foster, Susan Leigh (a cura di), *Corporealities : dancing knowledge, culture and power*, London ; New York : Routledge, 1996, pp. 25–52.

Guerriere, Claudine, *Presse écrite et danse contemporaine*, Paris, Chiron, 1997.

Johnstone, Jill, *Marmalade me*, Hanover-London, University Press of New England, 1998.

Jowitt, Deborah, *The dance in mind: profiles and reviews 1976-83*, Boston, D.R.Godine, 1985.

– Id., *Beyond description: Writing beneath the Surface* in Dils, Anne – Cooper Albright, Ann (a cura di), *Moving history, dancing cultures : a dance history reader*, Hanover, Wesleyan University Press, 2001, pp. 7–11.

Lavender, Larry, *Post-Historical Dance Criticism*, «Dance Research Journal», 32/2, Winter 2000/2001, pp. 88–107.

Levinson, André, *La danse au Théâtre: esthétique et actualité mêlées*, Paris, Bloud et Gay, 1924.

-Id., *La danse d'aujourd'hui*, Arles, Actes Sud, 1990 [ed. or. 1929].

Martin, Carol, *High Critics/Low Arts*, in Morris, Gay, *Moving WORDS. Re-writing dance*, London-New York, Routledge, 1996, pp. 320–333.

Ottolenghi, Vittoria, *I casi della danza*, a cura di Paola Calvetti, Roma, Di Giacomo, 1981.

- Id., *D come danza: storia, cronache, battaglie e piaceri*, Roma, Di Giacomo, 2000.
- Id., *Perché ancora Giselle? Dialogo sul balletto perfetto*, Bologna, Compositori, 2007.
- Id., *Mi è caduta la danza nel piatto*, Roma, Libreria Croce, 2008.

Pontremoli, Alessandro, *La nuova critica*, in Acca, Fabio-Lanteri, Jacopo (a cura di), *Cantieri Extralarge. Quindici anni di danza d'autore in Italia 1995-2010*, Spoleto, Editoria&Spettacolo, 2011, pp. 115–136.

Sasportes, José, *La critica. La storia*, in Falcone, Francesca (a cura di), *La danza tra il pubblico e il privato. Studi in memoria di Nadia Scafidi*, Roma, Aracne, 2013, p. 63.

Siegel, Marcia B., *The tail of the dragon: new dance, 1976-1982*, Durham N.C.-London, Duke University Press, 1991.

– Id., *Bridging the critical distance*, in Carter, Alexandra, *The ROUTLEDGE dance studies reader*, London; New York: Routledge, 1998, pp. 91–97.

Strauss, Mark, Raymond, *The dance criticism of Arlene Croce: articulating a vision of artistry, 1973-1987*, Jefferson, McFarland & Company, 2005.

Tozzi, Lorenzo, *Tempo di danza (1978-2003). 25 anni di danza in Italia tra cronaca e storia*, a cura di Maria Cristina Buttà, Roma, Gremese, 2004.

Vaccarino, Elisa, *Il dibattito su danza e balletto in Italia*, in Carandini, Silvia-Vaccarino, Elisa (a cura di), *La generazione danzante: l'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, Roma, Di Giacomo, 1997, pp. 459–471.

Verrière Philippe, *Les maux pour le dire*, in Gioffredi, Paule, *A la' rencontre de la danse contemporaine : porosités et résistances*, Paris, L'Harmattan, 2009, pp. 175–184.

g)

altri studi sulla danza

Adshead-Landsdale, Janet – Layson, June (a cura di), *Dance history: an introduction*, London-New York, Routledge, 1994.

Carter, Alexandra (a cura di), *Rethinking dance history: a reader*, London, Routledge, 2004.

Casini Ropa, Eugenia, *Note sulla nuova storiografia della danza*, «Culture teatrali», n. 7/8, autunno 2002–primavera 2003, pp. 97–105.

