

Giulia Taddeo

DONNE E DANZA DURANTE IL VENTENNIO:
PER UNA GEOGRAFIA*

Quattro punti cardinali, più uno

Sulla base degli studi portati avanti finora¹, da un punto di vista geografico la danza moderna (o anti-accademica)² praticata in Italia al tempo del fascismo sembra addensarsi attorno a poche importanti città. Gli studi di settore, hanno infatti posto l'accento su alcuni capoluoghi come Torino, Milano, Roma e Firenze, ai quali si aggiungono le città che ospitano i teatri all'aperto e i loro allestimenti di tragedie classiche, con particolare attenzione a Siracusa. Questa configurazione degli studi, naturalmente, segue le rotte degli artisti (e, in special modo, delle artiste) della danza: si pensi alle sorelle Bella e Raja Markmann, danzatrici, coreografe e maestre nella Torino di Riccardo e Cesarina Gualino; a Jia Ruskaja, la cui attività artistica e pedagogica abbraccia tutto il Ventennio e si consolida lungo l'asse Roma-Milano, benché con costanti incursioni nelle rappresentazioni classiche all'aperto; ad Angiola Sartorio, che negli anni Trenta opera soprattutto a Firenze come interprete, coreografa e direttrice di una scuola ospitata negli spazi del Teatro Comunale.

* Questo studio fa parte dei risultati del progetto PRIN *Donne, teatro, fascismo* diretto da Mirella Schino e finanziato dall'Unione Europea – NextGenerationEU – PNRR Missione 4 - Componente 2 - Investimento 1.1 (Codice CUP F53D23007540006).

¹ Una riflessione sui caratteri e sui problemi che connotano gli studi sulla danza nel fascismo meriterebbe uno spazio specifico. Per una prima ricognizione, in cui si accostano ricerche monografiche e indagini che toccano solo tangenzialmente il Ventennio, rimando a Giulia Taddeo, *Danza e fascismo. Una bibliografia*, «Teatro e Storia», n. 38, 2017, pp. 299-302.

² Si useranno indifferentemente entrambe le espressioni per indicare un campo ampio di percorsi che si muovono in direzione altra rispetto alla tradizione classico-accademica.

Ma alle spalle di queste figure, un po' in secondo piano, ne emergono altre: in questo caso, la letteratura critica offre riferimenti assai più sporadici, talvolta limitandosi alla semplice menzione del nome dell'artista e dei luoghi in cui visse e lavorò. Così è, ad esempio, per Traut Streiff Faggioni, Minnie Smolkova Casella o Britta Schellander, associate alle città di Genova (e poi Firenze), Napoli, Trieste. Sintetiche indicazioni geografiche, dunque; le quali, però, inducono a voler ridisegnare il panorama.

In questo contributo selezionerò un gruppo di artiste della danza (più e meno note) e cercherò di individuare i luoghi in cui si svolse la loro attività professionale. Si tratta di figure dai percorsi quasi sempre molto articolati, che intrecciano creazione e pedagogia, dipanandosi dunque tanto sui palcoscenici teatrali, quanto all'interno di scuole e di contesti aggregativi non professionali.

La trattazione sarà organizzata in paragrafi, ciascuno dedicato a una diversa città o area geografica. L'ordine è di carattere cronologico: si comincia dai luoghi che, stando alle fonti, hanno per primi ospitato il lavoro delle artiste qui in esame – dunque già all'inizio degli anni Venti – e si prosegue con quelli in cui le loro tracce cominciano a essere rilevabili solo a partire dagli anni Trenta. L'obiettivo è quello di abbozzare una geografia di carattere relazionale: basata, cioè, non tanto sui luoghi fisici (come i teatri, le scuole, le istituzioni), quanto sulle biografie delle artiste, sui loro spostamenti, sui contesti che hanno via via attraversato e, eventualmente, modificato.

In questo quadro, che nasce da un confronto serrato con la letteratura esistente e con inedite fonti primarie, è possibile tratteggiare insolite rotte per la danza moderna dell'Italia fascista, che portano alla luce nuovi (e vecchi) problemi teatrali e che, in definitiva, rispondono a un'unica domanda fondamentale: *dove* trovare danzatrici, maestre e coreografe moderne durante il Ventennio? In via di introduzione, proverò a rispondere per punti.

1) *In centro e in periferia*. Allargare l'analisi a città considerate poco rilevanti rispetto al resto delle attività teatrali nazionali (come Genova o Trieste), permette di mettere in rilievo la questione del rapporto fra centro e periferia. Si apre così una finestra su zone periferiche dell'Italia in cui, attraverso le artiste della danza, giungono gli insegnamenti dei grandi maestri europei, come Émile Jaques-Dalcroze, Rudolf

Laban e Mary Wigman. Sono infatti soprattutto le loro allieve che, da noi, avviano percorsi di creazione e didattica della danza moderna, talvolta fondando scuole relativamente longeve e, parimenti, sviluppando forme di relazione interessanti con istituti, circoli e associazioni locali, nonché con gli organi periferici del governo fascista.

2) *Nelle articolazioni del governo e del partito.* Che sia in una manifestazione patrocinata e/o sovvenzionata dal governo, nelle attività della GIL (Gioventù Italiana del Littorio) o in quelle dei fasci provinciali, le artiste della danza si confrontano, per lavorare, con le strutture del potere fascista. Talvolta cercano di interagire con i suoi vertici, talaltra coltivano relazioni su base locale. In ogni caso, il contatto con il regime è inevitabile: con esso, forse, il desiderio inconscio di conformarsi, nell'arte, a parole d'ordine mai esplicitamente pronunciate, eppure serpeggianti, implicite. Se si osserva la danza moderna di questi anni, infatti, è evidente una sorta di cifra comune: un vocabolario tecnico di base (camminate, corse e saltelli, mobilità del torso, contatto col suolo, attenzione alla costruzione di pose di gruppo) declinato però in situazioni rappresentative variegiate, diverse fra loro per temi, ambientazioni, scelte di musica e costumi. Un ventaglio ampio, certo, ma non infinito e, soprattutto, non improntato al solo classicismo latineggiante con cui la vulgata identifica l'arte del Ventennio: andrebbe indagato come oggetto autonomo, per capire se presenti al suo interno degli elementi comuni (trame? personaggi? elementi iconografici?) e se, parimenti, risulti *contagiato* dalla mentalità dominante.

3) *Nei grandi eventi (ma anche in quelli piccolissimi).* È cosa nota che il fascismo abbia visto il fiorire di eventi grandiosi, sotto forma di spettacoli, rassegne, mostre. Danze e danzatrici vi si inseriscono con una frequenza e un'agilità considerevoli: partecipano alle rappresentazioni nei teatri classici all'aperto (dal sud Italia alla Libia), ma anche a grandi eventi teatrali (come quelli del Maggio Musicale Fiorentino), celebrativi (come le rievocazioni in onore di Paganini o Vivaldi), a manifestazioni dedicate alla gioventù (anche in collaborazione con la GIL). Sono tutte situazioni accomunate da una visione dell'evento culturale come rito collettivo, da un'immersione totalizzante in situazioni dal forte impatto emotivo, concepita per sollecitare i partecipanti a livello psichico e sensoriale. Eppure, all'opposto, le artiste della danza operano anche

in contesti strettamente privati, o comunque ristretti: teatrini, circoli e cenacoli artistici, salotti. Qui, evidentemente, l'arte si salda con la vita in maniera diversa rispetto a quanto accade nella dimensione del grande evento: essa può essere al centro di progetti artistici d'avanguardia, ma anche di percorsi creativi e pedagogici che non mirano alla formazione professionale, bensì alla crescita individuale, all'acquisizione di capacità da spendere nella propria cerchia sociale, alla ricerca spirituale.

4) *Al confine con le altre arti.* Non è solamente il teatro il luogo in cui creano, insegnano, si esibiscono le artiste della danza. O, perlomeno, non è necessariamente quello in cui lo fanno in maniera più significativa. Spesso le esperienze più interessanti avvengono in contesti legati ad altre arti, prime fra tutte quelle visive. Esposizioni in cui tenere conferenze-spettacolo, scuole di belle arti in cui proporre l'insegnamento della danza a modelle e disegnatori, cenacoli in cui confrontarsi con i pittori per trovare un proprio modo di danzare, artisti visivi ai quali riferirsi per i bozzetti dei propri costumi: una molteplicità di situazioni aperte, ibride, che meriterebbero di essere approfondite e che, forse, parlano delle gerarchie culturali più o meno tacitamente condivise nell'Italia di questi anni. La danza moderna, che si vuole seria e intellettuale, che spesso si rivolge ad allieve aristocratiche e che non di rado è praticata per beneficenza, ben si presta al confronto con linguaggi artistici percepiti come culturalmente elevati. Questo discorso si applica non solo alle arti visive, ma anche a quelle manifestazioni teatrali e musicali "colte", come le rappresentazioni classiche all'aperto o i concerti di danze ritmiche, in cui la danza è chiamata a integrarsi con la parola e la musica.

5) *Ovunque, ma in subordine.* Da quanto affermato fin qui, danze e danzatrici moderne, nel Ventennio, sembrerebbero essere ubiquie: entrano nei grandi e piccoli eventi artistico-culturali, nelle organizzazioni del partito, negli spettacoli multidisciplinari, nei circoli e cenacoli più esclusivi, in manifestazioni artistiche non squisitamente teatrali. Eppure, benché presente ed evidentemente gradita, difficilmente la danza occupa in questi contesti una posizione di primo piano. Al contrario, tende a risultare ancillare: *contribuisce* a generare l'impatto emotivo degli spettacoli classici; *traduce* le strutture della musica sotto forma di movimento; *accompagna* il percorso formativo di disegnatori e sculto-

ri; *impresiosisce* l'educazione di fanciulle perbene. Si adatta, insomma, con atteggiamento anfibio: riesce a essere ovunque, ma di rado è il perno attorno al quale ruota tutto il resto. Eppure, forse, proprio in questo sta la sua forza, la sua resilienza potremmo dire, in questa fase storica. Dopotutto si tratta di un'arte che esplora le possibilità espressive del corpo, che non trova il proprio fondamento nella scrittura e che, per di più, è praticata quasi esclusivamente da donne: tutte caratteristiche che, nella percezione comune, la fanno apparire come irrimediabilmente poco seria e al limite della rispettabilità (se non, talvolta, del ridicolo). Ridimensionando il suo ruolo, tuttavia, la danza sopravvive. E con essa, le donne che la praticano, per le quali si aprono però scenari professionali contraddittori: se da una parte calciano palcoscenici prestigiosi, partecipano a progetti artistici di rilievo e interagiscono con una molteplicità di soggetti (donne e uomini), contesti e scenari sociali, dall'altra il loro lavoro non è sempre dovutamente accreditato né opportunamente retribuito. L'ancillarità, allora, non è solo connaturata alla danza in quanto arte del corpo, riguarda evidentemente anche le donne e i loro diritti, in una contraddizione del tutto irrisolta fra visibilità e marginalità.

Le questioni appena elencate scorrono in maniera trasversale all'interno delle pagine che seguono. Benché organizzato per tappe ben definite, il discorso cercherà di lasciar emergere i fili che connettono persone, luoghi, episodi e fenomeni, abbozzando una geografia che, per quanto necessariamente provvisoria e incompleta, restituisce alla danza moderna del tempo fascista un'intensità, una vivacità e una duttilità in parte inedite, dato che allarga la trattazione a figure in gran parte sconosciute e cerca di connettere i luoghi e i contesti in cui costoro operano. Questo tentativo di stabilire relazioni fra differenti realtà artistiche, formative, sociali (e, dunque, geografiche) rappresenta un obiettivo di lunga gittata, di cui questo contributo costituisce una prima tappa.

I luoghi: Roma (e Ostia)

Le prime artiste che, negli anni Venti, si affacciano sulla scena romana della danza moderna sono, da una parte, le tre sorelle svizzere Lilly, Jeanne e Leonie Braun, e, dall'altra parte, la russa Jia Ruskaja. Il loro percorso si muove a cavallo fra una dimensione privata (o comun-

que ristretta) ed eventi che, al contrario, assumono grande visibilità artistica, mediatica e politica.

Sono due i luoghi che, prima di altri, accolgono queste artiste e le pongono in relazione con piccole comunità di artisti, intellettuali e sostenitori: si tratta, da una parte, di Villa Strohl Fern, situata nel parco di Villa Borghese, che l'alsaziano Wilhelm Alfred Strohl Fern (pittore di formazione) aveva acquistato nel 1879 e già nel 1882 attrezzato in maniera da accogliere artisti di varie scuole e nazionalità all'interno di studi immersi nel verde³; dall'altra parte, nel 1918 apre i battenti la Casa d'Arte Bragaglia, spazio espositivo situato in via Condotti 21 e diretto dai fratelli Carlo Ludovico e Anton Giulio.

Inizialmente destinati alle arti visive, entrambi questi luoghi si aprono ad altre discipline: a Villa Strohl Fern, infatti, giungono, poco più che ventenni, le sorelle Braun, allieve di Émile Jaques-Dalcroze e ideatrici della cosiddetta "plastica animata", che fonde elementi della ritmica con altri provenienti dalla danza moderna⁴. Nella villa romana le tre giovani donne abitano, impartiscono lezioni di ritmica e danza nello Studio 18⁵ e, soprattutto, entrano in contatto con la cerchia di artisti e intellettuali legati alle riviste «La Ronda» e «Valori Plastici»: la ricerca letteraria e figurativa, particolarmente attenta al problema dell'antico e della sua riemersione nel presente, incrocia così le sperimentazioni coreiche delle tre *rythmiciennes*, in cui confluiscono tanto il riverbero dell'antichità quanto l'ideale classico di uno sviluppo armonico della persona attraverso l'euritmia. Ben presto, però, alla dimensione privata di Villa Strohl Fern si affianca quella pubblica, grazie alle prime rappresentazioni presso i teatri della Capitale, accolte con successo sin dal debutto al Quirino, il 20 novembre 1920⁶.

³ Cfr. *Artisti a Villa Strohl-Fern. Luoghi d'arte e incontri a Roma tra il 1880 e il 1956*, Roma, Gangemi, 2010.

⁴ Cfr. Susanne Franco, *Rythmiciennes versus danseuses. La diffusione della ritmica a Parigi*, in *In cerca di danza*, a cura di Cristian Muscelli, Milano, Costa & Nolan, 1999, pp. 97-116.

