

SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 3/2019
ISSN 2611-3309

GIULIA TADDEO

*La vita quotidiana del danzatore tra letteratura minore,
cinema di propaganda e giornalismo d'inchiesta.*

Gli esempi di Tersicoreide (1899), Fanciulle e danze (1942) e I ballerini (1960)

*The dancer's daily life among penny literature,
propaganda films and investigative journalism.*

The examples of Tersicoreide (1899), Fanciulle e danze (1942) and I ballerini (1960)

SOMMARIO | ABSTRACT

Il saggio analizza tre diverse tipologie di rappresentazione della vita quotidiana del ballerino prodotte in Italia tra la fine dell'Ottocento e gli anni Sessanta. Attraverso i tre esempi proposti, appartenenti agli ambiti della letteratura, del cinema e del giornalismo, si cercherà di dimostrare in che modo la narrazione del quotidiano possa diventare uno strumento per esprimere determinate convinzioni estetiche, per modificare la visione del reale e incidere su di esso, sia in maniera diretta, con i linguaggi della propaganda e dell'inchiesta, sia in maniera indiretta, grazie alla trasfigurazione letteraria.

This essay analyses three different types of representations of the dancer's daily life produced in Italy between the late 19th century and the 1960s. Through these examples, belonging to the fields of literature, cinema and journalism, I will try to demonstrate how the narrative about the everyday can be a means of expressing some aesthetic ideas on dance, of transforming the vision of reality and trying to affect it, both directly, through the language of propaganda and investigation, and indirectly, through literary transfiguration.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Nicola Guerra, Jia Ruskaja, Giorgio Bocca, danza e propaganda, danza e giornalismo
Nicola Guerra, Jia Ruskaja, dance and propaganda, dance journalism



GIULIA TADDEO

*La vita quotidiana del danzatore tra letteratura minore,
cinema di propaganda e giornalismo d'inchiesta.*

*Gli esempi di Tersicoreide (1899),
Fanciulle e danze (1942) e I ballerini (1960)*

Nell'Italia della prima metà del Novecento le narrazioni intorno alla figura del ballerino tendono a stabilire la dimensione del quotidiano prevalentemente attorno a due luoghi: il dietro le quinte del teatro – che si estende tanto ai camerini quanto, immaginariamente, all'abitazione stessa dei danzatori nei momenti che precedono o seguono lo spettacolo – e la sala prove. Inserite in queste cornici narrative, simili rappresentazioni, rincorrendosi fra stampa, letteratura e cinema, finiscono per proporre alcune immagini ricorrenti, dalle umili origini e dalla dubbia moralità dei ballerini alla durezza della disciplina fisica richiesta dalla professione, dallo scintillio di una scena che nasconde la fatica con grazia e vigore allo squallore di un *hors scène* fatto di frivolezze, ignoranza e meschinerie. Simili *topoi*, se da un lato offuscano la visuale rispetto alla realtà storica concernente la quotidianità della danza in questo periodo storico, dall'altro offrono un chiaro riflesso della sua percezione socio-culturale e, soprattutto, dell'immaginario relativo all'artista di Tersicore.

Il mio contributo vuole proporre un percorso all'interno di questo immaginario attraverso tre affondi che, in un'ottica tanto interdisciplinare quanto inevitabilmente non esaustiva, portino alla luce tre diverse modalità di raccontare la vita quotidiana del ballerino, le quali, pur facendosi spesso carico dei luoghi comuni appena suggeriti, procedono tuttavia in direzioni originali e funzionali alle finalità dei loro autori. Obiettivo della trattazione, infatti, è quello di mostrare in che modo la rappresentazione del quotidiano, passando attraverso le forme della letteratura di consumo, del documentario e del libro-inchiesta, possa tentare di incidere, modificandole, sulle pratiche della danza: gli esempi che prenderò in considerazione sono costituiti dal volume *Tersicoreide*, firmato nel 1899 dal ballerino, coreografo e maestro Nicola Guerra, dal documentario *Luce Fanciulle e danze*, sulla scuola diretta all'inizio degli Quaranta dalla danzatrice-emblema del Fascismo, Jia Ruskaja, e dall'inchiesta sociologica *I ballerini* del 1960, opera di un giovane Giorgio Bocca¹.

Alle spalle di questi dispositivi narrativi si colloca ovviamente un ampio panorama di teorie e prassi della danza che non potrò illustrare compiutamente ma che comunque occorrerà scorgere in filigrana, anche perché rappresenta l'orizzonte con cui le rappresentazioni qui analizzate tentano di dialogare. Si partirà così dalla vacua grandiosità delle macchine spettacolari del "ballo grande" di fine Ottocento, celebrazione dell'età umbertina condotta attraverso la retorica di soggetti tanto altisonanti quanto inconsistenti, musiche roboanti, sorprendenti scenografie a grande effetto, imponenti masse umane (comprendenti danzatori, acrobati, figuranti) da riunire e orchestrare sul palcoscenico, sostanziale assenza di ricerca coreografica. Si passerà attraverso il polemico antagonismo, proprio del Ventennio, fra danza classico-accademica e danze libere, l'una frutto di una secolare tradizione italiana ben presente sulle scene

dei teatri d'opera all'interno di balletti che, spesso muovendo dai modelli del secolo precedente, cercavano una formula prettamente novecentesca, le altre di provenienza straniera, agite prevalentemente nell'ambito di teatri classici all'aperto, festival e palcoscenici d'avanguardia. Dietro simile opposizione bisogna vedere una battaglia per l'affermazione di una danza capace di fondere tradizione e modernità, di rappresentare al meglio l'italianità e, pertanto, di essere praticata nelle istituzioni dello Stato fascista. Si approderà infine al panorama coreico del secondo dopoguerra, ormai aperto all'arrivo di grandi compagnie internazionali di balletto, finalmente connotato dalla presenza di una critica professionista, nonché avviato, in particolare alla Scala, verso il risanamento della didattica e l'arricchimento del repertorio, ferme restando profonde carenze strutturali, dalla fragilità del settore produttivo all'assenza di coreografi italiani, passando per l'ambiguo statuto dell'Accademia Nazionale di Danza – unica istituzione autorizzata per legge a formare insegnanti di danza – e l'impreparazione del pubblico.

Una catena di profonde trasformazioni dunque, dipanata attraverso decenni nevralgici nella storia d'Italia, sui quali i tre esempi esaminati qui offrono un punto di vista periferico ma proprio per questo originale, nel quale si colgono oscillazioni sensibili nelle intenzioni, nei punti di vista e nelle strategie comunicative. Nell'adottare l'uno una veste vezzosamente letteraria e l'altro uno sguardo lucidamente indagatore sul presente, i due libri considerati sembrano l'uno il rovescio dell'altro, per quanto accomunati da una volontà di presa sul reale, mentre il documentario schiaccia la narrazione sotto il peso di un'assertività tanto palese quanto apparentemente occultata: simili fluttuazioni riflettono modi di pensiero ed espressione forse diffusi su scala più ampia e attivi anche fuori del perimetro della danza, secondo tracciati e analogie che, visti i limiti della trattazione, spetterà al lettore di intuire.

1. *Tersicoreide: epopea di quinte e camerini*

Quando dà alle stampe, per l'editore Baldini Castoldi & C., il volume *Tersicoreide. Schizzi e racconti teatrali (dal vero)*, il napoletano Nicola Guerra (1865-1942) ha trentaquattro anni e da tre lavora presso l'Hoftheater di Vienna come ballerino e coreografo. L'ingaggio presso la capitale austriaca rappresenta la prima² di una serie di importanti esperienze internazionali, che lo porteranno al Teatro Reale dell'Opera di Budapest (1902-1915), all'Opéra di Parigi (1917-1922 e 1927-1929) e, più sporadicamente, in Italia (Falcone 2000; 2003; 2010; 2017). Lontano dal proprio paese natale, dove aveva debuttato come ballerino a diciassette anni dopo essersi formato alla più pura tradizione classica, Guerra, appassionato fruitore di letteratura d'appendice e in seguito autore di novelle e libretti di ballo, dedica quindi un volume alla danza italiana cogliendola esclusivamente dietro le quinte³ e in un arco temporale che va dalla giovinezza dell'autore fino al tempo presente. Un ritratto composto di vivaci bozzetti, che, a una prima occhiata, appare dominato dalla vanità e dai capricci delle divine e dei loro protettori, dalle prevaricazioni di impresari che non pagano e infliggono orari di lavoro estenuanti, dall'arrivismo e dalle maldicenze dei mediocri e degli ingrati, dall'"odio di classe" che attraversa tutti i livelli della rigida gerarchia del corpo di ballo, dalla diffusa indifferenza, infine, verso le ragioni dell'arte in favore di quelle della cassetta e dell'avanzamento sociale. Da questo sfondo meschino, però, emergono, tenui, alcune figure di danzatori e coreografi, i quali, per rettitudine morale, sano pragmatismo o dedizione al lavoro, meritano la lucida benevolenza dell'autore. Seguendo questa oscillazione fra "regole" ed "eccezioni", vedremo come, pur attingendo continuamente a temi, motivi e dispositivi letterari propri tanto della narrativa d'appendice quanto di quella dedicata al "dietro le quinte" del teatro (Pietrini 2004), Guerra riesca tuttavia ad allargare abilmente le maglie

della finzione letteraria per lasciar trapelare il proprio punto di vista sulla condizione degradata della danza nell'Italia umbertina, dominata dagli eccessi di quel "ballo grande" che trovava il proprio modello ideale nell'*Excelsior* di Luigi Manzotti (Lo Iacono 1987; 2000; Pappacena 1998) e che, per Guerra, aveva aperto le porte dei teatri nazionali a un esercito di ballerini mediocri ma piacenti, coreografie povere ma vistose, scenografie inaccurate ma fastose, musica scadente e soggetti insensati, eppure funzionali alla grandiosità dell'insieme (Falcone 2017; Lo Iacono 2015).

