

Samantha Marenzi

LE OLIMPIADI DELLA GRAZIA NELLA  
PRIMAVERA FIORENTINA DEL 1931\*

Scheda

Il programma della Primavera Fiorentina del 1931, illustrato da Piero Bernardini<sup>1</sup> e stampato in un libretto a quattro lingue con fotografie delle bellezze toscane e tempestato da pubblicità di sponsor locali e indicazioni turistiche di vario tipo, riporta tutte le attività che la città ha ospitato dal 22 marzo al 24 giugno per celebrare, come da tradizione, la stagione della rinascita. Vi figurano sia gli eventi estemporanei come processioni, “scoppio del carro”, congressi, gare e feste, sia le iniziative più articolate come la Fiera nazionale dell’artigianato italiano, la Mostra del giardino italiano nella città dei fiori, le partite di calcio fiorentino, la Mostra internazionale canina, la Settimana agricola fiorentina e, poco prima degli appuntamenti conclusivi che vedono concerti sinfonici e non meglio precisati spettacoli teatrali all’aperto, la Riunione internazionale di atletica femminile e di danza nota come “Olimpiadi della Grazia”. Il nome composito di questa ultima attrazione si deve alle obiezioni del CONI sull’utilizzo del termine “olimpiade”

\* 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).

<sup>1</sup> La locandina, che mostra una donna nel gesto del saluto fascista accanto a una scultura leonina, è invece firmata da Luigi Martinati, uno dei principali illustratori dei manifesti pubblicitari e politici dell’epoca. I due autori delle illustrazioni sono rappresentanti dell’ambiente artistico fiorentino attorno a cui ruotano molti degli organizzatori dell’evento. Se il programma è stato oggetto di un acquisto nel circuito dei libri usati e d’antiquariato, la locandina è conservata (e accuratamente schedata in termini archivistici) nel Museo Nazionale Collezione Salce di Treviso, la più ampia raccolta italiana di grafica pubblicitaria.

per attività non collegate ai giochi olimpici, ma nonostante il rifiuto, e il cambiamento formale del nome, per la stampa e nella vulgata la Riunione internazionale di atletica femminile e di danza ha continuato a chiamarsi così. Se ne legge nel programma:

Negli ultimi tre [giorni]<sup>2</sup> di maggio – quasi a conclusione e coronamento di questo mese che, fra i dodici dell'anno può dirsi il più fiorentino – avranno luogo le Olimpiadi della Grazia.

Da tutte le parti d'Europa, converranno squadre di fanciulle a misurarsi nei giochi atletici e nelle danze ritmiche.

Se i giochi atletici saranno uno spettacolo di forza, temprato e illeggiardito dalla naturale gentilezza femminile – le danze ritmiche saranno l'esaltazione della grazia femminile espressa musicalmente.

La manifestazione assume tanta maggiore importanza qui in Firenze ove la grazia artistica ebbe la sua culla e dove la perfezione plastica del paesaggio e dell'opera d'arte costituiscono la cornice più adatta a una manifestazione di quest'arte eminentemente plastica<sup>3</sup>.

Sulla danza ritmica (generalmente intesa) come «esaltazione della grazia femminile espressa musicalmente», rimando alle riflessioni e ai contributi di Patrizia Veroli, studiosa a cui si deve l'individuazione di problemi, figure, eventi della danza nell'Italia dei primi decenni del Novecento e la relativa raccolta di documenti sparsi in archivi pubblici (in rarissimi casi) e privati. È Veroli, in quell'affresco composito che è il suo volume *Baccanti e dive dell'aria*<sup>4</sup>, a ricostruire i primi indizi di questa manifestazione inserita, solo nell'anno 1931, nel variegato contesto della Primavera Fiorentina. Presieduta dal Segretario federale del partito fascista Alessandro Pavolini, due anni dopo questa manifestazione lascerà il posto al Maggio musicale fiorentino nella cui realizzazione lo stesso Pavolini, che è anche il Presidente generale del Comitato delle Olimpiadi della Grazia, ebbe un ruolo centrale. Vice-presidentessa del Comitato è Marina Zanetti, una figura importante

<sup>2</sup> Qui nel programma è scritto mesi, ma riportando le date sotto al titolo (29-30-31 maggio) ci pare chiaro si tratti di un refuso che per facilità di lettura abbiamo voluto correggere.

<sup>3</sup> Cito dal libretto *Primavera Fiorentina. In the city of flowers*, stampato a Firenze nel 1931 senza indicazioni editoriali, p. 22.

