

Samantha Marenzi
ANIEKA LEGGETT:
UNA AMERICANA A FIRENZE TRA DANZA,
TEOSOFIA E ANTIFASCISMO*

Scheda

Milano (e Parigi)

«Improvvisamente, in mezzo a Milano, in una sera d'un giorno qualsiasi di lavoro, come uno di quegli strani filoni crepuscolari che mettono qualche cosa di fantastico e di magico sulle soglie della notte, si sono aperte spandendo il loro odore di remoli incensi, queste “danze del cielo”»¹.

È il 1931. A recensire le “danze del cielo” è lo scrittore Ettore Cozzani sulle pagine de «L'Eroica», la rivista da lui fondata venti anni prima a La Spezia e trasferita a Milano nel 1917, nel pieno di una guerra che lo aveva visto tra i più accesi interventisti. Il suo lungo articolo, dai

* Questa scheda, che 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), presenta la fase preliminare di una ricerca in corso su Anieka Leggett e sui rapporti tra danza, spiritualità, arti visive e antifascismo di cui costituisce un caso studio esemplare sia per l'intreccio tra queste linee di tensione, sia per l'eterogeneità delle fonti che convoca. La struttura, e il suo ordine geografico oltre che cronologico e tematico, sono scaturiti dal dialogo stretto con gli altri studiosi e studiose che hanno contribuito al presente Dossier, un dialogo basato sullo scambio di documenti, idee e materiali, e sull'individuazione di luoghi di convergenza e di problemi ricorrenti in diversi argomenti. In particolare rimando alle schede mia e di Simona Silvestri che si concentrano su esperienze coreutiche basate a Firenze e a Milano (i due perni italiani di questo contributo) e che si proiettano sull'ampia mappatura realizzata da Giulia Taddeo nel suo saggio.

¹ Ettore Cozzani, *Le danze del cielo e Anieka Leggett*, «L'Eroica», n. 155, luglio 1931, pp. 18-32: 18.

toni enfatici e retorici tipici della sua scrittura, è insieme visione poetica e documento storico, trasmutazione artistica e traccia di un evento che costituisce l'occasione per ricostruire l'avventura dell'americana Anieka Leggett, su cui Cozzani fornisce poche e vaghe informazioni oggi preziose per la scarsità di notizie sulla sua formazione e sul suo percorso artistico. Racconta di come la giovane, a tredici anni, abbia assistito a Detroit «alle danze di Jaques Dalcroze», restandone profondamente colpita e iniziando una lotta interiore tra il desiderio di danzare e l'opposizione dei genitori che le istillano la paura del peccato. «Pazienza: andrò all'inferno, ma danzerò»². Cozzani racconta di un sogno mistico e premonitore in cui, con una danza in Italia davanti a una chiesa bizantina, la giovane trova una armonia tra la fede e la necessità espressiva, e poi dell'arrivo in Europa e delle sue danze «pensose, sì, ma terrestri» davanti a pochi spettatori in Svizzera e a Parigi. Il suo passaggio nella capitale francese col nome d'arte di Anieka Yan è in effetti registrato dalla stampa negli anni tra il 1920 e il 1922, quando compaiono articoli che denunciano sia una attività ristretta e legata a contesti di gruppi spiritualisti di ispirazione esoterica (approda ai palchi parigini nell'ambito delle iniziative del gruppo *Idéal et Réalité*³, nato dal *Mouvement Cosmique* del noto occultista Max Théon) e sia pubblica, legata a teatri più commerciali e a grandi nomi dello spettacolo con cui condivide alcune serate (nel 1922 si esibisce al *Théâtre des Champs-Élysées* dividendo il programma con Loïe Fuller). Viene recensita ad esempio su «*Comœdia illustré*» come una promessa della danza il cui lavoro può essere sintetizzato con la parola “evocazione”. «La danseuse se plaît, en effet, à évoquer les divers sentiments de la

² Ivi, p. 20.

³ Questo legame è riportato in diverse fonti che attribuiscono a *Idéal et Réalité* il merito di aver portato la danzatrice nei teatri della capitale francese, e ne dà conto il periodico «*La Danse*» recensendo invece una serata organizzata dal circolo: «*IDÉAL ET RÉALITÉ. C'est le nom d'un groupe d'artistes qui considère l'art comme une recherche harmonieuse de l'équilibre dans le rythme et comme un moyen de mener à cet équilibre le plus grand nombre d'êtres possible. La danse forme la base de son programme. La dernière réunion de la saison a été consacrée aux évolutions de la danseuse Anika [sic!] Yan qui a interprété les œuvres de Bach, Schumann, P. Juon et Debussy. Anika Yan relève à la fois de l'école grecque dont elle emprunte l'harmonie plastique et de l'école russe dont elle possède le caractère hiératique. C'est une danseuse d'avenir.*». «*La Danse*», septembre 1921 (pagine non numerate).