Copeland, Roger – Cohen, Marshall, *What is dance?: readings in theory and criticism*, Oxford, Oxford University Press, 1983.

Elia, Barbara (a cura di), *Filosofia della danza*, Genova, Il Melangolo, 1992.

Foster, Susan Leigh, *Choreographing history*, Bloomington, Indiana University Press, 1995.

– Id., *Corporealities: dancing knowledge, culture and power*, London-New York, Routledge, 1996.

Franko, Mark, *Dancing modernism, performing politics*, Bloomington, Indiana University Press, 1995.

Hanna, Judith Lynne, *The performer-audience connection. Emotion to metaphor in dance and society*, Austin, University of Texas Press, 1983.

McFee Graham, *Understanding dance*, London, Routledge, 1992.

Morelli, Giovanni (a cura di), *Creature di Prometeo: il ballo teatrale dal divertimento al dramma: studi offerti a Aurel M. Milloss*, Firenze, L. S. Olschki, 1996.

Nocili, Cecilia – Pontremoli, Alessandro (a cura di), *La disciplina coreologica in Europa: problemi e prospettive*, Roma, Aracne, 2010.

Tomassini, Stefano, “Dirigere lo zoo”: alcune conteste tra danza e musica nel Novecento («Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», danzaericerca.unibo.it/, anno V, n. 4, 2013, pp. 199–249).

h)

antologie e studi sulla critica teatrale e musicale italiana del Primo Novecento

Addressi, Anna Rita (a cura di), *La critica musicale: documenti e materiali*, Bologna, CIMES, 1999.

Antonucci, Giovanni, *Lo spettacolo futurista in Italia*, Roma, Studium, 1974.

– Id., *Storia della critica teatrale*, Roma, Studium, 1990.

– Id., *Storia del teatro futurista*, Roma, Studium, 2005.

Barilli, Bruno, *Delirama*, Roma, Ars Nova, 1924.

– Id., *Il sorcio nel violino*, Milano, Bottega di Poesia, 1926.

– Id., *Il paese del melodramma*, Lanciano, Carabba, 1929.

Boutet, Edoardo, *Le cronache drammatiche*, Milano, Caramba, 1899.

Bragaglia, Alberto, *Visorium*, Napoli, Il Mezzogiorno, 1996.

Capra, Marco – Nicolodi, Fiamma (a cura di), *La critica musicale in Italia nella prima metà del Novecento*, Venezia, Marsilio ; Parma, Casa della Musica, 2011.

D’Amico, Fedele, *Un ragazzino all’Augusteo: scritti musicali*, a cura di Francesco Serpa, Torino, Einaudi, 1991.

– Id., *Scritti teatrali: 1932-1989*, Milano, Rizzoli, 1992.

– Id., *Tutte le cronache musicali: "L'Espresso" 1967-1989*, a cura di Luigi Bellingardi, Roma, Bulzoni, 2000.

– Id., *Forma divina: saggi sull'opera e sul balletto*, a cura di Nicola Badolato e Lorenzo Bianconi, Firenze, L.S.Olschki, 2012.

– Id., *Cronache 1914-1955*, antologia a cura di Alessandro d'Amico e Lina Vito, 6 voll., Palermo, Novecento, 2001–2002.

Della Corte, Andrea, *La critica musicale e i critici*, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1961.

Gatti, Carlo, *Cronache del Teatro alla Scala*, a cura di Giacomo A. Caula, Milano, Ricordi, 1964.

Ghislanzoni, Alberto, *La critica musicale: teoria e prassi*, Roma, De Sanctis, 1959.

Gobetti, Piero, *Scritti di critica teatrale*, Torino, Einaudi, 1974.

Marino, Massimo, *Lo sguardo che racconta*, Roma, Carocci, 2004.

Pizzetti, Ildebrando, *Intermezzi critici*, Firenze, Vallecchi, 1921.