<sup>4</sup> Patrizia Veroli, *Baccanti e dive dell'aria. Donne, danza e società in Italia 1900-1945*, Città di Castello (Perugia), Edimond, 2001.

dello sport femminile in Italia. Lanciatrice di peso, disco e giavellotto nei primi anni Venti, giocatrice di pallacanestro e poi, negli anni Trenta, apprezzata spadista, Zanetti scrisse diversi articoli sul rapporto tra donna e sport e, anche grazie alla sua vicinanza alla politica del tempo, svolse importanti ruoli di dirigenza, tra cui quello della Federazione dei Fasci Femminili. Il suo ruolo è centrale nell'organizzazione delle Olimpiadi per quello che concerne le competizioni sportive<sup>5</sup> ampiamente sostenute dalla FIDAL (Federazione italiana di atletica leggera) presieduta allora dal marchese Luigi Ridolfi, che, affiancando cariche sportive e politiche, era anche Segretario del Partito nazionale fascista di Firenze, con Puccio Pucci come segretario generale. Nel documento da cui si evincono i nomi degli organizzatori delle Olimpiadi della Grazia (un preventivo spese preceduto dalla lista delle figure coinvolte e dai loro ruoli<sup>6</sup>), Pucci figura anche come segretario del Comitato che conta poi, oltre al segretario amministrativo, diciassette membri<sup>7</sup> dalla

<sup>5</sup> Una ricostruzione dettagliata delle gare e del medagliere delle Olimpiadi della Grazia, lette sullo sfondo dell'affermazione nel corso degli anni Trenta degli sport femminili, è negli articoli raccolti sul sito della FIDAL nella sezione storica a cura di Gustavo Pallicca, in particolare in *Le Olimpiadi della Grazia* (prima e seconda parte): <<https://www.fidal.it/content/Racconti%20di%20gare%20ed%20eventi%20storici/134730>> (ultima consultazione: 2 maggio 2025).

<sup>6</sup> Il documento è conservato insieme alle carte amministrative relative alle Olimpiadi della Grazia presso l'Archivio centrale dello Stato a Roma, Fondo Presidenza Consiglio dei Ministri (1931-1933) 14.2.26/5. Il fascicolo, già consultato da Patrizia Veroli e da lei correttamente indicato (cfr. *Baccanti e dive dell'aria*, cit., p. 208), è molto complicato da reperire in archivio in quanto non incluso nella *Guida ai fondi* che facilita l'individuazione dei documenti riportati nel catalogo digitale. Complice della difficoltà, la poca fiducia degli archivisti nei confronti dei riferimenti indicati dagli studiosi. Ringrazio il personale dell'ACS che, malgrado tutto questo, mi ha dedicato tempo riuscendo dopo diverse ore di ricerche incrociate a localizzare il plico.

<sup>7</sup> Alieto Bertaccini, Giorgio Biacchi, Giovanni Buratti, Enrico Barfucci, Giuseppe Corbari, Prof. Celestino Celestini, Giuseppe Chiari, Vito De Rinaldis, Emma De Vincentis, Flavia Farina-Cini, Comm. Avv. Luigi Lodi Focardi, Anna Maria Luzzatto, Dott. Poggi-Longostrevi, Mario Romano, Lorenzo Romanelli, Col. Prof. Cesare Tifi, Bruno Urbani. Anche per comprendere l'eterogeneità dei membri del Comitato può essere utile evidenziare la presenza, ad esempio, di una figura come Flavia Farina-Cini, che aveva animato a Firenze importanti compagnie teatrali e coinvolto molti giovani in progetti teatrali e pedagogici (tra cui anni prima lo stesso Pavolini); oppure del medico sportivo Giuseppe Poggi-Longostrevi, che due anni dopo avrebbe dato alle stampe il noto volume *Cultura fisica della donna ed estetica femminile* (Milano, Hoepli, 1933).

