

# Dolorosa Rêverie

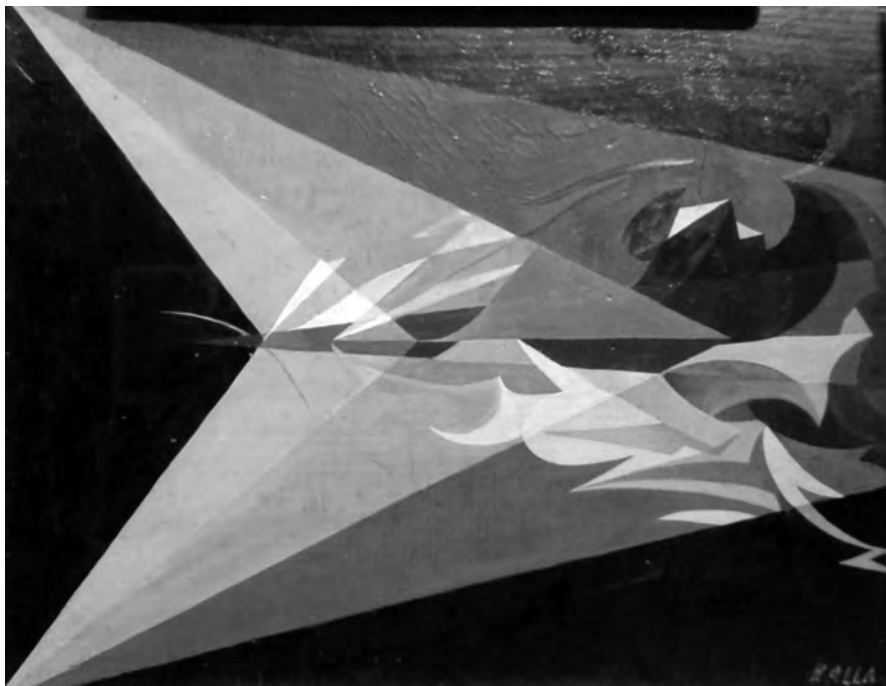
## Danze macabre in salotti borghesi (1900–1918)

CONCETTA LO IACONO

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI ROMA TRE

**A** COSA ALLUDE LA DANZA MACABRA INTERPRETATA DALL'OSCURANTISMO<sup>1</sup> NEL *BALLO EXCELSIOR*? PROGREGGIO E COSMOPOLITISMO CONTINUERANNO IL LORO *GALOP* ALLA FINE DELLA *BELLE ÉPOQUE* E DELLE GUERRE COLONIALI? IL MIO RACCONTO PER IMMAGINI<sup>2</sup> – DOVE LA DANZA MACABRA RAPPRESENTA L'ESPRESSIONE DELLA VITA NELLA SUA MASSIMA POTENZA, CONDOTTA DA SORELLA MORTE – ILLUSTRERÀ ALCUNI ASPETTI DEL TERMINE «OSCURANTISMO», A MIO AVVISO RAPPRESENTATIVO DELLA MENTALITÀ OTTOCENTESCA, CHE VERRÀ CANONIZZATO E QUINDI SUPERATO DOPO IL primo conflitto mondiale. L'inno alla pace e al progresso dell'*Excelsior* verrà coperto dai fragori della guerra mentre in Europa si diffonderanno rappresentazioni crudeli di *Totentanz*. La danza della morte, una tradizione pittorica diffusa anche nell'Italia del Nord,<sup>3</sup> troverà la sua espressione più potente e corrosiva nelle cartoline incise dall'artista Alberto Martini contro la Grande Guerra: un'epopea di dissoluzione, consunzione e morte di speranze, individui e società. Come immagine riassuntiva ho scelto il dipinto di Giacomo Balla «Scienza contro Oscurantismo» del 1920, quadro di straordinaria sintesi pur nelle sue dimensioni ridotte, esaltate dalla cornice e dalle direttrici del soggetto geometrico: a rappresentare la razionalità delle forme contro l'irrazionalità delle fiamme e segnare definitivamente l'uscita dall'Ottocento.