⁵ A questi corsi, si sarebbero aggiunti quelli impartiti presso l'Istituto di ritmica situato in via Antonio Scialoja 9. Cfr. Patrizia Veroli, *Danze a Ostia antica (1927-1953)*, in *Chi è di scena! Cento anni di spettacoli a Ostia antica (1922-2022)*, a cura di Nunzio Giustozzi, Alessandro D'Alessio, Alberto Tulli, Milano, Electa, 2022, pp. 95-107: 106.

⁶ *Replica delle sorelle Braun al Quirino*, «Il Tempo», 13 novembre 1920.

Rispetto agli spettacoli del 1920, emerge il problema della conoscenza, in Italia, del metodo Dalcroze, da cui la danza delle sorelle Braun prendeva le mosse. La lettura delle recensioni sembra suggerire che, nonostante la penetrazione irregolare e discontinua del magistero dalcroziano⁷, quest'ultimo rappresenti una materia nota, specialmente negli ambienti della musica. Dopotutto, a quest'altezza cronologica Luigi Ernesto Ferraria – musicista e alfiere della ritmica in Italia – tiene già i propri corsi a Torino (dove apre ufficialmente una scuola nel 1918) e a Camburzano, presso Biella⁸. Anzi, in questi stessi anni si batte per l'introduzione della ritmica nei conservatori e risale al 1919 la lettera aperta al Ministero dell'Istruzione pubblicata sulla «Rivista Musicale Italiana», in cui difende la validità del metodo nella formazione dei musicisti, in particolare degli studenti di pianoforte. Proprio nel 1920 la Commissione permanente per l'arte musicale e drammatica esprime parere favorevole all'introduzione della ritmica nei Conservatori di Milano, Roma e Napoli (solo nel primo, però, parte un corso a carattere facoltativo), mentre altri insegnamenti nascono in contemporanea anche a Parma e Bologna⁹.

Sembra un momento felice per la ritmica in Italia: durerà poco, ma ben si collega alle prime manifestazioni di una danza che deriva dalla reinterpretazione dal metodo di Dalcroze.

Ecco allora che, nel recensire le rappresentazioni delle Braun, la «Rivista Nazionale di Musica» osserva come il metodo Dalcroze fosse già noto da noi, perlomeno «nelle sue linee generali»¹⁰: si sapeva bene che, per Dalcroze, «la musica dall'esterno di noi ed il cervello col cuore dentro di noi agiscono in una corrispondenza perfetta nel dar movimento ritmico ad ogni nostro arto, un'espressione sincronica al volto, alle dita delle mani ed all'insieme di tutto il corpo umano, luce agli occhi e colore al viso»¹¹.

⁷ A. G. [Alberto Gasco], *Danze plastiche al Quirino*, «La Tribuna», 20 novembre 1920.

⁸ Alberto Galazzo, *Luigi Ernesto Ferraria e Cesira Ferrani. Zio e nipote*, Biella, I quaderni di UPBeduca, 2018, p. 44 e sgg.

⁹ Ivi, pp. 46-47.

¹⁰ *Le sorelle Braun al Quirino*, «Rivista Nazionale di Musica», a. I, n. 6-7, 26 novembre-3 dicembre 1920.

¹¹ *Ibidem*.

Nel giro di un paio d'anni, le sorelle Braun iniziano a esibirsi anche nella cornice grandiosa dei teatri all'aperto: nel 1922 sono dapprima coinvolte nelle rappresentazioni classiche a Siracusa e, nel mese di ottobre, creano le coreografie per la messa in scena della *Fedra* di Gabriele d'Annunzio allo Stadio Palatino. L'occasione in cui si colloca quest'ultima rappresentazione rivela un intreccio fra teatro e letteratura: legata alla figura poliedrica di Lucio D'Ambra, che nell'aprile del 1922 aveva fondato il circolo culturale «Le Stanze del Libro»¹², *Fedra* doveva servire per finanziare dei premi letterari¹³.

Se le sorelle Braun, dopo alcuni spettacoli a Milano e Torino con Sem Benelli, tornano a Roma solo nell'aprile del 1926¹⁴, nel primo quinquennio degli anni Venti comincia ad affermarsi Jia Ruskaja, attiva innanzitutto negli ambienti della Casa d'Arte Bragaglia e del Teatro Sperimentale degli Indipendenti. Anche gli esordi di Ruskaja si legano alla letteratura e, più in generale, al carattere multidisciplinare che caratterizza la cerchia bragagliana: il suo debutto avviene durante un *recital* di poesie di Arturo Onofri¹⁵, mentre la sua prima fioritura come danzatrice sembra collocarsi a stretto contatto con gli intellettuali vicini ad Anton Giulio Bragaglia («la Ruskaja ha dunque imparato a ballare sotto la direzione di tutti noi», scrive quest'ultimo)¹⁶. Con la stagione inaugurale degli Indipendenti, nel 1923, Ruskaja diventa un

¹² Cfr. le informazioni biografiche contenute in *Lucio D'Ambra: il cinema*, a cura di Adriano Aprà e Luca Mazzei, numero speciale di «Bianco e Nero», a. LXIII, n. 5, settembre-ottobre 2002.

¹³ B., *Corriere romano*, «Corriere della sera», 1 novembre 1922.

¹⁴ Nel 1926 Labroca dice che non compaiono a Roma da due anni e che il pubblico chiede una replica. Mario Labroca, *La danza e le sorelle Braun*, «La Tribuna», 28 aprile 1926.

¹⁵ Un invito custodito presso la New York Public Library for the Performing Arts / Cia Fornaroli Collection, Dance clipping, «Jia Ruskaja», recita: «Il 4 giugno alle 21.30 daremo una lettura dei versi di Arturo Onofri nella Galleria della Casa d'Arte Bragaglia. Per l'occasione Ja Ruskaja darà alcune delle sue azioni mimiche e delle sue Danze». Sul rapporto fra Bragaglia e Ruskaja, ma, più in generale, sul panorama coreico di questi anni rimane di riferimento il volume di Patrizia Veroli *Baccanti e dive dell'aria: donne, danza, società in Italia (1900-1945)*, Perugia, Edimond, 2001.

¹⁶ La citazione proviene da un dattiloscritto autobiografico, privo di titolo, custodito in Archivio Bragaglia serie *Scritti*, sottoserie *Memorie*, b. *Memorie 6 – Cronache d'attualità Casa d'arte Bragaglia*. Il passo è ora riportato in Giulia Taddeo, *Danze futuriste. Testi e pretesti*, Benevento, Kinetès, 2023, p. 193.

vero e proprio fenomeno delle arti e della cultura romane: tra gennaio e maggio, si esibisce in circa quindici titoli¹⁷, ognuno dei quali è replicato numerose volte, trasformando Ruskaja in un'attrazione fissa del teatrino sotterraneo di via degli Avignonesi, *cabaret* colto e avanguardista dove dimensione interna (quella della cerchia amicale e intellettuale) e dimensione esterna (quella del locale aperto al pubblico) coesistevano e anzi si intrecciavano strettamente. Se già nel 1924 Ruskaja è a Torino per l'allestimento della *Gioconda* di Amilcare Ponchielli presso il Teatro Regio, nella seconda metà degli anni Venti la si ritrova nuovamente a Roma, dove, come s'è detto, tornano anche le sorelle Braun.

Il 1927 è poi un anno di fermento per la danza romana, soprattutto perché le rappresentazioni classiche presso il Teatro Romano di Ostia – dal mese di febbraio poste ufficialmente sotto la gestione dell'Istituto Nazionale Dramma Antico - INDA¹⁸ – cominciano ad accogliere la componente coreica. Ed è proprio con l'intento di provvedere alle necessità del teatro ostiense (nonché, in prospettiva, a quelle di tutti i teatri all'aperto italiani) che, nell'aprile 1927, il Governatorato di Roma annuncia l'istituzione di una Scuola di Danze Classiche, successivamente affidata alla direzione di Mary Pichetti, figlia di Enrico, maestro di balli da società e direttore di una sala molto rinomata nella Capitale¹⁹. Anche le sorelle Braun presentano la loro candidatura alla direzione della scuola²⁰, ma sono rifiutate in quanto straniere, dato che, come si legge nell'Atto di istituzione del 27 gennaio 1928, si punta a creare «un corpo di ballo che permettendo l'emancipazione da elementi stranieri unisca allo stile e al gusto italiani delle proprie manifestazioni il raggiungimento di una perfezione artistica degna degli spettacoli cui esso è chiamato a partecipare»²¹. Questa necessità è ribadita dal «Tevere», nel quale, il 24 giugno 1927, si legge: «Apprendiamo che il

¹⁷ Cfr. la cronologia riportata in Gianluca Bocchino, *Jia Ruskaja. La dea danzante*, Roma, Neoclassica, 2023, pp. 200-203.

¹⁸ Secondo il R. D. n. 320 del 17 febbraio 1927.

¹⁹ Per le memorie di Enrico Pichetti, con riferimenti anche a questo episodio, si veda Enrico Pichetti, *Mezzo secolo di danze: ricordi della mia vita e del mio insegnamento*, Roma, Vis, 1935.

²⁰ Veroli, *Danze a Ostia antica (1927-1953)*, cit., p. 106.

²¹ Governatorato di Roma, *Scuola di danze classiche per le rappresentazioni nel teatro di Ostia*, 27 gennaio 1928. Ora riprodotto in Veroli, *Danze a Ostia antica (1927-1953)*, cit., p. 96.

Governatorato di Roma ha in animo di istituire una grande scuola di danze classiche. Questa iniziativa non può essere che lodevole, data la lacuna che esiste attualmente in Italia e la necessità di liberarsi da ogni influenza straniera in un'arte che dopo la Grecia ebbe per culla l'Italia»²². Curioso però che questo trafiletto sia riportato in calce a un testo teorico firmato da Lily Braun con il titolo *Danza e musica*, forse a voler suggerire che, data la loro lunga permanenza in Italia, le sorelle Braun non fossero da ritenere straniere e che, pertanto, andassero sostenute nella corsa alla direzione della scuola²³.

Sebbene chiuda i battenti già nell'autunno 1928, la scuola poggia su un progetto culturale interessante. Non si tratta di un istituto per bambine, ma per ragazze dai dodici ai venticinque anni dotate di un'istruzione di base e destinatarie di un programma didattico che prevede, accanto a «esercizi preparatori» e «danze greche», un insegnamento denominato «Storia della danza nel mondo classico»²⁴. È assai rilevante, inoltre, che, per essere ammesse, le aspiranti allieve dovessero sostenere una prova di tipo musicale, che consisteva nel suonare uno strumento o, in alternativa, nel canto. Questa centralità del rapporto con la musica, di cui la danza costituisce dunque una forma incarnata di trasposizione e trasfigurazione, è forse un segno dell'influenza che la ritmica dalcroziana – attraverso l'attività di artiste come le Braun – cominciava a esercitare nel teatro italiano: in un certo senso, la ritmica sembra costituire una specie di comun denominatore delle rappresentazioni classiche all'aperto. Proprio la scarsa competenza di Mary Pichetti in questo campo, unitamente agli esiti disastrosi sul piano economico della prima stagione teatrale ostiense, conduce alla rapida chiusura della scuola nonostante le ben cinquanta allieve iscritte²⁵.

L'ultimo scorcio degli anni Venti vede la partenza di Jia Ruskaja – che ancora nel 1927 è protagonista di un grandioso spettacolo allo

²² *La scuola di danze classiche del Governatorato*, «Il Tevere», 24 giugno 1927.

²³ Lily Braun, *Danza e musica*, «Il Tevere», 24 giugno 1927.

²⁴ Governatorato di Roma, *Scuola di danze classiche per le rappresentazioni nel teatro di Ostia*, cit.

²⁵ Come afferma Patrizia Veroli, all'indomani del primo, deludente saggio della scuola, Tommaso Bencivegna, direttore generale della Ripartizione Antichità e Belle Arti del Governatorato, propone che a Pichetti venisse affiancata un'insegnante specializzata. La sua richiesta, però, non viene considerata. Cfr. Veroli, *Danze a Ostia antica (1927-1953)*, cit., p. 96.

Stadio Palatino²⁶ – alla volta di Milano, dove in questo stesso periodo si trasferiscono anche le sorelle Braun, che aprono una scuola. La Capitale, cioè, perde le figure più rappresentative della danza antiaccademica degli anni Venti: rimane però attivo, come avamposto importante, il Teatro degli Indipendenti, che ancora per tutto il 1928 ospiterà artiste interessanti come Valeska Gert e Wy Magito²⁷.

Il passaggio agli anni Trenta sembra dunque portare un mutamento di ordine quantitativo e qualitativo: la presenza di danzatrici, coreografe e maestre si dirada e, al contempo, confluisce all'interno di percorsi più istituzionali, grazie all'inaugurazione di nuovi teatri (come il Teatro delle Arti) e scuole (su tutte, la Regia Scuola di Danza).

L'avvio del decennio, però, vede un episodio sicuramente degno di nota, non solo perché rende evidente la vicinanza tra danza e arti visive segnalata in apertura, ma anche perché porta in primo piano una figura finora trascurata dagli studi: la danzatrice e maestra di danza italo-ceca Minnie [indicata nelle fonti anche come Ester o Micaela] Smolkova Casella, che, nel maggio 1931, tiene una conferenza danzata dal titolo *La danza, arte nobilissima nella storia e nei rapporti con le arti figurative*²⁸ nell'ambito della Quadriennale di Roma. A quest'altezza cronologica, Smolkova Casella non è sconosciuta al pubblico italiano, dato che ha preso parte ad alcune produzioni di Sem Benelli a Torino e Milano nel 1928 e nel 1929 e, stando a quanto si apprende dalla stampa, ha aperto una piccola scuola di danza a Napoli, ospitata nella Reggia di Capodimonte da Sua Altezza Reale la Duchessa d'Aosta, dove impartisce lezioni a trenta fanciulle dell'aristocrazia napoletana²⁹: nel capoluogo partenopeo è verosimile che l'artista abbia continuato a operare anche in seguito, dato che aveva sposato il libraio antiquario e animatore di un importante circolo letterario Gaspare Casella. L'evento

²⁶ Cfr. *Il concerto di cori e danze al Palatino*, «L'Italia», 23 giugno 1927; *Musica e danza classica al Palatino*, «L'Italia», 26 giugno 1927; Vice, *Le danze della Ruskaja al Palatino*, «Il Tevere», 27 giugno 1927; M. S., *Ja Ruskaja al Palatino*, «Il Tevere», 28 giugno 1927.