provenienza eterogenea e in pochissimi casi esperti di danza. La sezione coreutica – che si svolge il 31 maggio e il 1° giugno dopo la giornata del 30 dedicata alle competizioni sportive – vede infatti la composizione di un ulteriore gruppo la cui lista figura in un altro libretto stampato in italiano e inglese che rende conto delle sette scuole europee invitate a presentare i loro metodi di lavoro e le loro performance<sup>8</sup>. Si tratta della Scuola Minnie Smolkova di Napoli, che, raccogliendo attorno a sé «poche allieve elette, non vuole l'insegnamento a serie. La tendenza della sua Scuola è puramente artistica ed in questa cornice c'è posto per tutti i generi della danza»<sup>9</sup>; la Scuola Mary Wigman a Dresda, che vanta oltre dieci anni di esperienza pedagogica e che, adattandosi alla brevità della rappresentazione, presenta «soltanto una piccolissima parte del lavoro preparatorio alla danza»<sup>10</sup> scegliendo per la dimostrazione di lavoro il tema dell'elasticità; la Scuola Yartseff di Firenze, che sembra essere improntata appositamente per la Primavera Fiorentina «allo scopo di dimostrare che anche in Italia, con un'educazione adeguata e seria, fisica e morale, è possibile raggiungere un'espressione mimico ritmica caratteristicamente nazionale»<sup>11</sup> (salvo dichiarare che il principio ispiratore è quello di concepire la danza come un istinto); la Scuola Margaret Morris di Londra, che presenta «un metodo di esercizi fisici e di istruzione mentale che combina il valore medico ed estetico dei movimenti [...] basato sulle leggi naturali dell'anatomia e della fisiologia»<sup>12</sup>; la Scuola Günter di Monaco, che – accompagnata dalla

<sup>8</sup> *Riunione Internazionale di Danze. Programma completo e storia delle scuole partecipanti*, Firenze, Ente Toscano di Iniziativa Editore, 1931. Nella seconda di copertina figura il Comitato esecutivo presieduto da Flavia Farina con la direzione artistica di Celestino Celestini e Marussia Yartseff nel ruolo di segretaria, e composto da: Raffaello Bacci, Luigi Bonelli, Augusta Klausner, Luigi Lodi-Focardi, Guglielmo Redi, Lorenzo Romanelli, Carletto Thieben. E ancora Eva Carocci, Sig.ra Corradini, Margherita Farina Cini, Gigliola Giglioli, Leslie Girard, Trudi Goth, Geraldina Orseli, Cristina Michahelles, Annalia Orvieto, Raimonda Romanelli, Signora Stiller, Mad. Sukey Binon, Corinthya Waterfield, Nadia Yartseff. Non è questa la sede per approfondire, ma una ricognizione sui profili dei membri del Comitato – alcuni molto noti e altri praticamente sconosciuti – costituirebbe una interessante mappatura del mondo della danza dell'epoca (non solo dei danzatori).

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 1.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 2.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 5.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 6.

sua orchestra e dal suono di alcuni xilofoni – mostra nelle sue danze «elementi dinamici e ritmici delle gambe, dei piedi e delle braccia dei ginnasti nel camminare e nel saltare»<sup>13</sup>; la Scuola di Elizabeth Duncan a Salisburgo che, fondata nel 1904 da Elizabeth con sua sorella Isadora, sceglie di mostrare i suoi «esercizi giornalieri di agilità, flessibilità e forza del corpo, i movimenti naturali come camminare, corsa, salto, i movimenti lenti e meditati di equilibrio e di armonia»<sup>14</sup>.

Tra i documenti amministrativi conservati presso l'Archivio Centrale dello Stato a Roma figurano le lettere del CONI, le richieste di permessi sottoscritte dalla Federazione toscana movimento forestieri, i preventivi: per l'operazione totale si prevede una spesa di 175.000 lire di cui, tolta la pubblicità e altri costi vivi, 50.000 per viaggi alloggi e ricevimenti, 40.000 per i premi, 8000 per indennità a insegnanti e giudici e 20.000 per gli adattamenti scenici. Non c'è traccia invece dell'ideazione e dei contenuti di cui, per quello che riguarda la danza, rende ampiamente conto la stampa dell'epoca, fornendo, attraverso lunghi articoli<sup>15</sup>, un interessante repertorio non solo di critica alla manifestazione, ma anche sulle opinioni relative alle istanze della danza europea, da cui l'Italia, come dimostra anche la scarsa presenza di scuole nazionali nel programma, è sostanzialmente tagliata fuori. Sarà utile, per ricostruire l'evento, utilizzare lo sguardo esterno di un noto critico di danza come John Martin che ne scrive sulle colonne del «New York Times» e intrecciarlo con quelli interni di chi ne testimonia sui giornali italiani. Scrive ad esempio Martin nelle prime righe del suo articolo, esplicitando lo spirito turistico dell'iniziativa del tutto celato nella stampa locale:

Italy, it seems, has begun to turn its attention in the direction of the modern dance, and has even gone so far as to hold a dance festival. The "Olimpiadi della Grazia" were held in Florence over a period of three days, from May 30 to June 1, and included athletic events for women on the first day, exhibitions of dance technique on the second and performances of finished dance compositions on the

<sup>13</sup> Ivi, p. 8.