È la stessa combinazione di titolo e sottotitolo a suggerire il punto di osservazione e l'atteggiamento di Nicola Guerra: la definizione del volume come "schizzi e racconti teatrali (dal vero)", infatti, tradisce non solo la volontà di soddisfare un desiderio di visione diretta del reale nutrito tanto dalla stampa periodica illustrata (dove l'immagine era spesso accompagnata dalla medesima dicitura *dal vero*) quanto – ovviamente – dalla fotografia, ma rimanda anche a una propensione voyeuristica che impregna la coeva letteratura sul teatro, con il moltiplicarsi di romanzi a sfondo teatrale e l'affermarsi di una specie di moda letteraria rappresentata dalla descrizione del dietro le quinte (Pietrini 2004). Il neologismo *Tersicoreide*, rievocando il poema virgiliano *Eneide* (Veroli 2009: 176), suggerisce l'idea di un'epopea popolare degli artisti della danza nella quale i grandi nomi e gli eventi memorabili trovano posto solo sotto forma di ricordo lontano, comparazione o citazione. Questo sguardo sulla provincia dell'arte della danza, popolata di secondi ballerini o étoiles da teatro popolare, assume forma letteraria attraverso l'adozione di tematiche e meccanismi narrativi che appartengono alla letteratura d'appendice, in qualche modo richiamata dallo stesso autore quando, a proposito dei teatri popolari napoletani negli anni Settanta dell'Ottocento, scrive: "vi sarebbe da scrivere un libro da rivaleggiare, quanto a volume,

intendiamoci, con ‘I miserabili’ del grande Vittor [sic] Hugo!” (Guerra 1899: 107).

La prima analogia con la coeva letteratura d’appendice è rappresentata dalla “serie ininterrotta di perseguitate e di persecutori” (Zaccaria 1977: 9), ovvero dallo schema narrativo costituito dai tentativi di seduzione condotti da uomini tendenzialmente ricchi e potenti ai danni di donne inferiori per rango o condizione economica. Ambientato in una “microsocietà” (Meldolesi 1984, ed. 2013) non strutturata attorno al nucleo fondante della società borghese, la famiglia, ma tenuta assieme da precari e irregolari rapporti lavorativi, *Tersicoreide* offre infatti una galleria di personaggi femminili vittime della brama di possesso di uomini più o meno influenti che orbitano attorno al mondo del teatro, selva di insidie per ogni fanciulla che voglia preservare la propria illibatezza. Si assiste così alle quotidiane angherie cui sono sottoposte tanto le ballerine di fila, schernite se si ribellano alle battute volgari o ai palpeggiamenti dei colleghi (“Brutta scimia [sic], d’una scimia senza coda!... La si è offesa [...] Se le avessi mostrato il portafogli non si sarebbe offesa”, Guerra 1899: 139), quanto le soliste e prime ballerine, come nel caso eccezionale di Aurelia che rifiuta di concedersi al viscido agente di turno o di Amalia, prima brutalmente corteggiata e poi addirittura pedinata dal losco Sangioiannaro che, respinto, arriva a indirizzarle, “la solita minaccia orribile di molti miei compaesani: ‘ti taglio la faccia’” (104). Contrapposta al gruppo delle perseguitate, si presenta la ben più numerosa schiera delle ballerine-cocotte⁴, che non disdegnano le offerte di studenti o ufficiali benestanti e che, soprattutto, ricercano la protezione dei ricchi borghesi, considerata essenziale alla propria sussistenza, essendo la professione della danzatrice sottoposta all’arbitrio di pubblico e impresari, oltreché destinata a interrompersi con il primo sfiorire della giovinezza del corpo. Vengono così alla ribalta figure come quelle di Elvira o Lauri-

na, prime ballerine il cui ruolo le trasforma non solo nell'oggetto del desiderio (e della competizione) dei più facoltosi fra gli spettatori, ma consente loro anche di intrattenere relazioni con giovani uomini per i quali provano attrazione e affetto sinceri, pur senza mai dimenticare di riservare tempo e attenzione al proprio protettore:

Laurina tutte le volte che esordiva in una nuova città, ci teneva per i primi tempi di farsi credere indipendente, libera. [...] perché non amava che quella parte di giovani scelti, galanti, aristocratici, i quali formano spesso il successo di un'artista, venisse in teatro, specialmente la sera del debutto, colla prospettiva che con lei non vi fosse da sperare... (284).

In *Tersicoreide* trova ampio spazio la descrizione del corpo umano, sia quello femminile – di cui si sottolineano alcuni dettagli ritenuti particolarmente seducenti come i capelli voluminosi, i denti bianchi e dritti o le forme tornite e ben proporzionate – sia quello maschile, entrambi indagati, sempre in sintonia con la letteratura di consumo, anche come deposito di tracce e indizi relativi al carattere del personaggio. Quest'attenzione per il corpo, inoltre, mira a cogliere le alterazioni fisiche provocate dal ballo o da particolari sconvolgimenti emotivi: l'esperienza come danzatore e coreografo consente a Guerra di restituire con particolare precisione l'ampia gamma di effetti prodotti dall'allenamento o dalle forti emozioni, come il gonfiarsi affannoso del petto, il senso insopprimibile di soffocamento, l'irrigidirsi o il rilassarsi repentino dei muscoli, la deformazione mostruosa dei tratti somatici. Tutto ciò sembra suggerire una volontà di restituire la fragranza dell'azione narrata, quasi avvicinandola senza filtri allo sguardo del lettore: in questa direzione, d'altronde, sembra andare anche l'impiego massiccio del discorso diretto (al punto che, talvolta, l'azione è presentata sotto for-

ma di vero e proprio testo teatrale, con tanto di elenco dei personaggi e didascalie), cui si contrappongono gli interventi e i commenti in prima persona dell'autore, talvolta impiegati per riprendere il filo del racconto ("ma torniamo a bomba"), talaltra volti a scuotere l'attenzione di chi legge attraverso vigorose apostrofi ("Lettore, Lettrici!"), oppure sotto forma di numerosi puntini di sospensione utilizzati come strumento di censura nelle scene a sfondo sessuale. Come accade in ambito paraletterario, il linguaggio adottato, pur mantenendosi su un generale livello medio, lascia spazio anche al mescolamento dei registri⁵, oscillando dalla citazione, spesso ironica, di Dante o Shakespeare all'espressione dialettale o al gergo del teatro. Rispetto a ciò sono poi significative le scelte onomastiche, tese a suggerire la natura profonda dei personaggi sia in maniera diretta (come nel caso di Amalia Nobile, la cui purezza d'animo e dedizione al lavoro sono evocate, oltre che dal cognome, da un nome che, etimologicamente, contiene l'idea di operosità), sia ricorrendo all'ironia, come quando si sceglie di associare nomi altisonanti a personaggi mediocri o addirittura riprovevoli (ad esempio per Armida e Scipione, sciocca ballerina di seconda fila vagamente ninfomane lei, approfittatore villano e senza scrupoli lui). Una veloce menzione merita anche la tendenza a designare le danzatrici, specie se di basso rango, attraverso un lessico desunto dal mondo animale, che le trasforma in scimmie, scoiattoli, pecore. Ciò si rintraccia d'altronde anche nella letteratura a sfondo teatrale che condivide con *Tersicoreide* alcune figure tipiche⁶: l'impresario sgradevole nell'aspetto e nei comportamenti, ma lucido nel comprendere gli elementi di riuscita di uno spettacolo e nel far prevalere le ragioni pratiche su quelle artistiche; il coreografo dall'umore burrascoso che, similmente all'autore drammatico, è non solo ridicolizzato per le proprie ambizioni d'arte, ma anche costantemente messo a tacere dai capricci di prime ballerine, impresari, direttori d'orchestra e, non da ulti-

mo, macchinisti; il padre dell'artista, simile alla macchietta de *Il madro* di Marco Praga, pronto a vendere le proprie figlie al miglior offerente ma pure attento a millantarne con forza la verginità; il momento delle prove, quando il palcoscenico si presenta come un caotico arsenale in cui i diversi elementi dello spettacolo si giustappongono senza riuscire a fondersi armoniosamente.