²⁷ Sulla programmazione degli Indipendenti si veda Alberto Cesare Alberti, Sandra Bevere, Paola Di Giulio, *Il teatro sperimentale degli Indipendenti (1923-1936)*, Roma, Bulzoni, 1984.

²⁸ *Minnie Smolkova Casella alla Quadriennale*, «Il Messaggero», 27 maggio 1931.

²⁹ *Per una scuola di danza*, «La Tribuna», 31 maggio 1931.

si inserisce in una sezione della Quadriennale dedicata agli «omaggi degli artisti fratelli alle Arti Figurative»:

La Smolkova-Casella ha, della Danza, un concetto religioso; ed ha esposto i criteri, fisici e spirituali ad un tempo, per i quali risalendo da una perfetta tecnica a un alito animatore – dalla respirazione alla ispirazione – la Danza potrebbe oggi, in questa Italia dove nacque, tornare ad un alto ufficio estetico ed etico, rituale e sociale³⁰.

Sono forse tre i luoghi in cui, nella Roma degli anni Trenta, l'attività delle artiste della danza si esercita con particolare evidenza: il Teatro delle Arti, nelle stagioni dedicate a musica e danza; l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica; la Regia Scuola di Danza, che apre i battenti nel 1940 ma la cui gestazione risale all'anno precedente.

La programmazione del Teatro delle Arti, diretto ancora una volta da Anton Giulio Bragaglia, è particolarmente rilevante nell'anno 1939: vi convergono infatti due artiste italiane oggi dimenticate, vale a dire la triestina Britta Schellander (l'11 maggio) e la genovese Traut Streiff Faggioni (il 21 maggio)³¹. Entrambe direttrici di scuole, presentano concerti di danze probabilmente caratterizzati da un certo eclettismo, nei costumi, nello stile e nelle atmosfere di volta in volta evocate. Si osservino infatti le fotografie di Streiff Faggioni reperibili sull'archivio online dell'Istituto Luce, relative proprio a questa rappresentazione: qui, colpisce innanzitutto l'abbigliamento³². Da una parte, due abiti con maniche a sbuffo, gonna a palloncino, balze e merletti; dall'altra parte una lunga, morbida tunica a righe con maniche ampie. Disegnati dal marito, il pittore Ruggero (Goghi) Faggioni, questi costumi rivestono un corpo ora graziosamente piegato in avanti, come in un inchino, ora lievemente inarcato all'indietro, con le braccia sollevate. Il volto è sereno, accenna un sorriso vagamente ammiccante all'obiettivo del fotografo. Ai piedi, due morbide scarpine senza tacco. Si compone così un'immagine che segnala il carattere sfuggente della danza antiaccademica di questi anni: formatasi alla scuola dalcroziana di Mimi Schei-

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Sulla programmazione del Teatro delle Arti si veda Paola Latini, *Il Teatro delle Arti: le attività musicali dal 1937 al 1943*, Roma, Enap Psmsad, 1991.

³² Le immagini sono disponibili all'indirizzo: <<https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL8900001288/18/-361.html?indexPhoto=1&startPage=&json-Val=>> (ultima consultazione: giugno 2025).

blauer a Zurigo, Streiff Faggioni costruisce qui una postura ambigua, a metà strada tra il corpo *liberato* delle sperimentazioni coreiche di inizio Novecento e il corpo grazioso della tradizione accademica, soprattutto tardo-ottocentesca.

Il 1936 è invece l'anno in cui, da Torino, la danzatrice russa Raja Markmann (che ormai ha preso il cognome del marito, Remo Garosci, sposato tre anni prima) giunge a Roma per insegnare danza alla Regia Accademia d'Arte Drammatica: la scuola è al suo secondo anno di vita, e ha ricevuto centinaia di domande di ammissione³³. Se ormai nota è l'attività svolta presso i coniugi Gualino e il Teatro di Torino negli anni Venti, dove aveva portato la sua esperienza nella danza plastica³⁴, del tutto da indagare rimane il lungo magistero romano di Markmann, a partire dalla questione del suo temporaneo allontanamento dalla scuola, a seguito delle leggi razziali del 1939.

Rispetto all'avvio dell'attività di Markmann presso l'Accademia, un documento interessante è costituito dal cinegiornale Luce del 3 agosto 1938³⁵, realizzato in occasione della visita alla scuola del Ministro dell'Educazione Nazionale Giuseppe Bottai. Nel filmato, alcune allieve dimostrano una sequenza di danza, la quale, come si comprende dal commento che accompagna le immagini, costituisce una delle materie principali della scuola, assieme, fra le altre, alla ginnastica ritmica. La sequenza coreografica, eseguita da sette interpreti, è costruita sull'elemento fondamentale della camminata ritmica: a partire da questa sorta di basso continuo, le danzatrici eseguono alcuni raggruppamenti, muovendosi ora su un'unica fila, ora lungo due file parallele con una di loro al centro, sino al finale, costituito da una brusca caduta al suolo, in cerchio; per tutta la durata della sequenza, il busto tende a flettersi morbidamente (per lo più di lato e all'indietro), mentre le braccia,

³³ *L'Accademia d'arte drammatica*, «Corriere della sera», 29 settembre 1936.

³⁴ Sull'attività Torinese delle Markmann si veda Samantha Marenzi, *Danza e teosofia sullo sfondo del fascismo. La formazione di Cesarina Gualino nelle lettere dal 1922 al 1929*, «Teatro e Storia», n. 38, 2017, pp. 307-356, nonché i materiali curati da Francesca Ponzetti in *Il caso Gualino* e ora disponibili sulla pagina *Materiali e ricerche* del sito di «Teatro e Storia», tra i materiali della sezione *La risposta italiana* del gruppo di ricerca su *L'Italia, la regia, il fascismo*.

³⁵ Ora disponibile all'indirizzo: <<https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL5000031267/2/l-accademia-arte-drammatica.html>> (ultima consultazione: giugno 2025).

sollevate, culminano nelle mani che rameggiano in aria. Un campione audiovisivo minuscolo, pochi secondi appena, ma capace di condensare alcuni elementi (la camminata cadenzata, la flessibilità del torso, la mobilità delle braccia, l'uso del suolo) che indicano una grammatica di base del modernismo coreico italiano e internazionale.

L'altro polo fondamentale nell'insegnamento della danza a Roma in questi anni è naturalmente rappresentato dalla Regia Scuola di Danza, inaugurata il 26 ottobre 1940, dapprima come istituto alle dipendenze della Regia Accademia d'Arte Drammatica e ben presto resa autonoma: dopo il primo anno di attività, Silvio d'Amico non ha esitazioni nel redigere un *Rapporto annuale dell'attività della Regia Scuola di Danza* in cui afferma la totale autonomia didattica della scuola di Ruskaja, sottolineando altresì la necessità di renderla indipendente da ogni punto di vista (e, conseguentemente, di lasciarla al proprio destino)³⁶. A ben vedere, la presa di posizione di d'Amico cade in un momento di clamorosa affermazione per Ruskaja: dopo la parificazione della sua scuola milanese (privata) con quella romana (pubblica), nel 1941, e l'apertura, l'anno successivo, di un corso presso il Teatro Comunale di Firenze (tutti posti sotto la responsabilità delle sue allieve), Ruskaja sovrintende contemporaneamente tre prestigiose scuole. Sembra l'inizio di un allargamento che potrebbe generare una rete capillare. Una vicinanza al Regime, quella di Ruskaja, che tocca un ideale apice di visibilità nel giugno 1942, quando, nel pieno della guerra, le viene affidato un evento grandioso presso il Giardino di Boboli di Firenze, in occasione della Convegno dei giovani della Nuova Europa: la russa lo interpreta chiamando trenta violiniste e ottanta arpiste, che si esibiscono alternandosi con ben cento danzatrici, reclutate dalla GIL di Roma e Milano e addestrate presso le sue scuole³⁷. Meno di un anno dopo, però, a seguito dei bombardamenti sulla città di Milano che distruggono la sua scuola, Ruskaja si trasferisce definitivamente a Roma: qui dovrà affrontare la caduta del fascismo, che segna forse la fine della sua espansione su scala nazionale, ma le lascia in eredità una posizione di indiscutibile privilegio.

³⁶ Sulla relazione di d'Amico si veda Bocchino, *Jia Ruskaja*, cit., pp. 145-146.

³⁷ Cfr. ivi, p. 144.

Siracusa, Taormina, Agrigento, Paestum

Le rappresentazioni classiche nei teatri all'aperto dell'Italia meridionale vedono l'ingaggio, fin dai primi anni Venti, di artiste che abbiamo in parte già incontrato, come le sorelle Braun, Jia Ruskaja³⁸ e Minnie Smolkova Casella. A costoro si aggiungono altri nomi, vale a dire quello, dapprima, di Valerie Kratina e, successivamente, di Rosalia Chladek: entrambe direttrici della compagnia di danza legata alla scuola viennese di Hellerau Laxenburg, d'impronta dalcroziana, costoro animano le stagioni dei teatri classici all'aperto durante il Ventennio e fino ai primi anni Cinquanta. L'operato di queste artiste assume connotati e funzioni diverse a seconda dei contesti, degli spazi teatrali, dei formati spettacolari praticati. In questo quadro, è possibile strutturare la riflessione considerando, da una parte, le tragedie allestite presso il Teatro Greco di Siracusa e, dall'altra parte, l'insieme variegato di spettacoli andati in scena, a partire dalla fine degli anni Venti, ai Templi di Agrigento, al Teatro Greco di Taormina e al Tempio di Era a Paestum.

Per quanto riguarda gli allestimenti presso il teatro siracusano, la danza si confronta con il problema del coro. Non rappresentando più quella presenza polimorfa capace di recitare, cantare e danzare che il mondo antico aveva posto al centro del proprio teatro, a Siracusa il coro è tendenzialmente suddiviso in almeno tre sotto-cori, uno recitante (ma impiegato piuttosto di rado) e gli altri due incaricati rispettivamente del canto e della danza. Di queste tre funzioni, quella danzante è senza dubbio prevalente: a partire dal 1922, quando il direttore artistico Ettore Romagnoli la introduce (con grande reticenza) all'interno delle *Baccanti*, la danza è presente in tutte le edizioni degli spettacoli classici allestiti al Teatro Greco durante il Ventennio. Nell'esperimento del 1922 le coreografie sono affidate alle sorelle Braun, che si esibiscono con un gruppo «improvvisato»³⁹, composto di fanciulle romane, pro-

³⁸ Su questo punto, nonché sul problema della relazione classicismo/modernismo nelle danze di Ruskaja, è recentemente tornata Patrizia Veroli in *Classical dance and Mediterranean imaginaries: Jia Ruskaja in Fascist Italy*, «Classical Reception Journal», vol. 16, n. 1, January 2024, pp. 91-110, <<https://academic.oup.com/crj/article/16/1/91/7514591>> (ultima consultazione: giugno 2025).

³⁹ Cfr. la lettera delle sorelle Braun al Presidente Tommaso Gargallo riportata in Giulia Bordignon, *Musicista poeta danzatore e visionario. Forma e funzione del*

venienti dalla loro scuola, e siracusane, reclutate sul posto: uno sforzo atroce per le svizzere, che porta a risultati mediocri e che le spinge a non continuare la collaborazione con Siracusa. Tuttavia, a partire dal successivo ciclo di rappresentazioni, nel 1924, è chiaro che la danza costituisce una componente irrinunciabile dello spettacolo: deve esserci e deve essere moderna, meglio ancora se improntata agli insegnamenti della ritmica dalcroziana. Anzi, quest'ultima apporta una sorta di marchio di qualità, tale da produrre ingaggi quasi a scatola chiusa (sempre che, naturalmente, le richieste economiche delle danzatrici siano contenute). Non doveva certo conoscere i metodi e i risultati della scuola austriaca di Hellerau-Laxenburg Ettore Romagnoli, quando, proprio in vista delle rappresentazioni del 1924, scrive al Presidente dell'INDA Tommaso Gargallo: «Danze. A questo punto crederei opportuno non rinunciarci. La danza funebre intorno ai due fratelli e quella di gioia nell'*Antigone* faranno un effettone. Direi quindi di far venire le signorine di Hellerau (si scrive così?)»⁴⁰. Occorre dunque tornare al problema del coro: quale la sua funzione? La risposta va forse ricercata nei mutamenti che, a partire dal 1929, investono l'INDA innanzitutto sul piano istituzionale: allontanato nel 1927 Ettore Romagnoli, l'incarico di Presidente, già nelle mani del primo promotore del Comitato per le rappresentazioni classiche, il conte Mario Tommaso Gargallo, è ora attribuito a Biagio Pace, archeologo e docente di archeologia alle Università di Palermo, Pisa, Napoli e Roma, nonché deputato e presidente della Commissione Legislativa per l'Educazione Nazionale. Il legame fra l'INDA, il Ministero dell'Educazione Nazionale e il governo centrale si stringe, come dimostra anche il cambio di sede dell'Istituto, che passa da Siracusa a Roma. In questo scenario, il Presidente dimostra di esercitare, di concerto con il segretario artistico Vincenzo Bonajuto, un peso considerevole nel dettare la linea artistica degli allestimenti:

a fronte delle condizioni di continua difficoltà economica in cui versa l'Istituto, nonostante i finanziamenti statali, gli spettacoli tra il 1933 e il 1948 sono improntati a una rarefazione che, in nome di un nuovo concetto di "classico", riduce al minimo l'impiego dei mezzi scenici. È un'idea di "tragico" ripulito, che

coro negli spettacoli classici al teatro greco di Siracusa 1914-1948, «I Quaderni di Dioniso», n.s., n. 3, 2012, p. 72.

⁴⁰ Ivi, p. 75.

propone sempre in primo luogo un protagonista, un *Idealtypus* portatore di valori netti, mai anfibologici, anche e soprattutto a scapito del coro inteso come ruolo drammaturgico⁴¹.