<sup>14</sup> Ivi, p. 10.

<sup>15</sup> Devo la ricognizione degli articoli sulle Olimpiadi della Grazia a Giulia Taddeo, che ha generosamente condiviso con me i materiali raccolti nel corso degli anni per le sue ricerche, i cui esiti costituiscono un tassello imprescindibile negli studi sulla danza durante il fascismo.

third. Because the undertaking was in part a device to attract tourists from other countries, and also because the resident dancers of Italy are few and comparatively unimportant, it was thought wise to invite representative groups from abroad<sup>16</sup>.

Mentre Paolo Fabbri, sulla cui testimonianza torneremo, sottolinea e critica l'aspetto internazionale della programmazione, alludendo anche alle tante lingue con cui il pubblico manifestava il suo entusiasmo alle danzatrici e sottolineando l'esclusione del balletto accademico come uno sfregio alla tradizione nazionale<sup>17</sup>, Giovanni Lega elogia il ruolo di Firenze e richiama le antiche discendenze elleniche e romane della danza che mantengono vivo uno spirito nazionale dell'arte coreutica e sopperiscono alla mancanza di una sua rappresentanza moderna (malgrado il fatto che, a guardare le scuole coinvolte, il modello ellenico rappresentato dalla scuola di Elizabeth Duncan sia piuttosto marginale e fortemente criticato dagli osservatori esperti che lo considerano superato). Scrive Lega:

La «Primavera fiorentina» si avvia ormai verso la sua fine. La bella e luminosa parabola è per conchiudersi. Né senza un particolare e geniale significato è il fatto che i festeggiamenti primaverili [...] si sono svolti tra due armoniose parentesi di poesia. Dalla «Mostra del giardino italiano» alle «Olimpiadi della Grazia» Firenze ha dimostrato di comprendere lo spirito nuovo che anima la gente italiana dopo l'avvento del Fascismo risanatore. Da una parte una serra vivace e giocondissima di fiori, di tele, di arazzi, di teatri che perpetuano nei secoli e nel tempo la luce divina dell'arte nostra; dall'altra una fresca e leggiadra adunata di fanciulle d'ogni paese che cercano, nella danza, la più alta espressione della bellezza, il più

<sup>16</sup> John Martin, *The dance: its progress in Italy*, «The New York Times», Sunday, July 5, 1931.

<sup>17</sup> «Per chi s'intende di queste cose, piedi nudi e danze ritmiche a tutta volontà. Un tutù di garza ariosa ed una ballerina in scarpette di raso che fossero comparsi fra le siepi di Boboli, avrebbero stretto il cuore come le larve delle leggende nordiche. Il balletto, la danza classica propriamente detta, non hanno più fortuna nemmeno in Italia, che ne ha la più ricca e più antica tradizione. La scuola di ballo della Scala è una roccaforte bersagliata da ogni parte, che aspetta il suo soccorso di fuori [...]. Il meglio della danza europea è stato dunque ricercato fra gli oppositori alla danza classica: ed il comitato proposto allo scopo ha assolto il suo compito con larghezza di mezzi e di vedute in un campo che non era di sua stretta competenza». Paolo Fabbri, *Danze in Boboli: Wigman e Gunther*, «La Sera», 2 giugno 1931. Su Fabbri e il suo ruolo nel dibattito sull'arte coreutica si veda Giulia Taddeo, *Un serio spettacolo non serio. Danza e stampa nell'Italia fascista*, Milano, Mimesis, 2017.

perfetto ritmo della musicalità. Questi richiami alla classica danza ellenica, da cui sono discesi tanto splendore di forme e tanta allucinante grazia poetica, non sono poveri di una significazione ideale profondissima e definitiva. È già buon segno augurale che, nel mezzo del ventesimo secolo, rintonante di barbari “jazz” e fragoroso di rauchi sassofoni, l’arte della danza, intesa secondo le leggi di Roma e della Grecia antiche, viva e fiorisca ancora. Mantenere desta questa tradizione consolatrice vuol dire alimentare le alte e terse sorgenti della poesia per la pace e la serenità dell’inquieto tempo che corre sul mondo: e preparare per il mondo oasi di sogno dove fermarsi a riposare nel suo duro cammino. Bisogna rendere omaggio sincero a coloro che danno anima e cuore, prodigalmente, perché la lontana luce che venne dagli anfiteatri romani ed ellenici non si spenga né svanisca. [...] Danzeranno protette dal limpido cielo fiorentino che conosce il prodigio della cupola michelangiolesca, la saettante snellezza della Torre d’Arnolfo, il marmoreo ricamo del Campanile di Giotto pastore [...]. Ripeteranno i gesti religiosi, gli atteggiamenti invocatori di Roma imperiale e dell’Ellade gloriosa, coronate di sole<sup>18</sup>.