vie et l'âme même de la nature, et cela, non par les méthodes habituelles de la danse et du mimodrame, mais par des moyens très curieux et qui sont sa propriété. Abandonnant la monotone tradition, Anieka-Yan met à exécution ses idées qui relèvent uniquement de l'imagination»⁴. Lontana, continua l'autore dell'articolo (non firmato), sia dal balletto che dalla danza classica, la sua arte conserva tratti di varietà e originalità, molto difficili da esprimere a parole, «c'est en voyant cette grande artiste que l'on pourra comprendre la richesse infinie de son "vocabulaire" plastique»⁵. Il testo citato accompagna tre fotografie stampate su una doppia pagina. Sono di Sahmelhaus, un fotografo di Zurigo la cui firma conferma il passaggio della danzatrice in Svizzera⁶ a cui accenna Cozzani. Sono tre immagini che la riprendono con costumi e pose molto diversi – dal lirismo a una frivolezza che evidentemente la danzatrice abbandonerà presto – scelte forse per evidenziare la sua pluralità di attitudini⁷, e che portano tre didascalie anche queste indicative della gamma di temi e ispirazioni della sua proposta: *Prière et Vision religieuse, Suite e Fuga (Bavardage), Le Poème de l'Avril*⁸. Come per molte danzatrici dell'epoca, la fotografia costituisce uno strumento importante di promozione ma anche di sperimentazione. Ne è un esempio la prima traccia rinvenuta in ordine cronologico dell'esperienza francese di Anieka Yan: la copertina del periodico «La Rampe» del 16

⁴ *La danseuse Anieka-Yan*, «Comœdia illustré», 15 mai 1920, p. 342.

⁵ Ivi, p. 343.

⁶ Allo stato attuale della ricerca non ci sono abbastanza informazioni sul passaggio della danzatrice in Svizzera, potenzialmente decisivo per ricostruire la sua formazione – forse basata sulla ritmica dalcroziana a cui aveva assistito in America e che la aveva avvicinata alla danza – e per la sua poetica, che potrebbe essere ispirata dalla celebre Charlotte Bara, autrice di danze mistiche e religiose già dagli anni Dieci attiva ad Ascona.

⁷ Va sottolineato che nel giugno del 1922, quando Anieka Yan si esibisce nelle serate di Loïe Fuller, le viene invece rimproverata una mancanza di varietà da Marcel Fournier che scrive: «On a applaudi aussi Mlle Anieka Yan, jeune danseuse aux gestes délibérément raides et mécaniques, dont le répertoire n'est pas suffisamment varié qui réussira tout à fait quand elle aura acquis un peu plus de précision et saura se montrer plus souriante et plus malicieuse». Il testo chiude la rubrica Théâtres Lyriques et Music-halls di «Le Monde illustré», 24 juin 1922, p. 470.

⁸ Le stesse tre fotografie appaiono un anno dopo su «Cinéa», n. 5, 3 juin 1921, pp. 10-11. Un breve testo/didascalia fornisce informazioni sulla danzatrice e sottolinea l'originalità della sua ricerca.

maggio del 1920 (al cui interno non compare che un breve trafiletto in cui si annunciano i suoi prossimi spettacoli) che pubblica uno scatto a tutta pagina dove lei, avvolta nei *volant* di un ampio costume di scena, è colta in un gesto espressivo coerente con l'atmosfera dell'abito.

Della rassegna stampa relativa al periodo parigino vale la pena citare ancora qualche articolo rilevante per la collocazione, per i contenuti o per l'autore. Ad esempio, sulle colonne de «Le Figaro», leggiamo: «La grande danseuse américaine qui, avec ses danses modernes, attire tout Paris au Théâtre Edouard VII, est une des artistes les plus complètes qu'on ait encore vue sur la scène». Appassionata alla danza sin da bambina, Anieka Yan, continua l'autore, è l'artefice degli argomenti, della messa in scena, degli effetti di luce e anche dei disegni dei sontuosi costumi eseguiti secondo le sue precise indicazioni. «Tout le spectacle dans ses moindres détails est l'œuvre personnelle d'Anieka Yan, qui en est récompensée par les bravos frénétiques du public parisien si friand des manifestations d'art nouveau dont la perfection ne laisse rien à désirer»⁹.

Quello parigino è un pubblico esigente. Anieka Yan lo conquista con un misto di attrazioni sceniche (i costumi, la plastica espressiva, e anche delle parrucche colorate¹⁰) e di intensità spirituale. «Le symbole caché ou la secrète intention que la page musicale recèle, Mlle Anieka Yan les extériorise avec une variété de mimique et une intensité de sentiment remarquables parfois, jamais indifférentes. Souple et capricante, elle sait aussi devenir grave sans cesser d'être gracieuse»¹¹, si legge su «Comœdia» dove appaiono riferimenti tecnici («elle appartient à

⁹ Anieka Yan, «Le Figaro», 16 novembre 1920. La rubrica Échos in cui compare il trafiletto è firmata Le Masque de Fer.

