

Giulia Taddeo  
ISTITUZIONE DANZA:  
UNA POLEMICA GIORNALISTICA  
1932-1934

È stata chiamata «guerra di gonnellini»<sup>1</sup>. È stata una violenta polemica giornalistica sulla danza svoltasi fra il 1932 e il 1934 sulle colonne di alcuni fra i principali quotidiani e periodici italiani. A scendere in campo furono, da un lato, i difensori della danza “classico-accademica” e, dall’altro, i sostenitori della danza “moderna”. Oggetto del contendere era decidere la superiorità artistica dell’una sull’altra e, soprattutto, stabilire quale delle due dovesse essere praticata all’interno delle istituzioni teatrali italiane (palcoscenici e scuole), il tutto a partire dal tempio della tradizione coreica nazionale: La Scala. Fin dagli inizi, tuttavia, gli argomenti in gioco saranno molti, dato che a questioni di ordine estetico e culturale si accompagnerà la difesa di interessi strettamente privati da parte di intellettuali e uomini di teatro che, oltre ad occuparsi di danza in ambito giornalistico, erano anche sentimentalmente legati alle protagoniste delle vicende da cui, come vedremo, l’intera polemica prende concretamente le mosse.

Agli occhi dello storico della danza, queste poche indicazioni sono forse già sufficienti a suscitare curiosità attorno alla polemica, che porta alla ribalta del discorso giornalistico un argomento, la danza, certo estremamente marginale (o, meglio, presente in maniera fortemente carsica) nella stampa del tempo: forse che la danza finisce al centro dell’attenzione della cultura dominante? Siamo di fronte a una qualche repentina e travolgente rivoluzione nell’ambito delle pratiche della danza, capace di suscitare un dibattito in quello che era il più autorevole e culturalmente (auto)rappresentativo fra i mezzi di comunicazione? Si pongono qui i presupposti per la nascita di una proto-critica della danza italiana che, com’è noto, si sarebbe affermata solo nel Secondo Dopoguerra?

Niente di tutto ciò naturalmente, come tempi e modi della polemica dimostreranno più avanti.

<sup>1</sup> L’espressione deriva dal titolo di un articolo di Marco Ramperti pubblicato sull’«Ambrosiano» del 9 novembre 1933.

Eppure analizzare questo breve e rissoso scontro giornalistico all'interno di un dossier in larga parte dedicato alle pratiche di osservazione, pensiero e presa di parola sul teatro e sulla danza, può stimolare una riflessione che, muovendo da questioni di ambito coreico e teatrale, guarda anche ai temi e alle politiche culturali del fascismo, al suo linguaggio, ai suoi miti. Proverò ora a passare in rassegna questi campi di indagine (salvo poi tornare su alcuni di essi anche nei paragrafi che seguono) immaginandoli disposti l'uno dentro l'altro come cerchi concentrici.

Solo apparentemente più impalpabile è la dimensione degli atteggiamenti, delle posture, dei toni dello scontro: essa penetra in ogni pagina del dibattito e si traduce in una contrapposizione violenta, irosa, un po' sguaiata. Un modo di confrontarsi che non ammette finezze e sfumature, che non poggia necessariamente su un'autentica cultura della danza (del resto quasi assente nell'Italia del tempo), e che si insabbia in una dialettica spesso rozza, in cui vince colui che infligge il colpo più violento, o più basso. Uno stile, un modo di porsi che cala sui testi della polemica come una cappa pesante e che, del tempo fascista, ci restituisce forse l'odore acre, con le sue parole d'ordine (due su tutte: *italianità* e *tradizione*), la retorica manipolatrice, la discrezionalità, i personalismi. Ma anche l'irruenza come modo di essere, come attitudine elementare in cui confluiscono tanto gli scetticismi rispetto alle politiche culturali fasciste (fra i contendenti, come si dirà, figura anche Walter Toscanini<sup>2</sup>, figlio di Arturo, storico del balletto e appassionato collezionista di materiali sulla danza, il cui atteggiamento verso il regime sarà quantomeno laico), quanto la fede cieca in esse. In questo costante urlarsi addosso, si può rischiare di perdere il segno e di rubricare il tutto come mera *bagarre* fra uomini potenti. Ciò è vero, lo vedremo, ma solo in parte.

Restringendo lievemente il raggio d'osservazione si intravede l'asse teorico-concettuale da cui si sviluppa l'intera polemica: la contrapposizione, in danza, fra "classico" e "moderno". Si tratta notoriamente di una dialettica, quella fra classicità e modernità, che informa di sé la cultura del tempo fascista generalmente intesa, ma che, com'è ovvio, assume una sostanza e un significato particolari nel momento in cui si intreccia con la pratica della danza e con le riflessioni prodotte su di essa, soprattutto in sede giornalistica.

<sup>2</sup> Sulla figura di Walter Toscanini si veda almeno Patrizia Veroli, *Walter Toscanini e i Balletti di Sanremo*, «Chorégraphie», n. 10, anno V, 1997, pp. 31-49; Id., *Il sogno classicista di Walter Toscanini nella danza italiana tra le due guerre*, in *In cerca di danza. Riflessioni sulla danza moderna*, a cura di Cristian Muscelli, Genova, Costa&Nolan, 1999, pp. 197-221; Id., *Walter Toscanini, bibliophile and collector, and the Cia Fornaroli Collection of the New York Public Library*, «Dance Chronicle», n. 3, 2005, pp. 323-362.

In un'Italia che almeno fino alla Seconda Guerra Mondiale non potrà vantare né una critica né un'editoria di danza, è evidente come le categorie del classico e del moderno risultino pericolosamente incerte, scivolose, definite più per bisogno di leggere e classificare pragmaticamente il reale che per volontà di analizzarlo, interpretarlo, storicizzarlo.

Ecco allora che, da una parte, la nozione di "classico" appare al tempo circostanziata e ambigua. Circostanziata, in quanto rimanda a una tecnica (quella classico-accademica, definitivamente codificata, anche in Italia, da Carlo Blasis all'inizio dell'Ottocento e, in seguito, da Enrico Cecchetti) e a un genere (il "ballo", caratterizzato da intrecci vivaci e spesso favolistici, musiche accattivanti, scenografie sfarzose e ampia presenza della componente virtuosistica, specie sotto forma di ballabili di gruppo e pezzi di bravura solistici) ben precisi; ambigua, dal momento che in questo snodo storico il termine allude anche a un immaginario grecizzante (che, in Italia, si intreccerà anche alla mitica immagine di Roma imperiale) e a pratiche coreiche derivate tanto dalle danze d'ispirazione greca di Isadora Duncan quanto dalla ritmica del maestro ginevrino Émile Jaques-Dalcroze; esse erano presenti soprattutto nei teatri all'aperto, sia all'interno degli allestimenti di tragedie greche sia sotto forma di concerti di danza a se stanti.

Tuttavia all'interno della polemica qui in esame il termine "classico" sarà impiegato dall'uno e dall'altro schieramento prevalentemente nella prima accezione.

Dall'altra parte, è questo un momento in cui, in Italia, il concetto di "moderno" è formulato e discusso essenzialmente per via negativa, a partire dall'opposizione rispetto alla prima declinazione dell'idea di classico appena suggerita: si tende cioè a considerare "moderna" ogni forma di danza che non ricorra alla tecnica accademica e che non si coaguli attorno alla formula spettacolare del ballo (o del balletto), il tutto senza praticare particolari distinzioni fra quelle danze che la storiografia ha poi teso a definire "libere" (si pensi a Isadora Duncan e ai suoi epigoni), quelle derivate dalla ritmica dalcroziana o quelle legate all'*Ausdruckstanz* mitteleuropea. Moderno è, tautologicamente, ciò che appare diverso dalla tecnica accademica e dal balletto. Da un certo punto di vista, moderno finisce per coincidere anche con "novità", con ciò che arriva per ultimo in ordine di tempo, anche se destinato a durare poco più di una stagione.

Stante questa incertezza concettuale, nella polemica il moderno è presentato da un lato come un'infausta minaccia per le tradizioni artistiche nazionali e, dall'altro, come sinonimo di apertura, possibilità, mutamento: la danza del tempo fascista, affermano infatti i partigiani della modernità, deve porsi in ascolto dei bisogni del proprio tempo e allontanarsi dai convenzionalismi di matrice ottocentesca. Al bando dunque scarpette da punta, tutù e pantomima, e al loro posto si sostituisca una danza fatta di piedi nudi, comodi pepli *à la grecque* e attitudini espressive libere da rigide codificazioni.

La posta in gioco di questo scontro in apparenza un po' ozioso fra classicità e modernità è però alta: stabilire, se non altro grazie alla prestigiosa voce della stampa, quale sia la danza rappresentativa del tempo fascista e dell'identità nazionale. Come si vedrà, è a partire dal tema dell'italianità dell'arte che questa polemica si sintonizza su questioni di portata più ampia rispetto a quelle, pur essenziali, delle tecniche e delle formule di spettacolo.

Ulteriore livello di riflessione è poi quello costituito dalla posizione che la polemica assume nel campo della storia della danza italiana del primo Novecento. Tornerò più avanti su questo punto, dopo aver messo chiaramente in campo attori e circostanze dell'azione. Occorre dire finora, però, che l'interesse storiografico di questa vicenda non risiede tanto nell'impatto diretto che essa ebbe nelle pratiche, nelle tendenze, nei modi di pensare. In un panorama giornalistico estremamente laconico (quando non completamente muto) in fatto di danza e, più in generale, in una situazione culturale in cui ben pochi sembrano voler prendere pubblicamente parola sull'argomento, la polemica è interessante perché riesce a far emergere punti di vista, pulsioni e convincimenti che, pur con tutte le accortezze necessarie quando ci si confronta con un dibattito viziato come questo, aiutano lo storico a seguire la direzione che la danza italiana stava seguendo durante il periodo fascista tanto sul piano pratico, quanto su quello del pensiero.

Quello che maggiormente interessa, al di là del rumore, degli slogan e delle invettive, è il fatto che in entrambi gli schieramenti si sente l'urgenza di un cambiamento, vada esso nella direzione del recupero aggiornato della tradizione classico-accademica o dell'apertura alle sperimentazioni moderne: la danza italiana, cioè, ha bisogno di rinnovare profondamente forme e contenuti, ma, soprattutto, necessita di assumere una fisionomia *novocentesca*, adatta a un momento storico e a un pubblico che da tempo aveva smesso di entusiasinarsi per essa. Una presa di coscienza insomma, che certo era stata sollecitata dal confronto con la scena internazionale e che proprio con il fascismo giunge a maturazione. Rispetto a tutto ciò, l'indagine storiografica attorno a un episodio apparentemente futile come la «guerra di gonnellini» assume la funzione di una sorta di prova del nove, momento di verifica, per lo studioso, di processi che emergono solo carsicamente dalla stampa italiana del primo Novecento e che, in questa rumorosa *querelle*, trovano un momento di illuminante conflazione.