Porcheddu, Andrea – Ferraresi, Roberta, *Questo fantasma: il critico a teatro*, Corazzano, Titivillus, 2010.

Savinio, Alberto, *Palchetti romani*, a cura di Alessandro Tinterri, Milano, Adelphi, 1982.

– Id., *Scatola sonora*, Torino, Einaudi, 1988.

Simoni, Renato, *Trent'anni di cronaca drammatica 1911-1952*, 5 voll., Torino, SET, 1951.

Tordi Castria, Rosita (a cura di), *Montale a teatro*, Roma, Bulzoni, 1999.

i)

studi sulla musica e sul teatro musicale in Italia nel Primo Novecento

AA. VV., *Atti del primo congresso internazionale di musica: Firenze, 30 aprile – 4 maggio 1933*, Firenze, Le Monnier, 1935.

AA. VV., *Gran teatro La Fenice*, Cittadella, Biblos, 1996.

Barigazzi, Giuseppe, *La Scala racconta*, Milano, Biblioteca universale Rizzoli, 1991.

Barilli, Bruno, *Capricci di vegliardo e taccuini inediti 1901-1952*, a cura di Andrea Battistini e Andrea Cristiani, Torino, Einaudi, 1989.

Bragaglia, Leonardo, Respighi, Elsa, *Il teatro di Respighi : opere, balli e balletti*, Roma, Bulzoni, 1978.

Bontempelli, Massimo, *Passione incompiuta*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1958.

Bricchi Piccioni, Emilia (a cura di), *Catalogo dei manoscritti di Gaetano Cesari nella Libreria civica di Cremona* Cremona, Turris, 1993.

Casella, Alfredo, *Igor Strawinski*, Roma, Fumaggini, 1926.

– Id., *21+26*, (a cura di Alessandra Carlotta Pellegrini), Firenze, L. S. Olschki, 2001.

– Id., *I segreti della Giara*, Firenze, Sansoni, 1941.

D'Amico, Fedele, *I casi della musica*, Milano, Il Saggiatore, 1962.

– Id., *Su alcune poetiche musicali del primo Novecento e i loro antecedenti*, Roma, Bulzoni, 1979.

– Id., – Paumgartner, Rosanna, *La lezione di Toscanini: atti del Convegno di studi toscaniniani al 30 Maggio musicale fiorentino*, Parma, STEP, 1985.

Frajese, Vittorio, *Dal Costanzi all'Opera: cronache, recensioni e documenti in 4 volumi*, Roma, Capitolium, 1977–1978.

Gasco, Alberto, *Da Cimarosa a Stravinsky. Celebrazioni. Critica spicciola. Interviste*, Roma, De Santis, 1939.

Gatti, Carlo, *Verdi*, Milano, Alpes, 1931.

– Id., *Catalani. La vita e le opere*, Milano, Garzanti, 1953.

– Id., *Il Teatro alla Scala nella storia e nell'arte 1778-1963*, Milano, Ricordi, 1964.

Incagliati, Matteo, *Il Teatro Costanzi: 1880-1907. Note e appunti della vita teatrale a Roma*, Roma, Tipografia Editrice Roma, 1907.

Luciani, Sebastiano Arturo, *La Rinascita del dramma*, Roma, Ausonia, 1922.

Lualdi, Adriano, *Viaggio musicale in Italia*, Milano, Officina Grafica Cisalpina, 1927.

Margoni Tortora, Daniela – Veroli, Patrizia (a cura di), *Il teatro delle Arti 1940-1943. Le Manifestazioni musicali nei bozzetti inediti della collezione D'Ayala*, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2009.

Nicolodi, Fiamma (a cura di), *Musica italiana del primo Novecento: la generazione dell'80*, Firenze, L. S. Olschki, 1981.

– Id., *Gusti e tendenze del Novecento musicale in Italia*, Firenze, Sansoni, 1982.

– Id., *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto, 1984.