«Come una stella morente che, prima di spegnersi, moltiplica d'improvviso la magnitudine e lo splendore, il ballo teatrale in Italia non si estinse senza un'esplosione di enorme brillantezza»<sup>4</sup>. Ciò avvenne nell'età umbertina; dal 1878, anno della scomparsa di Carlo Blasis e dell'ascesa al trono di Umberto I, al 1900, che vide, anche prima del regicidio, la chiusura di molte scuole di danza e la drastica riduzione della programmazione di balli nei teatri della penisola. Il moltiplicarsi delle



stagioni operistiche anche all'estero, fece crescere l'impresa lirica e dei balli,<sup>5</sup> ma soprattutto la «Ditta *Excelsior*»: una vocazione internazionale che si confermò per diffondere, tra l'altro, l'idea di un «trionfo dell'umanità incivilita» che, a differenza dell'antecedente letterario – l'omonima poesia di LONGFELLOW<sup>6</sup> tratta dalla raccolta di ballate che rese celebre lo scrittore americano anche in Europa – non promuoveva una salda mentalità aperta e solidale ma solo conquiste materiali; il progresso tecnico-scientifico di un paese proiettato verso le conquiste coloniali. Creato per l'Expo del suo tempo, lo spettacolo collaudatissimo di Manzotti & Marengo rimase anche nei decenni successivi il «dispositivo culturale»<sup>7</sup> per ogni temperie: bastava aggiornare scoperte e conquiste, come si vede dalla descrizione di GADDA – pittrice, quasi futurista – «d'un trionfo di due tram elettrici, di cartone giallo naturalmente (il colore dei tram di Milano era allora un bel giallo uovo), che si venivano incontro pian piano, traballando: ed emettendo dai rispettivi trolley adeguate scintille, un po' troppo bluastre, forse».<sup>8</sup>

Per Manzotti<sup>9</sup> si coniarono illustri paragoni: da Mazzini, per il suo impegno civile ed educativo, a Kaulbach per l'ampio gesto pittorico e per le tinte rapide ed audaci; Carlo D'Ormeville non esitò a definirlo – *absit iniuria verbis* – il Verdi della coreografia. Di due età, Verdi e Manzotti, divennero «il simbolo anzi che il mero riflesso» (FEDELE D'AMICO)<sup>10</sup>: se Verdi interpretava la tensione ideale e civile del Risorgimento, il coreografo rifletteva l'aspetto più vistoso del periodo post-unitario e la sua frenesia di conquiste. All'estero,<sup>11</sup> tuttavia, verrà a mancare il coinvolgimento

emozionale e patriottico e, smontati i pezzi di quel meccanismo teatrale di sicuro effetto, si perverrà a generi minori di spettacolo composito che daranno vita alla rivista e al musical, accogliendo nelle proprie produzioni scene, costumi, ballerine e maestri. In città europee o d'oltremare, alcuni artisti diedero inizio a una seconda vita: una rinascita artistica quasi sempre non condivisa in patria.

Alle Folies Marigny di Parigi si rappresentava un ballo: *Le Chevalier des Fleurs*. In un quadro v'era una danza di viole e lilla – tutte le gradazioni del colore sapientemente e deliziosamente armonizzate. Bene: fra quelle viole e fra quei lilla mi parve di scorgere alcune facce da me conosciute. Dove le avevo viste? Ah, ecco. Erano alcune di quelle infinite Menichelle, Pascarelle e Vicenzelle che sui teatri e teatrini di Roma, nei balli grossi e piccini, avevan, trascurate e sguaiate, gittati pugni e calci in aria, alla ribalta. Trasfigurate, addirittura.<sup>12</sup>