Il pronostico si rivela sfortunato. La pioggia impedisce infatti le esibizioni nell’anfiteatro di Boboli e costringe le danzatrici ad allestire i loro lavori sul palcoscenico del Politeama Fiorentino (Teatro Massimo) dove, secondo il tedesco Alfred Schlee – che ne scrive sulla celebre rivista «Schriftanz» –, le loro performance perdono gran parte del fascino mostrato durante le prove<sup>19</sup>.

Le due giornate dedicate alla danza prevedono il primo giorno una presentazione dei metodi pedagogici in cui le direttrici delle scuole spiegano e dimostrano il loro approccio, gli obiettivi, gli esercizi, le strategie di insegnamento e lo sfondo teorico su cui si proietta il loro lavoro, e gli spettacoli nella giornata conclusiva. L’impressione generale, ma soprattutto l’opinione di Fabbri, è che le uniche scuole meritevoli di un commento siano quelle tedesche di matrice espressionista, tra

<sup>18</sup> Giuseppe Lega, *Le Olimpiadi della Grazia*, «Corriere della Sera», 28 maggio 1931.

<sup>19</sup> «But even in Florence the weather can on rare occasions be unreliable. It had begun to be threatening during the dress rehearsal. This, however, was given and furnished a delightful foretaste of what was to come. But the rain on the next day and the consequent removal of all the performances to a hideous theatre, barren and much too large, was a severe disappointment. The festival spirit was destroyed and the atmosphere of teaching kept intruding itself because of the prosaic surroundings». L’articolo di Schlee è riportato nel contributo di Martin, *The dance: its progress in Italy*, cit.

cui il critico lamenta l'assenza di Gret Palucca ma che descrive, sia in termini tecnici che culturali, con una enfasi pari al discredito che getta sulle altre (Duncan inclusa).

Si dovrà dire di tutte le scuole che han danzato a Firenze? L'onore della menzione è già di troppo, per taluna. Dirò solo che le utopie che resero a suo tempo celebre il classicismo di studentessa ginnasiale della indimenticabile Isadora, tanto eminente nella personalità quanto stravagante, e nefasta nel proselitismo, sono ormai sorpassate, e le parole di Elisabetta Duncan fanno la muffa degli anni di anteguerra. Della Morris è riprovevole il cattivo gusto dei costumi e la insipienza delle scene danzate. Le Yartseff sono due sorelle giovanissime – pensate, vent'anni! – e si potrà attendere nel futuro. Della Bodenweiser si voleva poter dire di più.

Se non ci fossero le due eccezioni di Wigman e di Gunther si potrebbe finire col concludere che la danza è triste cosa, o lacrimevole: ballerine che raccontano con lento procedere e con lentissimi atteggiamenti i loro stati d'animo più dolorosi; corpi legati e costretti alle tavole del palcoscenico senza slanci, senza salti, senza i grandi tempi di elevazione che son pure l'anima e l'essenza della danza. La differenza fra ballo classico e danza ritmica sta appunto qui: che mentre il primo è movimento punteggiato di arresti, la seconda è successione di atteggiamenti ricollegati da transizioni. [...]

La Germania non ci invia qui un gruppo di dilettanti semintellettuali infatuata di danza: noi vediamo, in corpi giovani e perfetti, tutta la sua barbara essenza primordiale di paese del Nord: comprendiamo il suo furore di rinascenza, la sua enorme vitalità etnica, il suo naturismo, il suo vigore taurino<sup>20</sup>.