– Id., Nicolodi, Fiamma, *Orizzonti musicali italo-europei, 1860-1980*, Roma, Bulzoni, 1990.

Pinzauti, Leonardo, *Il Maggio Musicale Fiorentino dalla prima alla trentesima edizione*, Firenze, Vallecchi, 1967.

– Id., *Storia del Maggio: dalla nascita della "Stabile orchestrale fiorentina" (1928) al festival del 1993*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1993.

– Id., *Musicisti d'oggi: venti colloqui*, Torino, Eri, 1978.

Piazzoni, Irene, *Dal Teatro dei palchettisti all'Ente Autonomo: la Scala, 1897-1920*, Firenze, La Nuova Italia, 1996.

Respighi, Elsa, *Ottorino Respighi: dati biografici ordinati da Elsa Respighi*, Milano, Ricordi, 1985.

Romani, Felice, *Teatro alla Scala. Cronologia di tutti gli spettacoli rappresentati in questo teatro dal giorno del suo solenne aprimento sino ad oggi*, Milano, Giacomo Pirola, 1862.

Tintori, Giampiero, *Duecento anni di Teatro alla Scala*, Bergamo, Gutenberg, 1977–1982.

Trezzini, Lamberto – Curtolo, Angelo – Ruggieri, Marcello, *Oltre le quinte, n. 2: idee, cultura, organizzazione delle attività musicali in Italia*, Roma, Bulzoni, 1998.

Ziino, Agostino (a cura di), *Musica senza aggettivi: studi per Fedele D'Amico*, Firenze, L. S. Olschki, 1991.

I)

studi sul teatro in Italia nel Primo Novecento

Alberti, Cesare Alberto, *Il Teatro nel Fascismo: Pirandello e Bragaglia. Documenti inediti negli archivi italiani*, Roma, Bulzoni, 1974;.

– Id., *Poetica teatrale e bibliografia di Anton Giulio Bragaglia*, Roma, Bulzoni, 1978.

– Id.– Bevere, Sandra – Di Giulio, Paola, *Il teatro sperimentale degli Indipendenti (1923-1936)*, Roma, Bulzoni, 1984.

Antonini, Sandro, *Un palco per l'OVRA : cultura, spettacolo e polizia politica fascista*, Genova, De Ferrari, 2012.

Antonucci, Giovanni, *Cronache del Teatro Futurista*, Roma, Abete, 1975.

Barsotti, Anna, *Futurismo e avanguardie nel teatro italiano fra le due guerre*, Roma, Bulzoni, 1990.

Bernardi, Marziano, *Riccardo Gualino e la cultura torinese: le manifestazioni del Teatro di Torino*, Torino, Centro studi piemontesi, 1971.

Bragaglia, Anton Giulio, *La maschera mobile*, Foligno, Campitelli, 1926.

– Id., *Del teatro teatrale ossia del teatro*, Roma, Edizioni Tiber, 1929.

– Id., *Il teatro della rivoluzione*, Roma, Edizioni Tiber, 1929.