Se la tragedia è divenuta la celebrazione di precisi valori attraverso vicende di individui esemplari, si comprende che il coro, inteso come portatore di riflessione, dubbio o critica, non possa trovarvi posto. L'unica sopravvivenza gli è garantita proprio dal canto e dalla danza: a quest'ultima, in particolare, è attribuito un ruolo tutto sommato inoffensivo e, anzi, funzionale rispetto ai nuovi obiettivi delle rappresentazioni classiche: fornire un potenziamento della dimensione emotiva e irrazionale dell'evento teatrale. Il commento danzato deve generare una fruizione appassionata: se, dunque, il coro continua a svolgere una mediazione tra la vicenda tragica e gli spettatori, ciò accade nel quadro di un'esperienza che, come afferma lo stesso Biagio Pace a proposito dell'*Edipo a Colono* del 1935, privilegia il *sentire* a discapito del *comprendere*⁴². Anche le passioni suscitate dallo spettacolo, però, debbono essere preventivamente definite e collocate con precisione all'interno della drammaturgia di scena. Esempio in tal senso quanto si legge nella bozza di contratto del 1933, priva di seguito, presentata a Minnie Smolkova Casella:

data la complessione dello spettacolo e la necessità che le singole arti che ad esso concorrono rinunzino ad ogni autonomia per concorrere ad una realizzazione unitaria la quale non può essere segnata che da un'unica volontà direttrice, resta esplicitamente e chiaramente convenuto che la signora Casella, per il carattere e la linea da dare alla danza, seguirà le istruzioni che verranno impartite dal Presidente On. Pace o da persona da lui delegata⁴³.

La coreografa, cioè, opera sotto le direttive dell'INDA, il che significa ricevere indicazioni concrete e dettagliate sulle caratteristiche e sul significato da attribuire delle danze. Accade allora che, sempre nel 1933, l'Istituto invii a Rosalia Chladek – che è stata nel frattempo scelta al posto di Smolkova Casella – precise istruzioni scritte sulle figurazioni del gruppo delle danzatrici (che devono ora disporsi sim-

⁴¹ Bordignon, *Dalla filologia alla teatrabilità, e ritorno*, cit., p. 46.

⁴² Cfr. Bordignon, *Musicista poeta danzatore e visionario*, cit., p. 156.

⁴³ Ivi, p. 142.

metricamente ai lati della scenografia, in fila, ora muoversi in cerchio) o sulle emozioni associate a ciascuna azione (gioia, angoscia, speranza). La danza, detto altrimenti, contribuisce a esprimere una sostanza emotiva che intride altresì la parola recitata e il canto: la declina però secondo le proprie caratteristiche, la doppia e la rafforza, in un generale effetto di rimbombo.

Il ruolo della danza, nelle rappresentazioni siracusane, rimane circoscritto entro il quadro appena tratteggiato, mentre ben diversa è la situazione di Agrigento, Taormina e Pompei, dove, dato il carattere fortemente spettacolare delle rappresentazioni e la quasi totale assenza di testo recitato, diviene il linguaggio dominante.

Se, per quanto riguarda il caso di Taormina, siamo di fronte a concerti di danze allestiti sul palcoscenico del Teatro Greco Romano con finalità eminentemente turistiche⁴⁴, ben più anomalo è quanto accade nello scenario mastodontico della Valle dei Templi di Agrigento e del Tempio di Era a Paestum. Due luoghi non teatrali, immensi, che assorbono, essi stessi, sguardi e attenzione: come rendere visibili, udibili ed efficaci le azioni e le voci di chi vi agisce? In che modo il confine fra teatro e rito si ridisegna all'interno della relazione scena-platea instaurata da questi spazi? Che la dimensione rituale acquisti un peso considerevole lo si evince da uno degli spettacoli che, nel 1928, Ettore Romagnoli concepisce per Agrigento: *Il mistero di Persefone*, con le coreografie di Minnie Smolkova Casella. Non il riallestimento di una tragedia classica, dunque, ma un formato spettacolare elaborato *ex novo* e improntato al principio della fusione di parola, musica e danza, nella quale, afferma Romagnoli, «nessuna di esse deve rinunciare alla propria indole, anzi deve esaltarla, intervenendo a volta a volta, sola o col subordinato sussidio delle altre due, quando la rispettiva situazione del dramma può da lei sperare una più completa ed efficace espressione»⁴⁵. Ma, a ben vedere, sono proprio danza e mimica a giocare un ruolo di primo piano. D'altronde, secondo le fonti classiche che Romagnoli ben conosceva⁴⁶, il “mistero” si configura originariamente come

⁴⁴ Come mostra Sara Troiani in *The Classical Performances at the Temples of Agrigento and Paestum (1928–1938)*, «Fascism», vol. 12, n. 2, 2023, pp. 142–164.

⁴⁵ Ettore Romagnoli, *Tre arti in una*, «Il Resto del Carlino», 14 luglio 1932.

⁴⁶ Cfr. Troiani, *The Classical Performances at the Temples of Agrigento and Paestum (1928–1938)*, cit.

un'azione pantomimica sui temi della morte e della rinascita, eseguita dinanzi a un pubblico di fedeli con l'ausilio di un sacerdote. Danza e ritualità si intrecciano a doppio filo anche nel *Mistero di Persefone*, dove il Tempio della Concordia proietta la propria aura sacrale sulle danze di Minnie Smolkova Casella, qui nel duplice ruolo di interprete e creatrice delle coreografie di gruppo. Poco della coreografia si comprende dalla stampa e dalla versione cinematografica filmata dinanzi al tempio agrigentino dall'Istituto Luce nel 1931⁴⁷. Una breve sequenza filmica ha come protagoniste le figlie di Cileo, che invitano Demetra, sotto le spoglie di un'anziana mendicante, presso la propria reggia: si svolge in prossimità di un pozzo, con le danzatrici che recano ciascuna un'anfora sulla spalla, e mostra una serie di morbidi e cadenzati inarcamenti indietro della schiena, secondo la consueta posizione della menade; un *topos* ben noto, che non smette di transitare da una coreografia all'altra, da un'artista all'altra. L'esperienza siciliana è inoltre rievocata dalla stessa Smolkova Casella come momento decisivo nel proprio percorso artistico, dato che in un testo autobiografico pone il racconto della propria carriera sotto il segno di una contrapposizione manichea Nord-Sud. Dopo la formazione e i primi successi da professionista accanto a Laban, Smolkova si avvicina dapprima alla danza classico-accademica, studiando, in Germania, con una maestra italiana. Successivamente, un nuovo richiamo giunge dall'Italia meridionale e dalla Grecia: «Dopo questi due periodi di danza moderna, costruttiva, cerebrale e di pura tecnica classica, mi detti alla vita marina, alla vita solare. *Il sole ed il mare m'hanno insegnato a danzare veramente*» (corsivo nel testo)⁴⁸. Questo testo interessa non tanto per i successivi sviluppi della carriera di Smolkova Casella, di cui peraltro proprio in questo periodo si perdono le tracce⁴⁹, quanto per la finalità autopromozionale che lo

⁴⁷ Il video è oggi disponibile all'indirizzo: <[⁴⁸ Minnie Smolkova Casella, *Come divenni danzatrice*, «Lidel», agosto 1931.](https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000051722/1/-1859.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:{%22query%22:[%22il%20mistero%20di%20persefone%22],%22fieldDate%22:%22data-Normal%22,%22_perPage%22:20}}}> (ultima consultazione: giugno 2025).</p>
</div>
<div data-bbox=)

⁴⁹ Nel 1932 prende parte al programma delle rappresentazioni classiche a Paestum, in particolare nella sezione comprendente cori e danze dall'*Agamennone* su musiche di Ildebrando Pizzetti, coreografati a Siracusa da Jia Ruskaja nel 1930. Su Pompei si vedano i documenti raccolti da Domenico Sorrentino in *Rappresentazioni classiche a Paestum negli anni 1932, 1936, 1938*, Salerno, Litografia dottrinari, 1981.

sottende, alla quale si aggiunge, forse, il desiderio di sposare la retorica sulla superiorità della cultura latina rispetto a quella tedesca. A ogni modo, all'inizio degli anni Trenta, Smolkova Casella ha bisogno certamente di promuoversi come danzatrice, come afferma chiaramente in una lettera all'amica Olga Signorelli datata 29 ottobre 1931: «Com'è tormentosa la vita. Non le potrò mai dire come si soffre. Se potessi scrivere – ma preferisco danzare. Ma senza denaro non si danza – ed io debbo danzare per guadagnare!»⁵⁰.

Le manifestazioni ospitate presso il Tempio di Era a Paestum, come la grande rievocazione delle feste Panatenee del maggio 1936, possono invece essere collocate nel novero del cosiddetto “teatro di massa”, con un intervento deciso della danza. Qui, infatti, sono protagoniste Rosalia Chladek e le sue danzatrici. Partendo dalle ricerche del grecista Raffaele Cantarella, il segretario generale dell'INDA Vincenzo Bonajuto progetta un dettagliatissimo schema d'azione, che prevede dapprima una sontuosa parata e poi, sull'enorme palcoscenico costruito davanti alle colonne della “Basilica”, la celebrazione dei riti in onore di Atena. I collaboratori sono figure già attive a Siracusa: Duilio Cambellotti per scene e costumi, Ildebrando Pizzetti per le musiche, oltre ovviamente a Chladek. A quest'ultima e alle sue danzatrici spetta un compito importante, quello di concludere i 45 minuti di cui si compone l'evento: «fregio plastico che sulla scena rimasta vuota sarà l'ultimo elemento ritmico col quale si chiude l'azione»⁵¹. Restituisce la misura di questo rituale grandioso un testo firmato da Venturino Panebianco, funzionario della provincia di Salerno, Raffaele Cantarella e Vincenzo Bonajuto:

L'orchestra e il coro, di 80 maestri la prima, di 120 cantori il secondo, erano ben celati in una trincea che correva segnando il termine tra la cavea e la scena e sviluppandosi in lunghezza per m. 32,00 e in larghezza per m. 5,50 con una

⁵⁰ La lettera è custodita presso il Fondo Signorelli della Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Al regesto dell'epistolario è dedicato il seguente studio, che contiene un'interessante bibliografia degli scritti e delle traduzioni di Signorelli: *Archivio Russo-Italiano VI. Olga Signorelli e la cultura del suo tempo*, Elda Giaretto e Daniela Rizzi, Salerno, Europa Orientalis, 2010.

⁵¹ Così si legge nello *Schema di progetto* di Bonajuto riportato in Domenico Sorrentino in *Rappresentazioni classiche a Paestum negli anni 1932, 1936, 1938*, cit., p. 42.

profondità di m. 2,60, ed era tutta rivestita in legname e fornita di cassa armonica, come nei più moderni teatri.

In corrispondenza, la scena, svolgentesi a' piedi del tempio arcaico, formava un rettangolo di m. 40,00 × 10,00; anch'essa era costituita da una grandiosa piattaforma di legno, sospesa sul prato e unita mediante praticabili per tre vie al podio del tempio, sì da consentire il più largo e complesso sviluppo delle masse danzanti, in correlazione colle linee architettoniche del tempio stesso.

[...] Le danzatrici – ch'eran la scuola famosa di Hellerau – formavano un complesso di 14 persone, cui si aggiunsero le figuranti: 42 giovani alunne del locale Istituto Magistrale, ben scelte fra quante avessero attitudine e abitudine ai movimenti coreografici e quindi addestrate ai particolari temi delle composizioni. I figuranti maschi, scelti colla stessa cura tra gli associati dei Dopolavoro comunali di Cava dei Tirreni, Vietri sul mare e Fratte di Salerno, erano ben 99, cui finalmente si aggiunsero 35 prestanti cavalieri, butteri della pianura pestana, rotti a ogni fatica del cavalcare, che alla compassata teoria, raffrenando la brama di movimento delle loro balde cavalcature, davano un tono di gioiosa vita. Si aggiunga la congerie del materiale occorrente, dai vestiti più o meno ricchi alle armature, ai drappaggi, agli arredi, alle suppellettili vascolari: oggetti tutti fatti per la bisogna sugli antichi modelli e per molta parte da artigiani salernitani⁵².

Un eccesso ricercato e tenacemente costruito, che trasforma tempio, interpreti, animali e oggetti (persino la posizione del sole in un determinato orario)⁵³ in un colossale dispositivo volto a creare un'esperienza di profonda sollecitazione sensoriale e psichica, un rituale dinanzi alla cui grandiosità, come dinanzi al potere, è possibile solo occupare la posizione di spettatori plaudenti.

Torino

Per tutti gli anni Venti, la danza moderna a Torino si lega alle attività dei coniugi Riccardo e Cesarina Gualino, tanto a livello privato (in particolare attraverso il Teatrino di via Galliari), quanto a livello pubblico, mediante la programmazione del Teatro Odeon (1923) e del Teatro di Torino (1925-1930), nonché grazie all'apertura della scuola di danza di-

⁵² Riportato ivi, p. 28.

⁵³ Il progetto di Bonajuto indica l'orario esatto in cui ogni azione deve svolgersi, in una fascia oraria compresa tra le 18.30 e le 19.10. La descrizione procede per intervalli di dieci minuti ciascuno.

retta dalle sorelle Bella e Raja Markmann, destinata a sopravvivere fino al 2019. Si tratta di un intreccio di eventi, fenomeni e relazioni già ampiamente indagato nelle sue interne articolazioni: dalla cultura del corpo che vi si produce alle reti di amicizie che lo consolidano, dal carattere radicalmente interdisciplinare che lo connota nell'essenza alla dimensione intimamente internazionale della sua visione⁵⁴.

L'allontanamento dei coniugi Gualino da Torino, all'inizio degli anni Trenta⁵⁵, sembra comportare una rarefazione delle attività legate alla danza, che certo sopravvivono nella scuola aperta dalle sorelle Bella e Raja Markmann, le quali la co-dirigono almeno fino al 1936, quando, come s'è visto, Raja viene chiamata alla Regia Scuola d'arte drammatica di Roma. L'attività della scuola torinese attende ancora uno studio sistematico, di cui è forse prematuro tratteggiare persino i connotati fondamentali. Le informazioni che, relativamente agli anni Trenta, provengono però dalla stampa, suggeriscono un avvicinamento, verosimilmente reso necessario dalle contingenze, alle attività del partito fascista nel quadro di locali iniziative di beneficenza: nel 1934, infatti, la scuola di Bella e Raja partecipa a uno spettacolo presso la villa dei marchesi Compans di Brichanteau a beneficio del Collegio degli Artigianelli e alla presenza della fiduciaria dei Fasci Femminili⁵⁶; nel 1937, invece, Bella Hutter (che ha da tempo preso il cognome del marito, Egon Hutter, sposato nel 1923) interviene in uno spettacolo allestito presso il Teatro Carignano con protagonisti alcuni aristocratici cittadini, in favore della Pia Cucina Malati Poveri e della Croce Rossa⁵⁷; nel 1938, invece, prende parte, con le allieve della scuola, a uno spettacolo in favore delle opere assistenziali goliardiche presso il

⁵⁴ Su questi aspetti, nonché sulle cronologie dei teatri torinesi, si rimanda ai già citati studi di Marenzi e Ponzetti. Per quanto riguarda le cronologie del Teatro degli Indipendenti, rimane di riferimento Alberti, Bevere, Di Giulio, *Il teatro sperimentale degli Indipendenti (1923-1936)*, cit.