Alla lentezza solenne e pigra delle danzatrici moderne le tedesche contrappongono, secondo Fabbri, un lavoro capace di riunire gli aspetti ginnici a quelli espressivi: «l'atletica all'arte, il muscolo alla trasfigurazione»<sup>21</sup>. Un connubio che salva la danza dal dilettantismo a cui esperienze come quella di Isadora Duncan la avevano condannata secondo molta critica italiana. Ne scrive in questi termini anche Orio Vergani in un articolo che si apre con l'immagine di una invasione di ragazze nordiche dai tacchi bassi che trasformano per qualche giorno gli alberghi fiorentini in «singolari collegi femminili» e competono tra loro

sulla piattaforma tenebrosa del Politeama Fiorentino, vestita a lutto con neri paraventi e neri tappeti, come si conviene, ormai per norma generale, ad ogni

<sup>20</sup> Fabbri, *Danze in Boboli: Wigman e Gunther*, cit.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

palcoscenico che sia chiamato ad ospitare le manovre della “danza pura”, disdegnatrice d’ogni scenario come lo è di ogni favola che cerchi di rafforzare col leggero sostegno di un qualsiasi soggetto, la lieve fantasia dei ritmi suggeriti dalla musica<sup>22</sup>.

Anche Vergani lamenta l’assenza del balletto il cui «tramonto – scrive – ebbe bagliori che invano per ora si cercherebbero eguali nelle luci d’aurora della nuova danza»<sup>23</sup>. A spargere «il sale della distruzione» che aveva reso sterile il terreno della vecchia danza era stata la danzatrice americana, arrivata sui palcoscenici «dopo essere salita a scoprire lontanissimi segreti nei bassorilievi del tempio della Vittoria senz’ali sull’Acropoli di Atene»<sup>24</sup>.

Aperta la prima breccia, lanciato il grido di rivolta contro gli abusati sistemi di interpretazione meccanica della musica, sconvolta la trincea delle antiche regole acrobatiche, si parlò in nome della ritmica pura, si affermò la necessità dell’espressione libera – «la musica non è in orchestra, ma è in noi: e un giorno faremo della danza senza musica!» – si proclamò nel mondo della danza una pallida anarchia che ebbe soprattutto il torto di voler spiegare con le parole quello che sarebbe stato meglio spiegare con le gambe. Si danzò più nei libri e nei proclami che sui palcoscenici. Si fece un po’ di male e un po’ di bene, nello stesso tempo. Si rischiò il naufragio nel diletterismo e, quanto più si parlava di “libera espressione dell’istinto” tanto più si complicava ogni cosa in nome di una filosofia della danza, vantando a Tersicore un albero genealogico molto più antico di quello di ogni altra Musa. La Svizzera, in tanta confusione, cercò di avanzare proposte anemiche e di stabilire, prima di tutto, una nuova pedagogia. Le Germania si impegnò a fondo nella battaglia, con tutta la rigidità della sua cultura<sup>25</sup>.

Ed è infatti la danza tedesca, anche secondo Vergani, a rendere accessibile attraverso l’azione fisica questa danza che si vuole indecifrabile, priva di storie da raccontare e carica di concetti che rimangono sigillati nelle teorie delle coreografe. «In ogni danza bisognava cercare di afferrare soltanto ciò che può nettamente appartenere all’espressione ritmica del corpo: senza seguire le volonterose ballerine

<sup>22</sup> Orio Vergani, *Le grandi manovre della danza pura. Tersicore, o della rivoluzione*, «Corriere della Sera», 3 giugno 1931.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

nel labirinto di una astrusa filosofia. E allora erano evocazioni di mestizia, di gioia, di sorriso, di lutto, di delirio, scolpite come da gruppi di statue viventi»<sup>26</sup>.

Quello della “statua vivente” era stato un tratto imprescindibile della percezione di Isadora Duncan da parte dei suoi contemporanei, che avevano visto in lei la perfezione dell’arte e il flusso della vita, l’ebbrezza dionisiaca e l’apparizione divina di Apollo, la forza plastica e l’armonia ritmica. Complice l’ispirazione che Duncan e altre danzatrici libere traevano dall’arte figurativa e dalla statuaria antiche, il modello della statua vivente diventa nel Novecento un paradigma interpretativo di tutta la nuova danza, passando dalla dimensione dell’archetipo voluta da Isadora e percepita dagli artisti che ne avevano fatto la loro musa a quella dello stereotipo applicato su esperienze anche molto diverse tra loro. *Scultura vivente* era anche il titolo del volume che Anton Giulio Bragaglia aveva dedicato alla danza nel 1928. Pubblicato con le edizioni milanesi de L’Eroica di Ettore Cozzani, il libro, che passava in rassegna esperienze, artiste, tematiche raccolte dal dibattito europeo dei due decenni precedenti e le impreziosiva con disegni e illustrazioni in buona parte provenienti dalla rivista «The Mask» di Edward Gordon Craig, aveva evidentemente fornito un vocabolario alla critica di danza per parlare delle forme moderne e internazionali che di rado conosceva a fondo e che tendenzialmente, al contrario di Bragaglia, non apprezzava.