Ultimo fra i cerchi concentrici di cui parlavo prima, i fatti, o meglio il *casus belli*. La polemica è scatenata dalla nomina della danzatrice moderna Jia Ruskaja<sup>3</sup> a co-direttrice della Scuola di Ballo del Teatro alla Scala: alla

<sup>3</sup> Jia Ruskaja, nome d'arte di Evgenija Fëdorovna Borisenko (Kerč', 1902 – Roma, 1970), giunge in Italia a seguito della Rivoluzione d'Ottobre dopo aver ricevuto una

rusa, cui non sarebbe mai mancato l'influente appoggio del Regime (non da ultimo grazie alla relazione sentimentale, poi culminata nel matrimonio, con il potente direttore del «Corriere della Sera» Aldo Borelli), era stato infatti affidato un corso di danze libere che avrebbe dovuto integrare quello di danza accademica tenuto dalla scaligera Ettoreina Mazzucchelli. Questa decisione proveniva dalla nuova Commissione del Teatro, nominata il 28 giugno 1932 dal Prefetto di Milano. Il coordinamento di questo organismo spettava a Marcello Visconti di Modrone (al tempo Podestà di Milano nonché figlio di Uberto, mecenate della Scala succeduto a Guido, attivo fino al 1918) e al presidente della Provincia Jenner Mataloni, destinato a guidare la Scala per ben dieci anni (divenendone il primo Sovrintendente nel 1936) e, rispetto alla polemica qui in esame, sempre pronto a difendere pubblicamente il proprio operato. Difficile cogliere l'autentico indirizzo, almeno in fatto di danza<sup>4</sup>, di

formazione che comprendeva studi classici e musicali. Debutta nel 1921 in un recital di danze presso la Casa d'Arte Bragaglia e, successivamente, si afferma come danzatrice e coreografa presso il Teatro Sperimentale degli Indipendenti. Dopo aver dato alle stampe, nel 1927, il volume *La danza come un modo di essere* (Milano, I.R.A.G.), nel 1929 apre una scuola privata a Milano e, nel 1932, giunge a condividere la direzione della Scuola di ballo del Teatro alla Scala, dove cura gli insegnamenti di danza ritmica e di 'orchestica'. Abbandonate le scene nel 1934 e aperta una nuova scuola di danze moderne a Milano, si dedica con sempre maggiore assiduità all'attività di maestra e coreografa e arriva a presentare il proprio gruppo di danzatrici nei principali teatri italiani (tra cui il Teatro Reale dell'Opera di Roma) e nelle più importanti manifestazioni artistiche nazionali (come il Maggio Musicale Fiorentino). Collabora a più riprese con le organizzazioni giovanili femminili del PNF e nel 1936 rappresenta la danza italiana durante le Olimpiadi di Berlino. Nel 1940 ottiene la direzione, a Roma, della prima Regia Scuola di Danza, che in seguito diverrà l'Accademia Nazionale di Danza e che vedrà Ruskaja nel ruolo di direttrice fino al 1970, anno della morte. Qui ha modo di approfondire e sviluppare il suo metodo di insegnamento e di scrittura del movimento, la 'Orchesticografia'. Per approfondimenti si veda almeno il capitolo *La danzatrice della nuova Italia* in Patrizia Veroli, *Baccanti e dive dell'aria: donne, danze e società 1900-1945*, Perugia, Edimond, 2001, pp. 145-181. A ciò si aggiungano Flavia Pappacena, *L'orchestico-grafia di Jia Ruskaja*, «Chorégraphie. Studi e ricerche sulla danza», n. 10, 1997, pp. 53-84 e Marialisa Monna, *Giuliana dai capelli di fuoco: memorie della danzatrice che ha scritto nella storia le favolose vicende dell'Accademia nazionale di danza*, Torino, Nuova Eri, 1990.

<sup>4</sup> Secondo quanto annunciato dalla stampa già nel luglio del 1932, quella di mettere in scena un ballo grande di tradizione ottocentesca, ovvero *Sieba* (con Attilia Radice come protagonista), rappresentava la prima scelta di programmazione, almeno per ciò che concerneva la danza, compiuta dalla nuova Commissione. Sul quotidiano «Il Regime Fascista» così si commenta la decisione: «Si potrà discutere se l'economia del teatro moderno permetta oggi, e permetterà ancor di più in avvenire, di sopportare il costo di questi dispendiosi spettacoli che richiedono spese considerevoli di interpreti, di costumi, di tecnici, di scene: e se invece non convenga cercare formule di spettacolo più moderne». Cfr. Articolo non firmato, «*Filanda magiara*» e «*Sieba*» al Teatro alla Scala, «Il Regime Fascista», 15 gennaio 1933.

questa commissione dall'impronta estremamente politica<sup>5</sup>, la quale – come emerge dai testi riportati di seguito – avrebbe ufficialmente dichiarato di voler integrare la tradizione ballettistica della Scala con danze di orientamento moderno, il che, sulla carta, avrebbe giustificato la scelta di assegnare a Jia Ruskaja la direzione della Scuola di Ballo.

Allo stesso tempo, però, Cia Fornaroli<sup>6</sup>, ballerina di formazione scaligera che nel 1929 aveva ereditato nientemeno che da Enrico Cecchetti<sup>7</sup> l'incarico di direttrice della Scuola di Ballo della Scala e che aveva formato una classe di eccellenti ballerine (tra le quali si distingueva, per perizia tecnica e duttilità interpretativa, Attilia Radice), vedeva improvvisamente interrompersi il proprio incarico, con il mancato rinnovo del contratto. Sebbene io non sia in possesso di documenti capaci di stabilire con certezza la causa scatenante di questo allontanamento, è certo inevitabile rilevare una coincidenza di situazioni che militavano a sfavore della permanenza di Cia Fornaroli alla Scala: oltre agli appoggi politici di Ruskaja, che certo dovevano aver avuto un peso nel far ricadere su di lei la scelta della commissione scaligera, era noto il legame di lunga data che Fornaroli intratteneva con la famiglia Toscanini, dapprima attraverso la collaborazione professionale con Arturo, che la coinvolse nelle stagioni al Metropolitan di New York negli anni Dieci e poi mediante il rapporto sentimentale con Walter, con il quale instaurerà una relazione destinata a durare tutta la vita. È dunque molto probabile che, dopo l'aggressione bolognese ad Arturo Toscanini nel 1931 con il conseguente distacco dalle scene italiane, la direzione scaligera tendesse a sciogliere i rapporti con una figura che al maestro era sicuramente molto vicina<sup>8</sup>. Occorre però notare che

<sup>5</sup> Dopo l'improvvisa scomparsa di uno dei membri, Carlo Tarlarini, sarebbe stato inserito in commissione anche un rappresentante del Ministero dell'Economia Nazionale.

<sup>6</sup> Su Lucia (detta Cia) Fornaroli (1888-1954) si veda Patrizia Veroli, *Baccanti e dive dell'aria: donne, danza e società in Italia 1900-1945*, cit., pp. 243-268.

<sup>7</sup> All'indomani della morte di Cecchetti (avvenuta il 13 novembre 1928) di cui era stata allieva e assistente, Cia Fornaroli, come peraltro emerge dagli archivi della Cia Fornaroli Collection (DD-NYPLPA, sezione: *Cia Fornaroli and Walter Toscanini Papers*, box. 1) riceveva dal Teatro alla Scala l'incarico di seguire le classi che erano state affidate al maestro. Alla missiva di Angelo Scandiani, datata 24 gennaio 1929, in cui le veniva affidato simile compito, Cia avrebbe risposto (secondo un dattiloscritto che, come molti altri testi conservati nell'archivio newyorkese, era stato sicuramente redatto da Walter Toscanini e datato 1 febbraio 1929) chiedendo anche di essere nominata Direttrice della scuola stessa, al fine, si legge, di «provvedere affinché non venissero modificati i sistemi e gli insegnamenti del compianto Maestro Cecchetti conservando alla scuola l'unità di metodo necessaria».

<sup>8</sup> Di questa opinione è peraltro Patrizia Veroli, quando afferma: «Cia “paga” la sua vicinanza, tramite Walter, ad Arturo Toscanini e alla sua ardente fede di democratico. Nel suo settennio di direttore, egli ha mantenuto la politica al di fuori del teatro, tenendo bal-

Fornaroli aveva conservato il proprio incarico ancora per tutto il 1932, quando, dopo l'approvazione del nuovo regolamento dell'Ente Autonomo nel settembre 1931, La Scala era comunque guidata da un consiglio direttivo in cui figuravano già i nomi di Visconti di Modrone e di Mataloni.

Lo stesso Walter Toscanini<sup>9</sup>, che non avrebbe risparmiato pesanti critiche alla politica culturale fascista nel corso della polemica (come del resto avrebbe fatto anche Paolo Fabbri, brillante critico di danza milanese, che nel novembre 1933 sarebbe convolato a nozze con la già citata Attilia Radice), ancora nel 1932 nutriva le migliori speranze per l'avvenire della danza alla Scala e le esprimeva senza mezzi termini nella rivista «La danza», da lui stesso fondata, prodotta e diretta assieme a Paolo Fabbri e rimasta al solo numero campione, pubblicato quasi in contemporanea con il saggio della Scuola di Ballo della Scala, ovvero pochi giorni prima che la notizia della nomina di Ruskaja si diffondesse.

Si comprende allora come l'apertura del tempio della tradizione ballettistica italiana a un'artista straniera che non aveva ricevuto alcuna formazione accademica e che poteva contare sul sostegno del Regime, avesse immediatamente generato malumori e indignazioni, al punto che, sulla stampa, si vennero a creare due schieramenti nettamente contrapposti: da un lato, coloro che, considerando la Scala come il baluardo della tradizione coreica italiana e ravvisando nel metodo Cecchetti l'unica forma di addestramento tecnico capace di formare danzatori degni di questo nome, ritenevano nociva e inaccettabile l'introduzione di metodi didattici estranei rispetto a quelli tradizionali; tra costoro spiccavano ovviamente Walter Toscanini e Paolo Fabbri. Dall'altro lato, invece, figuravano coloro che dichiaravano l'urgenza di un rinnovamento nei metodi e nelle forme della danza alla Scala, non solo percepita come mera esibizione di virtuosismi privi di consapevolezza interpretativa e profondità espressiva, ma anche sentita come estranea rispetto a quegli orientamenti moderni dell'arte che anche in Italia (e, aggiungerei, nell'Italia fascista) era ormai necessario cominciare a seguire. Nelle fila dei modernisti militavano personaggi come Anton Giulio Bragaglia<sup>10</sup>, che aveva sostenuto con furore

danzosamente testa a Mussolini. La Ruskaja profitta del nuovo corso, che per il Teatro alla Scala significa adesione alle direttive del partito e acquiescenza al volere dei suoi uomini». Cfr. Patrizia Veroli, *Baccanti e dive dell'aria...*, cit., p. 264.

<sup>9</sup> Occorre comunque notare, secondo quanto ancora una volta sostenuto da Patrizia Veroli, che, al ritorno dalla prima guerra mondiale, il ventunenne Toscanini aveva sostenuto l'aggressiva politica mussoliniana. Cfr. Ivi, p. 252.

<sup>10</sup> Per ciò che concerne il rapporto fra Bragaglia e la danza si rimanda a Patrizia Veroli, *La danza e il fascismo. Anton Giulio Bragaglia e Jazz Band (1929)*, in *L'Italia e la danza. Storie e rappresentazioni, stili e tecniche tra teatro, tradizioni popolari e società*, a cura di Giannandrea Poesio e Alessandro Pontremoli, Roma, Aracne, 2008, pp. 11-19 e

gli esordi di Jia Ruskaja negli anni Venti ospitandola presso lo Sperimentale degli Indipendenti e firmando a suo nome accaniti contributi giornalistici in difesa della danza moderna, e Marco Ramperti, autore, nel 1927, della prefazione al volume di Ruskaja, che certamente non lo stese di suo pugno, *La danza come un modo di essere*. A entrambi, come emergerà chiaramente in seguito, veniva indirizzata l'accusa di aver avuto una personale *liaison* con l'artista russa.

I confini del dibattito, che vedrà comunque nella situazione della Scala il proprio principale obiettivo polemico, non mancheranno di allargarsi al panorama della danza italiana generalmente inteso: l'attualità, infatti, fornirà ripetutamente delle occasioni per rinfocolare lo scontro e dare adito a velenosi botta e risposta, il tutto almeno fino all'autunno del 1934, quando cessa l'incarico Ruskaja presso l'istituto scaligero.

Stando alle fonti di cui dispongo attualmente<sup>11</sup>, la fine della collaborazione parrebbe legata dalle lacune della russa sul piano didattico, che avrebbero generato malumori e ostilità.