La veste letteraria che Guerra attribuisce a *Tersicoreide* non gli impedisce tuttavia di esporre il proprio polemico punto di vista sulla situazione della danza italiana di fine Ottocento, rispetto al quale, al contrario, simile trasfigurazione letteraria assume quasi il ruolo di un cavallo di Troia. Assumono così un preciso rilievo tanto i riferimenti a eventi e personaggi contemporanei⁷ quanto quelli al passato recente, come quando si menziona la chiusura della scuola di ballo del Teatro Regio di Torino definendola "una follia" per via dell'inevitabile declino nella formazione del danzatore che ne sarebbe seguito, o quando, assai significativamente, si citano le doti morali e artistiche che persino una seconda ballerina doveva possedere nel lontano 1878, anno non solo dell'incoronazione di Umberto I, ma anche della morte del maestro per eccellenza della tradizione coreutica italiana, Carlo Blasis (Pappacena 2003; 2005), al cui insegnamento, attraverso il magistero di Aniello Amaturò, lo stesso Guerra si era formato:

[...] a quel tempo, codesta qualunque seconda ballerina non veniva presa dalla strada, e magari dal postribolo, come si fa attualmente, dopo un mese o soli quindici giorni d'istruzione. No, bisognava che venisse da una scuola rispettabile, privata o governativa che fosse, che avesse compiuti due o tre anni di studio, che sapesse leggere, scrivere, insomma che fosse mediocrementemente educata e soprattutto si esigeva che la sua fede di buona condotta fosse intatta (Guerra 1899: 86).

Ed è il modello antropologico elaborato da Carlo Blasis per l'artista della danza – fondato sull'“equilibrio tra perfezione formale, tecnica virtuosa, intensità espressiva e partecipazione consapevole derivante da un'istruzione mirata” (Pappacena 2003: 12) – che, forse, occorre vedere all'origine delle affermazioni di Nicola Guerra, sia per quanto riguarda la pratica della coreografia sia rispetto alla professione del danzatore, in virtù della quale stigmatizza l'operato di quei coreografi che, “asini vanagloriosi e spudorati” (Guerra 1899: 307) digiuni tanto di tecnica della danza quanto della più elementare istruzione, affidano tutta la riuscita dello spettacolo alla performance della prima ballerina (la quale crea da sola le proprie variazioni cucendo assieme i passi e le sequenze che più le si confanno) e allo sfarzo grossolano degli allestimenti, senza curarsi affatto della composizione d'assieme, della qualità e appropriatezza degli effetti scenici, della varietà e originalità delle figurazioni e concatenazioni di passi. Allo stesso modo, è biasimata la pigrizia di quei danzatori che, distratti degli affari sentimentali o spinti dal desiderio di un rapido avanzamento sociale, trascurano lo studio quotidiano o interrompono prematuramente la propria formazione, come nel caso dell'avvenente Laurina, che lascia la scuola della Scala per via della “sua natura avida di salire, di brillare e farsi una fortuna” (279-80). Al momento del debutto del ballo *L'Odalisca*, però, il sorriso civettuolo e le forme aggraziate non le basteranno per affermarsi rispetto al ben più giovane collega (e segreto amante) Enrico, la cui solida tecnica catalizza tutta l'attenzione del pubblico. Ancora una volta, pur attraverso il filtro letterario, sembra riecheggiare il monito che Carlo Blasis indirizzava ai propri allievi: “Nulla die sine linea”, ovvero non rimanere un solo giorno senza fare esercizio.

L'omaggio al passato recente della danza italiana culmina nell'ultimo capitolo. Ambientato a Vienna, dove in questi anni Nicola Guerra vive e lavora, esso ruota attorno alla figura della

danzatrice Luigia Cerale, “un’artista vera, precisa, insuperabile” (281), protagonista assoluta delle scene viennesi dal 1879, quando trionfa in una riproduzione di *Satanella* di Filippo Taglioni (“il più grande [...] dei coreografi passati e moderni”, 390), al 1892. Cerale, ritratta⁸ proprio nel ballo appena citato, è celebrata non solo per la “bravura fenomenale”, ma anche per l’intelligenza e l’astuzia con cui rifiuta le *avanches* poco cortesi di un giovane italiano in viaggio a Vienna: dopo essersi vista recapitare un misero mazzolino di fiori e uno stringato biglietto in cui, senza troppe cerimonie, la si invitava a cena, Cerale risponde al corteggiatore invitandolo a sua volta nella propria dimora in orario pomeridiano. La danzatrice non si presenterà all’appuntamento, ma l’aspetto principesco dell’abitazione, dove tutte le porte sono state lasciate teatralmente aperte per mostrare le ricchezze custodite in ciascuna stanza, farà comprendere allo sprovveduto la grossolanità del proprio gesto. Oltre al modello di danzatrice incarnato da Luigia Cerale, è qui esaltato, di riflesso, anche l’ambiente teatrale viennese, capace di accogliere l’eccellenza della danza italiana e farla prosperare, il tutto, mi pare, con un indiretto riferimento alla situazione personale dello stesso Guerra. *Tersicoreide* costituisce un caso piuttosto isolato, nell’Italia di fine Ottocento, di prodotto letterario frutto della penna di un artista della danza. Nei primi decenni del Novecento, il dietro le quinte del mondo di Tersicore troverà spazio, oltreché all’interno di autobiografie e nella narrativa di consumo, prevalentemente sulla stampa, agglutinandosi attorno ai *topoi* della lezione, degli esami e delle prove (Taddeo 2017). Pubblicazioni incentrate sulla poetica e la teoria della danza vedranno poi la luce nel corso del secolo: fra queste, il volume *La danza come un modo di essere* (1927) della danzatrice, didatta e coreografa di origine crimea Jia Ruskaja, della quale, con un balzo temporale in avanti, andrò ora ad occuparmi.

2. *Fanciulle (in tailleur) e danze (in telecronaca)*

“Vera signora, fredda, grande, tranquilla e sicura” (Barilli 1926: 131), Jia Ruskaja (1902-1970) giunge in Italia al principio degli anni Venti con alle spalle un’educazione di fanciulla aristocratica, un figlio da cui si è allontanata, un matrimonio (poi annullato) e qualche esperienza nel campo della danza libera. Nonostante la vaga formazione coreutica, da cui è estranea la conoscenza della tecnica accademica, Ruskaja riesce (Veroli 2001; Taddeo 2017) a imporsi come danzatrice, coreografa e maestra di danza non solo in virtù di appoggi influenti tanto durante il Ventennio (quando sposa il direttore del *Corriere della Sera* Aldo Borelli) quanto in seguito, ma anche per una indiscutibile capacità di cogliere i mutamenti del clima socio-politico profittandone con eccezionale fiuto imprenditoriale. Fascinosa interprete presso il Teatro degli Indipendenti nei primi anni Venti, poi direttrice – a Milano – di una prestigiosa scuola privata (ma sovvenzionata dallo Stato Fascista) e di un gruppo di danzatrici a lungo attivo sui palcoscenici *en plein air* della penisola, nonché, tra il 1932 e il 1934, discussa co-direttrice della scuola di ballo della Scala (Taddeo 2018), Ruskaja arriva a imporre un metodo didattico e un’estetica personali. Progressivamente fondandosi sulla contaminazione fra elementi della tecnica accademica e uno stile di danza libera di sua invenzione denominato “orchestica” (Pappacena 1997), questa proposta artistica, attingendo altresì (nelle scelte coreografiche, tematiche e costumistiche) a un immaginario latineggiante di particolare presa durante il Ventennio, conduce Ruskaja a una vera e propria consacrazione personale: l’istituzione, nel 1940, della Regia Scuola di Danza (poi trasformatasi nell’odierna Accademia Nazionale), primo istituto statale di formazione in questo ambito, che dirigerà, fra molte polemiche⁹, fino al 1970, anno della morte.