¹⁰ Vi fa riferimento lo scrittore e critico Fernand Divoire, capo redattore del giornale «L'Intransigeant», grande amico di Isadora Duncan a cui aveva dedicato poemmi e testi e, negli anni Quaranta (sotto pseudonimo perché sospettato di collaborazionismo), interlocutore di Edward Gordon Craig nel suo progetto di ripresa della rivista «The Mask», autore, oltre che di studi sull'occultismo, di due importanti libri sulla danza che mappano i profili, le tecniche e le poetiche degli artisti del suo tempo. Nel primo figura Anieka Yan all'interno di una ricognizione di danzatrici americane. Per quanto concerne i costumi e le parrucche, Divoire la definisce «de l'école des Sakharoff». Fernand Divoire, *Découvertes sur la danse*, Paris, Les Éditions G. Crès et C^{ie}, 1924, p. 187.

¹¹ Jean Poueigh, *Les Grands Concerts*, «Comœdia», 22 novembre 1920, p. 2.

cette école qui ne demande pas aux jambes et aux pieds d'intervenir presque exclusivement mais fait mouvoir le buste et la tête, les bras et les mains, recherchant la ligne et le geste»¹²) e musicali («l'espèglerie de *La journée enfantine*, de M. Outlizky, le panthéisme de *L'Ame des arbres*, d'après un prélude de Debussy, la pathétique opposition du *Pantin mélancolique*, de M. Paul Juon, furent transposés en images d'une originalité captivante»¹³).

Parigi è per la danzatrice anche teatro di incontri importanti sia sul versante della ricerca spirituale che su quello delle relazioni con intellettuali e artisti, soprattutto italiani. Conosce e frequenta lo scultore Dario Vescovo – particolarmente interessato all'arte coreutica e autore di molte figure danzanti –, col quale stringe una relazione sentimentale trasformatasi in una lunghissima amicizia¹⁴, e Giovanni Costetti, – anche lui sedotto dall'arte del movimento a cui si avvicina attraverso gli scritti di Paul Valéry¹⁵ – che come vedremo intraprenderà con lei una fertile collaborazione.

Come esplicitato dalle prime parole del suo articolo del 1931, Cozzani vede la Leggett a Milano, e sottolinea la tensione tra il misticismo

¹² *Ibidem.*

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ Cfr. Lucia Mannini, «Nel gioiello io mi mantengo scultore». *L'oreficeria di Dario Viterbo*, in *Dario Viterbo un artista tra Firenze, Parigi e New York. Opere e documenti*, a cura di Giovanna Lambroni e Lucia Mannini, Firenze, Edifir, 2019, pp. 47-82: 55. Molte delle informazioni riportate nel saggio provengono dalle carte raccolte nel Fondo Viterbo conservato nella Biblioteca Marucelliana di Firenze. Vale la pena aggiungere che Viterbo nel 1925 dedica alla danzatrice un *ex libris* con la scritta «DIVINUS AMOR» la cui litografia è riprodotta nel catalogo *Dario Viterbo*, a cura di Lara-Vinca Masini, Firenze, Sansoni, 1973 (illustrazione n. 114, pagine non numerate).

¹⁵ Costetti incontra Valéry a Parigi nel 1926 e, sedotto dal suo *L'Ame et la Danse* pubblicato nel 1923, inizia a illustrarne una versione italiana rimasta inedita, dove il testo è stato dattiloscritto sui fogli già disegnati. Ne rende conto il catalogo *Giovanni Costetti. 1874-1949. Grafica*, che raccoglie i materiali esposti in una mostra allestita nel 1976 al Ridotto del Teatro Municipale di Reggio Emilia (città natale del pittore) provenienti dalle donazioni Giovanni Costetti, Mai Sewell Costetti (sua moglie) e Wilhelmina Ferrando (la nostra Anieka Leggett col nome di battesimo e il cognome da sposata). Stampato a Reggio Emilia nel '76 senza riferimenti editoriali, il catalogo, a cura di Giancarlo Ambrosetti, è impreziosito da un testo di Giuseppe Berti. Oltre ai riferimenti nel testo (p. 18), si vedano le illustrazioni 170-173 e le relative indicazioni di catalogo a p. 49.

di tale visione e lo spirito moderno e produttivo della città che si pone ai suoi occhi come una ambientazione ideale.