Un finale sostanzialmente aperto, anche se non è difficile immaginare come, nel tempo, la mancanza di una formazione accademica da parte di Ruskaja possa aver determinato un suo allontanamento dalla Scala, le cui concrete esigenze produttive, tanto sul piano del ballo quanto su quello dell'opera lirica, si rivolgevano fondamentalmente verso la danza di tradizione classico-accademica.

### *Le coordinate dello scontro: luoghi, temi, contesti*

Classico e moderno, pubblico e privato, legittimo e illegittimo, autentico e contraffatto: forse nell'intento (quasi sempre maldestro) di smarcarsi dalla loro costitutiva ambiguità, i testi della polemica tendono a posizionarsi lungo l'asse di elementari manicheismi e, se si eccettuano i contributi pubblicati sulle testate periodiche, trovano posto soprattutto nella cornice della Terza

a Giulia Taddeo, *Il posto del corpo. Anton Giulio Bragaglia teorico di danza tra le due guerre*, «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 4, dicembre 2013, [www.danzaericerca.unibo.it/](http://www.danzaericerca.unibo.it/) (u.v.: 17/04/2016).

<sup>11</sup> Cfr. Articolo non firmato [ma Walter Toscanini], *La Scala e le danze esotiche*, «Perseo», n. 21, anno V, 1 novembre 1934. Dai documenti della Cia Fornaroli Collection, inoltre, emerge anche come le allieve della Scala manifestassero insoddisfazione presso le proprie famiglie rispetto ai metodi di insegnamento impartito nella scuola di ballo (Cfr. Dance Division, New York Public Library for the Performing Artes, folder: *La Scala School, Correspondance*).

pagina<sup>12</sup>, vero e proprio luogo d'elezione, in epoca fascista, per le notizie di argomento coreico, assumano esse la forma della cronaca o quella, ben più variegata, dell'articolo culturale e dell'elzeviro.

Rispetto alla polemica qui in esame si vede come sulla medesima pagina compaiano, specie sotto forma di lettere al giornale, posizioni diametralmente opposte, anche se – e occorre rimarcarlo con decisione – tutte inserite all'interno di testate sostanzialmente allineate.

Ciò lascia presupporre, accanto alla relativa varietà d'espressione riservata sulla stampa a problematiche di carattere artistico, anche una più generale collocazione del dibattito nel perimetro di una riflessione sull'arte fascista *tout court*, soprattutto rispetto alla questione, accennata più sopra, dell'opposizione classico-moderno.

Al di là delle incertezze epistemologiche rilevate in precedenza e nonostante le implicazioni personali di quello che potrebbe sembrare solo un battibecco tra uomini influenti, corre l'obbligo di sottolineare come i temi della classicità e della modernità della danza animassero nel profondo la riflessione e l'attività culturale dei protagonisti della polemica (o almeno di alcuni di loro): la difesa della danza classica o di quella moderna, per quanto spesso generata da vicende e interessi privati, costituiva lo spunto per iniziative quali stagioni teatrali, campagne giornalistiche, pubblicazioni, attività collezionistica, che, vere e proprie eccezioni nel panorama culturale del tempo, ci aiutano a comprendere quanto fosse frammentata e contraddittoria la percezione della danza nell'Italia fascista.

Pensiamo, giusto per citare un modernista “di punta”, al caso di Anton Giulio Bragaglia, che almeno dalla metà degli anni Venti aveva iniziato a difendere e divulgare, tanto attraverso le stagioni del Teatro degli Indipendenti quanto sulle colonne di riviste come «Comoedia», le ragioni di una danza profondamente anti-accademica, caratterizzata dal rifiuto radicale della tecnica e degli stilemi della danza classica e volta al raggiungimento di un'espressività che si voleva (utopicamente) libera, diretta, immediata. Questo ideale era personificato da quelle «danzatrici autobiografiche, puramente liriche»<sup>13</sup> che apparivano capaci di abbandonarsi senza remore al sentimento e di lasciare che la propria azione danzata venisse totalmente trasfigurata dall'emozione. Di quest'interprete

<sup>12</sup> La varietà di formati e l'ampiezza discorsiva caratteristica di molti degli articoli di ‘terza’ pubblicati attorno alla polemica, mi ha spinto a preferirli rispetto alle cronache dei singoli eventi, i quali comunque risultano costantemente richiamati nei testi riportati di seguito e, ove necessario, anche in specifiche note di commento.

<sup>13</sup> Cfr. Anton Giulio Bragaglia, *Scultura vivente*, Milano, L'Eroica, 1928, p. 8. Bragaglia aveva già fatto ricorso a questa espressione in due articoli giornalistici: *Tersicore esoterica: la danza d'espressione*, «Comoedia», anno VIII, n. 4, 20 aprile 1926, e *Tersicore mistica e la danza sensuale*, «La Tribuna», 17 febbraio 1927.

ideale, Jia Ruskaja era, per Bragaglia, una delle principali incarnazioni. Negli anni della polemica, la riflessione bragagliana sulla danza si fa più articolata e meno radicale, aprendosi ai problemi della formazione coreutica, del repertorio, dell'impiego della pantomima all'interno dello spettacolo coreografico<sup>14</sup>. In questo stesso periodo, inoltre, il nazionalismo di Bragaglia diviene ancor più smaccato rispetto al decennio precedente, soprattutto in materia di danza e di scenografia: il tentativo è quello di dimostrare come le principali sperimentazioni teatrali e coreiche al tempo condotte in Europa traessero ispirazione dall'esempio italiano, con un campionario di rimandi che spaziava dalla Commedia dell'Arte al Futurismo passando per Salvatore Viganò. Fra le righe della polemica, allora, occorrerà leggere anche questo tipo di istanze, le quali se da una parte finiscono per essere strumentalizzate dalla rigidità dello scontro verbale, dall'altra ne rappresentano una non trascurabile spalla teorica.

Altro esempio non meno significativo è, sul versante dei classicisti celebri, quello di Walter Toscanini, il cui avvicinamento al mondo della danza data sicuramente dal 1919, anno in cui nasce la relazione con Cia Fornaroli. Da subito la passione per la danza classica, certo originata dalle proprie vicende sentimentali, si intreccia con una variegata attività culturale. Se ci si concentra solo sugli anni della polemica (senza dunque considerare quanto accadrà con il trasferimento negli Stati Uniti e la costruzione della Cia Fornaroli Collection presso la New York Public Library for the Performing Arts), non si può non notare come, oltre a farsi organizzatore di una compagnia di balletto (i Balletti di San Remo, attivi nel 1933 con la stessa Fornaroli come coreografa), Toscanini fosse anche particolarmente presente nel campo del giornalismo e del collezionismo.

Si pensi almeno al pionieristico progetto di periodico interamente dedicato all'arte di Tersicore, con la già menzionata pubblicazione della rivista «La danza» nel 1932. Rimasta al solo numero di saggio, «La danza» costituiva uno strumento di colta e astuta celebrazione della danza classica italiana attraverso il perseguimento di due strategie parallele e complementari, costituite, da un lato, dalla costruzione di un apparato teorico volto ad affermare la superiorità della tradizione accademica sulle tendenze moderniste e, dall'altro, dalla presentazione in chiave divulgativa della scuola scaligera (ma con un piccolo spazio anche per quella del Teatro Reale dell'Opera di Roma) e delle sue migliori allieve. Anche in questo caso, le posizioni assunte da Toscanini all'interno della polemica, ben lungi dall'essere estemporanee e arbitrarie, si integrano coerentemente con un ben più ampio complesso di iniziative culturali.

<sup>14</sup> Come peraltro è possibile riscontrare nel volume, in due tomi, Anton Giulio Bragaglia, *Evoluzione del mimo*, Milano, Ceschina, 1930.

Dal punto di vista del discorso giornalistico e teorico sulla danza, quelli di Bragaglia e di Toscanini sono esempi importanti non soltanto per il ventaglio di considerazioni, rimandi, e riflessioni che riescono a mettere in campo; la loro importanza risiede anche in quello che lasciano in ombra, vale a dire quel brulichio di brevi cronache, trafiletti e articoli anonimi che rappresentavano i luoghi in cui, al tempo, era consuetudine parlare di danza. L'altra faccia della medaglia, insomma, rispetto alle eccezionali prese di posizione che accendono la polemica qui analizzata. Come accennavo in precedenza, infatti, per tutta la prima metà del Novecento non è possibile rilevare, in Italia, la presenza di una critica di danza professionista e "ufficiale", il che rende lo sguardo di quanti si occupavano dell'argomento in sede giornalistica irrimediabilmente esterno, in quanto legato talvolta a critici musicali, talaltra a giornalisti non necessariamente sensibili alla danza. Simile assenza di professionismo, di un linguaggio d'ordine e di categorie estetiche regolarmente impiegati, consente di avere una presa maggiore su modi di pensare e percepire la danza socialmente condivisi, intercettando, cioè, punti di vista informali e più vicini a un sentire diffuso dal basso.

Rispetto a questo un po' sconnesso mosaico di sguardi, la polemica si pone come un momento di sistematizzazione concettuale e linguistica, rendendo manifesto il senso di una transizione, di un cambio di passo, di una soluzione di continuità: l'inizio degli anni Trenta, infatti, vede il passaggio da un' indefinita varietà di forme, linguaggi e luoghi della danza a una maggiore polarizzazione, nelle pratiche come nel discorso teorico e giornalistico, attorno agli ambiti della danza classico-accademica da un lato e di quella moderna dall'altro.

Questo processo, stagliandosi su uno sfondo di costanti criticità (culturali, economiche, artistiche, didattiche) che ne determinano il carattere spesso incerto e altalenante, si era già innescato almeno dalla fine della guerra ma, nella polemica, trova un momento di catalizzazione ed esasperazione. All'indomani del primo conflitto mondiale, infatti, pubblico, cronisti e commentatori sono ormai consapevoli dell'obsolescenza delle forme del ballo teatrale: ben lungi dall'abbandonare questa formula spettacolare, preziosa eredità del passato, essi ne reclamano però una riforma che, pur non tradendo i criteri di grandiosità e piacevolezza della visione caratteristici del gusto italiano in fatto di danza, riuscisse tuttavia a porre rimedio all'insensatezza di intrecci spesso raffazzonati, al pressapochismo di alcuni allestimenti realizzati in economia, alla cattiva preparazione di molti corpi di ballo (certo legata alla chiusura di tutte le principali scuole, fra cui, tra il 1917 e il 1921, anche di quella della Scala) e all'assenza, resasi manifesta già sul finire del secolo XIX, di vere e proprie "dive" della danza. Al contempo, i Ballets Russes<sup>15</sup> avevano

<sup>15</sup> Un utile riferimento sui Ballets Russes in Italia è stato fornito da Eleonora Egizi

già dato prova di una possibilità alternativa, nonché profondamente “organica”, di concepire lo spettacolo coreografico, e la cultura italiana, dapprima spaccata tra fascinazione e rifiuto, troverà già nella prima metà degli anni Venti, il modo di introiettare simile esperienza artistica traendone lo spunto per intervenire sui problemi di fragilità drammaturgica e incoerenza linguistica che connotavano il ballo teatrale di tradizione. Al tempo stesso, l’uscita dalla guerra mondiale rappresenta un momento di straordinaria affermazione per le danze di società, in particolar modo quelle di matrice afroamericana, e, parimenti, per lo spettacolo leggero, agito prevalentemente nella cornice dei caffè-concerto e aperto anche a forme di danze esotiche e d’avanguardia che circolavano in Europa, suscitando grandi curiosità e apprezzamenti.