Attraverso l'analisi del film *Luce* (Argentieri 2003; Laura 2004; Calanca 2018) dal titolo *Fanciulle e danze. Dimostrazione dei metodi didattici della Scuola di danze classiche di Yia Ruskaja in Milano* prodotto al principio degli anni Quaranta¹⁰, intendo soffermarmi sul periodo in cui, prima di essere distrutta durante i bombardamenti del 1943¹¹, la scuola milanese coesiste con la romana Regia Scuola di Danze. Realizzato per la regia di Gino Talamo, che nei titoli di testa appare solo dopo l'indicazione "coreografie di Jia Ruskaja"¹², il documentario, sulla cui diffusione non sono in grado di avanzare alcuna ipotesi¹³, appare tuttavia interessante per la narrazione sviluppata attorno al magistero di Ruskaja, non solo con finalità divulgative, ma anche in funzione di un auto-accreditamento istituzionale: il linguaggio e il metodo della russa, ancora residente a Milano salvo recarsi sporadicamente presso la scuola romana (Monna, Penzi 1990), sono presentati come prezioso prodotto della scuola milanese, ben strutturato e meritevole di diffondersi anche in altre scuole italiane, compresa quella riconosciuta dallo Stato¹⁴. La strategia comunicativa del filmato ruota attorno al tema della completezza del metodo didattico, focalizzandosi particolarmente sull'atteggiamento adottato rispetto alla tecnica accademica, mostrata come pratica di addestramento del corpo da impiegare in maniera selettiva e propedeutica all'elaborazione di un movimento più libero: simile impostazione necessitava di essere chiarita e difesa, essendosi fatta strada solo nel pieno degli anni Trenta, quando, forse per stanchezza creativa, necessità di soddisfare le esigenze di un pubblico tradizionalmente ballettofilo o desiderio (ben riposto) di riconoscimento istituzionale, Ruskaja aveva recuperato la tecnica accademica, implicitamente rinnegando la difesa dell'estro e dell'improvvisazione condotta nel decennio precedente.

Fanciulle e danze si compone di due sezioni principali: l'una (29'), su cui mi concentrerò, si sviluppa all'interno di una

cornice drammaturgica costituita dall'illustrazione di alcuni momenti di vita quotidiana nella scuola, comprendenti lezioni di tecnica accademica, orchestica (quest'ultima impartita anche alle *organizzate* della GIL), solfeggio e storia dell'arte; l'altra (10'), che mi limito a citare, accoglie invece brevi coreografie del repertorio¹⁵ di Ruskaja.

Passando dunque all'analisi, vediamo come la sequenza iniziale, che mostra l'arrivo a scuola delle allieve, sia già particolarmente significativa. A piedi o in bicicletta, le fanciulle, tutte in *tailleur*¹⁶, vi accorrono attraversando parco Sempione – sede della scuola, situata nell'area di Monte Tordo – in coppie o terzetti sorridenti e ciarlieri, palesandosi sin dal principio come l'incarnazione dell'allieva-tipo dell'istituto: una giovane di buona famiglia, atletica, vivace, sempre aggraziata nelle movenze. In effetti tanto la scuola di Milano quanto quella di Roma, pur prevedendo corsi con finalità professionali, non puntano solo ad avviare le giovani alla carriera di danzatrice, ma anche (e soprattutto) a fornire un'educazione completa – con tanto di insegnamenti teorici tra cui solfeggio e storia dell'arte – a coloro che intendono la danza come pratica salutare di addestramento corporeo volta all'acquisizione di armonia nelle forme ed eleganza nel portamento. Un simile piano didattico selezionava automaticamente le allieve sulla base del censo, attirando coloro che non avevano intenzione (o necessità) di calcare le scene e che, specie nel caso dei corsi amatoriali, potevano investire nella danza somme particolarmente ingenti¹⁷.

Le sequenze successive (1'28"- 8'18") presentano la lezione di tecnica accademica, introdotta per qualche istante dalle allieve più giovani, che accolgono l'arrivo della maestra con il saluto romano, e poi sviluppata dal gruppo delle adulte. Questo nucleo narrativo si apre con una sorta di rito che, quasi celebrando uno dei feticci del balletto, le scarpette da punta, mostra il momento in cui, grazie all'aiuto amorevole di due maestre,

una bambina le indossa per la prima volta, così compiendo il passaggio al mondo della danza classica. Durante la lezione, inoltre, le allieve non vestono indumenti da lavoro (come il gonnellino o la calzamaglia), ma un vaporoso tutù bianco, vero e proprio costume¹⁸ con maniche a palloncino e, per le più grandi, un mazzolino di fiori cucito sul petto: questi elementi, assieme a prospettiva di alcune inquadrature, sembrano muovere verso una sorta di rappresentazione degasiana (o comunque ottocentesca) della classe di danza accademica, in cui le allieve, vestite degli attributi della ballerina dell'Ottocento, appaiono come le figurine di un bozzetto.

La lezione si struttura attraverso i due segmenti degli esercizi alla sbarra e di quelli al centro, questi ultimi, però, inseriti in un blocco a parte presentato quasi verso la fine del filmato. La "sbarra", invece, è tutta contenuta in questa parte iniziale: inquadrature frontali a figura intera e primi piani dei piedi enfatizzano l'allineamento delle fanciulle lungo la parete, creando, grazie a una leggera angolazione, una diagonale di corpi moltiplicati. La sequenza degli esercizi, che rispetta essenzialmente lo schema cecchettiano (Beaumont, Idzikowski 1922), svela un livello tecnico che, pur esibendo alcune fragilità caratteristiche della scuola italiana (specie rispetto allo scarso controllo del busto e delle braccia)¹⁹, non può essere comunque considerato rimarchevole, fatta eccezione, forse, per le danzatrici in primo piano e, in particolare, per la prima della fila, Giuliana Penzi, che, pur facendo parte del corpo insegnante, interpreta qui il ruolo dell'allieva. Formatasi alla Scala, dove aveva praticato la tecnica Cecchetti e si era distinta per le proprie qualità, ancora prima del diploma Penzi aveva lasciato la scuola scaligera per lavorare con Ruskaja, grazie alla quale aveva ottenuto sì grandi riconoscimenti come danzatrice (come le vittorie alle Olimpiadi di Berlino del 1936 e al Concorso Internazionale di danza di Bruxelles del 1939), ma si era poi quasi esclusivamente consa-

crata alla didattica, occupandosi, assieme ad altre ex-scaligere come Avia De Luca, proprio di formare le allieve alla tecnica accademica, prima a Milano e poi a Roma: questo insegnamento era dunque impartito da giovani donne che, per quanto forti di una buona formazione tecnica, da circa un decennio avevano continuato a studiare prevalentemente da autodidatte, senza peraltro mai acquisire, almeno nell'ambito del balletto, una vera esperienza di palcoscenico.

Pagato dunque questa sorta di tributo alla tradizione, il documentario propone una nuova, lunga sequenza (8'20'' - 16'42'') che, sul piano della finzione filmica, rappresenta un momento speciale nelle attività della scuola, vale a dire una dimostrazione danzata eseguita dalle allieve adulte davanti al pubblico delle bambine, il cui punto di vista coincide con quello dello spettatore. La macchina da presa, fissa in posizione frontale, individua un piccolo palcoscenico con quintatura nera, sul quale le stesse fanciulle della sequenza precedente eseguono brevi concatenazioni di passi in soli, duetti, terzetti e quintetti, mentre la voce stentorea di una maestra nomina e spiega ogni movimento. Ancora una volta le danzatrici non si mostrano in abiti da prova, ma, con un'autocitazione, vestono i costumi di alcune coreografie di Ruskaja²⁰. Il tipo di movimento proposto definisce un corpo bipartito, che dalla vita in giù svolge passi e combinazioni desunti dalla tecnica accademica, mentre nella parte superiore agisce in maniera più libera e con un evidente intento espressivo, ciascuna danzatrice evocando, grazie al movimento di braccia e torso, l'ambientazione o il personaggio suggeriti dal costume di volta in volta indossato. Quello che qui più incuriosisce, però, è il commento dell'azione: ogni singolo passo è non solo nominato, ma anche collocato all'interno di una più ampia classificazione della danza che pur non corrispondendo, nei principi e nella logica compositiva, a quella accademica, trae di fatto da essa i propri materiali, quasi che, at-

traverso una simile illustrazione, Ruskaja voglia proporre una reinterpretazione del linguaggio classico-accademico. Poste le cinque posizioni fondamentali (citate ma non mostrate), da cui scaturirebbero sette passi di base (che però non trovano corrispondenza nella tecnica accademica, quantomeno nella formulazione di Cecchetti), i principi di classificazione del movimento sono quelli della direzione (verticale, orizzontale, verticale) e della simmetria nella posizione / azione delle gambe. Una considerazione a parte va fatta poi per le scelte terminologiche, che prevedono, in conformità con il clima politico, la sostituzione della tradizionale terminologia francese con vocaboli italiani. Ciononostante, il commento dell'azione lascia trasparire una modalità particolare (quando non arbitraria) di segmentare e ridefinire passi che, nella sostanza, continuano a essere quelli tradizionali: ne risulta un'elencazione rigida, forzata e monocolore, estranea ai principi fondamentali da cui la tecnica accademica discende: non è forse un caso che, nei programmi dei saggi dell'Accademia Nazionale, simile frasario, assai impiegato negli anni Quaranta, tenta a scomparire a vantaggio, prima, della nomenclatura francese e, in seguito, di più generiche indicazioni non imperniate sulla scrupolosa indicazione dei passi (Pappacena 1997).