[...] ho sempre pensato che Milano sia la città italiana più intenta e realizzatrice, anche nel campo artistico e spirituale; – e veder, quella sera, raccolti nella sala degli affreschi dell’Umanitaria, in una mescolanza significativa, professionisti e scrittori, signore di industriali e giovanette studiose, critici e artisti, a guardare in un silenzio rapito le movenze della creatura che rivelava la sua anima con la musica dei suoi gesti – capivo ch’essa, solamente a Milano, dopo i suoi lunghi anni di solitudine contemplante, di studio e di prove, poteva affrontare, non il giudizio che le è indifferente, ma la sensibilità e l’intelligenza di una folla: – appunto perché aveva bisogno di parlare col suo linguaggio fatto dei ritmi più umani, ad anime provate dalla vita, uscenti per un momento dal cerchio febbrile dell’esperienza quotidiana, in un’oasi di silenzio e di meditazione¹⁶.

L’enfasi del linguaggio non si deve solo allo stile dell’autore, che negli anni Trenta si contraddistingue per una produzione di romanzi d’appendice pieni di cliché¹⁷ e per una convinta adesione al fascismo, ma alla particolarità delle danze di Anieka Leggett che in questo periodo propone brevi scene di ispirazione religiosa, cariche di un forte afflato spirituale. Cozzani ripercorre il passaggio dalle sue danze piene di umorismo (come la *Danza del piccolo fauno*), di colorazioni orientali, espressioni esuberanti e movenze ardite che, scrive l’autore, la danza-

¹⁶ Cozzani, *Le danze del cielo e Anieka Legget*, cit., p. 18.

¹⁷ Scrive su questo Marcello Carlino nella voce su Cozzani nel *Dizionario Biografico degli Italiani* Treccani (vol. XXX, 1984, <

trice ha probabilmente tratto dai Russi coi quali «ha studiato molto»¹⁸. Il passaggio – senz'altro meno drastico di come lo legge Cozzani – da una fase più “mondana” della sua carriera artistica all'intuizione della danza come manifestazione dell'anima e visione luminosa, segna anche il suo spostamento dalla capitale francese alle colline toscane, dove si stabilirà fino alla metà degli anni Trenta.

Come può essere quella che abbiamo vista nelle Danze del Cielo? Una crisi morale, il nodo di un'esperienza umana reciso, – ha mutato un giorno, di colpo, l'orientamento della sua vita. Quel ch'era predetto nel suo sogno d'adolescente s'avvera. Scende in Italia, si ferma a Firenze. Prende una villa a Poggio Chiaro, su un colle da cui Firenze non è che una pallida visione celeste di giorno, e una nebbia fosforescente di notte, e le colline sono un perenne ritmo che varia con la luce. Là sta, immobile in un pensiero, quattro anni. Non fa nulla: legge, contempla. Ma dentro di lei tutto lentamente si muta [...]. Di tutto il suo passato d'artista non rimane che la sapienza tecnica: il resto non è che una spoglia trasparente e scolorita ai suoi piedi. L'anima lentamente tocca il fondo della vita: la donna sente che ha finalmente raggiunta la verità: essa vede, ora. E non dirà più altra parola che quella del mistero che ha penetrato¹⁹.

Milano è una tappa accidentale del percorso della Leggett, ma è quella che lascia la più articolata testimonianza scritta con l'articolo di Cozzani. Questo accompagna in realtà una corposa selezione di disegni di Costetti che costituiscono, oltre a una importante produzione artistica, la più completa base documentaria sulle danze mistiche di Anieka, e anche uno dei casi più interessanti del rapporto tra danza e pittura nell'Italia dei primi decenni del Novecento.

Nei pressi della Villa di Poggio Chiaro, nella quale s'è costruito un silenzioso e intimo ambiente, e vi danza, raccogliendovi tutti coloro che esprimono il desiderio di conoscere una forma di vera danza religiosa, c'erano i ruderi d'una cappelletta [...]. Essa ha restaurato la cappella; l'ha tutta intonacata di un bianco candido; poi ha chiamato il pittore Giovanni Costetti a dipingervi un affresco in cui rivivranno tutte le figurazioni delle sue danze; e il Costetti da anni studia le “danze del cielo” mentr'essa le eseguisce; ed ha già preparati, in un centinaio di disegni d'una spiritualità e musicalità stupende, gli elementi della grande figurazione²⁰.

¹⁸ Cozzani, *Le danze del cielo e Anieka Leggett*, cit., p. 20.

¹⁹ Ivi, p. 22.

²⁰ Ivi, pp. 22-24.

In questo passaggio dai palcoscenici alla casa, ovvero dal professionismo a un raffinato diletterantismo, l'esperienza di Anieka Leggett si fa portatrice di istanze cruciali per la danza dell'epoca, come il rapporto tra ricerca corporea e pratica spirituale, quello tra linguaggio coreutico e arti visive, e non ultima la tensione tra le specificità dei percorsi personali e le forze della Storia. Ricostruire la sua esperienza e la sua rete di relazioni permette di osservare queste zone incandescenti di contatto, e di conflitto.