Gli anni Venti, insomma, si aprono su un panorama coreico variegato il quale, per larga parte del decennio, mostrerà non soltanto la danza dei grandi teatri lirici (soprattutto la Scala e, più avanti, il Teatro Reale dell’Opera di Roma), ma anche quella praticata sui palcoscenici d’avanguardia (talvolta a metà fra sala teatrale e sala da ballo, come il Teatro degli Indipendenti di Anton Giulio Bragaglia), nei teatri d’eccezione (luogo deputato per le esibizioni dei raffinati coniugi Sacharov<sup>16</sup> o per le prime performance delle allieve di Jaques-Dalcroze), nei teatri all’aperto (sempre più tendenti a ospitare esperienze di ascendenza dalcroziana o legate all’*Ausdruckstanz*) e, non da ultimo, nei luoghi del varietà.

Simile polimorfismo, cui si lega chiaramente una concezione allargata di ciò che al tempo era considerato “danza”, sembra tuttavia cambiare forma tra la fine degli anni Venti e l’inizio degli anni Trenta. È allora che in corrispondenza del progressivo stabilizzarsi del regime, la situazione della danza italiana va incontro a una sorta di timida ripresa in termini produttivi e, al contempo, a una specie di ritorno all’ordine. Questo avviene tanto nelle pratiche quanto nel discorso giornalistico, dato che, in scena come sulla carta stampata, le diverse manifestazioni di danza, di cui si distinguono con sempre maggiore chiarezza analitica i tratti costitutivi, sembrano definirsi lungo la contrapposizione classico-moderno.

Se allora, per quanto riguarda il ballo tradizionale, si assiste a tentativi di ammodernamento che investono sostanzialmente la dimensione della drammaturgia (con le esperienze, ad esempio, dei balli ideati dal drammaturgo e librettista Giuseppe Adami alla Scala, in cui il virtuosismo degli interpreti e la

nel dossier di «Teatro e Storia» *L’anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio della grande regia in Italia tra il 1911 e 1934*. Cfr. Eleonora Egizi, *La compagnia dei Balletti Russi di Djagilev in Italia*, «Teatro e Storia», n. 29, 2008, pp. 123–148.

<sup>16</sup> Sui Sacharov, rimando al saggio di Samantha Marenzi contenuto in questo dossier.

grandiosità dell'allestimento dovevano inserirsi in un'azione coerente, comprensibile e tesa a snellire i passaggi narrativi e pantomimici necessari alla comprensione della vicenda)<sup>17</sup>, le danze moderne dominano l'ambito educativo e quello del teatro all'aperto, come emerge dal successo degli allestimenti siracusani di tragedie greche cui prendevano parte gruppi di danzatrici in larga parte di formazione dalcroziana, o dall'eccezionale esperienza delle "Olimpiadi della Grazia", riunione delle principali scuole europee<sup>18</sup> svoltasi a Firenze nel 1931.

Questa polarizzazione appare in linea con l'ambivalente politica artistica del fascismo, tesa a mantenersi al contempo moderna, in quanto sostenitrice delle "sane" danze praticate nei teatri all'aperto, e tradizionalista, senza dunque abbandonare l'ambito del balletto, espressione di tradizioni e orgoglio italici ma anche oggetto dei più sentiti apprezzamenti da parte del pubblico. Essa, inoltre, indica una tendenza alla normalizzazione che, rintracciabile anche in altre forme d'arte<sup>19</sup>, vede nella polemica uno snodo non determinante eppur funzionale, nonché capace di fornire, agli occhi dello studioso, il riflesso di dinamiche culturali altrimenti difficilmente analizzabili o comunque emergenti solo in maniera incostante nel discorso giornalistico del tempo.

Nello specifico, l'episodio scatenante la polemica può rappresentare, in realtà, una sorta di momentaneo scompaginarsi delle dinamiche in atto, le quali finiranno per essere sostanzialmente riconfermate dallo scontro e per trovare, in esso, un momento di definizione dei propri tratti e termini costitutivi.

A ben vedere, inoltre, la stessa parabola artistica di Jia Ruskaja tenderà sì a indirizzarsi verso un esplicito recupero delle forme tradizionali del balletto, ma, ed è opportuno rimarcarlo con forza, si caratterizzerà anche per una sorta di costante (e astuta) mediazione fra linguaggi coreici moderni da un lato, e i gusti, le tendenze, il "sentire" italiani dall'altro.

Indipendentemente dal palese reintegro della tecnica classico-accademica praticato verso la fine degli anni Trenta, cioè, Ruskaja sembrerebbe ricorrere a stilemi coreici moderni con l'intento di creare un linguaggio di movimen-

<sup>17</sup> Tra questi il più celebre è sicuramente *Vecchia Milano* del 1928, esempio di ripresa del ballo grande tradizionale in cui, accanto a ballabili e grandiosi espedienti scenografici, si ricercava la comprensibilità e la scorrevolezza della vicenda sia grazie alla complessiva organizzazione dei linguaggi della scena, sia mediante il lavoro interpretativo dei danzatori, chiamati a una consapevolezza del proprio personaggio e a un'espressività verosimile e vicina, forse, a quella del cinema coevo.

<sup>18</sup> Vi partecipavano le scuole di Elisabeth Duncan, Margaret Morris, Dorothee Gunter, Getrude Bodenwieser, Minnie Smolkova, Marussia e Nadia Yartzeff.

<sup>19</sup> Si pensi, ad esempio, a quanto accade nell'ambito delle arti visive, come dimostrato da Elena Pontiggia in *Il ritorno all'ordine*, Milano, Abscondita, 2005.

to teso, da una parte, a incarnare un immaginario di ascendenza greco-romana chiaramente affine alla retorica di regime, e, dall'altra, ad allargare lo spettro delle possibilità liriche della danza. Quelli messi in scena da Ruskaja, allora, sarebbero corpi capaci di veicolare l'emozione attraverso atteggiamenti verosimili (o, come si era soliti dire, "naturali") che, anche quando palesemente ingenui, dovevano comunque apparire più intensi e comunicativi rispetto alla stereotipata pantomima del balletto, dalla quale, a fatica, proprio in questi anni si tentava di svincolarsi attraverso una gestualità maggiormente ispirata al teatro di prosa e, soprattutto, al cinema.

Senza mai sfiorare il furore interpretativo dell'*Ausdruckstanz*, che in Italia non sarebbe mai stato compreso e accettato pienamente, infatti, le interpreti di Ruskaja suggerirebbero una libertà tecnica e interpretativa ancora in larga parte inedita in Italia, ma che non avrebbe tardato a trovare sia alcuni luoghi d'elezione, come i teatri all'aperto, sia una via di accesso al balletto di matrice ottocentesca, ormai avviato verso un lento ma inesorabile aggiornamento delle proprie forme.

È evidente come tutto ciò si inserisca in un ampio processo di normallizzazione e sistematizzazione che, però, non implicherà, nelle pratiche e nei discorsi giornalistici, chiusure nette e radicali. Come le vicende della danza continueranno a dimostrare almeno fino alla seconda guerra mondiale, classico e moderno troveranno anche momenti di apertura reciproca, contribuendo a plasmare quello che si potrebbe definire come *sguardo italiano* sulla danza del primo Novecento, caratterizzato, indipendentemente dalle categorizzazioni estetiche, da una ricerca inesausta di piacevolezza della visione e, al contempo, dal bisogno di ravvisare, nel corpo che danza, una qualche forma di controllo e di addestramento, in virtù della quale riuscire a interfacciarsi senza inquietudini e pudori con una presenza, quella del danzatore, la cui fisicità si richiedeva fosse comunque profondamente trasfigurata dalla tecnica.

### *I testi della polemica*

Tra i primi a parlare dell'avvicendamento fra Cia Fornaroli e Jia Ruskaja alla direzione della Scuola di Ballo della Scala è «Il Regime Fascista» che, nell'agosto del 1932, pubblica un contributo firmato Coribante<sup>20</sup> e intitolato *Battaglia a passo di danza*.

Dopo un'introduzione in cui dà conto del Concorso Internazionale di

<sup>20</sup> L'identità dell'autore di questo contributo doveva certo essere nota agli altri protagonisti della polemica, ma allo stato attuale del mio lavoro non sono stata in grado di definirla.

Coreografia di Parigi, che aveva seguito con entusiasmo apprezzando soprattutto l'opera vincitrice, ovvero *Il Tavolo Verde* di Kurt Jooss, l'autore prende posizione rispetto alle polemiche che si erano scatenate non appena i giornali milanesi avevano dato notizia dell'ingresso di Ruskaja alla Scala.

In particolare, le ire dei tradizionalisti e dei partigiani di Cia Fornaroli – tra le poche figure autorizzate, in Italia, all'insegnamento del metodo Cecchetti – erano state suscitate da un articolo del «Corriere della Sera» datato 27 luglio 1932, nel quale si dichiarava che la nomina di Jia Ruskaja ed Ettorina Mazzucchelli a direttrici della Scuola di Ballo della Scala mirava a garantire «la continuazione della tradizione della gloriosa scuola del Cecchetti»:

«Il Regime Fascista», 7 agosto 1932, Coribante, *Battaglia a passo di danza*

[...] Io sostengo che [...] questa battaglia non sarà affatto conclusiva dal punto di vista artistico e che il rimodernamento della scuola coreografica non può venire né dal metodo Cecchetti-Fornaroli, né dal metodo Ruskaja-Mazzucchelli.

Ho il preciso convincimento che tutti questi metodi sono completamente superati e ne ebbi la prova al Concorso internazionale di coreografia al quale ho assistito a Parigi [...]. Ma in modo assoluto risultò da quel concorso che la moda non è più per il ballo alla francese, né per il ballo all'italiana, né per le danze così dette classiche, né per i balletti russi. È inutile cercare di nascondere, la danza sta diventando sempre più una ginnastica!<sup>21</sup>

[...] Ginnastica, dunque, ginnastica, che si completa nelle più audaci acrobazie fatte di leggerezza e di rapidità, ecco il solo indirizzo della danza di oggi e di domani: ecco il solo metodo che risponde ai gusti ed allo stile dell'età presente; età che, per quanto riguarda gli esercizi e le arti del corpo, è sportiva, cioè preferisce una forza elastica di muscoli alla classica ginnastica degli atteggiamenti delle piroette: ecco, se si vuole rinnovare, il solo indirizzo possibile.

<sup>21</sup> Al principio degli anni Trenta si manifesta, nel discorso giornalistico sulla danza d'espressione (ovvero sulla forma di danza maggiormente rappresentata al concorso parigino cui ci si riferisce qui), una tendenza a soffermarsi sugli aspetti formali del movimento e a ravvisare, nell'azione del corpo danzante, una preparazione atletica che, talvolta percepita nei termini di vera e propria *tecnica*, rendeva questo tipo di danza meno oscuro e intellettualistico rispetto a quanto era accaduto nel decennio precedente. Per tutti gli anni Venti infatti di fronte alle prime manifestazioni italiane dell'*Ausdruckstanz*, cronisti e commentatori avevano spesso mostrato un senso di straniamento verso una danza che, arte del corpo, sembrava prendere in carico significati e interrogativi di ordine squisitamente intellettuale. Al di là delle valenze igienico-sportive che, in piena epoca fascista, erano certo attribuite a una pratica corporea come la danza e, in particolar modo, alla danza cosiddetta libera, occorre però notare come l'urgenza di ravvisare una forma di allenamento nel corpo danzante caratterizza l'approccio del giornalismo italiano indipendentemente dai differenti generi coreici di cui rende conto.