L'ansia di progresso, l'euforia e i miti di una nuova era animano il paese, mentre le classi sociali, rimescolate tra loro con più facilità, scoprono svaghi e divertimenti di massa, dal calcio al ciclismo, dal *café-chantant* al cinematografo. Un ballo pletorico nelle formule sceniche e anemico dal punto di vista ideale, affronta i rischi che derivano dall'autorità dell'espressione corporea, in un *milieu* cattolico e repressivo oppure laico e benpensante, dove il corpo è evitato e nascosto persino nell'intimità coniugale, quando non martoriato e rinchiuso in convitti e conventi. Sessuofobia e coreofobia sembrano andare di pari passo. Si diffondono stereotipi nella letteratura popolare, in giornali e riviste che abbondano di pettegolezzi, calunnie e barzellette: le professioniste della danza, confuse (a volte con ragione) con le *filles de joie*, per consolidare il pregiudizio di un ballo fatto, di ballerine-farfalle o falene,<sup>13</sup> che succedono alle cangianti, diafane ninfe, alle castalidi dell'eterno rigenerarsi dell'arte. Lessico e modi di dire si adattano a Parlamenti diversi, accogliendo espressioni come «valzer di poltrone» e poi «balletto di cifre», che anticipano la «politica ballerina» e i «nani e ballerine» dei nostri giorni. Coreografie, novelle, romanzi e il nascente cinema muto, siano essi vessilliferi di entusiasmi civili e cosmopoliti o della permissività sessuale importata dalla Francia, ripropongono oltre agli archetipi ottocenteschi di madre e musa nel registro sentimentale e melodrammatico, esotiche devadasi, giovanesi e *Belle dame sans merci* in chiave novecentesca: perverse seduttrici dai tratti crudeli e nevrotici. Mentre in alcuni paesi (Germania, Francia, Russia) rige-

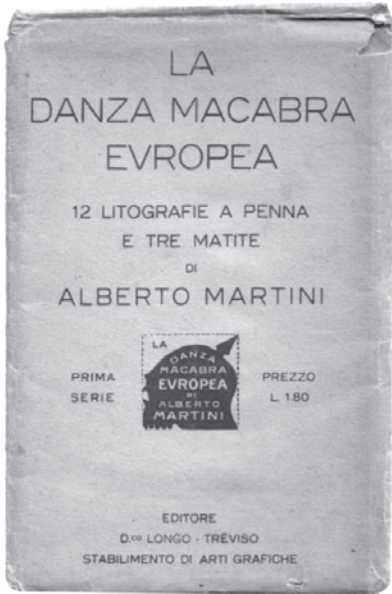




nerazione e modernità verranno veicolate dal corpo danzante annunciato in filosofia da Nietzsche, nella cultura italiana dell'Ottocento e del primo Novecento mancano i Gautier e i Mallarmé che hanno offerto spunti fertili per sostenere una visione della danza all'interno della storia della civiltà (d'altronde anche D'Annunzio, prima dell'*exil* parigino, nel descrivere danze orientalesgianti sembra ridurre la propria originalità).