Firenze (e New York)

In un dipinto realizzato da Costetti nel 1929, *Ai piedi della croce*, figurano la Vergine colta in un movimento diagonale del busto e un giovane apostolo con le braccia strette al petto. Sono pose dinamiche e drammatiche, esplicitamente tratte dal repertorio gestuale di Anieka Leggett²¹, che negli anni dal 1928 al 1932 costituisce uno dei principali soggetti del pittore il quale, recuperando la tradizione della pittura fiorentina del passato, lavora al ciclo pittorico commissionato dalla danzatrice per la cappellina della sua villa a Poggio Chiaro producendo degli affreschi rimasti incompiuti e una mole importante di disegni preparatori dedicati alle sue danze di ispirazione religiosa. Il dipinto del 1929 non è l'unico dove nei panni delle figure sacre è riconoscibile l'azione reale della danzatrice osservata dal pittore, anche in questo erede dell'arte fiorentina del passato i cui soggetti sacri o mitologici erano spesso raffigurati attraverso la visione diretta di scene allegoriche, carri festivi, mascherate archeologiche, allestimenti teatrali²². La stessa Leggett, le cui danze portano i titoli di alcune stazioni della storia sacra, a sua volta traeva ispirazione dalle figure cristiane non tanto in termini estetici ma come episodi di una trasfigurazione dell'anima per lei raggiungibile attraverso il movimento del corpo. In tal senso la

²¹ Cfr. Stefano De Rosa, *Un interludio fiorentino. Giovanni Costetti, Anieka Leggett e i disegni per Poggio Chiaro*, testo introduttivo all'omonimo catalogo della mostra da lui curata alla Società di San Giovanni Battista a Firenze dal 21 febbraio al 15 marzo 2004 (Firenze, Polistampa, 2004).

²² Si veda su questo Pierre Francastel, *Guardare il teatro*, Bologna, il Mulino, 1987.

sua concezione della danza sposava in pieno gli interessi del pittore, da sempre convinto che l'arte fosse un processo di rivelazione spirituale²³. Nel 1922, a Firenze, Costetti era entrato a far parte del gruppo di spiritualisti raccolti attorno alla figura di Guido Manacorda, autore del saggio *Verso una nuova mistica* e da molti ritenuto un Maestro. Il pittore stringe con lui un rapporto intenso per tutta la durata delle pubblicazioni del «Giornale di Poesia» (1922-1926) che, col Manacorda e altri artisti e scrittori suoi discepoli, aveva contribuito a fondare. Se ne allontana in seguito alla loro adesione al regime fascista²⁴. Il suo categorico rifiuto, esplicitato con l'adesione al *Manifesto degli intellettuali antifascisti* di Benedetto Croce e che negli anni successivi gli costerà un lungo esilio volontario in diversi Paesi europei, lo allontana dal Maestro e dal gruppo, e più in generale lo isola dagli ambienti artistici fiorentini. Il 1926 è infatti l'anno del secondo di molti viaggi a Parigi, dove trova diversi italiani nella cui parabola artistica e umana spiritualismo e antifascismo si sono intrecciati: in particolare Vescovo, che abbiamo nominato, e il poeta Lanza del Vasto, mistico, pacifista, seguace di Jiddu Krishnamurti.

Krishnamurti era il protagonista della svolta messianica della Società Teosofica ai cui insegnamenti si era avvicinata, sempre a Parigi e negli stessi anni, Anieka Leggett, che anni dopo ospiterà il Maestro indiano nella sua villa di Poggiochiaro denominata Villa Star in omaggio all'Ordine della Stella d'Oriente, l'organizzazione che promuoveva le attività del giovane profeta di origini indiane.

«La villa divenne un centro d'attrazione per numerosi intellettuali. Attori celebri, come Marta Abba, Emma Gramatica e Memo Benassi vi si fermavano, quando le loro tournée teatrali li portavano a Firenze. Anche il poeta Tagore è stato ospite della Villa di Poggiochiaro»²⁵.

²³ Stefano De Rosa sottolinea la differenza tra il suo approccio alla danza, a cui si interessa per la sua capacità di rendere manifesti i movimenti dell'anima, e quello dei futuristi che negli stessi anni prendono ispirazione dalle danzatrici attratti dalla dimensione meccanica ed estetica del movimento fisico, oppure dalla capacità di creare disegni dinamici nello spazio (in particolare fa l'esempio di Gino Severini). Cfr. il suo già citato *Un interludio fiorentino*, p. 5.