⁵⁵ Nel 1931 Riccardo Gualino è mandato al confino a Lipari, dove rimane poco più di un anno; dopo questa esperienza, i coniugi Gualino si trasferiscono prima a Parigi, poi a Portofino e, dopo la guerra, a Roma, dove rimangono definitivamente.

⁵⁶ Cfr. *Uno spettacolo d'eccezione a beneficio degli Artigianelli*, «La Stampa», 28 maggio 1934.

⁵⁷ Cfr. *Il grande spettacolo benefico al Teatro Carignano sotto l'alto patronato di S.A.R. la Duchessa di Pistoia*, «La Stampa», 1 maggio 1937.

teatro dei GUF di via Galliari 28⁵⁸. Viene così configurandosi una triangolazione (scuole di danza-PNF-beneficenza su scala locale) che trova riscontro anche in altre realtà, come quella triestina: l'occasione benefica, cioè, rende l'esibizione pubblica una circostanza rispettabile per le giovani che frequentano le scuole di danza moderna e che non sempre ambiscono a una carriera professionale. Inoltre, il coinvolgimento delle allieve, che verosimilmente vi prendono parte senza compenso e che di solito appartengono alla buona società, attira a teatro una platea abbiente e stimabile, composta anche di parenti e amici, a tutto vantaggio del buon nome (e della cassa) degli organizzatori.

Al di fuori dell'orbita dei Gualino, vi è almeno un altro episodio che vale la pena di citare e che cade nel corso degli anni Venti. Si tratta della messa in scena di due spettacoli da parte della Compagnia di Sem Benelli, con il coinvolgimento di artiste della danza antiaccademica: *Santa Primavera*, complesso poema (definito «sagra in tre atti») d'impianto simbolista divenuto oggetto di una suggestiva rappresentazione *en plein air* al Parco del Valentino nel luglio 1923, con le coreografie delle sorelle Braun e la partecipazione di Anita Amari, danzatrice presso il Teatro degli Indipendenti di Bragaglia⁵⁹; *Peer Gynt*, rappresentato al Teatro di Torino nell'ottobre 1928 (e ripreso al Lirico di Milano nel novembre dello stesso anno), con le musiche di Grieg, l'allestimento scenico di Guido Salvini e le coreografie di Minnie Smolkova Casella. Non è possibile condurre qui un'analisi approfondita di questi spettacoli, ma entrambi suggeriscono il tema, già sollevato, della natura anfibia della danza moderna in questo periodo: fondamentalmente priva di uno spazio e di un formato spettacolare propri, essa tende a insinuarsi in contesti rappresentativi molteplici, nei quali rappresenta una componente non necessaria ma comunque richiesta, dove apporta, per citare le parole di una cronaca di *Santa primavera*, «quadretti vivi di grazia e belli di linee e di colore»⁶⁰. Poco importa che, come in questo spettacolo, le interpreti rievochino «fauni, menadi, streghe, primavere»⁶¹,

⁵⁸ Cfr. *Una rappresentazione per l'assistenza del GUF*, «La Stampa», 29 aprile 1938.

⁵⁹ Cfr. Gi. Mi., *La Santa Primavera di Sem Benelli al Teatro all'aperto del Valentino*, «La Stampa», 22 luglio 1923.

⁶⁰ *Ibidem.*

⁶¹ *Ibidem.*

o, come nel *Peer Gynt*, intervengano in una scena funebre come quella della morte di Aase⁶²: la danza assume i caratteri dell'apparizione, componente costitutivamente *altra* e *straniata* rispetto al cuore pulsante (e culturalmente rilevante) della rappresentazione.

Milano (ed Erba)

Le vicende della danza nella Milano del Ventennio sono senza dubbio intrecciate alla figura di Jia Ruskaja, che nel capoluogo lombardo svolge una parte importante della propria attività artistica e, soprattutto, apre le sue due scuole: la prima, presso il Teatro dal Verme, nel 1928; la seconda, dopo la controversa parentesi come co-direttrice della Scuola di ballo al Teatro alla Scala⁶³, nel 1935. Quest'ultima nel 1937 è riconosciuta e sovvenzionata dal Ministero per la Stampa e la Propaganda (in quello stesso anno trasformato in Minculpop) con 50.000 lire, mentre il Comune di Milano le assegna una prestigiosa sede nel Parco di Monte Tordo, che, a cavallo tra anni Trenta e Quaranta, ospita non solo i saggi all'aperto delle allieve, ma anche alcuni eventi come il Saggio di danze e di ginnastica ritmica, con oltre trecento partecipanti, organizzato nel giugno 1942, nell'ambito della Settimana della Gioventù Italiana del Littorio⁶⁴. È il Comune a sostenere le spese di sistemazione dello spazio, riscaldamento, custodia e manutenzione della nuova sede; in cambio, Ruskaja si impegna a corrispondere il 5% degli incassi degli spettacoli e riserva al Comune cinque borse di studio per la frequenza della scuola. Questo percorso, così clamorosamente sostenuto dalle istituzioni e celebrato dalla stampa, ha spinto gli studi a concentrarsi prevalentemente (se non esclusivamente) sul caso-Ruskaja: quella della russa, però, non è l'unica esperienza pedagogica nella Milano di questi anni, dato che vi si affiancano almeno: i corsi delle sorelle Braun sul finire degli anni Venti (quando lasciano Roma

⁶² Su questo allestimento, si vedano i documenti raccolti in *Peer Gynt (1928-1972)*, «Quaderni del Teatro Stabile di Torino», Milano, Mursia, 1972, pp. 9-68.

⁶³ Cfr. Giulia Taddeo, *Istituzione danza. Una polemica giornalistica*, «Teatro e Storia», n. 38, 2017, pp. 269-298.

⁶⁴ Per approfondimenti si veda Bocchino, *Jia Ruskaja*, cit., in particolare pp. 115-135 e 219.

per il Nord Italia); la Scuola di Carla Strauss Ginnastica Moderna Arte del Movimento⁶⁵, aperta nel 1927; l'attività didattica esercitata negli anni Trenta da Cesca Bozzi Sicione, di formazione labaniana, presso la Scuola Beato Angelico e l'Accademia delle Belle Arti di Brera.

Stando allo scrittore e giornalista Marco Ramperti, la ritmica insegnata dalle Braun (e in particolare da Lily) si affianca alla ginnastica, alla scherma e ai balli da sala in «uno di quei 'corsi di educazione fisica' che oggi sottraggono, se Dio vuole, un po' di ragazzi anche ai ricreatori mandolinistici e alle scuole di recitazione. È a Milano, in fondo al Parco»⁶⁶: la danza è parte di un percorso non professionale, che mira all'allenamento del corpo, al consolidamento della forza di volontà e all'acquisizione di un comportamento duttile, capace di adattarsi a differenti situazioni sociali.

Nemmeno l'attività di Cesca Bozzi Sicione, comunque a capo di un suo Gruppo Sperimentale di danze⁶⁷, ha come obiettivo la formazione di professionisti, in quanto è indirizzata ad aspiranti artisti visivi. Il suo percorso si intreccia con quello di un'altra donna importante nella scena artistica milanese di questi anni: Eva Tea, archeologa, storica dell'arte e critica teatrale⁶⁸, che la invita prima presso la Scuola Beato Angelico – dove, nel quadro di una formazione votata all'arte e all'artigianato sacri, ha inaugurato una scuola per modelle – e, poi, all'Accademia delle Belle Arti di Brera, dove insegna Storia del costume. Un articolo pubblicato su «Quadrante» nell'aprile 1933 informa sulle caratteristiche di questa collaborazione fra le due donne, la cui impostazione e i cui esiti sono decisamente originali:

Da tre anni, nella R. Accademia di Brera, con autorizzazione ministeriale, si svolge un corso, ancora a pochi noto, ma destinato ad avere vasta eco di consensi e possibilità di sviluppi: il corso di ginnastica plastica e di studi di movenze. Questo insegnamento [...] è stato ideato e viene svolto da Cesca Bozzi-Sicione, per integrare il corso di storia del costume, che Eva Tea tiene all'Accademia già

⁶⁵ Su Carla Strauss, si veda in contributo di Simona Silvestri in questo Dossier.

⁶⁶ Marco Ramperti, *Fanciulli in palestra*, «La Stampa», 10 luglio 1928.

⁶⁷ Cfr. L. M., *Le scuole di danza*, «Almanacco Annuario della Donna Italiana», 1937, pp. 95 e sgg.

⁶⁸ Su Eva Tea si vedano: *Pioniere: nell'archeologia, nella storia, nell'arte italiane. Omaggio a Eva Tea (1886-1971)*, a cura di Myriam Pilutti Namer, Verona, Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona, 2022.

da dieci anni. L'insegnamento si rivolge agli artisti, per educarli all'osservazione e alla comprensione di movimenti armoniosi, in sé presi e con l'ausilio del costume. Il corso è diviso in due parti: pratica e teorica. La parte pratica svolge in un primo anno un programma di ginnastica plastica ed estetica, specialmente adatto per gli artisti, onde rendere agile e flessibile il corpo e ottenere un controllo su se stessi. In un secondo anno si eseguono pose e studi di movenze, prendendo lo spunto dai capolavori della statuaria antica, con speciale riferimento ai diversi costumi. L'insegnamento non si considera più tale nel senso coercitivo della parola, ma cerca di aiutare l'alunno a trovare e a esprimere se stesso per mezzo d'improvvisazioni e studi di movenze. La seconda parte del corso, teorica, consiste in pose plastiche, eseguite da modelle in costume, già addestrate in questo esercizio. Le modelle provengono dalla scuola domenicale dell'Opera Beato Angelico di Milano, diretta da Eva Tea, dove queste giovani collaboratrici degli artisti vengono assistite, educate e istruite nella ginnastica plastica per opera di Cesca Bozzi-Sicione. [...] I saggi sono preceduti da brevi conferenze o lezioni esplicative sul costume o sulla posa, tenute rispettivamente da Eva Tea o da Cesca Bozzi-Sicione. Quest'anno furono svolti i Seguenti temi: Costruzione del movimento; studio del costume greco; studio del costume medioevale. Particolarmente interessante e proficua è la discussione che segue al saggio e in cui gli artisti criticano le varie pose⁶⁹.

La formazione in ambito artistico si intreccia qui con obiettivi di carattere assistenziale, evidenti nell'intento di fornire alle modelle un percorso educativo all'interno di un ambiente sicuro e moralmente sorvegliato.

Da questi esempi si comprende come la didattica della danza moderna segua percorsi paralleli a quelli del professionismo. Inoltre, le scuole sono anche da considerarsi come delle piccole imprese. È infatti improbabile che, perlomeno nei casi di Ruskaja, Braun o Strauss, la loro attività artistica – dunque gli spettacoli allestiti come protagoniste e/o come direttrici di compagnia – si rivelasse virtuosa sul piano dei guadagni: le rette delle scuole (specie quando, come in quella di Ruskaja, erano previsti corsi individuali) potevano rappresentare, al contrario, un'entrata sicura e una forma di sovvenzione per il gruppo professionale che, dalla scuola, germogliava. Proprio l'esempio di Ruskaja fornisce dati importanti sul problema delle fonti di finanzia-

⁶⁹ *Danza a Brera*, «Quadrante», aprile 1933. Nello stesso numero Cesca Bozzi Sicione pubblica un articolo intitolato *Danza di masse* e dedicato alla scena coreica tedesca.

mento per la danza: come s'è detto, nel 1937 la russa riesce, complice l'amicizia con Dino Alfieri (allora a capo del Minculpop), a ottenere un contributo per la propria scuola, che si aggiunge alle 40.000 concesse per lo svolgimento della sua attività artistica⁷⁰. Stando però alla cronologia, in quell'anno l'*ensemble* guidato da Ruskaja si esibisce in non più di sette rappresentazioni⁷¹: un'attività evidentemente insufficiente a mantenere il gruppo, che da una parte mostra la necessità degli introiti legati alla scuola e dall'altra solleva evidenti perplessità sull'opportunità di un doppio finanziamento statale, caso chiaramente eccezionale e, in quanto tale, del tutto emblematico della gestione personalistica di potere e denaro pubblico da parte delle istituzioni di regime.

Per quanto riguarda le occasioni in cui, nella Milano del Ventennio, le artiste della danza hanno modo di esibirsi come interpreti, emerge ancora una volta il collegamento con le arti visive e con i grandi eventi espositivi e mondani: nel 1923 Jia Ruskaja danza all'aperto alla prima Mostra Internazionale di Arti Decorative di Monza⁷²; nel 1928, Ruskaja e la scaligera Cia Fornaroli interpretano il *Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Claudio Monteverdi, in un duetto che vede la presenza della russa *en travesti* (nei panni di Tancredi) e che è inserito nel programma *Opere e Musiche Italiane di Quattro Secoli*, allestito da Guido Salvini al Teatro dell'Esposizione della Fiera di Milano, cui fanno seguito, nello stesso teatro, le danze delle sorelle Braun⁷³; nel 1929, Ruskaja si esibisce poi al Teatro della Moda, dove si presenta come *femme fatale* in un elegante abito scuro senza maniche e lunghi guanti, immortalato anche dal film Luce *Stramilano*⁷⁴; o, ancora, *Il Mistero di Persefone* di Ettore Romagnoli, con le coreografie di Ruskaja, è rappresentato nel 1930 alla Villa Reale di Monza, nell'ambito dell'Esposizione

⁷⁰ Bocchino, *Jia Ruskaja*, cit., pp. 126-127.

⁷¹ Ivi, pp. 211-213.

⁷² *All'Esposizione di Monza. Danze all'aperto nel giardino della Villa*, «Corriere della sera», 14 agosto 1923.

⁷³ Sull'attività di Guido Salvini si veda Guido Salvini. *Un figlio d'arte nel tempo della transizione*, a cura di Livia Cavaglieri, Milano, Scalpendi, 2020. Sulla presenza delle Braun alla Fiera cfr. *Spettacolo pirotecnico stasera*, «Corriere della sera», 2 giugno 1928.