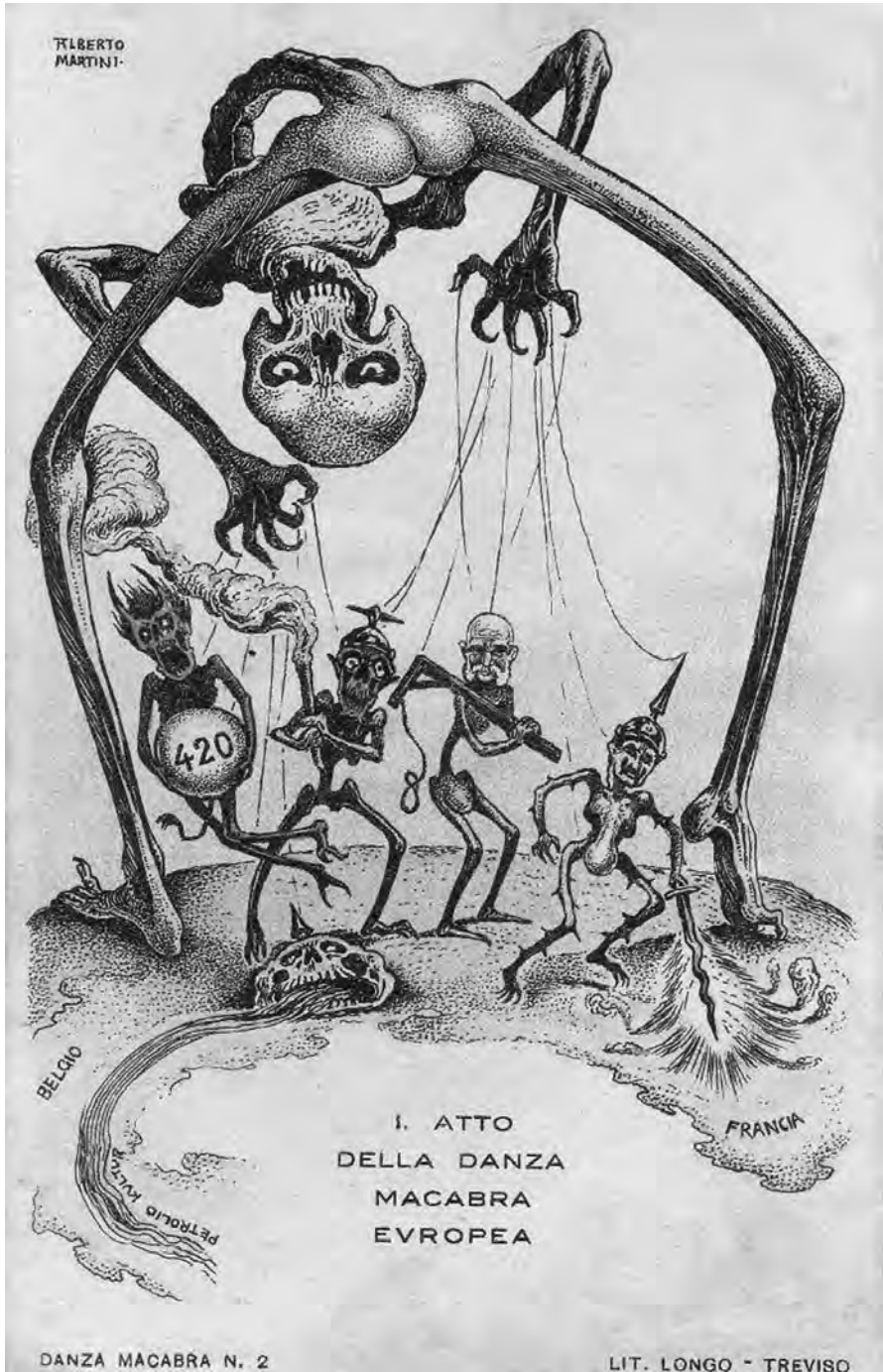
Persino GIOVANNI VERGA ricorre a formule melodrammatiche ne «Il tramonto di Venere», una novella dedicata al sottobosco teatrale della Milano umbertina. Vi narra di Leda, «bolsa e rifinita», che dopo le *tournées* in America e in Turchia è sbarcata a Genova senza un quattrino e «costretta a battere il lastrico in cerca di scritte»,<sup>14</sup> e dell'impomatato Bibi, che un giorno la chiamava Venere, «lei che aveva ricevuto tanto oro dai Cresi del mondo» e che le aveva schiuso l'Eden: «E al calar del sipario, infine, allorché la povera Leda andò a finire dove finiscono gli artisti senza giudizio, chi andò a trovarla qualche volta all'ospedale, e portarle ancora dei soldi, se mai, per gli ultimi bisogni?». La fine di una corifea secondo i *clichés* avveniva per tisi o per indigenza.

Lo stesso GUIDO GOZZANO, in un racconto nostalgico e crepuscolare ambientato a Torino tra figure bislacche in salotti borghesi stipati di *bibelots* e quelle «buone cose di pessimo gusto» della sua infanzia ideale, nelle disillusioni di una diva decaduta, Palmira Zacchi,<sup>15</sup> allude ai grandi ideali ottocenteschi (Scienza, Religione, Umanità) che all'inizio del XX secolo appaiono privi di significato. Dopo i successi di Vienna e Pietroburgo, un'étoile ha sposato un barone: come gran parte delle ballerine d'alto rango aveva coronata la sua vita di falena spensierata con un blasone autentico. Ora muore in miseria.