A distanza di quindici giorni dalla pubblicazione di questo articolo, Anton Giulio Bragaglia prende la parola e, ancora una volta dalle colonne de «Il Regime Fascista», si lancia in una panoramica delle principali tendenze coreiche degli ultimi anni nella quale, assumendo un pieno distacco dal Futurismo, sembra difendere i valori del corpo contro quei tentativi di riforma della danza che, al principio del Novecento, avevano puntato tutto sugli aspetti scenografici e decorativi dello spettacolo coreografico, senza tener conto delle istanze di natura squisitamente fisica che sono alla base di qualsiasi ricerca sulla danza. Come ho già detto, all'inizio degli anni Trenta Bragaglia sta attraversando una fase particolare del proprio percorso di critico e teorico della danza, in quanto, dopo le infuocate prese di posizione anti-accademiche degli anni Venti, sta ora rivolgendo la propria attenzione anche verso problematiche più tradizionali, come l'importanza della pantomima, il problema del coordinamento e dell'esaltazione della componente espressiva nelle danze di gruppo, la questione dell'insegnamento della danza in Italia e, non da ultimo, quella del mantenimento dell'efficacia interpretativa al succedersi delle diverse repliche di uno spettacolo. Per quanto riguarda l'articolo in esame, vale la pena di riportarne almeno il seguente passo:

E la danza? La povera cenerentola delle muse, è ancora trascurata da noi – come volevasi ricordare – dai propositi decorativistici o architettonici di movimentazione ritmica delle scene. Tanto i fautori dei veri «balletti decorativi», quanto i teorizzatori delle nuove danze e pantomime, (siano futuriste o espressioniste o immaginiste e o comechessia), dimenticano strada facendo, precisamente l'oggetto fondamentale di simili ricerche: l'arte mimica, l'arte coreica, dico. Avrà qualche ragione anche Nicola Guerra!

E qui siamo sempre a quel punto: confusione e ignoranza nella distinzione tra *Coreo* e *Scenografia*! Pare impossibile, ma pure è così. Non c'è fessoide teatraleggiante che (come letterato o poeta o critico in fregola di farsi autore, o cronista, pittore, decoratore e verniciatore purchessia) il quale non creda di riformare o rivoluzionare la coreografia, lavorando intorno ai consueti pasticci e imbrogli scenografomani!<sup>22</sup>

All'inizio di settembre è ancora una volta «Il Regime Fascista» ad accogliere un contributo legato alla polemica. Stavolta a prendere la parola è Walter Toscanini che, nascosto dietro la firma di Cia Fornaroli<sup>23</sup>, sigla una

<sup>22</sup> Anton Giulio Bragaglia, *Stato della danza in Italia*, «Il Regime Fascista», 21 agosto 1932.

<sup>23</sup> L'attribuzione di questo e altri testi alla penna di Toscanini, verificabile anche consultando i materiali di lavoro dello stesso Walter custoditi presso la Cia Fornaroli Collection della New York Public Library for The Performing Arts, è stata dimostrata da Patrizia Veroli in *Baccanti e dive dell'aria...*, cit. Come ricorda Veroli, Cia Fornaroli arriverà a lamentarsi con Walter Toscanini di quest'uso, al punto che, in una lettera del 28 luglio 1931, gli rimprovererà con durezza («mi sconcerta il pensiero che tu lo faccia passare per

lunga lettera intitolata *Discussioni scaligere: per la danza italiana* in cui, al di qua di considerazioni di ordine contingente, sembra prendere corpo un vero e proprio programma di riforma della danza classico-accademica in cui sono lucidamente analizzate molte delle carenze che caratterizzavano soprattutto l'ambito della didattica, come l'assenza di classi maschili e di una formazione culturale a tutto tondo per i danzatori. La pubblicazione di questo testo è in verità frutto di un travagliato scambio epistolare fra Toscanini e il «Corriere della sera». A seguito della pubblicazione del già citato articolo del «Corriere della sera» datato 27 luglio 1932, Fornaroli (ma in realtà Walter Toscanini) inviava al direttore Borelli una breve missiva (poi pubblicata, nonostante l'iniziale rifiuto da parte del direttore del giornale) in cui precisava che solo lei stessa, insieme ai danzatori scaligeri Enrico Mascagno e Vincenzo Celli, era autorizzata, in Italia, all'insegnamento di un simile metodo. Il botta e risposta con il «Corriere della sera», continuato anche sotto forma di corrispondenza privata fra Toscanini e Borelli<sup>24</sup>, sarebbe poi approdato, oltre che nel già citato articolo *Battaglia a passo di danza*, proprio nel testo che segue:

«Il Regime Fascista», 7 settembre 1932, Cia Fornaroli [ma Walter Toscanini], *Discussioni scaligere: per la danza italiana*

[... ] Il metodo Cecchetti, è semplicemente *l'alfabeto, il sillabario e la grammatica della danza classica*.

Ora, sino a prova contrarla, vi saranno mille e più metodi differenti più o meno pratici e buoni d'insegnare a dei ragazzi l'alfabeto, il sillabario e la grammatica italiana, ma a nessuno è mai venuto in mente di rimodernare l'alfabeto e la grammatica italiana o d'introdurvi nuovi segni modernistici e nuove leggi.

[...] Se si vuole davvero far qualche cosa di «intelligente» e di serio si chiede non un rimodernamento dei metodi di studio, che sono modernissimi, ma una integrazione di studii intellettuali [...].

Il vero guaio è che in Italia mancano i «coreografi»: ma la colpa non è del metodo Cecchetti, ma semplicemente del fatto che da quaranta e più anni a questa parte non vi è una scuola pubblica di danza per uomini<sup>25</sup> che possano e vogliano

farina del mio sacco») di aver finto che sia stata addirittura lei a redigere il libretto per uno dei Balletti di San Remo.

<sup>24</sup> I documenti di questo scambio epistolare sono conservati presso la Cia Fornaroli Collection, nella sezione *Cia Fornaroli and Walter Toscanini Papers*.

<sup>25</sup> Sembra darsi qui per scontato che la coreografia fosse arte riservata esclusivamente al sesso maschile. Sarà tuttavia proprio Cia Fornaroli, seppur complice il contributo ideativo e organizzativo di Walter Toscanini, la coreografa dei Balletti di San Remo. L'assenza di classi maschili, e la conseguente pratica del travestitismo, saranno più volte oggetto di biasimo anche da parte di Paolo Fabbri, che le additerà come motivo di incongruenza drammaturgica all'interno dello spettacolo coreografico.

seguire la professione del ballerino per dedicarsi poi alla composizione coreografica. E non si diventa coreografi senza essere stati ballerini, cioè senza conoscere l'a. b. c. della danza.

[...] Non si deve quindi pretendere di condannare la scuola e il metodo di insegnamento di Cecchetti sol perché da noi è mancato il coreografo che abbia saputo mettere in evidenza cosa si può ottenere dalle allieve di Cecchetti con idee e visioni coreografiche nuove, moderne!

[...] In quanto al fatto, che Coribante lamenta, del Congresso Coreografico Internazionale di Parigi al quale partecipavano diciannove società e scuole d'ogni paese a nazione e nessuna italiana, io mi permetto ricordarle che a Firenze, cioè proprio in casa nostra e con i nostri denari, vennero invitate tutte la possibili e immaginabili scuole più o meno espressionistiche, moderniste, avveniriste, illusioniste del mondo della danza, e le due uniche scuole veramente italiane di Milano e Roma non lo furono! Sui risultati delle così dette «Olimpiadi della Grazia»<sup>26</sup> non pochi giornali italiani espressero allora quello che era il giudizio del pubblico, e si mostrarono poco benevoli per tutti questi (mi permetta di chiamarli così) «isterismi» della danza dai quali s'ingenerava solo un senso grande di monotonia e di noia! [...]

Oppure il Corpo di Ballo dell'Ente Autonomo con un ballo di un musicista italiano, che, coi criteri adottati sin qui alla Scala, deve essere realizzato e inscenato coreograficamente da un tedesco o da un russo (a piacere), interpretato da una famosissima ignota principessa afgana o siamese<sup>27</sup>, con contorno di qualche altro primo ballerino russo e di un'altra dozzina di danzatori tedeschi o russi? Con

<sup>26</sup> In verità i giudizi della stampa furono nel complesso positivi. Lo stesso Paolo Fabbri si troverà a esaltare le scuole di Mary Wigman e Dorotee Günther per la solida preparazione tecnica delle loro allieve: «Questo stuolo vigoroso di Amazzoni non aspetta che lo scandire del tempo per lanciarsi nella danza come in un turbine [...] queste giovani gettano un ponte che riunisce l'atletica all'arte, il muscolo alla trasfigurazione». Cfr. Paolo Fabbri, *Danze a Boboli: Wigman e Günther*, «Il Secolo. La Sera», 6 giugno 1931.

<sup>27</sup> Si sta alludendo qui a Leila Bederkhan, protagonista di *Belkis, regina di Saba*, «azione coreografica in sette quadri» di Claudio Guastalla per le musiche di Ottorino Respighi, andata in scena alla Scala il 23 gennaio 1932 con le coreografie di Leonid Mjasin. Il ballo, che tra ginecei luccicanti, violente tempeste, sfavillanti padiglioni e giardini lusureggianti narra la vicenda biblica del lungo viaggio della regina di Saba attraverso il deserto per incontrare l'affascinante re Salomone, prevedeva la presenza di un Narratore e di un coro femminile: sia le parti parlate che quelle cantate erano riportate nel libretto dello spettacolo, in cui, a margine del testo che spiegava l'azione, si trovava anche la suggestiva indicazione dei momenti di danza pura, quali, fra gli altri, la «Mimica e danza dell'araba fenice», la «Selvaggia danza guerresca», la «Danza mistica», la «Danza del Tamburo». Chiudeva l'azione una «Danza orgiastica». Tra i principali motivi di fascino era la presenza della curda Leila Bederkhan (1903-1986), allora nota come interprete di danze moderne d'ambientazione assira o egizia. Il programma di uno suo *recital* andato in scena alla Salle Pleyel di Parigi il 4 dicembre 1930 e conservato presso la Cia Fornaroli Collection (DD-NYPLPA, sezione *The Walter Toscanini collection of research materials in dance*, vol. 2), riporta l'indicazione di un brano intitolato proprio *Belkis, reine de Sabe*.

questi criteri sarebbe davvero stata una bella affermazione di arte coreografica italiana... all'uno per cento!

[...] Basato sulle famose leggi della «divina proporzione» ritrovate da Leonardo da Vinci il metodo Cecchetti ha codificato e perfezionato tutte le leggi dell'equilibrio e della danza della nostra più pura tradizione stabilendo che tutti i movimenti del corpo umano danzante dovessero svolgersi, per mantenere una purezza assoluta di linee e di atteggiamenti, entro due cerchi immaginari (uno verticale ed uno orizzontale) che circoscrivono due quadrati intersecati da rette e diagonali, così come Leonardo inquadrò in un cerchio ed in quadrato la perfezione dell'anatomia dell'uomo. Ora difficilmente si potrà trovare credo, metodo di danza più italianamente armonico e semplice di questo che dà al danzatore tutte la possibilità di sviluppare i suoi gesti in una quasi matematica perfezione di successioni di atteggiamenti tutti egualmente plastici e perfetti.

Con il contributo di Piovene parzialmente riportato di seguito prende corpo la posizione assunta dal quotidiano «L'Ambrosiano» all'interno della polemica, vale a dire quella della difesa della fusione fra tecnica e espressività, fra metodo classico e metodo moderno, seppur, come si vede, con una preferenza per quest'ultimo. Come accadrà anche più avanti, questo articolo cerca in inquadrare la contrapposizione fra classicisti e modernisti all'interno di una più vasta riflessione circa il potenziale lirico della danza *tout court*, il che, lo si diceva in apertura, rappresenta una delle tendenze forti della riflessione giornalistica sull'argomento:

«L'Ambrosiano», 12 ottobre 1932, g. p. [ma Guido Piovene], *La Ruskaja e la danza*

Nella vecchia scuola scaligera, con Jia Ruskaja, nulla andrà perso di buono, molto sviluppato ed aggiunto. È falso credere che il suo insegnamento segnerà un prevalere vizioso della tendenza interpretativa sull'esperienza tecnica ed accademica. La Ruskaja dovrà compiere alla Scala, anzitutto, opera di coltura. Lo studio della musica dovrà condurre a quell'esatta corrispondenza dei passi e dei tempi, indispensabile per ogni interpretazione ritmica degna, che nella Scala di ieri forse ha difettato. Lo studio delle figurazioni pittoriche e plastiche dei musei dovrà avvezzare a capire storicamente le danze eseguite. L'ottenuta aderenza, che è insieme tecnica e interpretativa, della danzatrice e della musica, potrà rendere adatto il corpo di ballo scaligero ad intonarsi a un sentimento musicale qualsiasi, eroico o doloroso, religioso o giocondo, al modo stesso di una sinfonia: mentre nel passato nella Scala ha prevalso il ballo decorativo su musica decorativa, come dimostra la tendenza a generalizzare il ballo sulle punte, inadatto ad esprimere sentimenti gravi, che deve invece essere usato solo quando sia il caso. La necessità di interpretare la musica, moltiplicando le difficoltà tecniche, porterà anche a perfezionare il corpo di ballo dal lato ginnastico: e a questo l'insegnamento della Ruskaja è ben preparato.