²⁴ Cfr. Sabiana Paoli, *Giovanni Costetti e lo spiritualismo*, in *Giovanni Costetti: opere dal 1901 al 1949*, a cura di Giuseppe Paccagnini, Montecatini, Edizioni Arte del XX Secolo, 2004, pp. 33-41.

²⁵ È una testimonianza di Paolo Licini – figlio del pittore Osvaldo – raccolta

Oltre che ospitare incontri sui temi cari agli spiritualisti e sulle filosofie orientali, Villa Star è spesso utilizzata come un teatro. Nelle serate in cui si esibisce Anieka queste due linee si intrecciano e portano la danza in una dimensione liturgica al confine tra il pubblico e il privato. Alla scarsità di testimonianze conservate o almeno finora rinvenute, compensa la massiccia produzione grafica di Costetti che vede nella collaborazione con la danzatrice la possibilità di compiere la sua “opera definitiva”²⁶. Se per lo storico dell’arte Giuseppe Berti il ciclo sulle danze costituisce la più compiuta espressione del suo misticismo ma non della sua arte²⁷, secondo Susanna Ragionieri, autrice di uno dei saggi più informati su questa collaborazione – anche in questo caso letta in una prospettiva storico-artistica – il ciclo merita «uno speciale risalto nella vicenda artistica di Costetti, così multiforme e a tratti tormentata», anche per il suo «fascino di un’ardente costruzione intellettuale»²⁸. Ragionieri ricostruisce le tappe del lavoro di creazione delle danze pensate «come un grande poema diviso in dieci parti che narrasse il lungo e accidentato viaggio dell’anima verso la pienezza della vita spirituale, [...]. Ne risulta un ritmo fatto di momenti luminosi e pause di dolore, speranze svanite e gioia improvvisamente riacquistata in un crescendo sia fisico [...] sia interiore»²⁹. Le figure femminili della storia cristiana come Maria, Maddalena, Santa Teresa, ispirano alcune delle danze del ciclo che culmina nelle ultime stazioni, in cui si riconoscono riferimenti a San Francesco e al Gesù della *Via Crucis*. La settima danza, l’unica silenziosa mentre le altre si svolgevano su musiche di Corelli, Bach e Händel, è anche quella di cui

da Stefano De Rosa nel catalogo da lui curato *Oswaldo Licini, una retrospettiva nel centenario della sua nascita*, Firenze, Artificio, 1994, p. 123.

²⁶ Ne scrive introducendo il volumetto *Vingt-six dessins de Giovanni Costetti*, London, Arts & Crafts, [1929].

²⁷ «Le “Danze” non servirono altro che a velare ulteriormente la figura del pittore a cui non bastò la calma contemplativa che riuscì a infondere alle figure delle Danzatrici, per evitare di cadere in sigle compositive che hanno ormai perduto ogni serrato ritmo strutturale». Giuseppe Berti, *Giuseppe Costetti*, in *Giovanni Costetti. 1874-1949. Grafica*, cit., p. 20.

²⁸ Susanna Ragionieri, “Le Danze del cielo” e il sogno di un’arte interiore: disegni e affreschi per Villa Star, in *Giovanni Costetti: opere dal 1901 al 1949*, cit., pp. 27-31: 27.

²⁹ Ivi, pp. 28-29.

Costetti, stando alla testimonianza di Cozzani, documenta il processo stesso di creazione. Il ciclo, perlopiù composto nel 1928, si chiude con due tappe successive, *Purificazione* e *Vita Nuova*, meno documentate nella produzione grafica del pittore.

I primi disegni, dedicati a varie danze, risalgono al 1929 [scrive Ragionieri] difficile dire come si svolgessero le sedute: se cioè Anieka danzasse o posasse per lui. Forse entrambe le cose data la padronanza del disegno che l'artista aveva sempre avuto ben salda [...]. Sicuro è invece che ella eseguisse ogni danza od ogni posa vestita dell'abito che per essa aveva espressamente pensato e realizzato; dunque, affidandosi alla specificità della veste, è possibile individuare abbastanza facilmente nel corpus dei disegni tutte e dieci le danze, e in alcuni casi è concesso anche di fare un passo ulteriore stabilendo una sequenza di gesti e di passi all'interno dei disegni che si riferiscono alla stessa danza³⁰.

È quello che fa l'autrice nelle righe successive, prima di analizzare gli affreschi di cui i disegni costituiscono il materiale preparatorio che, da storica dell'arte, data al 1932, un anno difficile per il pittore che probabilmente inizia a subire le conseguenze della sua ostilità al regime prima col silenzio della critica poi, nel 1934, con l'esclusione dalla Biennale per il "decadentismo" delle sue opere.