Tornando alla rappresentanza italiana nella rassegna delle scuole, che pone in evidenza le tensioni classico/moderno, nazionale/internazionale, ginnastica/danza già presenti nel dibattito nazionale, vale la pena fare qualche ulteriore considerazione suggerita dallo spoglio degli articoli dedicati alle Olimpiadi, osservando i contenuti e le omissioni del discorso che alimentano. Basti ricordare alcune delle escluse – come Bella Hutter che sin dal 1928 animava a Torino quella che sarebbe diventata una delle più importanti scuole di danza moderna in Italia<sup>27</sup>, o Carla Strauss che già dal 1927 insegnava a Milano nella

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> Molto celebre ma non abbastanza studiata, Bella, insieme con sua sorella Raja Markmann in Garosci, costituisce l’oggetto di una indagine legata alle ricostruzioni biografiche delle danzatrici del Ventennio che si scontra con la carenza, la dispersione e la non accessibilità delle fonti della storia della danza in Italia e che

Scuola di Ginnastica Moderna e Arte del movimento<sup>28</sup> – e la debolezza con cui vengono commentate le presenti come Minnie Smolkova Casella che, come ricostruito da Giulia Taddeo<sup>29</sup>, nello stesso anno delle Olimpiadi fiorentine partecipava alla Quadriennale di Roma, pubblicava un testo autobiografico e intrecciava i fili della sua formazione eclettica. Su di lei la stampa italiana non si esprime, mentre quella estera ne sottolinea la formazione e l'influenza tedesche. In effetti nessuna delle fondatrici di scuole, escluse o incluse nelle Olimpiadi, ha studiato danza in Italia o con maestri italiani. Quando non di origini straniere (perlopiù russe), queste danzatrici provengono da famiglie miste o che hanno vissuto in altri paesi europei dove loro hanno potuto avvicinarsi alle nuove tendenze dell'arte coreutica, conoscere il suo ruolo nella cultura e sperimentare una varietà di tecniche e stili che hanno proliferato in Europa nei primi decenni del Novecento, portandone poi in Italia gli insegnamenti. John Martin e Alfred Schlee, danno conto di questi aspetti. Continua Martin nel suo articolo:

With the exception of the two Italian groups, all these participants are known by reputation, at least, in this country. Mme. Smolkova, according to the official program, has studied with Isadora Duncan, Laban and the Diaghileff ballet. The background of the Yartzeff sisters is not given. It is said of them, however, that “they hope to show that in Italy, where dancing is not at present widely cultivated, it is possible to achieve a result expressing in dance and rhythm the artistic temperament, taste and natural talent of Italian tradition”<sup>30</sup>.

Citando Schlee, che sottolinea anche lui il fatto che l'Italia nelle Olimpiadi della Grazia sia rappresentata da nomi non nazionali come Smolkova «[who] is entirely dependent upon the German influence of the days immediately after the war», e le sorelle Yartseff «[who] strive with admirable spirit to bring forth something original, but they seem always to be dependent upon a strange static theory of ballet gym-

auspichiamo trovi spazio negli ulteriori sviluppi del progetto di ricerca coordinato da anni da Mirella Schino sul teatro durante il fascismo.

<sup>28</sup> Si veda su Carla Strauss il contributo di Simona Silvestri in questo Dossier.

<sup>29</sup> Su Minnie Smolkova Casella e più in generale per una ricognizione delle scuole dell'Italia fascista rimando al suo saggio *Donne e danza durante il ventennio: per una mappatura*, pubblicato in questo Dossier.

<sup>30</sup> Martin, *The dance: its progress in Italy*, cit.

nastics», Martin disegna il contesto italiano, dove lo sport femminile ha subito – leggiamo – una forte opposizione e dove «ogni via per informarsi sugli aspetti ginnici o artistici della danza è stata chiusa». Sebbene siano serviti a poco i passaggi occasionali di artiste straniere, l'iniziativa fiorentina, per quanto episodica, costituisce una occasione importante che però, a dispetto dei progetti (Fabbri, nel suo articolo, parla dell'ipotesi di riservare all'anno successivo le istituzioni a carattere statale o istituzionale, ovvero le scuole della tradizione italiana) resterà isolata, almeno per quello che riguarda la danza<sup>31</sup>.