- Id., *Nuovi orizzonti della cinematografia: il film sonoro*, Milano, Corbaccio, 1929.
- Id., *Il segreto di Tabarrino*, Firenze, Vallecchi, 1933.
- Id., *Sottopalco: saggi sul teatro*, Osimo, I. Barulli & Figlio, 1937.
- Id., *Le maschere romane*, Roma, Colombo, 1947.
- Id., *Storia del teatro popolare romano*, Roma, Colombo, 1959.
- Id., *Pulcinella*, Firenze, Sansoni, 1982 [ed. or. Roma, Casini, 1953].
- Id., *Fotodinamismo futurista*, Torino, Einaudi, 1980 [ed. or. Roma, Nalato, 1910].
- Calendoli, Giovanni, *Il teatro delle arti: le attività teatrali dal 1937 al 1943: lo Sperimentale di stato di Anton Giulio Bragaglia*, Roma, Enap Psmsad, 1996.
- Cavallo, Pietro, *Immaginario e rappresentazione: il teatro fascista di propaganda*, Roma, Bonacci, 1990.
- Centanni, Monica, *Artista di Dioniso: Duilio Cambellotti e il Teatro Greco di Siracusa (1914-1948)*, Milano, Electa, 2004.
- Corsi, Mario, *Il teatro all'aperto in Italia*, Milano, Rizzoli, 1939.
- D'Amico, Silvio, *Storia del teatro drammatico*, Roma, Bulzoni, 1982.
- Id., *Tramonto del grande attore*, Firenze, La Casa Usher, 1985.
- De Pirro, Nicola, *Il teatro per il popolo*, Roma, Novissima, 1938.
- Di Nallo, Antonella, *I confini della scena: la fortuna di Pirandello attraverso Comoedia e altri saggi*, Roma, Bulzoni, 2010.
- Id. (a cura di), «*Comoedia*» e lo spettacolo italiano tra le due guerre (Atti del Convegno Nazionale di Studi, Chieti, 9 maggio 2013), «*Studi Medievali e Moderni*», anno XVI, n. 2, 2013.
- Fried, Ilona, *Il Convegno Volta sul teatro drammatico. Roma 1934. Un evento culturale nell'età dei totalitarismi*, Corazzano, Titivillus, 2014.
- Leydi, Roberto (a cura di), *La piazza: spettacoli popolari italiani*, Milano, Avanti, 1959.
- Lista, Giovanni, *Lo spettacolo futurista*, Firenze, Cantini, 1991.
- Orecchia, Donatella, *Il critico e l'attore: Silvio D'Amico e la scena italiana di inizio Novecento*, Torino, DAMS, 2003.
- Pedullà, Gianfranco, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Bologna, Il Mulino, 1994.
- Pretini, Giancarlo, *Spettacolo leggero: dal music-hall, al varietà, alla rivista, al musical*, Udine, Trapezio libri, 1997.

Scarpellini, Emanuela, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, Firenze, La Nuova Italia, 1989.

– Id., *Il Teatro del popolo : la stagione artistica dell'Umanitaria fra cultura e società 1911-1943*, Milano, Angeli, 2000.

Schino, Mirella (a cura di), *L'anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio della grande regia in Italia tra il 1911 e 1934*, «Teatro e Storia», a. XXII, n. 29, 2008.

Verdone, Mario, *Teatro del tempo futurista*, Roma, Bulzoni, 1988.

–Id., *I fratelli Bragaglia*, Roma, Lucarini, 1991.

– Id., *Birignao: piccolo lessico di palcoscenico*, Udine, Casamassima, 1997.

Vigna, Francesca, *Il «corago sublime» Anton Giulio Bragaglia e il «Teatro delle Arti»*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2008.

Vittori, Maria Vittoria, *Il clown futurista : storie di circo, avanguardia e café-chantant*, Roma, Bulzoni, 1990.

m)

studi sull'Italia fascista

Alfassio Grimaldi, Ugoberto – Addis Saba, Marina, *Cultura a passo romano: storia e strategie dei Littoriali della cultura e dell'arte*, Milano, Feltrinelli, 1983.

Belardelli, Giovanni, *Il Ventennio degli intellettuali: cultura, politica, ideologia nell'Italia fascista*, Roma-Bari, Laterza, 2005.

Ben-Ghiat, Ruth, *La cultura fascista*, Bologna, Il Mulino, 2004.

Canella, Maria – Giuntini, Sergio (a cura di), *Sport e fascismo*, Milano, Franco Angeli, 2009.

Cavallo, Pietro, *La storia attraverso i media: immagini, propaganda e cultura in Italia dal fascismo alla Repubblica*, Napoli, Liguori, 2002.