Non sono note le ragioni dell'interruzione dei lavori per la cappellina di Villa Star, ma il 1934 è un anno chiave anche nella vita di Anieka, che sposa l'anglista Guido Ferrando, tra i fondatori del British Institute di Firenze, studioso impegnato in progetti didattici internazionali, convinto antifascista, già dal 1925 sorvegliato dalla polizia politica, dal 1930 impegnato in viaggi rocamboleschi tra l'Inghilterra, la Francia, gli Stati Uniti e l'Italia, dove tornava appena possibile malgrado le difficoltà burocratiche. La sua *Vita in movimento* è stata ricostruita da Patrizia Guarnieri nell'ambito del progetto da lei curato sugli *Intellettuali in fuga dall'Italia fascista*. «Nell'estate 1935 – scrive la storica – i coniugi Ferrando fecero insieme la traversata sul Conte di Savoia; lui fu ancora segnalato alla prefettura e al ministero che lo segnalò di nuovo alla "Rubrica di frontiera" affinché fosse perquisito. Dopo allora, però, non sarebbero più tornati fino al 1949, quando avrebbero portato in Italia anche

³⁰ Ivi, p. 29.

Vasanti, la loro figlia adottiva che era ormai una tredicenne, e poi nel 1951 e più spesso»³¹.

Inizia in America una fase nuova della vita di Anieka, che a New York insieme al marito si mette da subito a disposizione dell'Italian Emergency Rescue Committee nato per aiutare gli antifascisti a espatriare. Il comitato, «che si occupava soprattutto delle procedure per il rilascio dei visti e di sostegni finanziari»³², era presieduto da Lionello Venturi, anche lui in passato legato alla danza e agli ambienti spiritualisti grazie alla frequentazione di casa Gualino a Torino³³, e vedeva la collaborazione, tra gli altri, dello storico antifascista Gaetano Salvemini, le cui lettere a Ferrando testimoniano del loro comune impegno nel comitato e di una lunga e profonda amicizia³⁴. A New York i Ferrando frequentano e sostengono una rete di artisti e intellettuali scappati dal regime, tra cui il vecchio amico di lei Dario Viterbo e sua moglie Ada Vera Bernstein³⁵.

Finita la guerra la vita dei Ferrando avrebbe trovato una nuova strada dove far confluire gli interessi spirituali di lei e la vocazione pedagogica di lui. Nel 1946 infatti Guido partecipa, insieme con Krishnamurti e altri seguaci che lo avevano sostenuto anche dopo il suo abbandono della Società Teosofica nel 1929 e lo scioglimento dell'Ordine della Stella d'Oriente, alla fondazione della Happy Valley School a Ojai, in California, dove il Maestro indiano, ormai indipendente da ogni organizzazione, aveva spostato il suo quartier generale. La scuola, che rispondeva alla missione formativa di molti teosofi e di Krishnamurti in particolare, era stata progettata circa venti anni prima dalla

³¹ Su di lui, e in particolare sui suoi spostamenti durante il regime, si veda la voce *Guido Ferrando* redatta da Patrizia Guarnieri nel progetto da lei curato *Intellettuali in fuga dall'Italia fascista. Migranti, esuli e rifugiati per motivi politici o razziali*, Firenze, Firenze University Press, 2ª ed. rivista e ampliata, 2023 [1ª ed. 2019-22]. <<https://www.intellettualinfuga.com>> (ultima consultazione: 30 aprile 2025).

³² Voce *Ada Vera Bernstein*, *ivi*.

³³ Su questo ambiente e i profili delle danzatrici (e delle teosofe) che vi hanno circolato, rimando al mio *Danza e Teosofia sullo sfondo del fascismo. La formazione di Cesarina Gualino nelle lettere dal 1922 al 1929*, contributo al Dossier *Teatri nel fascismo. Sette storie utili*, a cura di Mirella Schino, Raffaella Di Tizio, Doriana Legge, Samantha Marenzi, Andrea Scappa, «Teatro e Storia», n. 38, 2017, pp. 307-356.

³⁴ Cfr. *Gaetano Salvemini. Lettere americane 1927-1949*, a cura di Renato Camurri nell'ambito della serie *Italiani dall'esilio*, Roma, Donzelli Editore, 2015.

³⁵ Cfr. la voce *Dario Viterbo*, in *Intellettuali in fuga dall'Italia fascista*, *cit.*

attivista socialista e femminista Annie Besant, al tempo presidentessa della Società Teosofica che avrebbe guidato fino alla sua morte avvenuta nel 1933. Era stata lei a promuovere la svolta messianica della Società dopo l'incontro col giovane Krishnamurti, che aveva adottato e di cui aveva in gran parte seguito la formazione e i percorsi iniziatici. A lei sarebbe stata dedicata la scuola col cambio di nome in Besant Hill School of Happy Valley³⁶. Ancora attiva, la scuola – nata come “secondary school” – mantiene viva la filosofia dei fondatori che volevano fornire gli strumenti per il libero pensiero, formare attraverso l'eliminazione delle barriere tra discipline, tra le credenze e le provenienze degli allievi, in un progetto tra i più interessanti nell'ambito del vivace panorama pedagogico legato ai movimenti spiritualisti del primo Novecento, quasi sempre incentrato sull'infanzia³⁷.