That sports events and dance productions should be brought together is not at all surprising in view of the prevalent condition of sports for women in Italy. There is less desire here than elsewhere for making records. To the Italian it is equally important that sports activities should offer an esthetic gratification. He would much prefer to forego a high record than to do without a well-patterned performance. When this esthetic element is lacking even in official classifications, its echo is not to be missed in the result. Thus by its position as a continuation of sports, the importance of greater expansion for the dance become established<sup>32</sup>.

Se i confini tra danza e ginnastica costituiscono nei primi decenni del Novecento una zona di indagine e di dibattito in diversi paesi, la connotazione che tale tensione assume in Italia pare fermarsi agli aspetti estetici e competitivi, senza penetrare nelle pratiche corporee, nella loro efficacia espressiva e nel legame profondo che, al di là di ogni retorica, queste intessono con la cultura del passato e del presente. Il modello antico che nobilita questa arte del corpo, utilizzato nelle cronache come la rivendicazione di una paternità culturale che sopperisce al suo sviluppo nell'epoca contemporanea, viene epurato dagli aspetti che interessano i danzatori come la dimensione spirituale e sacra che si lega al movimento e alla sua rappresentazione, la funzione sociale e il valore rituale riconosciuti alla danza come mezzo di coesione e strumento di connessione con delle forze (interiori o ultraterrene<sup>33</sup>).

<sup>31</sup> Diverso è il discorso sulla ginnastica, che vede ad esempio l'apertura nel 1932 dell'Accademia femminile nazionale di educazione fisica di Orvieto, su cui rimando al volume *Accademiste a Orvieto*, a cura di Lucia Motti e Marilena Rossi Caponeri, Perugia, Quattroemme, 1996.

<sup>32</sup> Martin, *The dance: its progress in Italy*, cit.

<sup>33</sup> Su questo aspetto, che caratterizza alcuni casi significativi della danza dell'epoca, rimando alla mia scheda su Anieka Legget in questo Dossier, e al mio pre-

Una concezione lontana da quella della danza come esercizio di grazia e dimostrazione di abilità.

Le Olimpiadi della Grazia sono l'unico grande evento che il fascismo dedica alla danza. La lega allo sport e alle logiche della competizione e, invitando le scuole straniere a presentare i loro metodi prima ancora che le fondatrici a fare degli spettacoli (ricordiamo che agli allestimenti è destinata la porzione più esigua del preventivo di finanziamento), evidenzia l'importanza della trasmissione e al tempo stesso svela la distanza dell'Italia – dove il conflitto tra balletto accademico e forme moderne monopolizza il dibattito contribuendo alla demonizzazione del corpo espressivo sperimentato in diverse tecniche e stili moderni – e l'Europa, in particolare la Germania, dove si sono formate le artiste impegnate in progetti artistici e pedagogici nazionali. Resteranno, abbiamo detto, un fenomeno isolato. Due anni dopo, con la nascita del Maggio Musicale, la Primavera fiorentina troverà una formula incentrata sull'arte e sullo spettacolo in cui la danza, in particolare quella moderna e ancora di matrice tedesca, tornerà ad essere un linguaggio ancillare, messo al servizio dello spettacolo musicale all'ombra del quale si creerà una nuova zona di sopravvivenza e trasmissione<sup>34</sup>. Una zona quasi nascosta, come molte storie dell'epoca in gran parte oscurate dalle poche manifestazioni istituzionali, come queste Olimpiadi senza un seguito e, per quello che riguarda la danza in Italia, senza un vincitore.

cedente studio, sempre svolto nel quadro delle ricerche sui teatri nel fascismo, *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.

<sup>34</sup> Mi riferisco alla scuola che fonderà nel 1933 a Firenze Angiola Sartorio, altra danzatrice italiana cresciuta in Europa e di formazione labaniana, autrice delle coreografie del Maggio musicale fiorentino. Fino al 1935 ospitata nei locali del Teatro Comunale, la scuola si sposterà poi nel palazzo Ferroni-Spini e con alterne fortune (legate in particolare all'altalenante sostegno finanziario di enti e istituzioni) resterà aperta fino allo sfratto avvenuto nel 1938. A gennaio dell'anno successivo, anche a seguito della promulgazione delle leggi razziali, la danzatrice, ebrea da parte di madre, emigrerà negli Stati Uniti.