De Grazia, Victoria – Luzzatto, Sergio, *Dizionario del Fascismo*, Torino, Einaudi, 2005.

– Id., *Le donne nel regime fascista*, Venezia, Marsilio, 2007.

De Turreis, Gianfranco (a cura di), *Esoterismo e fascismo. Storia, interpretazioni, documenti*, Roma, Edizioni Mediterranee, 2006.

Gentile, Emilio, *Il culto del littorio*, Roma-Bari, Laterza, 1993.

– Id., *Fascismo. Storia e interpretazione*, Roma-Bari, Laterza, 2002.

– Id., *Fascismo di pietra*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

Lupano, Mario – Vaccari, Alessandra (a cura di), *Una giornata moderna: moda e stili nell'Italia fascista*, Bologna, Damiani, 2009.

Malvano, Laura, *Fascismo e politica dell'immagine*, Torino, Bollati Boringhieri, 1988.

Mondello, Elisabetta, *La nuova italiana: la donna nella stampa e nella cultura del Ventennio*, Roma, Editori Riuniti, 1987.

– Id., *Roma Futurista. I periodici e i luoghi d'avanguardia nella Roma degli anni Venti*, Milano, Angeli, 1990.

Motti, Lucia – Rossi Caponeri, Marilena (a cura di), *Accademiste a Orvieto: donne ed educazione fisica nell'Italia fascista (1932-1943)*, Perugia, Quattroemme, 1996.

Tempesti, Fernando, *Arte dell'Italia fascista*, Milano, Feltrinelli, 1976.

n)

studi sul giornalismo italiano

Ajello, Nello, *Lo scrittore e il potere*, Roma-Bari, Laterza, 1974.

Castronovo, Valerio, *La stampa italiana dall'Unità al Fascismo*, Roma-Bari, Laterza, 1991.

Cherici, Maurizio, *Cento anni dal Corriere della sera*, Milano, Edizioni del Corriere della sera, 1976.

De Berti, Raffaele – Piazzoni, Irene (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra: Milano, 2-3 ottobre 2008*, Milano, Cisalpino, 2009.

Decleva, Enrico, *Arnoldo Mondadori*, Torino, UTET, 2007.

Eco, Umberto, *Sulla stampa in Cinque scritti morali*, Milano, Bompiani, 1997.

Falqui, Enrico, *Nostra Terza Pagina*, Roma, Canesi, 1969.

Ferretti Gian Carlo – Guerriero, Stefano, *Storia dell'informazione letteraria in Italia dalla terza pagina a Internet, 1925-2009*, Milano, Feltrinelli, 2010.

Licata, Glauco, *Storia del Corriere della sera*, Milano, Rizzoli, 1976.

Marcucci, Eugenio, *Giornalisti grandi firme: l'età del mito*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2005.

Mazzuca, Alberto, *La erre verde: ascesa e declino dell'impero Rizzoli*, Milano, Longanesi, 1991.

Murialdi, Paolo, *Storia del giornalismo italiano*, Bologna, Società editrice Il Mulino, 1996.

Partipilo, Michele – Natoli, Stefano, *La professione del giornalista*, Roma, Centro documentazione giornalistica, 2009.

Zanchini, Giorgio, *Il giornalismo culturale*, Roma, Carocci, 2009.

o)

luoghi, personaggi e tendenze della cultura europea nel Primo Novecento

AA.VV., *Atti del Convegno su Umberto Fracchia (1889-1930) nel cinquantenario della morte*, Genova, Accademia Ligure di scienze e lettere, 1982.

Bartsch, Inigo – Belli, Gabriella (a cura di), *Espressionismo tedesco: la collezione del Museum am Ostwall di Dortmund*, Milano, Electa, 1994.

Benincasa, Carmine (a cura di), *Alberto Bragaglia: l'altra scena del futurismo*, Napoli, Marotta&Marotta, 1990.