⁷⁴ Il filmato è ora disponibile all'indirizzo: <<https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000052210/1/stramilano-presentato-za-bum.html>> (ultima consultazione: giugno 2025).

sizione triennale di Arte decorativa⁷⁵. Di nuovo, una danza anfibia nei contesti ed eclettica nella sua veste esteriore: vagamente saffica nelle sensuali armature che scoprono le gambe e strizzano il busto come in un corsetto nel *Combattimento di Tancredi e Clorinda*; glamour nelle rappresentazioni del Teatro della Moda; virginalmente grecizzante nel *Mistero di Persefone*. Ma anche, forse, una danza sempre un po' uguale a sé stessa nel ricorrere dei suoi elementi di base, di quella grammatica ormai internazionalmente condivisa e fatta di torsioni del busto, fluttuazioni delle braccia, esplorazioni sul peso del corpo (dal salto alla caduta) e sull'occupazione dello spazio attraverso armoniose figurazioni collettive (dal fregio al gruppo scultoreo).

Alcune considerazioni, infine, a proposito del teatro Licinium di Erba, che possiamo considerare come il teatro estivo della città di Milano. Inaugurato nel 1924, la sua attività non è continuativa e, naturalmente, non riguarda solo la danza, ma tocca anche la prosa e la lirica. Ancora, la presenza di Ruskaja è importante: dopo la stagione del 1929, la russa vi torna nel 1935, quando cura una serie di *Concerti di danze* organizzati grazie all'Ente Provinciale del Turismo di Como. Si ritrovano qui due aspetti già incontrati nel caso dei teatri all'aperto dell'Italia meridionale: l'utilizzo del teatro con finalità di promozione turistica e la creazione di eventi di grande impatto spettacolare. Quello di Erba è un palcoscenico di dimensioni contenute, appena nove metri e mezzo di boccascena⁷⁶, poco adatto ad allestimenti imponenti: Ruskaja lo occupa con sole dieci danzatrici, immerse però nell'atmosfera creata da un'orchestra di cento elementi (disposti fuori scena) e dalle luci sapientemente installate lungo la via di accesso al parco. La stampa segue tutto con partecipazione: i quattromila posti di platea sono pieni, molti spettatori rimangono fuori⁷⁷. Tra gli spettacoli allestiti a Erba, vi è anche la ripresa, dal 2 al 4 luglio 1938, dell'*Ifigenia in Tauride* allestita da Guido Salvini al Teatro Romano di Sabratha

⁷⁵ Cfr. *Notiziario teatrale*, «Corriere della sera», 17 maggio 1930.

⁷⁶ Lo scrive Guido Salvini in una lettera del 18 giugno 1935 al maestro Finzi, in vista della messa in scena dell'*Ifigenia in Tauride* nel 1935. Il documento è custodito presso il fondo Guido Salvini del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, Corrispondenza, n. 1452/502, busta 11.

⁷⁷ *Il secondo concerto di danze di Jia Ruskaja al Licinium di Erba*, «Corriere della sera», 31 agosto 1935.

meno di due mesi prima⁷⁸. Le carte conservate presso il Fondo Salvini consentono di affrontare un problema già accennato in apertura, ossia il peso economico della danza: quanto costava inserirla all'interno di uno spettacolo di prosa con interventi musicali e corali come l'*Ifigenia in Tauride*? Un preventivo redatto alla fine di giugno, dunque a pochi giorni dal debutto, informa che, per le danze, era previsto un compenso di seimila lire, contro le settantamila destinate alla compagnia di prosa (il solo Renzo Ricci, protagonista, ne riceveva ottomila) e le trentanovemila per scene e costumi. Quanto al coro, composto di elementi provenienti da Erba e da Tortona, si prevedevano diecimila lire, anche se non sappiamo né di quanti cantanti fosse composto né se vi fosse una disparità di trattamento fra gli artisti locali e quelli provenienti da Tortona, scritturati attraverso una trattativa diretta tra Salvini e il direttore musicale Finzi⁷⁹. Sappiamo però, grazie alla stampa, che, oltre alla già citata Carla Strauss, coreografa, il gruppo delle danzatrici era composto da undici ragazze: costoro dovevano evidentemente dividersi un compenso (benché non sia chiaro quanto di questo fosse destinato alla coreografa e quanto alle interpreti) che, nel quadro complessivo delle spese necessarie alla manifestazione, rimaneva comunque contenuto.

Firenze

Lungo tutto il Ventennio, Firenze è crocevia di percorsi e iniziative molteplici: il capoluogo toscano, infatti, catalizza progettualità e formati vari, dal salotto privato al grande evento internazionale, dalla scuola impostata secondo criteri moderni all'inserimento della danza antiaccademica nella programmazione di un teatro lirico.

È grazie a una donna del tutto singolare, la marchesa Flavia Farina Cini, che si ha un primo contatto con pratiche moderne di danza. Proveniente dalla famiglia Cantagalli, che gestiva l'omonima Manifattura Ceramiche, Flavia sposa Neri Farina (divenuto Cini dopo la morte dello zio materno) e si inserisce ben presto nella storica attività di famiglia, la cartiera La Lima di San Marcello Pistoiese, in quanto crea

⁷⁸ Su questo spettacolo, si veda il contributo di Simona Silvestri in questo Dossier.

⁷⁹ Cfr. la già citata lettera di Salvini a Finzi del 18 giugno 1935.

e dirige un laboratorio di carte e stoffe stampate a mano, i cui disegni sono spesso affidati a importanti illustratori e pittori, tra cui Gino Carlo Sensani ed Ernesto Michahelles, in arte Thayaht. Alla Lima⁸⁰, negli anni Dieci, i coniugi Cini impiantano un teatro privato, nel quale agisce una piccola filodrammatica locale. Parallelamente, il giardino della loro abitazione di San Marcello Pistoiese ospita feste in maschera e *tableaux vivants* ai quali partecipano famigliari e amici: vi intervengono certamente due giovani sorelle, le danzatrici russe – ma nate a Firenze⁸¹ – Nadia e Marussia Yartseff, sulla cui formazione nulla conosciamo. Sono di fatto delle bambine, come dimostra una fotografia risalente con ogni probabilità a questo periodo, in cui compaiono graziosamente atteggiate, un braccio sollevato, la consueta tunichetta alla greca e morbide scarpine ai piedi⁸². Con gli anni Venti, a Firenze, l'attività teatrale di Flavia Farina Cini si intensifica: prima, dal 1925 al 1929, il teatro privato del Tetrangolo (dove, fra gli altri, recita l'amico Alessandro Pavolini)⁸³, poi il lavoro speso per la rinascita dell'Accademia dei Fidenti, infine la fondazione del Teatro della Fiaba, pensato per bambini e ragazzi dai quattro ai sedici anni e destinato a svolgere un ruolo-chiave nella formazione teatrale di tutto il secondo Novecento, nonché nel lancio di numerosi attori e registi⁸⁴. In questo quadro, non mancano spettacoli ed eventi, perlopiù di beneficenza, in cui la danza, accanto alla componente visiva, assume un ruolo centrale. Nell'aprile 1924, ad esempio, va in scena al Teatro della Pergola *Il sogno di una perla*, spettacolosa *féerie* a beneficio dell'Assistenza sanitaria con la regia di Guido Salvini e i costumi firmati, per la maggior parte, da Gino Carlo Sensani: una serie di fantasiosi quadri, coreografati da Greco Poggiolesi del Teatro Imperiale di Praga, che, come dimostra un

⁸⁰ Per la maggior parte delle informazioni su questa figura si rimanda al volume di Alessandra Bini Carrara, *Flavia Farina Cini nata Cantagalli. Teatro e artigianato artistico tra Firenze e la montagna pistoiese nella prima metà del Novecento*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2022.

⁸¹ Cfr. Bruno Zuculin, *Le Olimpiadi della Grazia*, «Lidel», giugno 1931.

⁸² La fotografia è pubblicata in Bini Carrara, *Flavia Farina Cini nata Cantagalli*, cit., p. 101.

⁸³ Cfr. ivi, p. 118.

⁸⁴ Si pensi almeno al caso di Marisa Fabbri, come ricorda Claudio Longhi in *Marisa Fabbri. Lungo viaggio nel teatro di regia*, Firenze, Le Lettere, 2010, p. 34 e sgg.

lungo reportage fotografico pubblicato sulla rivista di moda «Lidel»⁸⁵, è prima di tutto l'occasione per lo sfoggio di abiti, tessuti e accessori originali indossati dalle signore dell'aristocrazia cittadina. Le Yartseff sono qui coinvolte nei seguenti, variegati quadri: *Figurazioni etrusche*, *Gli Arlecchini*, *Un raggio di luna*⁸⁶. Uno spettacolo del tutto analogo è *Il bimbo d'oro*, rappresentato al Teatro Alfieri nel 1926 a beneficio del Rifugio immediato e temporaneo e dell'Istituto Ortopedico Toscano. Animatrice e direttrice, assieme all'amica Nerina Medici Gigliucci, è Flavia Farina Cini. Qui, accanto alle signore dell'alta società, compaiono numerosi giovani interpreti di ambo i sessi, protagonisti di un viaggio meraviglioso nel Paese dell'Indovinello. Si susseguono le apparizioni, in un'atmosfera di sogno. Le Yartseff si presentano alternativamente sotto forma di: sacerdotesse al seguito di una dea egizia, due innamorati, la ballerina del carillon, il contadino russo, mandarini cinesi. Una fotografia pubblicata su «Lidel» mostra due ragazze (le Yartseff?) a piedi nudi e tunichetta corta, che saltellano sollevando un ginocchio in avanti⁸⁷.

Il nome delle due sorelle Yartseff riemerge, nel giro di qualche anno, nel programma della Riunione Internazionale di Danze che si svolge all'Anfiteatro di Boboli dal 31 maggio all'1 giugno 1931⁸⁸. Il quadro che accoglie la rassegna è dato dalle manifestazioni della Primavera Fiorentina, che al suo interno include le cosiddette "Olimpiadi della Grazia", competizione sportiva internazionale al femminile strutturata nelle tre sezioni di scherma, atletica leggera e danze ritmiche. Il coinvolgimento delle Yartseff, in quanto direttrici di una scuola di danza, si comprende facilmente: il comitato esecutivo dell'evento vede Flavia Farina Cini nelle vesti di presidente (un incarico per il quale non doveva essere stata irrilevante l'amicizia con Pavolini), mentre Marussia vi collabora come segretaria e Nadia come membro ordinario. Al confronto con le altre scuole coinvolte – fra cui quella di Mary Wig-

⁸⁵ Cfr. *Sogno di una perla*, «Lidel», 15 maggio 1924.

⁸⁶ Come si comprende dal programma di sala custodito presso il Fondo Guido Salvini, MBA, con collocazione SAL PRS 10.

⁸⁷ La foto compare a corredo del seguente articolo: E. G., *Abracadabra a Firenze*, «Lidel», 15 giugno 1925.

⁸⁸ Su questa manifestazione si veda il contributo di Samantha Marenzi in questo Dossier.

man – la presenza delle Yartseff risulta in qualche modo anomala: sono giovanissime, si legge nel programma, e presentano solo due allieve provenienti dalla loro scuola; il resto del gruppo è stato preparato appositamente per l'occasione, nel giro di tre mesi. Evidentemente una partecipazione dettata più dalle circostanze per una scuola, come si dirà sulla stampa, riservata sostanzialmente alle signorine dell'aristocrazia. Nebulose pure le informazioni che filtrano dal testo di presentazione pubblicato all'interno del programma ufficiale: si intuisce che la scuola è aperta ad allievi di ambo i sessi, che prevede una parte di «tecnica fisica»⁸⁹ (proposta sempre con misura, «in rapporto alle naturali leggi di espressione ritmica e plastica»⁹⁰) e una incentrata sull'espressione della «grazia gioiosa»⁹¹: fare della grazia una nuova natura, un secondo istinto, attraverso la danza.

Alla Riunione Internazionale di Danze, in rappresentanza dell'Italia, partecipa non solo la scuola delle Yartseff ma anche quella della già citata Minnie Smolkova Casella. Nella penuria di informazioni che circonda entrambe queste esperienze pedagogiche, vale la pena di riportare la cronaca dell'evento pubblicata su «Lidel», dato che getta una luce sulle esibizioni delle scuole italiane e sui loro metodi:

Ho lasciato per ultime le due scuole italiane. La Smolkova volle mostrare come si svolge l'insegnamento iniziale il quale parte dal respiro. L'esile e slanciata bionda russa [ma in realtà cecoslovacca] ha un debole per la teoria (e lo provò con una dotta interessante conferenza tenuta nel pomeriggio all'Accademia dei Fidenti): essa dà gli ordini spiegandoli al pubblico il quale mai sospettava che «respiro e spirito hanno una sola radice etimologica» e che perciò si può affermare: «dimmi come respiri e ti dirò come s'ispira l'animo tuo».

Ecco la lezione in atto: «Respirate profondamente. Seguite il ritmo interno del vostro respiro. Fatevi portare in su dal respiro e scendete giù insieme al respiro». «Ognuno il suo ritmo». «Rilasciatevi armoniosamente». «Cadete plasticamente in maniera brutale». «Date l'onda al corpo». «Più grande l'onda». «Lanciatevi per aria».

Le biondissime sorelle Yartseff hanno a Firenze una scuola frequentata da signorine dell'aristocrazia, ma per le «Olimpiadi della Grazia» prepararono un gruppo di nuove allieve che si esibirono in tuniche rosse e con i sandali, idea forse

⁸⁹ *Riunione Internazionale di Danze*, programma completo e storia delle scuole partecipanti, 31 maggio – 1 giugno 1931, Anfiteatro Giardino di Boboli, p. 5.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Ibidem*.

poco indovinata, perché il ritmo del corpo base di tutto l'insegnamento, mal si comprende se i piedi non sono liberi da ogni impaccio, ed infatti nessuna venne poi eseguita da loro stesse se non a piedi nudi⁹².

Firenze è poi interessante perché presenta un fenomeno fin qui non segnalato, vale a dire l'apertura di un teatro lirico a esperienze moderne di danza, grazie all'attività esercitata dalla labaniana Angiola Sartorio all'inizio degli anni Trenta⁹³. Non si tratta di un caso totalmente isolato: è possibile accostarvi almeno l'esempio del Teatro Costanzi di Roma, che nel 1928 pone a capo della propria neonata scuola di ballo la russa Ileana Leonidoff, nota soprattutto per danze libere e mimodrammi⁹⁴; o il caso della Scala, che nel 1932 apre le porte a Jia Ruskaja o che, nel 1937, affida le coreografie di *Proserpina* (su musiche di Renzo Bianchi e libretto di Sem Benelli) alla già citata Cesca Bozzi Sicione⁹⁵, poi ammalatasi e sostituita dalla ballerina Nives Poli.