Di breve durata è invece la sequenza dedicata all'orchestica (16'39'' - 20'52''), ambientata in una sala prove con pianoforte e specchi alle pareti e con una sola danzatrice che indossa – come del resto anche le maestre – una lunga tunica alla greca ed esegue alcuni movimenti essenziali, come piegamenti e rotazioni di testa, busto, braccia e mani. Anche qui l'aspetto più significativo è costituito dalle parole che accompagnano la danza, pronunciate, fuori campo, dalla stessa voce di prima e introdotte da una perentoria considerazione:

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.

In contrasto con quanto appena richiamato, sono montate in successione due sequenze di carattere antipodico: qualche momento della lezione di orchestica con le fanciulle della GIL e, ritornando all'ambientazione iniziale, i virtuosismi (commentati) che concludono la classe di tecnica accademica. Il cerchio si chiude tuttavia con un ennesimo cambio d'abito quando le fanciulle, ritornate innanzitutto giovani borghesi, sono fugacemente mostrate mentre prendono parte alle lezioni di solfeggio e di storia dell'arte all'interno di aule le cui porte si aprono magicamente al sopraggiungere della macchina da presa. Nella cornice lieve e leziosa di un gineceo altoborghese, il passaggio dall'iniziale bozzetto ottocentesco alla riverniciatura autarchica della tecnica accademica ne sancisce la liquidazione, rendendola componente "muscolare" di un iter educativo che non vede nel palcoscenico il proprio orizzonte di riferimento. Un'appropriazione, da parte di Ruskaja, che costituisce in realtà una vera e propria delegittimazione.

3. I ballerini: *inchiesta sul mestiere delle farfalle*

"[...] il nostro non è un manuale tecnico, ma piuttosto un'inchiesta sociologica sulla professione" (Bocca 1960: 48). È lo stesso Giorgio Bocca a definire carattere e finalità del suo *I ballerini*, libro-inchiesta del 1960 pubblicato da Vallecchi nell'ambito di una collana dedicata alle professioni e scritto, avrebbe dichiarato l'autore molti anni dopo, per fare un favore alla prima moglie, la danzatrice di origine inglese Vivienne Stapleton Henthorne²¹ (Bocca 2004), all'epoca attiva presso il Teatro alla

Scala. Il volume si lega a un periodo di grande transizione professionale (oltreché personale)²² di Bocca, che passa dal settimanale *l'Europeo* – scuola di giornalismo “ottima e pessima” (Bocca 2008), in cui, accanto alla linea moderata richiesta da direttore (Michele Serra) ed editore (Rizzoli), rimaneva traccia di quella propensione all’inchiesta che l’aveva connotata nei primi anni²³ (Gelsomini 2011) – al quotidiano *Il Giorno* (Gigli Marchetti 2007), dove avrebbe iniziato a “scoprire”²⁴ l’Italia della provincia industriale raccontandola con una prosa scarna e aggressiva. Questo desiderio di indagare il reale, nonché lo sguardo particolareggiato sul lavoro e sulla provincia mi pare si possano reperire anche nelle pagine de *I ballerini*, che, nato probabilmente da motivazioni personali e occasionali, rimane comunque interessante per la metodologia che lo sorregge e, soprattutto, per il fatto che essa sia impiegata per affrontare un soggetto, la danza, tradizionalmente estraneo, in Italia, a trattazioni rigorose e sistematiche, rimanendo spesso appannaggio, anche sui giornali, della divagazione letteraria e, conseguentemente, avulso da un esplicito legame con la realtà. Simile operazione suggerisce un mutamento nella percezione socio-culturale della danza che proprio i decenni successivi al secondo conflitto mondiale avevano cominciato a mostrare, specie considerando il fatto che è esattamente in questo periodo che inizia a operare sulla stampa una critica professionista²⁵, la quale avrebbe sollevato, seppur con un atteggiamento militante che certo non apparteneva a Giorgio Bocca, gli stessi vizi, lacune e debolezze lucidamente tratteggiati in *I ballerini*. Adottando il suo proverbiale sguardo radicale²⁶, disincantato e sofisticato, Bocca si dichiara osservatore estraneo alla materia, lontano anni luce dalle cieche convinzioni (e fissazioni) degli “esperti”, espressione dietro la quale occorre evidentemente ravvisare i ballettomani: un simile distacco, però, sembra proprio essere l’atteggiamento adatto a dimostrare la fondatezza del proprio metodo di lavoro, basato sulla consultazione del-

le fonti, sul diretto contatto con gli artisti e, soprattutto, sulla messa al bando di *topoi* letterari, luoghi comuni e false credenze sulla vita e l'arte del danzatore al fine di portare alla luce quella "verità" che, lo avrebbe dichiarato e dimostrato in tutta la sua produzione successiva, costituisce per Bocca la ragion d'essere del giornalismo. Tutto ciò è evidente sin dalle prime pagine, quando l'autore tenta di offrire una definizione del mestiere del danzatore che non tiene conto di categorie estetiche preordinate, ma passa attraverso i tre parametri del sesso, del censo e dell'abbigliamento, i quali torneranno a più riprese nel corso della trattazione, quando ci si addenterà non solo nei costi relativi alla pratica, anche amatoriale, della danza, ma anche nei pregiudizi di ordine morale legati alla professione, che tendono ad allontanare i giovani di sesso maschile dalle scuole di danza e gettano un'ombra di sospetto sull'onestà delle ballerine. Ad ogni modo, è interessante cogliere questa presa di posizione dalle parole dello stesso Bocca:

Nei libri dedicati alla danza si legge, di solito, che essa "risponde a un insopprimibile bisogno del vivere umano" oppure che è "l'impulso a un'espressione immediata" o anche "la più antica forma d'espressione", tutti bei modi di dire niente. Ma provi chi vuole a dire qualcosa di più e di meglio: la danza non è solo una professione rara, è anche una professione indefinibile (Bocca 1960: 9).

Al di là delle specificità di questa prospettiva, emerge dal testo anche una quasi completa consonanza fra le rilevazioni di Bocca e le analisi della coeva critica di danza rispetto a temi quali lo scarso numero di rappresentazioni di balletto con la conseguente frustrazione e impreparazione dei danzatori, le carenze organizzative che impediscono al balletto italiano di entrare in una fase di autonomia e maturità creativa, l'incompetenza del pubblico o le difficoltà incontrate, in Italia, da

chiunque voglia formarsi alla professione di coreografo. In questa sede, però, intendo soffermarmi su due aspetti specifici²⁷: la centralità delle fonti primarie e l'adozione di un punto di vista lucido e agile, che non evita le contraddizioni del reale ma anzi le cerca e le dilata, così rivelando anche aspetti del lavoro e della vita del danzatore poco o nulla conosciuti. Per ciò che concerne il primo punto, esso è evidente non solo all'interno della trattazione (dove l'autore, pur senza ricorrere a precise indicazioni bibliografiche, dimostra una conoscenza della coeva pubblicistica sulla danza²⁸), ma soprattutto nella ricca appendice, dove, caso praticamente unico nelle pubblicazioni italiane della prima metà del Novecento, compaiono documenti che consentono al lettore non solo di approfondire e verificare molte delle dichiarazioni di Bocca, ma anche di reperire informazioni pratiche: troviamo infatti l'ordinamento dei corsi dell'Accademia Nazionale di Danza e la legislazione a essa relativa²⁹, i regolamenti delle scuole del Teatro alla Scala, dell'Opera di Roma e del San Carlo di Napoli con l'indicazione del numero di allievi degli ultimi anni, la comparazioni fra i prezzi degli accessori per la danza in Italia e Francia, il regolamento del concorso "Gian Battista Votti" e quello dell'Accademia Chigiana³⁰, lo statuto dell'Associazione Nazionale Insegnanti di Danza³¹ e un prezioso elenco di riviste europee specializzate.