Polemica nella polemica può essere considerato il botta e risposta che vede protagonisti Paolo Fabbri<sup>28</sup> e Walter Toscanini nell'ottobre del 1932 su «Il Secolo. La Sera». Nel clima incandescente originatosi attorno alla presenza di Jia Ruskaja alla Scala, Fabbri pubblica un articolo intitolato *Addio alle chiacchiere inutili* nel quale, in maniera piuttosto insolita rispetto al suo usuale piglio polemico, sembra volersi tirare fuori dal dibattito giornalistico (a suo dire quantomai inutile e incapace di colpire l'attenzione del pubblico spingendolo a interessarsi alle vicende della danza) per proclamare l'urgenza di agire concretamente e, a tal fine, lancia addirittura l'ipotesi di una Corporazione dei danzatori. Per i danzatori, infatti, Fabbri auspica la possibilità di studiare quotidianamente senza grossi oneri economici, vagheggia l'integrazione della formazione tecnica con studi di carattere teorico e, soprattutto, ricerca sistemi mediante i quali assicurare agli artisti di Tersicore un'occupazione costante, dignitosa e relativamente autonoma dalle logiche produttive dei grandi enti lirici. Tutto ciò è senza dubbio pienamente condiviso da Walter Toscanini, il quale, però, in questa occasione si schiera contro Fabbri non condividendone la polemica circa la *verbosità* ormai creatasi attorno ai problemi della danza italiana: l'invasione del tempio della danza classica – la Scala – da parte di

<sup>28</sup> Può forse valere la pena, a questo punto, aggiungere qualche indicazione biografica su Paolo Fabbri. Critico di danza del quotidiano milanese «Il Secolo. La Sera» sicuramente attivo all'inizio degli anni Trenta, il nome di Paolo Fabbri, sposato alla danzatrice Attilia Radice e paladino della danza classica di tradizione italiana, si lega non solo alla stesura di numerosi articoli in cui la difesa delle tradizioni coreiche nazionali si fonde con una considerevole consapevolezza storiografica e con una singolare capacità di analisi della tecnica accademica, ma anche all'ideazione di progetti di spettacolo e di studio sui balli popolari. Ad ogni modo, sono estremamente scarse le notizie biografiche su questa singolare figura e in larga parte desumibili dalla stampa del tempo. Quanto alle sue origini, ad esempio, il periodico inglese «The Dancing Times» (con cui collabora certamente, in qualità di corrispondente dall'Italia, tra l'ottobre 1934 e il giugno 1935) dichiara: «Energetically active in contemporary political journalism, this young writer comes from a ancient and celebrated dynasty of dramatic artists» (cfr. de Vincent Pascal, *Ballets in Italy*, «The Dancing Times», settembre 1935). Rispetto sue posizioni politiche, invece, la stampa italiana lo definisce «camerata» (cfr. Articolo non firmato, *Le nozze di un collega*, «Il Secolo. La Sera», 25 novembre 1933). Nel suo brevissimo percorso di critico e organizzatore, sostanzialmente circoscritto al primo quinquennio degli anni Trenta, Fabbri ha proposto una via alla danza del proprio tempo che tentava di ripensare dall'interno le tradizioni coreiche nazionali e che, senza mai sposare né la fastosa estetica del 'ballo grande' né tantomeno la multidisciplinarietà organica dei Ballets Russes, faceva delle potenzialità del corpo messo-in-forma dalla tecnica accademica il fulcro del proprio interesse. La centralità attribuita al corpo del danzatore classico sul piano della critica come su quello della pratica scenica – evidentemente mutuata dalle posizioni teoriche del critico André Levinson, che avrebbe personalmente conosciuto per il tramite di Paul Valéry (cfr. Paolo Fabbri, *André Levinson*, «Il Secolo. La Sera», 15 dicembre 1933) – rende Paolo Fabbri un vero e proprio unicum nel panorama culturale del tempo fascista.

una straniera priva di preparazione accademica, sostiene Toscanini, non può certo essere passata sotto silenzio, ma, al contrario, è necessario che quanti, come lo stesso Fabbri, possiedono le competenze necessarie in materia di danza denuncino l'impreparazione di quei sedicenti artisti moderni che altro non sarebbero se non abili oratori. In una lettera pubblicata su «Il Secolo. La Sera» insieme alla risposta di Fabbri (*Coda alle chiacchiere inutili*, 20 ottobre 1932), Toscanini fa sfoggio di tutta la propria erudizione di bibliofilo ricordando alcuni casi illustri in cui la produzione di parola attorno alla danza ha prodotto risultati impareggiabili sul piano teorico così come su quello pratico.

A partire dal febbraio del 1933, Walter Toscanini trova un luogo privilegiato in cui condurre la propria crociata in favore della danza classica italiana, ovvero il periodico di arte e letteratura «Perseo». Qui può seguire e commentare liberamente l'attività di Ruskaja alla Scala e, soprattutto, ha modo di esporre con agio il proprio punto di vista sulla danza.

«Perseo», anno IV, n. 4, 1 marzo 1933, Sigma [ma Walter Toscanini], *Per una metafisica delle gambe alla Scala*<sup>29</sup>

[...] Dopo che [...] l'italianissimo «metodo Cecchetti» e l'italianissima artista che lo insegnava vennero messi alla porta, il pubblico della Scala appena poté manifestare la sua opinione, la prima sera in cui venne rappresentato il ballo *Sieba*<sup>30</sup>, decretò un trionfo alla signorina Radice, allieva italianissima del Cecchetti e della Fornaroli. E quando vide che le allieve della scuola riformata dopo due o tre mesi dal nuovo insegnamento, avevano dimenticata e perduta l'elementare sincronia dei movimenti [ ] il pubblico della Scala si convinse che la scuola riformata era stata... riformata male!

All'indomani della prima rappresentazione un giornalista scrisse una frase che ebbe ventiquattro ore di successo: disse che la signorina Radice: «aveva riconfermata la fede del pubblico scaligero nella danza italiana, come se ella puntasse la spada d'oro di *Sieba* contro i barbari che hanno forzate le porte». Bisogna rettificare: nessuno ha forzate le porte, che furono spontaneamente aperte dalla Direzione dell'Ente Autonomo: per quanto – ci risulta per certo – le stesse porte della scuola siano state poi chiuse dalla stessa Direzione, durante il mese che

<sup>29</sup> A questo articolo risponderà apertamente il commissario scaligero Jenner Mataloni in una lettera pubblicata sempre su «Perseo» con il titolo di *Una rettifica dell'Ente Autonomo della Scala*. In essa, fra l'altro, si legge: «In tema di danze, d'Accademie, d'insegnamenti ecc., il mondo non è finito con la fine del valoroso Cecchetti né le aspirazioni e le speranze artistiche possono esaurirsi nella statica contemplazione o nella eterna applicazione di un metodo unico per quanto invidiabile ed inimitabile esso sia».

<sup>30</sup> *Sieba* era andato infatti in scena nel gennaio del 1933 con le coreografie di Giovanni Pratesi e l'allestimento scenico di Caramba. I protagonisti sono Attilia Radice, Placida Battaggi, Gennaro Corbo, Carletto Thieben ed Ermanno Savarè.

durarono le prove del *Sieba*: provvedimento, con ogni probabilità, non suggerito dalla persuasione che l'insegnamento, qual è ora impartito nella scuola riformata, tornasse molto giovevole alle allieve che dovevano presentarsi al pubblico nel ballo manzottiano!...

Il clima di tensione creatosi attorno alla Scala e, parimenti, il peso che il discorso giornalistico aveva ormai assunto agli occhi della direzione del teatro, emergono con chiarezza in un episodio del giugno 1933, quando un gruppo di allieve della Scuola di Ballo viene improvvisamente licenziato. Fabbri rende nota la vicenda, evidentemente di carattere interno, pubblicando un articolo in cui, oltre ad assumere i toni accusatori caratteristici di questi anni, svela alcune dinamiche attive nell'istituto scaligero interrogandosi sul Regolamento dell'ente e sulle sue più recenti applicazioni. Dopo aver riportato la lettera di lamentele dell'avvocato Angelo Muzio, padre di una delle diciannove fanciulle (tutte appartenenti ai corsi inferiori, vale a dire dal primo al quarto) esonerate per «mancanza di disposizione» e «fisico inadatto»<sup>31</sup>, Fabbri, pur ricordando come rientrasse nei diritti della Direzione della Scala la possibilità di allontanare le aspiranti danzatrici non considerate all'altezza dell'istituto (il che, peraltro, rientrava in quanto previsto dal Regolamento della Scuola che i genitori delle allieve erano chiamati a sottoscrivere), rintraccia l'anomalia del provvedimento in quanto segue:

Il vero vizio di forma del provvedimento sembra piuttosto consistere nel fatto che la esclusione sia stata decisa prima degli esami annuali di cui è detto nell'articolo 11 del Regolamento. Avendo utilizzato le 19 ballerine durante tutta la stagione, equità e regola volevano che una loro eventuale incapacità fosse provata secondo regolamento in sede d'esami. Ma abbiamo ormai direttamente constatato che l'articolo 11 è un articolo-burletta: l'anno scorso una Commissione esaminatrice somministrò bocciature e compilò classificazione senza che Direzione dell'Accademia ne facesse alcun conto; quest'anno – avvocata anticipatamente alla Direzione attuale della scuola la competenza selezionatrice degli esami – il saggio annuale si avvierà più che mai ad essere una festiciola di famiglia. [ ] la Direzione attuale della scuola ha *in pectore* una esclusione assai più grave di coteste: quella della danza classica italiana, sostituita dalla pedagogia russo-svizzera<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> Così si legge nel dattiloscritto di una lettera che Muzio avrebbe inviato in data 10 giugno al Duca Visconti di Modrone. In questa come in altre missive indirizzate ai vertici della Scala si sottolinea l'inettitudine delle due insegnanti, ma in particolar modo di Ruskaja, e l'insoddisfazione che le allieve avrebbero manifestato in merito presso le proprie famiglie. Questi documenti sono conservati presso la Cia Fornaroli Collection (DD-NYPLPA, folder: *La Scala School, Correspondance*).

<sup>32</sup> P. F. [ma Paolo Fabbri], *La Scuola di Ballo alla Scala. Una discussione per il Regolamento*, «Il Secolo. La Sera», 22 giugno 1933.

Ancora una volta pretesto per rimarcare l'indebita infiltrazione di personaggi e metodi didattici estranei alle tradizioni scaligere, l'episodio fornisce a Fabbri l'occasione per denunciare l'irregolare funzionamento della scuola, nella quale gli esami, previsti dal Regolamento come principale strumento di selezione delle allieve, erano ormai stati privati di qualsiasi valore.