A Firenze, però, le attività del Teatro Comunale si intrecciano con quelle del Maggio Musicale. Quando, dunque, dopo il successo del *Sogno di una notte di mezza estate* di Max Reinhardt nel 1933, che la vede coinvolta, si sceglie di affidare ufficialmente una scuola di danza ad Angiola Sartorio, l'operazione pare lungimirante: l'intento è quello di dotarsi di un corpo di ballo ben formato e duttile, capace, in virtù della propria formazione poliedrica, di soddisfare le più disparate necessità artistiche. Nonostante il grande successo riscosso fin da subito in termini di frequenze – giungono a Firenze numerosi danzatori professionisti e centinaia di amatori – e risultati artistici, la scuola chiude nel giro di pochi anni. Rimane un esempio interessante, però, in cui coesistono elementi peculiari e aspetti condivisi con altre realtà coeve: da una parte, oltre alla partecipazione alle stagioni di un teatro lirico, l'originale presenza di allievi maschi, vero e proprio *unicum* nel panorama del tempo che apriva un campo ampio di possibilità creative e compo-

⁹² Zuculin, *Le Olimpiadi della Grazia*, cit.

⁹³ Per un attento ritratto di Angiola Sartorio si rimanda al contributo di Patrizia Veroli reperibile all'indirizzo: <<https://intellettualinfuga.com/it/Sartorio/Angiola/280>> (ultima consultazione: giugno 2025).

⁹⁴ Su Ileana Leonidoff si veda: Laura Piccolo, *Ileana Leonidoff. Lo schermo e la danza*, Aracne, Roma, 2010.

⁹⁵ *La stagione lirica della Scala. Il calendario degli spettacoli*, «Corriere degli spettacoli», 28 ottobre 1937.

sitive; dall'altra parte, si rintracciano le problematiche già indicate a proposito del rapporto tra scuola e gruppo professionale (con la prima che, fondamentalmente, sovvenziona il secondo), la predisposizione di un programma didattico multiforme (secondo una linea perseguita anche da Ruskaja, ma segnalata pure da Minnie Smolkova Casella, con il recupero della tecnica classico-accademica), la relazione con il mondo dell'associazionismo femminile (con gli spettacoli presso la sede fiorentina dell'importante circolo femminile internazionale Lyceum)⁹⁶, nonché una proposta artistica percepita perlomeno come eclettica, se è vero che la critica attribuisce a Sartorio le etichette più diverse, chiamando in causa ora il ballo russo, ora la danza d'espressione tedesca, ora le radici latine dell'arte di Tersicore.

Venezia (e Vicenza)

Venezia, negli anni Trenta, è una città in cui con grande forza prendono corpo le politiche artistiche del regime, in particolare attraverso le attività della Biennale di Arti Visive, la creazione, nel 1930, del Festival Internazionale di Musica Contemporanea e quella, nel 1934, del Festival Internazionale del Teatro. La città lagunare, a inizio decennio, è anche teatro di un grande evento dedicato alla danza, ma destinato a rimanere solo sulla carta: un Festival di Danza Classica inserito nel quadro della Biennale Arte e affidato alla direzione di Jia Ruskaja, nel 1934 posta alla guida del Comitato Esecutivo per la sua organizzazione. Ruskaja progetta una riunione delle maggiori scuole europee, sulla falsariga delle già citate "Olimpiadi" fiorentine. In più, aggiunge l'idea di sfruttare l'eccezionale cornice scenografica offerta dalla laguna. Immagina una grande piattaforma galleggiante davanti all'Isola di San Giorgio sulla quale allestire dimostrazioni e spettacoli: non è solo un'astuta (benché ancora impraticabile⁹⁷) operazione promozionale, ma anche il segno di una mentalità. Un modo di pensare il teatro sotto forma di eventi grandiosi, coinvolgenti, costruiti sull'immersione collettiva in luoghi sapientemente *preparati*: vi è forse una qualche risonanza,

⁹⁶ Cfr. *Le danze di Angiola Sartorio al Lyceum*, «Nuovo giornale», 15 gennaio 1935.

⁹⁷ Cfr. Bocchino, *Jia Ruskaja. La dea danzante*, cit., pp. 109-111.

oltre che con tutto il filone degli spettacoli classici *en plein air*, con gli imponenti allestimenti all'aperto che i grandi registi europei (Reinhardt, Copeau) curano in Italia proprio in questi stessi anni.

La progettazione del festival veneziano cade in un momento in cui imperversano accese polemiche tra classicisti e modernisti della danza. Una manifestazione internazionale potenzialmente ripetibile negli anni rappresenta una posta davvero alta in termini di accreditamento istituzionale, occasioni di lavoro per coreografi e danzatori, visibilità all'estero: di fronte alle notizie sul progetto di Ruskaja, i paladini del balletto si scatenano. Walter Toscanini, con lo sciovinismo e il livore che caratterizzano i suoi contributi, fornisce alcuni dettagli sulla progettazione dell'evento e sulla ricerca, da parte di Ruskaja, di contatti internazionali. Nessun'artista italiana (o comunque attiva in Italia) è invitata, benché non manchino nemmeno da noi scuole e gruppi di danza moderna – senza considerare, come invece fa Toscanini, tutto il comparto del balletto:

La direzione artistica e l'organizzazione di queste manifestazioni è affidata a Jia Ruskaja, di nazionalità russa, condirettrice della Scuola di Ballo del Teatro alla Scala di Milano. Non si è creduto di 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. [...]

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 di tradurre letteralmente: “Jia Ruskaja, una delle due maestre di ballo della Scala di Milano, che è responsabile di ciò che ella chiama il *moderno balletto*, è venuta in Inghilterra alla ricerca di un rappresentativo gruppo inglese da invitare al Festival Internazionale che si terrà a Venezia in settembre. La signora Ruskaja, che ha fatto una rapida visita a Dartington Hall per vedere l'opera di Miss Louise Soberg e di Miss Barr, è evidentemente una 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 che molti paesi hanno promesso di mandare gruppi rappresentativi”. Noi possiamo anche infischiarcene che la signora Ruskaja rovinì con le sue esperienze dilettesche la Scuola di Ballo della Scala, ma ci opponiamo con ogni energia che sia lasciato [*sic*] 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 a 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 Ruskaja 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 dalcroziano⁹⁸.

Quanto ai gruppi nostrani di danza moderna, proprio il territorio veneto ne ospita alcuni, innanzitutto attraverso la programmazione del Teatro Olimpico di Vicenza, riaperto nel 1934 con l'intento di allestire rappresentazioni classiche sotto il coordinamento dell'INDA. In particolare, gli spettacoli degli anni Trenta (*Coefore*, 1935; *I Sette contro Tebe*, 1937; *Edipo re*, 1939)⁹⁹, tutti con la regia di Guido Salvini, vedono una collaborazione continuativa del gruppo di danzatrici guidato da Tusnelda Riso, proveniente da Genova, che peraltro si ritrova anche a Venezia nel 1938, quando prende parte a *Il filosofo di campagna*, su musiche composte da Baldassare Galuppi (detto il Buranello) nel 1754, libretto di Carlo Goldoni, regia di Corrado Pavolini. Lo spettacolo va in scena presso il giardino settecentesco di Palazzo Ca' Rezzonico, organizzato dall'Ente Autonomo Teatro la Fenice di Venezia¹⁰⁰. Questo doppio coinvolgimento di Riso, tanto nelle rappresentazioni classiche quanto nella ripresa di un'opera del Settecento, ripropone il tema dell'eclettismo della danza moderna, suggerendo la possibilità di differenti coloriture stilistiche a fronte di una grammatica di base verosimilmente impostata sugli elementi già segnalati fin qui e testimoniati anche dalla documentazione iconografica (mobilità del torso, corse, salti, attenta disposizione dei corpi nello spazio secondo cerchi e gruppi scultorei)¹⁰¹. O forse no: non è detto che la proposta del gruppo Riso non si differenziasse nettamente da uno spettacolo all'altro. Ma

⁹⁸ Gualtiero De Martini [ma Walter Toscanini], *Punte e pirolette*, «Perseo», a. V, n. 5, 15 febbraio 1934.

⁹⁹ Cfr. Roberto Cuppone, *Il regista e l'Accademico. La rinascita del Teatro Olimpico (1934-1956)*, in Guido Salvini, *Un figlio d'arte nel tempo della transizione*, cit., pp. 127-138.

¹⁰⁰ Cfr. *Belle arti*, «L'Illustrazione Italiana», a. LXV, n. 27, 3 luglio 1938.

¹⁰¹ Si veda, a titolo d'esempio, il corredo fotografico dell'articolo, dedicato alle messinscene di Plauto al Teatro di Ostia, di Mario Corsi: *Plauto autore rappresentato nel Novecento*, «L'Illustrazione italiana», a. LXV, n. 24, 12 giugno 1938.

il problema va posto, specie perché poco o nulla sappiamo su quest'artista, sulla sua formazione (certamente studiò con Rosalia Chladek)¹⁰² e sul suo metodo didattico e creativo. E perché, come s'è visto, si tratta di una questione radicalmente trasversale.

Genova

Finora non inclusa, se non di sfuggita, nei discorsi sulla danza italiana del Ventennio, negli anni Trenta la città di Genova mostra invece un'attenzione non secondaria per quest'arte, attraverso l'operato di due artiste i cui profili risultano ancora bisognosi di indagini approfondite: la già citate Tusnelda Risso e Traut Streiff Faggioni. Formatesi allo studio della ritmica, queste due donne incarnano un legame con gli insegnamenti di Dalcroze che ha radici più lontane nel capoluogo ligure, dato che già nel 1921 Luigi Ernesto Ferrara è chiamato a tenere «in via di esperimento»¹⁰³ un corso di ritmica al Civico Istituto Musicale Paganini. Presso l'Archivio Storico Comunale di Genova è custodita una relazione dello stesso Ferrara, che testimonia la non semplice accoglienza destinata al metodo Dalcroze, dato che, nel testo, Ferrara fa appello alla Giunta Comunale affinché gli esiti del suo insegnamento siano valutati «da giudici di indiscutibile competenza didattica che conoscano pienamente il metodo dalcroziano, ma che abbiano la più serena e obiettiva imparzialità e sieno liberi da preconconcetti contrari al nuovo insegnamento»¹⁰⁴. È la spia di una difficoltà che, d'altronde, si rintraccia anche in altri contesti: nel 1924, il Direttore del Conservatorio di Milano Ildebrando Pizzetti – tra i firmatari del *Manifesto degli intellettuali fascisti* e futuro Accademico d'Italia – sopprime il corso di ginnastica ritmica avviato nel 1920, dato che «il numero degli allievi

¹⁰² Cfr. Veroli, *Danze a Ostia antica (1927-1953)*, cit., p. 100.

¹⁰³ *Regesto delle deliberazioni del Consiglio comunale di Genova riguardanti il Civico Istituto di Musica poi Conservatorio, Liceo musicale ed infine Liceo musicale pareggiato "N. Paganini" (1849-1967)*, a cura di Maurizio Tarrini, «Il Paganini», n. 3, 2017, pp. 267-291: 272.

¹⁰⁴ Luigi Ernesto Ferrara, relazione sui corsi di ritmica e solfeggio per il Civico Istituto Paganini di Genova, 15 maggio 1922, in Archivio Storico Comunale di Genova, Istruzione, Categoria 9, Classe 9, Cartella 69/2, 642.

del Conservatorio che frequentano la scuola era quasi nullo, e quindi diventava istituzione pressoché privata che non può consentire l'uso dei locali artistici e necessari al Conservatorio stesso»¹⁰⁵.

Non è da escludere che Tusnelda Risso e Traut Streiff Faggioni abbiano seguito, giovanissime, il corso di Ferrara all'Istituto Paganini e, a partire da questo, approfondito all'estero lo studio della ritmica. Dopotutto, Traut Streiff (prenderà il cognome del marito, Ruggero Faggioni, a metà degli anni Trenta) era figlia di genitori svizzeri emigrati in Italia ed è infatti a Zurigo che, sul finire degli anni Venti, si reca per studiare presso il Conservatorio, plasmata soprattutto dall'allieva di Dalcroze Mimi Scheiblaue, ma influenzata altresì dalla danza mitteleuropea che pure trovava posto nel programma didattico della scuola¹⁰⁶. Rientrata a Genova, Traut Streiff si dedica soprattutto all'insegnamento presso il Liceo Musicale (privato) Amilcare Zanella, dove lavora sicuramente per tutti gli anni Trenta, ma tiene verosimilmente dei corsi anche all'Istituto per i ciechi e per i sordi: le ricerche d'archivio non hanno finora offerto alcuna documentazione su quest'ultima attività, che però si configura chiaramente come un caso speciale nel panorama dell'insegnamento della danza in questi anni. Scarse le notizie sull'attività di danzatrice e coreografa, che sembra intensificarsi negli anni a cavallo fra Trenta e Quaranta, dopo la maternità del 1936: nel maggio del 1939 Streiff danza come solista (lo si è visto) al Teatro delle Arti di Roma, nello stesso anno partecipa con le proprie allieve alla ripresa moderna dell'*Olimpiade* di Vivaldi, rappresentata il 19 settembre nel quadro della Settimana Celebrativa di Antonio Vivaldi al Teatro dei Rozzi di Siena¹⁰⁷, e, nel 1940, è tra i protagonisti degli eventi genovesi legati alle Onoranze a Nicolò Paganini per il Centenario della morte.

¹⁰⁵ Così si legge nella lettera indirizzata a Ferrara dal Conservatorio, per mezzo del maestro Enrico Polo. Cfr. Galazzo, *Luigi Ernesto Ferrara e Cesira Ferrani. Zio e nipote*, cit., p. 48.

¹⁰⁶ Cfr. Eugenia Casini Ropa, *Il mondo di Traut*, in *Traut Streiff Faggioni: le forme dell'anima. Centenario della nascita 1910-2010*, Firenze, I libri di noiautori, 2010, pp. 24-30.

¹⁰⁷ Il programma dell'evento, che si svolse dal 16 al 21 settembre 1939, è disponibile nella collezione digitale della Fondazione Giorgio Cini (Venezia), all'indirizzo: <https://ciniviewer.xdams.net/books/P_434.html#page/1/mode/1up> (ultima consultazione: giugno 2025).