Questi materiali sono del tutto complementari alle argomentazioni sviluppate nel libro e suggeriscono il tipo di lettore a cui *I ballerini* poteva rivolgersi, ossia non solo a curiosi e appassionati, ma anche agli insegnanti di danza e alle famiglie che intendevano indirizzare i propri figli alla pratica coreutica, nonché, eventualmente, alla carriera del ballerino: un testo, insomma, dalla forte valenza pratica, che se da un lato entra nel dietro le quinte della danza senza artifici letterari o prese di posizione estetiche, dall'altro compie una mappatura capillare delle realtà attive nell'insegnamento e svela molti degli aspetti che – minu-

ziosamente enunciati nelle prescrizioni dei regolamenti – plasmano la vita quotidiana degli aspiranti ballerini.

Questa destinazione costituisce una conseguenza inevitabile dell'atteggiamento di Bocca nei confronti del tema trattato, al quale, nonostante il sarcasmo che serpeggia in ogni pagina, attribuisce di fatto la stessa dignità riservata a tutti i fenomeni sociali che compongono il quadro della vita contemporanea: l'autore si impegna così a costruire, argomentandolo attraverso le fonti, un ritratto del danzatore che renda giustizia della durezza, del rigore, della serietà quotidiane richieste da questa professione senza trascurarne i vizi e le debolezze, specie rispetto alla cattiva amministrazione del denaro, alla cura maniacale per l'abbigliamento e, in genere, per l'aspetto esteriore, nonché, quasi a recuperare un *topos* di vecchia data, alle ordinarie maldicenze fra colleghi e ai capricci delle prime ballerine. Indicativo del carattere prismatico di questo sguardo, composto di sfaccettature e restio ad appiattirsi su una rappresentazione senza ombre, è il passo che segue, dove Bocca sta chiaramente ritraendo se stesso:

Fra conformisti ipocriti e brava gente male informata c'è tutt'ora in Italia una infinità di persone per cui ballerina resta una parola-brivido, un suono che evoca istantaneamente pensieri frivoli o illeciti. Esagerazioni? Sarà, ma quando un tale dice, per esempio, di avere una moglie ballerina anche sul viso di persone civili, colte, aliene da pregiudizi, passa un moto rapido di sorpresa; negli occhi di taluni brilla, sia pure per un attimo, una luce maliziosa; altri, sempre per un attimo, si capisce, si mostrano piacevolmente incuriositi come se uno avesse detto che ha per moglie una farfalla o una gazzella. Ora non si può negare che ci sia nelle ballerine un che di farfallesco, per esempio quella soave inconsapevolezza che le aiuta a dimenticare il futuro, ma sono farfalle, convincetevene, che faticano quanto uno scaricatore di porto e che conoscono la severità di una vita da atlete. Leggere,

aeree, trasparenti, spirituali e aggraziate sulla scena, ma per tutto il resto della giornata addette ai lavori pesanti, come direbbe un sindacalista, sottoposte a una fatica che lascerebbe le persone comuni boccheggianti dopo due minuti (Bocca 1960: 37-38).

Al di là dell'accostamento volutamente paradossale, l'immagine dello scaricatore e l'idea dei lavori pesanti rimandano a quelli che mi paiono gli aspetti più significativi del volume, in quanto suggeriscono non solo un modo diverso di pensare e dire la danza, ma articolano anche un rapporto nuovo con la realtà che il giornalismo del dopoguerra, pur tra le limitazioni di una stampa divisa in blocchi e ampiamente dominata dai grandi interessi industriali, aveva cominciato a costruire dopo il crollo del Fascismo.

Faccio qui riferimento ai confronti fra quella del danzatore e altre professioni, portate avanti comparando i salari dei ballerini a quelli degli operai specializzati oppure riflettendo sulle differenze nelle possibilità di accesso alla pensione; alle indicazioni circa i costi del danzare, relativi non solo all'attrezzatura necessaria o alla retta delle scuole private, ma anche alle abitudini alimentari dei professionisti, specie se non di prima grandezza; ai differenti atteggiamenti verso la danza che connotano l'ambito borghese, dov'è tutt'al più un passatempo per fanciulle, e quello popolare, nel quale è una fonte di guadagno ancora una volta prevalentemente femminile, dato che gli uomini devono trovare un mestiere che consenta loro di mantenere una famiglia.

Bocca affonda lo sguardo su aspetti della vita che le rappresentazioni della danza tendevano a ignorare e, così facendo, mostra i ballerini innanzitutto nella loro realtà di uomini e donne che danzano, membri attivi all'interno di una società di cui costituiscono forse una minoranza, ma dalla quale non possono essere ritenuti separati né per vacue idealizzazioni, né tantomeno per inveterati pregiudizi:

In fatto di morale ogni professione esige i suoi piccoli e grossi pedaggi, e non si può dire che quella del ballerino sia la più esosa. Certo non è peggio che quella del medico quando specula sulle disgrazie altrui, del giornalista costretto a vendere le sue opinioni, dell'ufficiale che si fa un abito della violenza, dell'intellettuale che cede all'orgoglio, del commerciante che legalizza la truffa, dell'avvocato che copre le menzogne con la toga (Bocca 1960: 71-72).

Da queste parole, così come dagli altri due casi esaminati, emerge un intenso lavoro sugli stereotipi legati alla danza e alla figura del danzatore (ma essenzialmente della danzatrice), il quale, contemplando giustapposizioni, spaccature e decise negazioni, interroga la dimensione del *topos* con l'intento di sfruttarla a proprio vantaggio, ora attraverso uno scivolamento agile e sornione fra varie forme di luogo comune (come nel caso di *Tersicoreide*), ora grazie alla costruzione di un'immagine dell'artista della danza esteticamente monodimensionale ed eticamente polita (come in *Fanciulle e danze*), ora, ne *I ballerini*, con uno scontro diretto fra la pesante – ma non del tutto immotivata – sedimentazione del pregiudizio e l'assai più sfaccettata fragranza della viva voce degli artisti. I tre esempi presentati in questo saggio, inoltre, mostrano come il confronto con lo stereotipo costituisca quasi un'operazione essenziale e, forse, propedeutica a ogni forma di rappresentazione del quotidiano concernente la danza, secolare ricettacolo di fantasie e mistificazioni che discendono tanto dal costitutivo, incoercibile mistero del corpo danzante, delle sue prassi di formazione tecnica ed espressione linguistica, nonché di gestione biologica dello sforzo, della fatica e del dolore, quanto da questioni legate all'esercizio della sessualità, alle relazioni di genere e al posizionamento sociale. Dalle forme e dai toni di queste narrazioni, che fanno del quotidiano un terreno attraverso cui raggiungere molteplici forme di pubblico accreditamento, traspare tanto

la complessa rete di confronti fra la microsocietà della danza e la società italiana *tout court*, quanto i rapporti di potere che la strutturano, contemplando dinamiche di organizzazione (e sfruttamento) del lavoro, percorsi di istituzionalizzazione del settore, tentativi di scalata e riconoscimento sociale, resistenze, quasi ataviche, a conformarsi alle norme del vivere collettivo. Si vede in controluce, infine, il volto di un'Italia che cambia i modi di articolare il proprio confronto con la realtà, dal fascino voyeuristico del tardo-ottocentesco racconto *dal vero* all'asfissia delle mistificazioni del fascismo, fino all'entusiasmo (talvolta utopico) di una scoperta del reale del secondo dopoguerra. In tutto questo, la danza non smette di mostrare l'assurdità di un ennesimo, ricorrente luogo comune, che la vorrebbe come arte priva di parola: al contrario, essa si pone all'origine di una produzione discorsiva che, partendo dall'esperienza di pensiero incarnato che le è propria, contribuisce a strutturare e rinsaldare la sua presenza nella società.

NOTE

¹ Ciò si rifletterà anche sulle scelte relative ai riferimenti bibliografici. Tralascero infatti di richiamare le pubblicazioni che possano fornire un inquadramento generale rispetto agli ambiti toccati dalla trattazione (letteratura, cinema, giornalismo), limitando i rimandi a ciò che viene esplicitamente menzionato nel saggio.

² Mi riferisco chiaramente agli ingaggi come coreografo e *maître de ballet*, dato che Guerra si era già felicemente esibito all'estero come ballerino.

³ Anche quando si descrivono momenti di spettacolo l'angolo di osservazione rifugge sistematicamente il punto di vista frontale, proprio dello spettatore di teatro.

⁴ Vero e proprio motivo ricorrente nella letteratura dell'Italia umbertina era peraltro quello della minaccia alla stabilità dei legami coniugali e familiari da parte di insidiose e conturbanti danzatrici (Lo Iacono 1999; 2015).

⁵ Piuttosto articolato è anche il carattere e il punto di vista del narratore: quando coincide con lo stesso Guerra esso tende ad assumere la forma di narratore onnisciente esterno alla storia; assai spesso, però, la narrazione è affidata ai singoli personaggi, nel qual caso ci si trova dinanzi a narratori omodiegetici.