Queste ostilità si intrecciano con quelle legate agli esami e al saggio finale della Scuola di Ballo del 1933, che per Ruskaja costituivano le prime vere occasioni di mostrare il valore del proprio metodo didattico. All'indomani degli esami, allora, Fabbri firma una durissima cronaca<sup>33</sup> in cui senza mezzi termini sottolinea come lo spettacolo ideato da Ruskaja contraddicesse sotto ogni aspetto ciò che un saggio di danza dovrebbe essere: «Per brevità e dovere di cronaca ci limiteremo a dire che questa maestra ci ha presentato delle allieve penosamente impegnate in una ginnastica che aveva contorcimenti volta a volta da scaricatori di porto, da invase [sic] e da ossesse [...] e da lunatiche un po' piagnone»<sup>34</sup>. Simile asprezza di toni si rintraccia poi nello scambio epistolare, pubblicato di seguito alla cronaca appena citata, tra Fabbri e Jenner Mataloni, in cui trova posto un attacco frontale del critico nei confronti della

<sup>33</sup> L'articolo di Fabbri, datato 30 giugno 1933, fa riferimento agli esami svoltisi il 29 giugno senza la presenza del pubblico e non al saggio finale del giorno successivo. Gli esami si svolgono infatti davanti ai soli commissari e, stando alle parole del «Corriere della sera» (cfr. Articolo non firmato, *Il saggio della scuola di ballo davanti al pubblico degli invitati*, «Corriere della sera», 30 giugno 1933), a cinque soli giornalisti, tra i quali, appunto, lo stesso Fabbri. Il programma di danze presentato, tuttavia, risulta essere lo stesso in entrambe le occasioni. Alla serata partecipa anche il cronista de «Il Regime Fascista», il cui resoconto sarà ampiamente negativo sia in relazione al programma tradizionale (coordinato da Mazzucchelli) sia rispetto alle danze classiche di Ruskaja. Egli parlerà infatti di una vera e propria crisi strutturale della didattica coreica alla Scala, lamentando l'eccessiva penetrazione di danzatrici e maestre straniere in Italia (nel caso della Scala, l'arrivo di Ruskaja metteva a repentaglio, insieme agli insegnamenti tradizionali, anche una «milanesissima prerogativa artistica»), le pesanti carenze nell'ambito della danza classico-accademica («[...] è proprio nell'insegnamento della danza classica all'italiana e non in quello della mimica ritmica alla tedesca che la scuola ha rivelato oggi la sua decadenza») e, non da ultimo, la sostanziale inconsistenza delle danze moderne («[...] le allieve della Ruskaja piacquero meglio, pur nella monotonia degli esercizi, grazie allo sfoggio, cui quei "numeri" danno occasione, di mosse suggestive e di giovanili nudità»). Si veda: Articolo non firmato, *Gli esami dell'Accademia scaligera*, «Il Regime Fascista», 30 giugno 1933.

<sup>34</sup> Paolo Fabbri, *La scuola di ballo della Scala. Il saggio finale*, «Il Secolo. La Sera», 30 giugno 1933. Un punto di vista diverso è, ancora una volta, quello di Guido Piovene che, su «L'Ambrosiano» del 1° luglio 1933, continua a difendere una posizione di conciliazione fra classico e moderno in un articolo intitolato *L'Accademia di ballo della Scala. Bilancio di un insegnamento*: «Il nuovo insegnamento ha portato nelle allieve una passione, un entusiasmo che prima non conoscevano. [...] L'italianità del ballo scaligero così si conferma, assorbendo il meglio dell'insegnamento europeo».

Direzione scaligera, particolarmente considerevole tendendo conto del fatto che colpiva un istituto posto sotto il parziale controllo dello Stato fascista:

«Il Secolo. La Sera», 30 giugno 1933, Jenner Mataloni – Paolo Fabbri, *Un chiarimento al commissario*.

[...] Il nostro gioco è chiaro e scoperto: infirmare la competenza dell'attuale Direzione scaligera a rappresentare – come vorrebbe far credere – la tutela dell'arte nazionale in questo campo, ritorcere certi atteggiamenti polemici – che conferriamo ad onta di certe mezze smentite ufficiose fornite senza voler parere – dai quali l'arte italiana è uscita denigrata e calunniata; provare la mancanza di valore e di coerenza artistica di certi metodi – rappresentati da certe persone – i quali si gabellano per spirituali e moderni e non sono che dilettareschi e meschini per vent'anni di successive e clamorose bancarotte artistiche.

Sempre alle parole di Paolo Fabbri si lega poi un velenoso botta e risposta dell'autunno del 1933, durante il quale scendono in campo, oltre allo stesso Fabbri, anche Anton Giulio Bragaglia e Marco Ramperti<sup>35</sup>: sono questi i momenti forse più duri, nonché carichi di attacchi meramente personali e talvolta futili, dell'intera polemica.

Tutto nasce dalle ultime righe della cronaca che Fabbri riserva alle recite milanesi – ospitate nell'ambito della Triennale – della Compagnia dei Balletti

<sup>35</sup> Ancora una volta mi pare opportuno integrare le indicazioni fornite finora con ulteriori riferimenti biografici sulla figura di Ramperti, attualmente quasi sconosciuta nell'ambito degli studi teatrali. Marco Ramperti (Novara, 1887 – Roma, 1964) inizia negli anni Dieci la propria carriera giornalistica presso il quotidiano «L'Avanti» dove si occupa, fra l'altro, di arti visive. Al principio degli anni Venti intraprende l'attività di critico drammatico presso «L'Ambrosiano», «Il Secolo» e, dal 1929, «L'illustrazione italiana». Esercita in seguito anche la professione di critico cinematografico, collaborando con riviste come «Mirabilia film», «Cine-Stampa», «Film» e con il quotidiano «Il Secolo. La Sera». Intellettuale dai multiformi interessi, oltre che personaggio indomito e polemico non di rado al centro di duelli e querele, nel 1925 inizia a collaborare con «La Stampa» dove dà vita a una vastissima e variegata produzione giornalistica e cura, nel 1927, la rubrica *Luoghi di danza*, incentrata sulle danze di società. Fra le altre testate che lo accolgono come collaboratore occorre ricordare poi «La Lettura», «Il Secolo XX», «Comoedia» e «Scenario». Attivo anche come prolifico e apprezzato romanziere (sua inoltre la prefazione al saggio *La danza come un modo di essere* della danzatrice Jia Ruskaja), riceve il plauso, fra gli altri, di Gabriele D'Annunzio. Nel 1941 è corrispondente per «La Stampa» in Germania, da dove invia contributi per la rubrica *Aspetti della Germania in armi*. Tornato in Italia, e fino alla fine del conflitto mondiale, pubblica numerosi articoli in cui sostiene la necessità di continuare a combattere a fianco degli alleati tedeschi. Ciò gli costerà un processo per collaborazionismo filotedesco e la condanna a sedici anni di detenzione, poi ridotti a soli 15 mesi. Muore a Roma nel 1964 a seguito di un'operazione chirurgica.

di San Remo guidati da Cia Fornaroli: dopo aver lucidamente rilevato vizi e virtù della proposta artistica in questione, infatti, Fabbri ricorda come il programma presentato da Fornaroli comprendesse anche il balletto *La bajadera dalla maschera gialla* di Francesco Santoliquido, andato in scena dieci anni prima presso il Teatro Eden con la regia di Anton Giulio Bragaglia e, differentemente da quanto accadeva con il presente allestimento, protagonista di un palese insuccesso, certo dovuto – sebbene Fabbri non vi faccia esplicito riferimento – all’interpretazione della protagonista Jia Ruskaja:

«Il Secolo. La Sera», 17 ottobre 1933, Paolo Fabbri, *I balletti di San Remo*

Per finire: non sappiamo a quale proposito è stato ricordato che la prima rappresentazione milanese della *Bajadera* di Santoliquido avvenne effettivamente al Teatro Eden parecchi anni or sono. Zelo di informazione per zelo di informazione, confermeremo la cosa: aggiungendo che quella lontana interpretazione ottenne nella nostra città un memorabile insuccesso: l’opera di Santoliquido si è presa invece oggi una discreta rivincita. Il tempo, si sa, aggiusta ogni cosa.

Aperta e immediata la reazione di Bragaglia, che trova spazio sempre sulle colonne de «Il Secolo. La Sera» sotto forma di lettera al direttore (accompagnata da una breve missiva a sostegno di Bragaglia firmata da Santoliquido) ed è seguita dalla relativa risposta di Fabbri. Oggetto del contendere è ovviamente l’esito dell’edizione 1923 di *La bajadera dalla maschera gialla*, discusso non solo attraverso l’ampio rimando – singolare in un momento storico che non vedeva la presenza di una critica di danza professionista – alle cronache del tempo, ma anche mediante insinuazioni e attacchi di natura puramente personale:

«Il Secolo. La Sera», 27 ottobre 1933, Anton Giulio Bragaglia – Paolo Fabbri, *Bragaglia, gli “Indipendenti” e la “Maschera gialla”*

[Così Bragaglia]:

[ ] Ma perché avrebbe dovuto incontrare così *memorabile insuccesso* la mia vecchia edizione della *Bajadera*? Oh bella, per aggiungere un ramoscello d’alloro alla vetusta gloria della signora Fornaroli. Perché Paolo Fabbri, è amico della Fornaroli, paladino del *tutti* e congiurato della sua congregazione.

[ ] Il guaio però è che, stavolta, ci sta di mezzo il mio lavoro... Dunque mi dispiace, ma la mia galanteria – in malora l’egoismo! – non riesce a sacrificarmi. Debbo quindi rivendicare il vivissimo successo che la *Bajadera* ebbe a Milano come a Roma, a Torino e a Venezia. Poiché si tratta soltanto di Milano io mi limiterò a citare i giornali milanesi. [...]

La *Sera* di Milano 11 giugno 1923 descriveva «La Maschera Gialla di Santo-

liquido *ghignolescamente efficace*» e parlava della «anguiforme Ruskaja, un pacchettino di nervi e di muscoli, di eccezionale mobilità flessuosa, di cui certi atteggiamenti paradossali sembrano che sospendano per lei le leggi ordinarie della gravità e dell'equilibrio». [...]

Il *Secolo* del 10 giugno 1923 (firma R. M., cioè Marco Ramperti) scriveva di «Ja Ruskaja dal corpo di ferula e dagli occhi di basilisco, ineffabilmente flettibile, tortile, espressiva e suggestiva, nei cento contorcimenti delle membra asciutte. Penso che la *Maschera Gialla* sia piaciuta grazie a quegli occhi, pieni di una luminosa cattiveria e a quei piedi scarni ma sapienti, piedi da tavolino spiritico». [...]

Il *Corriere della Sera* (10 giugno 1923) a sua volta definiva la *Bajadera* «un balletto vestito di una musica suggestiva nel quale furono ammirate la Ruskaja e la Amari danzatrici agilissime ed espressive».

[...] Quel che si sta facendo ora, a San Remo e alla Triennale, io l'ho fatto tredici anni fa. Eclissarmi a dirittura con manovre di svalutazione, non si può senza nera ingiustizia.

[risponde Fabbri]:

[...] *Cui bonum?* In omaggio a quale Dulcinea – ottimo Bragaglia – ella si scaglia, novissimo cavaliere dalla trista figura, contro quell'innocente mulino a vento che io mi sono, scambiandolo per un mostro di calunnia e di denigrazione?

[...] Perché a teatro, egregio Bragaglia, quella sera c'ero anch'io e i rumori del pubblico e i fischi e gli zittii li ricordo tanto bene che mi pare di averli ancora nell'orecchio. [...] E giacché si è messo a spigolare Renato Simoni, non ometta questo:

«Lo spettacolo è finito bene, ma era cominciato male. *La Fantasima*... parve insignificante come invenzione e come interpretazione, sebbene la musica, che era di vecchie canzoni italiane del secolo XVI, fosse molle e gentile. Il pubblico fece udire qualche applauso, ma le disapprovazioni furono più numerose. Il balletto che seguì, *La maschera gialla* del maestro Santoliquido, ebbe sorti un po' migliori».