Rispetto alla manifestazione senese, una lettera al direttore Alfredo Casella fa emergere nuovamente il tema del trattamento economico delle danzatrici, ma getta anche una luce sulle modalità di collaborazione tra musicisti, registi e coreografi. Siamo a circa venti giorni dal debutto e Streiff informa Casella di essersi appena messa in contatto con il regista Corrado Pavolini e di aver parlato con il maestro Virgilio Mortari, responsabile dell'orchestrazione. Da due settimane ha iniziato le prove con il proprio gruppo e, una volta a Siena, auspica di potersi confrontare con Pavolini per eventuali modifiche alla coreografia. Viene poi alla questione del compenso: «Lei mi scrive di dirle qualcosa sul lato finanziario. Col Maestro Mortari si era convenuto il totale rimborso delle spese per noi tutti; se i capolavori non faranno lega coi quattrini, penso si possa restare intesi così»¹⁰⁸. Se, stando al programma di sala, non è chiaro in che punto dell'*Olimpiade* compaiano le danze, le foto custodite presso il fondo Virgilio Marchi del Museo biblioteca dell'attore di Genova forniscono qualche indizio in più. Mostrano innanzitutto la scenografia, opera dello stesso Marchi, dominata dal bianco colonnato di tre edifici che delimitano il perimetro del palcoscenico, al centro del quale campeggia un altare; parimenti, suggeriscono due momenti danzati: l'uno, in cui quattro ragazze in corta tunica compiono l'atto di tendere vigorosamente l'arco che ciascuna tiene in mano, mentre inarcano profondamente la schiena all'indietro; l'altro, con le quattro interpreti, velate, che si inginocchiano in preghiera attorno all'altare. Ancora una volta, amazzoni e vestali.

Nell'aprile 1940 Traut Streiff è al lavoro per il centenario pagani-niano: scrive ancora a Casella, chiedendogli il permesso di interpretare alcuni suoi brani e consigli su altri musicisti contemporanei¹⁰⁹. Si esibirà sabato 8 giugno, al Teatro Carlo Felice, nell'ambito del Concerto di Giovani Solisti, in occasione del Raduno dei Musicisti d'Italia presieduto dal Ministro dell'Educazione Nazionale Giuseppe Bottai¹¹⁰. Benché il nome di Traut non compaia nel programma ufficiale del-

¹⁰⁸ Lettera di Traut Streiff ad Alfredo Casella, 28 agosto 1939, in Fondo Alfredo Casella, Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini (Venezia), busta XXIII, fascicolo 3.

¹⁰⁹ Lettera di Traut Streiff ad Alfredo Casella, 15 aprile 1940, *ibidem*.

¹¹⁰ *Il concerto al "Carlo Felice" dei giovani esecutori*, «Il Secolo XIX», 6 giugno 1940.

le manifestazioni¹¹¹, il suo intervento è segnalato e apprezzato dalla stampa, che la cita come figura nota nella vita artistica genovese¹¹². Sia l'*Olimpiade* che le Onoranze paganiniane rappresentano due eventi di prim'ordine nella vita culturale del regime, catalizzatori di artisti e personalità di prim'ordine: la danza, ubiqua, vi trova una sua visibilità.

Trieste

Senza dubbio la più periferica fra le città oggetto della presente ricognizione, Trieste è il luogo in cui vive e lavora Britta Schellander. Nel 1960, la rivista «Arte Cristiana», edita dalla Scuola Beato Angelico di Milano, pubblica un profilo biografico dedicato a lei, che rivela una preziosa rete di collaborazioni al femminile: a firmarlo è Cesca Bozzi Sicione, che abbiamo già visto insegnare presso la stessa Scuola Beato Angelico e all'Accademia di Brera negli anni Trenta. Bozzi Sicione è una collaboratrice ufficiale della rivista, come d'altronde la stessa Schellander. A chiamarla è stata certamente Eva Tea: la loro amicizia è sopravvissuta alla guerra, e così la loro relazione professionale¹¹³. Nel testo del 1960, Britta Schellander è presentata in questi termini:

La danzatrice e coreografa Britta Schellander-Moresco, donna schietta, colta, raffinata di gusti, scrupolosa e corretta fino all'estremo, col prossimo, dolce, umana, sensibile, ma inflessibile ed esigente nel suo lavoro, appartiene a una famiglia triestina, ove l'avvocatura si tramanda di padre in figlio. Cresciuta in un ambiente intellettuale e artistico, dopo aver frequentato l'Istituto Magistrale, si dedicò allo studio di diverse lingue, alla musica, all'arte in genere, ma soprattutto alla danza. Sin da bambina studiò balletto accademico [...] finché, in cerca di nuove forme, passò alla Scuola di danza espressionistica di Mary Wigman a Dresda ove ottenne il diploma di danzatrice, coreografa e pedagoga. Per dieci anni, e precisamente dal 1934 in poi, insegnò a Trieste e dalla sua scuola uscirono danzatrici che tuttora lavorano nei migliori teatri e nell'insegnamento.

Oltre alla attività pedagogica, la Schellander diede concerti di danza in Italia

¹¹¹ *Onoranze a Niccolò Paganini nel primo centenario della morte, sotto l'alto patronato del Duce*, programma delle manifestazioni musicali, Genova, maggio-giugno 1940, XVIII.

¹¹² *Al Carlo Felice*, «Il Secolo XIX», 9 giugno 1940.

¹¹³ Eva Tea le dedica un dettagliato e appassionato profilo in «Arte Cristiana», vol. XLIX, fasc. 4-5, 1961.

e all'estero e partecipò nel 1936 alle Olimpiadi di Berlino, rappresentando l'Italia per la danza a solo, ottenendo l'anello olimpico con diploma d'onore, cioè il massimo riconoscimento per questa categoria.

Devo far notare che, come esiste differenza tra la musica da camera e quella sinfonica, pure nella danza esiste notevole differenza tra quella da concerto e quella teatrale.

Nel 1939, nonostante la sua notorietà come danzatrice concertista, conscia però che la danza del domani sta nell'unione fra il balletto, con le sue immutabili leggi, e la danza nuova, cioè fra il genere coreografico che toccò la massima sua parabola nel Barocco, decadendo poi in puro estetismo e virtuosismo, e la danza espressionista, ella non sdegnò di partecipare come ballerina di fila al Teatro S. Carlo di Napoli, per sperimentare di persona la danza sotto ogni punto di vista. Fu lì che conobbe il suo futuro marito, il ben noto regista d'opera, Riccardo Moresco¹¹⁴.

Molteplici gli elementi di interesse in questo contributo, che si pongono in continuità con il panorama complessivo e che segnalano anche una prosecuzione delle relazioni e dei percorsi artistici tra fascismo e post-fascismo: l'attività come danzatrice e coreografa, svolta sia come solista sia come leader di un gruppo, che vede nei circoli privati, nell'associazionismo, nella beneficenza e nella collaborazioni con le diramazioni locali del PNF il proprio privilegiato campo d'azione¹¹⁵; la stabilità della scuola, sicuramente attiva, come peraltro confermato dalla stampa, per tutti gli anni Trenta; la scelta dell'eclettismo, perseguita attraverso la pratica integrata – prima di tutto come danzatrice – di tecnica classico-accademica e «danza nuova»¹¹⁶.

¹¹⁴ Cesca Bozzi Sicione, *Figure di danzatrici: Britta Schellander Moresco*, «Arte Cristiana», vol. XLVIII, fasc. 2-3, 1960.

¹¹⁵ Si vedano i dati che emergono dalla stampa triestina: *Britta Schellander al Circolo Artistico nell'odierna serata di danza moderna*, «Il Piccolo di Trieste», 16 novembre 1934; *Le danze di Britta Schellander*, «Il Piccolo di Trieste», 15 novembre 1935; *Le danze di Britta Schellander in Sala Massima*, «Il Piccolo di Trieste», 6 novembre 1936; *La serata di danze di Britta Schellander*, «Il Piccolo di Trieste», 14 novembre 1936; *La serata di danze di Britta Schellander*, «Il Piccolo di Trieste», 12 febbraio 1937; *La serata di danze di Britta Schellander e delle sue allieve*, «Il Piccolo di Trieste», 6 marzo 1937; *Britta Schellander e le sue allieve al Dopolavoro del commercio e dell'industria*, «Il Piccolo di Trieste», 18 gennaio 1938; *Nell'associazione italo-germanica il brillante spettacolo con Britta Schellander*, «Il Piccolo di Trieste», 14 aprile 1942.

¹¹⁶ Bozzi Sicione, *Figure di danzatrici: Britta Schellander Moresco*, cit.

Spicca invece il dato relativo alla partecipazione alla Internationale Tanzwettspiele (competizione internazionale di danza) organizzata in apertura delle Olimpiadi di Berlino del 1936 (15-31 luglio), dal momento che, finora, oltre al caso del gruppo guidato da Jia Ruskaja, non era nota la partecipazione di altri artisti italiani alla manifestazione berlinese. Quest'ultima, a differenza di quanto dichiarato da una stampa particolarmente desiderosa di celebrare i trionfi internazionali di Ruskaja¹¹⁷, non riuscì ad assumere, nonostante gli intendimenti iniziali, un carattere di vera e propria gara. Tutti i Paesi partecipanti alle Olimpiadi erano stati sollecitati a inviare artisti rappresentativi nei tre generi in programma, cioè balletto, danze folkloriche e danza moderna, nella doppia categoria dei solisti e dei gruppi. Risposero alla chiamata quattordici Paesi (Australia, Belgio, Bulgaria, Canada, Germania, Grecia, India, Italia, Jugoslavia, Olanda, Austria, Polonia, Romania, e Svizzera – con i ben noti rifiuti da parte di Stati Uniti, Francia, Inghilterra e Svezia): la varietà delle proposte e la disparità nei parametri di valutazione fra solisti e gruppi spinse Rudolf Laban, a capo della giuria, ad assegnare a tutti un diploma di partecipazione. A questo, si aggiungevano medaglie e menzioni speciali, «una serie di doni e di diplomi» con i quali la giuria voleva «porgere il suo ammirativo riconoscimento a quei cultori della danza che più si erano distinti nella manifestazione»¹¹⁸. Quella che, inizialmente, doveva essere una gara, era insomma divenuto un festival. In questo quadro si collocano i riconoscimenti ricevuti dal gruppo di Jia Ruskaja (a Berlino grazie al sostegno dell'Ispettorato del Teatro e del CONI) e da Britta Schellander: il Lauro d'argento per l'*ensemble* guidato dalla russa (che portava a casa anche il diploma d'onore per Avia de Luca e la medaglia olimpionica per Giuliana Penzi, come soliste); l'anello olimpico, con diploma d'onore, per Schellander. I riconoscimenti ottenuti dalla danzatrice triestina sono però celebrati, com'è ovvio, dalla stampa locale. Interessante un articolo pubblicato ne «Il Piccolo di Trieste», nel quale, spigolando tra i giornali tedeschi, si offre un paragone tra Schellander e Gret Palucca:

¹¹⁷ C. R., *L'Olimpiade della danza a Berlino*, «Corriere della sera», 30 luglio 1936.

¹¹⁸ *Il primo premio a Jia Ruskaja per le scuole di danza*, ritaglio stampa senza data custodito presso la Cia Fornaroli Collection, Dance clippings "Jia Ruskaja".

La giuria delle Olimpiadi della danza, dopo aver onorato la scuola milanese della signora Ruskaja col massimo riconoscimento per la categoria di danze collettive, ha assegnato un ambito premio alla triestina Britta Schellander, che rappresentò l'Italia nella categoria delle soliste. Il premio consiste in un anello olimpionico e in un attestato in cui la giuria riconosce "il valore artistico" delle sei danze eseguite dalla giovane e valorosa danzatrice. La stampa estera, con più di settanta critiche, tutte favorevoli, fu unanime nel tributare elogi e attenzione alla concittadina. «L'italiana Britta Schellander – scrive la Berliner illustrierte Nachtausgabe – apre la seconda serata, il suo bel corpo porta ad impareggiabili espressioni la tensione dei 'movimenti trattenuti'. Anche nella «Danza primitiva», presentata come ultima, essa volteggia con gioia naturale e sorprendente tecnica. È da notarsi la grave difficoltà della prova, visto che la seconda parte della stessa serata era sostenuta da quel genio della danza che è la Palucca». La Berliner Volkszeitung tra l'altro scrive: «L'italiana ha una tecnica molto nitida e sicura. Nelle composizioni di danze da camera essa arriva ad un gioco di forme e di luci del movimento che rivela grande leggiadria, unita a versatilità di espressione. La gentile apparizione dell'italiana e il genere sempre persuasivo e toccante delle sue danze furono coronati da un fervido consenso di applausi. [...] e la Deutsche Allgemeine Zeitung le dà anzi cavallerescamente la precedenza nel titolo: «Britta Schellander e Palucca alla Volksbühne» esprimendosi poi in suo riguardo con la più viva simpatia¹¹⁹.

L'attività pedagogica di Schellander a Trieste continua, come si diceva, per tutti gli anni Trenta e ancora durante il conflitto: in questo senso, un documento singolare è costituito dalla *Guida Generale di Trieste*, pubblicata annualmente per fornire nomi e indirizzi dei professionisti e delle attività cittadine. Schellander è sempre presente, ora sotto la categoria "maestri di ballo", ora in quella "ginnastica ritmica e coltura fisica"¹²⁰. In quest'ultimo settore, però, non è sola. In città, sul finire degli anni Trenta, Lisa Walther, che danza anche nei balletti del Teatro Verdi¹²¹, dirige un Istituto di ginnastica ritmica ed educazione fisica. Un'altra donna, un'altra scuola a cavallo con la ginnastica, un altro esempio che confluisce nel fitto pulviscolo della danza del Ventennio. Un terreno, quello delle scuole, che non è da ritenere secondario

¹¹⁹ *La triestina Britta Schellander premiata alle Olimpiadi dell'arte*, «Il Piccolo di Trieste», 8 agosto 1936.

¹²⁰ Le edizioni consultate sono quelle del 1936, 1938, 1939.

¹²¹ Ad esempio nel *Carillon Magico* (1938), come emerge dal programma di sala oggi disponibile all'indirizzo: <<https://www.teatrodel900.it/il-carillon-magico-1938-rya-teresa-legnani/>> (ultima consultazione: giugno 2025).

rispetto alla creazione e rappresentazione di spettacoli. Tutt'altro. Le scuole, in questi anni, sono forse il luogo in cui meglio si coltivano e si sviluppano forme di danza lontane dal dettato classico-accademico: esse filtrano gli insegnamenti dei grandi maestri stranieri (Dalcroze, Laban, Wigman) impostando una propria visione del corpo e del ruolo della danza rispetto alla definizione dell'identità (femminile), della collocazione sociale, della qualifica professionale. Le scuole sono l'avamposto della grande cultura del corpo europea, che, in Italia, penetra in forme carsiche e discontinue.