⁶ Per ragioni di spazio, scelgo di trascurare qui i paragoni relativi alla figura dell'attrice-danzatrice, che meriterebbe un approfondimento maggiore.

⁷ Curioso ad esempio che Enrico Biancifiori, noto riproduttore dei balli di Manzotti, sia qui menzionato, non saprei se a ragione, solo per il fatto di aver cercato di raccomandare il proprio figlio, ballerino esordiente, a un impresario a sua volta già in trattative con un altro danzatore (Guerra 1899: 68 - ss.).

⁸ Giunto a Vienna nel 1896, è probabile che Guerra avesse visto danzare Luigia Cerale in anni precedenti o che non l'avesse addirittura mai vista. In ogni caso il ricordo di questa danzatrice, attiva a Vienna per ben tredici anni, doveva essere lì ancora molto forte.

⁹ Non posso approfondire in questa sede il tema delle polemiche concernenti l'AND che scoppiarono soprattutto nel corso degli anni Cinquanta. Basti dire che in questo periodo l'Accademia finisce al centro di pesanti accuse da parte di critici, esperti e operatori del settore, che mettono in discussione non solo la validità del metodo didattico (considerato antiquato e inadatto a formare delle vere artiste della danza), ma anche la posizione privilegiata assegnatale dalla legge del 4 gennaio 1951, secondo la quale nessuno avrebbe potuto esercitare la professione di maestro di danza senza prima aver ottenuto la relativa abilitazione da parte dell'AND. Anche in seguito, si pensi al caso di Vittoria Ottolenghi, la critica avrebbe continuato a mettere in discussione l'esistenza e le modalità di lavoro dell'istituto. A tal proposito si esprime chiaramente Giuliana Penzi: "la Ottolenghi metteva il dito sulla ferita; diceva che in quella scuola fastosa la danza era quasi assente e l'insegnamento si allontanava sempre più dall'immagine della ballerina professionista. Bollava poi come 'inutile' l'orchestica" (Monna, Penzi 1990: 60).

¹⁰ Non datato, il documentario è stato finora collocato tra il 1940 e il 1941. Tuttavia i documenti oggi resi disponibili sul sito dell'Istituto Luce sembrerebbero indicare piuttosto il 1942, visto che vi compaiono numerose fotografie di scena relative proprio a *Fanciulle e danze* datate fra il 10 e il 16 gennaio di quell'anno. È anzi verosimile che questo filmato appartenga a quella stagione di nuovi documentari che si annuncia sulle pagine di *Cinema. Quindicinale di divulgazione cinematografica* nel dicembre 1941 presentandola come conseguenza tanto della felice partecipazione dei documentari Luce all'ultima Biennale veneziana, quanto di un ampliamento della sede della relativa Sezione dell'Istituto.

¹¹ È stato finora detto che la scuola sia stata distrutta durante i bombardamenti del 1942. Il programma del Saggio Annuale della Regia Scuola del giugno 1943, custodito presso il Fondo Ruskaja dell'Accademia Nazionale di Danza, fa però ancora riferimento all'esistenza dell'istituto milanese, la quale è confermata anche da un confronto con la stampa del tempo: il 29 settembre 1942, ad esempio, il *Corriere della Sera* annuncia la riapertura dei corsi per l'anno scolastico 1942-1943.

¹² Preciso questo aspetto perché la posizione di potere detenuta da Ruskaja e la modalità con cui si sviluppa la narrazione mi fanno supporre una sua attiva presenza nell'elaborazione e nella realizzazione del documentario.

¹³ Non ho trovato notizia del documentario né sulle pagine del *Corriere della Sera* (oggi consultabili su archivio.corriere.it), né dopo un primo spoglio delle riviste *Cinema* e *Film* per il periodo 1940-1942. È inoltre significativo come esso non sia mai menzionato nei materiali promozionali e nelle riviste prodotti dall'AND nei decenni successivi, dove, al contrario, sono minuziosamente riportate tutte le tappe della carriera di Ruskaja fin dagli anni Trenta. Non saprei tuttavia affermare con certezza se ciò dipenda da una sua mancata diffusione, le cui cause sarebbe utile accertare, o da un desiderio di occultarne la memoria da parte di Ruskaja.

¹⁴ All'inizio degli anni Quaranta, infatti, al Teatro Comunale di Firenze insegnava un'altra allieva della scuola milanese di Ruskaja, Avia de Luca.

¹⁵ Traggo questa informazione dal profilo biografico dedicato a Ruskaja sul sito www.russintalia.it, dove si ricorda che il filmato presenta le seguenti coreografie: *Ottocento romantico*, *Momento musicale*, *Salomé*, *Prima lettera d'amore*, *Mattinata boschereccia*. È però mio dovere precisare che la versione di *Fanciulle e danze* attualmente presente sul sito dell'Istituto Luce non comprende questa sezione.

¹⁶ Nelle diverse versioni dei regolamenti dell'AND conservate presso il Fondo Ruskaja, non tutte datate ma in parte comunque ascrivibili a un periodo compreso tra il 1940 e il 1960, si legge d'altronde che le allieve dal quarto anno in poi dovevano avere sempre a disposizione una divisa da viaggio costituita da tailleur blu con risvolti bianchi e camicetta bianca.

¹⁷ Sempre nei regolamenti dell'AND, ad esempio, si evince che negli anni Cinquanta i corsi facoltativi costavano 20000 lire l'anno, mentre quelli normali, dunque destinati alle ragazze che avevano superato un esame di ammissione e potevano aspirare alla carriera di danzatrice, solo 800.

¹⁸ Al contrario, indossano un semplice gonnellino di cotone le allieve della Scala che compaiono nel cortometraggio Luce *Passo d'addio*, prodotto nello stesso 1942 con la regia di Giorgio Ferroni e le coreografie della scaligera Nives Poli, che interpreta anche il ruolo principale (nonché, al montaggio, lo

stesso Gino Talamo). Vera e propria celebrazione della danza alla Scala, esso è incentrato sul percorso che conduce una danzatrice dalla scuola di ballo al palcoscenico. Stando a quanto si legge sulla rivista *Cinema. Quindicinale di divulgazione cinematografica* (1941), le riprese erano già state ultimate alla fine del 1941: varrebbe forse la pena di verificare l'ipotesi secondo cui *Fanciulle e danze* potrebbe essere una sorta di risposta, proveniente dal campo della danza libera, proprio al *Passo d'addio*.

¹⁹ In parte questi tratti si riscontrano anche analizzando le sequenze danzate del già citato *Passo d'addio*.

²⁰ Oltre a quelle citate in nota 15, mi è stato possibile identificare, grazie al confronto con i programmi di sala custoditi presso il Fondo Ruskaja e presso la Cia Fornaroli Collection (Dance Division – New York Public Library for the Performing Arts), anche *Monello* e *Coquettes*.

²¹ Nelle locandine del Teatro alla Scala relative al periodo 1957-1960, oggi consultabili sull'archivio online <http://www.teatroallascala.org>, la danzatrice compare con il nome di Vivienne Bocca.

²² In questo stesso periodo, infatti, finisce il burrascoso matrimonio con la Stapleton Henthorne (Bocca 1991).

²³ Si ricordi la celebre inchiesta sul bandito Salvatore Giuliano firmata da Tommaso Besozzi nel 1950, ora in Contorbia (2009).

²⁴ Mi pare significativo che il capitolo del volume autobiografico *Il provinciale* dedicato all'esperienza de *Il Giorno* si intitoli proprio *La scoperta dell'Italia* (Bocca 1991: 153 - ss.).

²⁵ Posso qui solo citare alcuni nomi, come quelli di Fedele d'Amico, Gino Tani, Gianni Carandente, Adriaan Luijdjens. La situazione della critica di danza in questo periodo, peraltro, attende ancora uno studio sistematico. Si può in parte fare riferimento a Taddeo (2018).

²⁶ Uno sguardo sul quale, forse, bisogna anche leggere l'influsso della Milano del tempo, così come era almeno vissuta dall'autore: "Quella Milano aveva un cuore capitalistico, una retorica socialdemocratica e una cultura radicale" (Bocca 1991: 143).

²⁷ Il volume si appropria alla figura del danzatore indagando ambiti molteplici, dalla danza teatrale alla rivista, dalla tv all'intrattenimento. Tuttavia mi concentrerò qui solo su ciò che riguarda l'ambito del balletto in senso stretto.