[...] È poi un vero peccato che dalla sua raccolta di ritagli sia andato smarrito un articolo di Sua Eccellenza Ettore Romagnoli, pubblicato sull'*Ambrosiano* addì 11 giugno 1923 sotto il titolo: *È arrivato un bastimento*. Ne ricavo quello che riguarda la *Bajadera*:

«Di tutt'altro carattere naturalmente, ma anche molto pittoresca ed espressiva quella (*musica*) scritta dal maestro Santoliquido per *La maschera gialla*. E qui danzò la Ruskaja, e con un'arte e un vestito che avrebbero dovuto entusiasmare gli spettatori. Ma gli spettatori rimasero freddi, qui come nella *Fantasima*, come nel *Motivo giapponese* che venne in seguito. Perché è inutile. Con un osso scarnito e molte spezie, un cuoco ingegnoso può combinare un discreto brodo: ma da un ciottolo, conditelo fin che volete, nessuno caverà mai nulla».

[ ] Ma Ramperti è più fine umorista di quanto lei, Antongiulio Bragaglia, finga di non intendere [...]: «Lunghe striscie [sic] traverso i manifesti annunciano il «grande successo» del Teatro degl'Indipendenti, e c'è nel vanto appena un'ombra di perdonabile esagerazione».

[...] «Tra applausi, chiasso, interruzioni, si sono svolti anche i tre nuovi balletti:

inespressivo e pretenzioso quello del Pratella *La guerra*, eseguito dalla Ruskaja; superficiali e approssimative le *Pièces enfantines* di Casella, nonostante le intenzioni ironiche della coppia Ruskaja-Ikar. Meglio riuscita, in *Modo di tango*, la caricatura di questa danza, ballata dall'Amari e dall'Jkar».

Mi piange il cuore a dirlo, oggi come oggi: è il *Corriere della Sera* del 19 giugno del 1923. Ciò stabilito, mettiamo a posto – ottimo Bragaglia – qualche altra faccenda.

[... ] Lei mi rimprovera di essere amico della signora Fornaroli: orbene, può essere che io lo sia. Ma non allo stesso modo che lei è amico, poniamo, della signora Ruskaja [...]. La mia amicizia invece (e non la riservo ad una sola persona) è una rosa che ha le sue spine. [ ] Ha capito, Bragaglia? Come paladino del *tutù* e membro di questa santa Congregazione ho un odio tutto cavalleresco e confessionale contro la massoneria degli incensatori (e degli autoincensatori), degli accaparratori di incarichi e di gloria; ma anche un poco di indulgenza (perché no?) per i simpaticissimi burloni sovvertitori di carte in tavola, per i quali i fiaschi – a distanza di tredici anni – si mutano in successi. Questo mio è un modo come un altro di essere ‘indipendente’.

Le asprezze di tono rilevate qui si stemperano già il 3 novembre, quando «Il Secolo. La Sera» ospita un nuovo scambio epistolare tra Bragaglia e Fabbri. Ancora fermi sulle proprie posizioni e ormai inclini a velare di diplomazia illazioni e veleni, i due contendenti sembrano attestarsi sul riconoscimento della profonda diversità che li separa.

Questa tregua apparente è destinata a durare ben poco. Ritenendo di essere stato impropriamente chiamato in causa da Fabbri, che lo definiva non un critico, ma un «umorista» incapace di emettere giudizi competenti e meditati sull'arte della danza, Ramperti firma su «L'Ambrosiano» un articolo durissimo e intriso di pesanti insinuazioni nei confronti del matrimonio di Fabbri con Attilia Radice. Ancora una volta la dimensione personale si intreccia con vere e proprie lezioni di etica professionale, le insolenze e i moralismi procedono a braccetto con la riflessione su ciò che la critica di danza dovrebbe essere:

«L'Ambrosiano», 9 novembre 1933, Marco Ramperti, *Guerra di gonnellini*

[...] Paolo Fabbri è per la tradizione, per il ballo dei padri. [...] Forse, in suo furore, egli non se n'è accorto: rispondendo a Bragaglia, il quale sosteneva che certi suoi balletti moderni presentati all'Eden dieci anni fa, con la Ruskaja appunto ed altri attori di pregio, ebbero successo ed influsso – anche se il consenso volgare non fu, non potendo essere, unanime [...], il satiretto Paolo à [sic] voltato quelle mie critiche in canzone, asserendo che non si dovevano prendere senza riserva, e, se ò [sic] letto bene, neppure sul serio, trattandosi dei saggi d'un umorista. Ma non è così; e ci tengo, chiaro e netto, a dichiararlo. [...] In sede critica le mie opinioni, buone o cattive, non sono scherzo né follia. Quegli elogi

a Bragaglia, alle sue iniziative e ai suoi coadiutori, erano, quali restano, franchi, espliciti, ragionati, leali. Il Fabbri à [sic] fatto male a metterlo in dubbio. Non andrò a cercare la Radice in questo male. [...]

Solitario il Fabbri, ormai, nella nostalgia del ballo che fu. [...] E dove più vivono le grandi danzatrici in gonnellino? Il Fabbri stesso non ne conosce; o per lo meno non ne conosce che una: Attilia Radice. [...] Paolo Fabbri esagera un tantino nel vedere in lei l'alfa e l'omega di Tersicore. Ora le esagerazioni io le accetto, ma soltanto in poesia. Leggerò volentieri, domani, un carne di Paolo per Attilia: e sia pur acceso, irradiato di tutte le iperboli, come al tempo idillico in cui Musset celebrava la Taglioni, o il Prati la Essler, «ammirata nell'uno e nell'altro emisfero». Oggi, delle semplici cronache scritte per tutti nella prosa di tutti, le vorrei più misurate, e tali da non essere sospette, da parte dei malevoli, d'umorismo, così come il collega à [sic] sospettato le mie.

Il giorno immediatamente successivo alla pubblicazione dell'articolo di Ramperti, Fabbri risponde al suo avversario scagliandogli contro una pesante accusa di incoerenza, da cui l'appellativo di "Girella", ovvero di colui che cambia costantemente opinione. Si noti poi come i due battibecchino anche a proposito dell'originalità delle proprie posizioni: da un lato come dall'altro, l'accusa è quella di aver trovato nel celebre critico russo-francese André Levinson un riferimento da seguire fin troppo pedissequamente.

«Il Secolo. La Sera», 10 novembre 1933, Paolo Fabbri, *Le battaglie coreografiche del prode Girella*

[...] L'importante, ai fini della discussione e dell'arte, è questo: che Ramperti ha scritto nel 1926, sullo stesso *Ambrosiano* di ieri, un articolo purtroppo non dimenticato in difesa della vecchia danza tradizionale: è stato pubblicato nel febbraio e si intitola «In punta di piedi». L'autore – guarda un po' – se la prende calda contro il suo compare di oggi – sicuro, è lo stesso Antongiulio Bragaglia! – e indovinate perché? Perché si è permesso di dissentire in argomento di danza da André Levinson!

Sapete l'opinione che Ramperti aveva nel 1926 circa quello che ieri chiamava, spregiativamente, «il circonciso di Parigi»? Orbene, leggete:

«Non c'è in tutta Europa chi s'intenda e scriva di danza come Andrea Levinson... un russo-ebreo, un irrequieto, un complicato, un modernissimo... provatevi a seguirlo nelle sue adorabili "croniques [sic] de danse" tra i vari giornali di Francia e d'Europa che se le contendono. [...] Sì, penso anch'io che bisognerà richiamare le nostre silfidi d'un tempo; e sian pure le convenzionali che ancora vent'anni or sono i ragazzi ritagliavano nella carta velina per impiccarle ai paralumi. Questo ritorno è prossimo. [...] (La danza classica) converte la vita, bellezza e tragedia, in ideogrammi plastici, che senza aver nulla a vedere col gesto descrittivo e oratorio esprimono sinotticamente, maestosamente, ciò che è in noi d'ineffabile».

[...] E poi c'è dell'altro: che non è vero che io mi sia solo [...] sullo sperduto re-

litto della danza classica, veleggiando disperatamente con un sottanino di garza. [...]

Lewitan, il direttore della rivista tedesca *Der Tanz* non certo sospetto nel passato di tenerezze per la danza tradizionale, mi invitava alla collaborazione due anni or sono con seguenti ragguagli:

«Noi siamo ora per tendenza “ballettofilo”, perché anche in Germania negli ambienti più avanzati si va facendo strada la convinzione che non è possibile una riforma coreografica dissociata dalla tecnica classica del balletto e della danza tradizionale, base indispensabile di ogni evoluzione».

La lettera è qui sul tavolo, a disposizione di chi vuol vederla. E in Inghilterra? La Duncan, la grande isterica prediletta da Ramperti, non vi ha mai attecchito, come sempre vi han fallito tutti i tentativi di secessione modernista o germanizzante. La *masseuse* Margaret Morris è sola contro tutta la trionfante schiera dei *Ballet Club* (e si chiamano *Camargo Society*, *Cecchetti Club* – nomi italianissimi – come italianissimo è quello della *Cecchetti Branch* della Imperiale Associazione degli insegnanti di danza classica). E i tradizionali balletti classici di Montecarlo, diretti dall’allievo di un tradizionale maestro italiano, Leonida Massine, proprio quest’anno ottengono a Londra – in una serie di rappresentazioni durate quattro mesi – un trionfo paragonabile soltanto a quello del Diaghileff dell’epoca d’oro. E l’America? [...] si è inventata e creata una delle più particolari espressioni della danza moderna: quelle *Rash Albertina Girls* che indossano tradizionali scarpette di raso e danzano sulla punta dei piedi. E così via di seguito.

E finiamola poi di far credere che la signora Ruskaja sia la vittima di una mia presunta partigianeria o di un malanimo soltanto personale. Ho detto già che non mi curerei né punto né poco di lei, se non ci fossi spinto da certi atteggiamenti apologetici di certi malinformatissimi esaltatori. Io sono costretto a tenermi ai fatti, e i fatti sono questi: che questa direttrice di Accademie di ballo non ha mai saputo ballare e tanto meno insegnare la danza. Ha fatto carriera come mima col «Teatro degli Indipendenti» attraverso una serie, come abbiamo visto, di sconcertanti insuccessi. Questa Minerva della sapienza coreografica non ha lasciato in dieci anni né il ricordo durevole di un’interpretazione né un’allieva: Minerva è sterile. [...]<sup>36</sup>

Il 1934 è, per Ruskaja, l’ultimo anno di attività come docente presso la Scuola di Ballo della Scala. La polemica prosegue a questo punto in maniera più indiretta rispetto a quanto rilevato fin qui, con i contendenti che continuano a difendere il proprio punto di vista senza però affrontare direttamente il problema della più o meno opportuna presenza della russa alla Scala. In questo panorama spicca però Walter Toscanini, che, quasi una voce solista, porta avanti strenuamente la propria opera di difesa e divulgazione dei valori della

<sup>36</sup> Secondo un trafiletto estrapolato dalla «Vita Nuova» di Trieste del 25 novembre 1933, il regolamento di conti tra Fabbri e Ramperti sarebbe culminato in un duello svoltosi fuori dai confini italiani.

danza tradizionale italiana dalle colonne di «Perseo». Muovendosi nella cornice di un periodico, Toscanini ha modo di sperimentare numerosi formati e linguaggi, spaziando dalla cronaca alle rubriche, dalle rassegne bibliografiche alla pubblicazione di inediti.

La notizia dell'allontanamento di Ruskaja dalla Scuola di Ballo della Scala sarà chiaramente accolta con gioia da Toscanini<sup>38</sup>, che peraltro smette di collaborare a «Perseo» nel dicembre dello stesso anno.



Fig. 14. Umberto Onorato, «Il dramma». Didascalie a p. 377.

<sup>38</sup> Cfr. Articolo non firmato [ma Walter Toscanini], *La Scala e le danze esotiche*, «Perseo», n. 21, anno V, 1 novembre 1934.