Charini, Paolo, *L'espressionismo tedesco*, Bari, Laterza, 1985.

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

Decleva, Enrico (a cura di), *Ulrico Hoepli 1847-1935: editore e libraio*, Milano, Hoepli, 2001.

Fagiolo Dall'arco, Maurizio – Marconi, Beatrice (a cura di), *Cesarina Gualino e i suoi amici*, Venezia, Marsilio, 1997.

Gualino, Riccardo, *Frammenti di vita*, Torino, Aragno, 2007.

Greene, Vivien (a cura di), *Italian Futurism 1909-1944. Reconstructing the Universe*, New York, Guggenheim Museum Publications, 2014.

Montroni Giovanni, *La società italiana dall'unificazione alla grande guerra*, Roma, Laterza, 2002.

Ortega Y Gasset, *La disumanizzazione dell'arte*, Roma, Settimo Sigillo, 1998.

Pontiggia, Elena, *Il Novecento italiano*, Milano, Abscondita, 2003.

Pontiggia, Elena (a cura di), *Il ritorno all'ordine*, Milano, Abscondita, 2005.

Ramperti Marco, *L'alfabeto delle stelle*, Palermo, Sellerio, 1981. [ed. or. *Nuovo alfabeto delle stelle*, Milano, Rizzoli, 1937].

Salaris, Claudia, *Futursimo*, Milano, Editrice Bibliografica, 1994.

– Id., *Dizionario del Futurismo: idee provocazioni e parole d'ordine di una grande avanguardia*, Roma, Editori Riuniti, 1996.

p)

studi di argomento semiotico

- De Marinis, Marco, *Semiotica del teatro*, Milano, Bompiani, 2002 [ed or. 1982].
- Eco, Umberto, *Le forme del contenuto*, Milano, Bompiani, 1971.
- Id., *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.
 - Id., *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984.
 - Id., *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1991.
 - Id., *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1999.
 - Id., *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani, 1999.
 - Id., *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 2000 [5 ed.].
 - Id., *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2010.
 - Id., *Costruire il nemico e altri scritti occasionali*, Milano, Bompiani, 2011.
- Lorusso, Anna Maria – Violi, Patrizia, *Semiotica del testo giornalistico*, Roma-Bari, Laterza, 2004.
- Id. (a cura di), *Metafora e conoscenza: da Aristotele al cognitivismo contemporaneo*, Milano, Bompiani, 2005.
 - Id. (a cura di), *La trama del testo: problemi, analisi, prospettive semiotiche*, Milano, Bompiani, 2006.
 - Id., *Semiotica della cultura*, Roma-Bari, Laterza, 2010.
- Lotman, Jurij – Uspenskij, Boris, *Tipologie della cultura*, Milano, Bompiani, 1975.
- Id., *Testo e contesto: semiotica dell'arte e della cultura*, Roma-Bari, Laterza, 1980.
 - Id., *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio, 1985.
 - Id., *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1990.
 - Id., *La cultura e l'esplosione: prevedibilità e imprevedibilità*, Milano, Feltrinelli, 1993.
 - Id., *Cercare la strada. Modelli della cultura*, Venezia, Marsilio, 1994.
 - Id., *Il girotondo delle muse: saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, Roma, Moretti&Vitali, 1998.
 - Id., *Tesi per una semiotica delle culture*, a cura di Franciscu Sedda, Roma, Meltemi, 2006.
 - Id., *La natura artistica delle stampe popolari russe*, Milano, Booktime, 2009.
- Paolucci, Claudio (a cura di), *Studi di semiotica interpretativa*, Milano, Bompiani, 2007.

– Id., *Strutturalismo e interpretazione*, Milano, Bompiani, 2010.

Pozzato, Maria Pia, *Semiotica del testo: metodi, autori, esempi*, Roma, Carocci, 2011.

Traini, Stefano, *Le due vie della semiotica*, Milano, Bompiani, 2006.