²⁸ Bocca ha letto attentamente i numeri della coeva rivista *Balletto*, spesso citata nella trattazione, dalla quale trae verosimilmente molti spunti bibliografici, anche grazie alle scrupolose rubriche che questo periodico dedica all'argomento. Non è infatti un caso che molti dei testi intelligentemente richiamati da Bocca siano recensiti o a vario titolo menzionati nella rivista

(penso ad esempio all'autobiografia di Tamara Karsavina *Theatre Street*, del 1930, o al manuale di Aldo Masella *Anatomia e tecnica della danza*, pubblicato nel 1958). Se da ciò non si può dedurre una lettura intensiva della pubblicistica sulla danza, di certo Bocca possedeva un inquadramento sulla materia che gli consentiva di collocare le informazioni provenienti dalle interviste agli artisti, autentica base documentale del volume, in un panorama storico-critico più consapevole. Menzionato nel testo e parzialmente riportato in appendice è poi il volume di Celia Sparger *Ballet physique* (1958). In ambito italiano, invece, è ricordato il libro di Ruskaja *La danza come un modo di essere* (1928).

²⁹ Nel capitolo del libro intitolato *L'Accademia e le scuole private*, Bocca non prende partito rispetto alle polemiche sulla legislazione relativa all'AND, ma, prima di lasciare la parola direttamente a Ruskaja, si limita a ricordare come nel tempo si sia prodotto in Italia un compromesso fra la danza classico-accademica e la danza libera proposta dalla russa: "la signora Ruskaja ha messo un po' d'acqua nel vino del suo riformismo, mentre la danza professionale ha accolto parecchi dei suoi criteri didattici" (Bocca 1960: 22).

³⁰ Vi si svolgevano dei corsi estivi di danza libera per amatori tenuti dai coniugi Clotilde e Alexander Sacharov.

³¹ L'Associazione era nata nel 1959 su iniziativa dell'Accademia Nazionale di Danza. Sotto i suoi auspici, l'8 e il 9 luglio 1959 si era svolta, presso la sede dell'AND, la prima Rassegna delle scuole private di danza, avente come protagoniste le scuole dirette da tre insegnanti – Maria Molina, Marcela Ottinelli e Tina Belletti - che possedevano un diploma di primo grado rilasciato dalla stessa Accademia. Non ho tuttavia finora reperito altre notizie, stando almeno alle carte del Fondo Ruskaja, sulle attività dell'Associazione.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Argentieri, Mino (2003), *L'occhio del regime*, Roma, Bulzoni.
- Barilli, Bruno (1926), *Il sorcio nel violino*, Milano, Bottega di Poesia.
- Beaumont, Cyril; Idzikowsky, Stanislav (1922), *A Manual of the Theory and Practice of Classical Theatrical Dancing (Méthode Cecchetti)*, London, Beaumont.
- Blasis, Carlo (1857), *L'uomo fisico intellettuale e morale*, eds. Ornella di Tondo; Flavia Pappacena, Lucca, Libreria Italiana Musicale, 2007.
- Bocca, Giorgio (1960), *I ballerini*, Firenze, Vallecchi.

- (1991), *Il provinciale. Settant'anni di vita italiana*, Milano, Mondadori.
- (2004), "La Callas, i ballerini e un libro per amore", *la Repubblica*, 22 novembre.
- (2008), *È la stampa, bellezza! La mia avventura nel giornalismo*, Milano, Mondadori.
- Calanca, Daniela (2018), *Bianco e nero. L'Istituto Nazionale Luce e l'immaginario del fascismo (1924-1940)*, Bologna, Bononia University Press.
- (1941), *Cinema. Quindicinale di divulgazione cinematografica*, 6/2, 132, 25 dicembre.
- Contorbia, Franco, ed. (2009), *Il giornalismo italiano 1939-1968*, Milano, Mondadori.
- Falcone, Francesca (2000), "Dalla notazione alla scena: *Edelweiss* di Nicola Guerra. Analisi e ricostruzione", *Recupero, ricostruzione, conservazione del patrimonio coreutico italiano del XIX secolo*, numero monografico di *Chorégraphie*: 203-236.
- (2003), "La Schéhérazade di Nicola Guerra (Wiener Staatsoper, 1921): analisi della trascrizione coreografica e proposta per una ricostruzione", *Ricostruzione, ri-creazione e rivitalizzazione della danza*, Atti del convegno, Roma, AIRDanza: 112-121.
- (2010), "Un maître italien oublié: Nicola Guerra (1865-1942)" [22/05/2019] http://augustevestris.fr/spip.php?page=article1&id_article=198.
- (2011), "Jacques Rouché e Nicola Guerra: un carteggio inedito (1927-1929)", *"Virtute et arte del danzare"*. *Contributi di Storia della Danza in onore di Barbara Sparti*, ed. Alessandro Pontremoli, Roma, Aracne: 203-232.
- (2017), "La danza della scrittura. Nicola Guerra (1865-1942) e il balletto *Siana* (1913)", *Il libretto di ballo. Riflessioni storiche e teoriche in omaggio ad Alberto Testa*, ed. Patrizia Veroli, Bologna, Massimiliano Piretti Editore: 57-71.
- Gelsomini, Elena (2011), *L'Italia allo specchio: l'Europeo di Arrigo Benedetti (1945-1954)*, Milano, Franco Angeli.

- Gigli Marchetti, Ada, ed. (2007), *Il Giorno: cinquant'anni di un quotidiano anticonformista*, Milano, Franco Angeli.
- Guerra, Nicola (1899), *Tersicoreide. Schizzi e racconti teatrali (dal vero)*, Milano, Baldini Castoldi & C.
- Lo Iacono, Concetta (1987), "Manzotti & Marengo. Il diritto di due autori", *Nuova Rivista musicale italiana*, 3/21: 421-446.
- (1991), "Minima Choreutica. Fasti e dissesti del ballo italiano sul declino dell'Ottocento", *Musica senza aggettivi. Studi per Fedele d'Amico*, ed. Agostino Ziino, Firenze, Leo S. Olschki: 391-421.
- (1999), "Il tramonto di Venere. L'immagine della ballerina in età umbertina", *In cerca di danza. Riflessioni sulla danza moderna*, ed. Cristian Muscelli, Genova, Costa&Nolan: 140-156.
- (2000), "Maria Giuri e il suo pubblico nell'età del ballo *Excelsior*", *Recupero, ricostruzione, conservazione del patrimonio coreutico italiano del XIX secolo*, numero monografico di *Chorégraphie*: 125-150.
- (2015), "Dolorosa Rêverie. Danze macabre in salotti borghesi (1900-1918)", *Nuova Corvina*, 28: 33-49.
- Pappacena, Flavia, ed. (1998), *Excelsior. Documenti e saggi*, Roma, Di Giacomo.
- (1997), "L'orchesticografia di Jia Ruskaja", *Chorégraphie*, 5/10: 53-84.
- (2003), *Ricostruzione della linea stilistica di Carlo Blasis*, Roma, Meltemi.
- (2005), *Il Trattato di danza di Carlo Blasis 1820-1830*, Lucca, Libreria Italiana Musicale.
- Laura, Ernesto G. (2004), *Le stagioni dell'aquila: storia dell'Istituto Luce*, Roma, Istituto Luce.
- Meldolesi, Claudio (1984), "La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più", *Pensare l'attore*, eds. Laura Mariani; Mirella Schino; Ferdinando Taviani, Roma, Bulzoni, 2013: 57-77.
- Monna, Maria Elisa; Penzi, Giuliana (1990), *Giuliana dai capelli di fuoco*, Torino, Eri.

- Pietrini, Sandra (2004), *Fuori scena. Il teatro dietro le quinte dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni.
- Taddeo, Giulia (2017), *Un serio spettacolo non serio. Danza e stampa nell'Italia fascista*, Milano, Mimesis.
- (2017), "Istituzione danza: una polemica giornalistica 1923-1934", *Teatro e Storia*, 38: 269-302.
- (2018), "'Imparare dai propri allievi': ideologia, ricostruzione e trasmissione del classico nelle pagine della rivista *Balletto*", *Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, 10: 55-84 [22/05/2019] <https://danzaericerca.unibo.it/>.
- Veroli, Patrizia (2001), *Baccanti e dive dell'aria: donne, danza e società in Italia 1900-1945*, Perugia, Edimond.
- (2009), "La Fochineide al Teatro alla Scala. I primi balletti di Djagilev a Milano nel 1911", *Europa Orientalis*, 9: 175-190.
- Zaccaria, Giuseppe, ed. (1977), *Il romanzo d'appendice: aspetti della narrativa "popolare" nei secoli XIX e XX*, Torino, Paravia.

FILMOGRAFIA

Fanciulle e danze. Dimostrazione dei metodi didattici della Scuola di danze classiche di Yia Ruskaja in Milano, Dir. Gino Talamo, ISTITUTO LUCE, Italia, [s.d.].