Allo stato attuale della ricerca non sappiamo se Anieka, all'anagrafe Wilhelmina e, da dopo sposata, Ferrando, abbia continuato a danzare nel periodo americano, e se le sue conoscenze sull'arte del movimento, e le ricerche su una danza dello spirito, abbiano trovato spazio nel progetto formativo di Ojai, notoriamente incentrato sui linguaggi artistici e sensibile al ruolo del teatro. I pochi documenti intercettati finora nelle biblioteche statunitensi conservano materiali relativi alla sua attività in Italia, di cui abbiamo dato conto. Resta del lavoro da fare per leggere il patrimonio iconografico che documenta la sua produzione di ispirazione religiosa da un punto di vista coreutico oltre che storico-artistico. Resta da leggere la testimonianza che la sua figlia adottiva, Vasanti Ferrando Fithian, ha rilasciato nel 2020 a Patrizia Guarnieri e che vedrà prossimamente la pubblicazione nella progettata voce sulla

³⁶ Sul ruolo di Ferrando nella nascita della scuola si veda Radha Rajagopal Sloss, *Lives in the Shadow with J. Krishnamurti*, London, Bloomsbury Publishing Ltd, 1991, pp. 236-237, e della stessa autrice *The Story of Happy Valley*, Ojai, The Happy Valley Foundation, 2006 (1^a ed. 1998), in particolare pp. 72-82. Una breve storia dell'istituto è pubblicata nella pagina dedicata del suo sito, in cui figurano anche alcune fotografie dei fondatori: <<https://www.besanthill.org/about/history-heritage/>> (ultima consultazione: 30 aprile 2025).

³⁷ Penso naturalmente ai metodi di Maria Montessori, massona e proprio negli anni del fascismo rifugiatasi ad Aydar, in India, nella sede centrale della Società Teosofica, e di Rudolf Steiner, distaccatosi dalla Società – di cui era il rappresentante in Germania – proprio in disaccordo con la svolta messianica e fondatore, nell'ambito della sua Società Antroposofica, della pedagogia Waldorf, ancora oggi molto diffusa.

danzatrice in *Intellettuali in fuga dall'Italia fascista*³⁸. Resta anche da definire meglio la formazione di Anieka come danzatrice e da proiettare la sua esperienza sullo sfondo dell'epoca in particolare per quello che riguarda il rapporto tra danza e percorsi spirituali e tra danzatori e artisti visivi³⁹. Piantiamo qui il seme della «Storia dell'americana Legget, che – come ha scritto Luca Scarlini in un recente articolo sulla sua danza mistica – nella Firenze degli anni Venti trasformò la sua villa in un teatro. E la dedicò a Krishnamurti, il portavoce dell'Oriente in Europa»⁴⁰.

³⁸ Ringrazio Patrizia Guarnieri per lo scambio avuto e auspico un intreccio delle nostre ricerche.

³⁹ In tal senso ci pare essenziale rileggere, alla luce di questa storia, la vicenda di casa Gualino, che ha visto come ho già ricordato un forte intreccio tra danza e teosofia e dove i pittori – in particolare Lionello Venturi e Felice Casorati – hanno avuto un ruolo importante non solo nella documentazione e trasposizione figurativa delle danze di Cesarina Gualino e delle sue compagne di formazione, ma anche nella ideazione e creazione, partecipando ai processi creativi e producendo materiali per gli spettacoli. Nella stessa prospettiva sarebbe interessante ricostruire la rete di relazioni che queste danzatrici hanno tessuto a Parigi, luogo di riferimento per la danza sia di Anieka che di Cesarina, seppure in modo diverso (in termini di spettacolo per la prima, e formativi per la seconda). Parigi è teatro di importanti collaborazioni tra danzatori e artisti, anche grazie alla presenza di celebrità come Isadora Duncan e Václav Nižinskij che hanno coltivato un profondo interesse verso la loro raffigurazione, rigenerando il ruolo del “soggetto” delle opere d'arte e ponendo domande nuove alle categorie della posa e dalla fissazione del movimento in immagine. Rimando su questo al mio *Immagini di danza. Fotografia e arte del movimento nel primo Novecento*, Spoletto, Editoria & Spettacolo, 2018.

⁴⁰ Luca Scarlini, *La danza mistica di Anieka*, «Corriere Fiorentino», 18 settembre 2019.