Palmira Zacchi. Basta il nome per resuscitare la donna, anzi tutto un tipo di donna: la gran ballerina, la Diva della quale abbiamo perduto la specie. Strano esemplare d'una galanteria che non è più! Due gambe agili, muscolose, che l'esercizio ha fatto un po' maschili, dal polpaccio eccessivo, guizzante nella maglia rosea, erette sul pollice irrigidito, gambe più importanti di tutta la restante persona, innestate nei petali vaporosi del gonnellino di tulle come due pistilli troppo rosei e troppo carnosì, sui quali s'appuntavano i mille binocoli di tutto un pubblico defunto [...]. Dopo i successi di Vienna e Pietroburgo dove fu colmata di doni imperiali, ha insegnato a Milano, si è sposata a un barone, come gran parte delle ballerine d'alto rango aveva coronata la sua vita di falena spensierata e vagabonda con un blasone autentico.<sup>16</sup>

In Italia un migliaio di teatri promuove la diffusione e la commercializzazione di generi nazionalpopolari capaci di risolvere almeno emotivamente i conflitti sociali e regionali tra Nord e Sud, con le stesse compagnie di giro e gli stessi impresari. La realtà del paese era peggiore dell'immagine che avremmo voluto dare all'estero, e, per via del nostro complesso d'inferiorità, abbiamo cercato di nascondere/ci la straziante divisione del paese, l'analfabetismo e le condizioni disumane delle classi infime contrapposte al cinismo morale delle classi più agiate. Rispetto ai letterati minori che hanno ritratto con puntigliosità e dovizia di particolari questo ballo povero, emerge MATILDE SERAO, scrittrice prolifica e possente, attenta osservatrice della realtà e della sua Napoli; città che descrisse con tenerezza, pietà e tristezza nella convinzione, dichiarata, che proprio la mancata rappresentazione veritiera fosse la causa dei mali italiani. La sua *Ballerina* è orfana e sola: Carmela, discriminata per il misero aspetto, affronta il destino disonorevole di ballerina di terza fila al confronto dell'arrivista prima ballerina; timida e perdente con gli



uomini, alla fine, veglierà, lei sola, il conte defunto che l'aveva schernita, confidandogli il suo amore. Se catastrofi, iperboli e isterismi sono in comune con i *feuilletons* della Invernizio, fanno qui la differenza le descrizioni sulla permanenza in teatro, anche per tredici ore di seguito, di ballerine in cerca di denaro per sbarcare il lunario; e lo sguardo sociale, attento all'importo di paghe, multe e compensi.<sup>17</sup>

Carmela Minino, in piedi presso il cassettono, macchinalmente, contò ancora una volta il denaro che teneva chiuso nello sdrucito piccolo portafogli: e vi trovò sempre le medesime diciotto lire, tre biglietti da cinque e tre biglietti da una lira che vi erano il giorno prima e la settimana prima. Si cavò di tasca il portamonete che portava addosso, quando usciva e dove riponeva i pochi spiccioli per pagare l'omnibus, per pagare la sedia, alla messa, per bere un bicchier d'acqua: vi pescò sette soldi. E con un atto puerile e triste guardò desolata e ansiosa intorno, quasi che dalle nude pareti della sua stanza, dai poveri mobili strettamente necessari potesse uscire, fantasticamente, qualche immaginaria somma di denaro che venisse ad aumentare il suo così insufficiente capitaletto.

La veglia finale al conte suicida, altero ed esangue nel suo *frac*, e l'ossessione del tema della morte, sono *topoi* anche della letteratura d'appendice,<sup>18</sup> ma ne *La ballerina* il linguaggio è meno morboso, più trepidante e commosso. «Nulla è indifferente nel linguaggio e nulla è tanto essenziale quanto la *façon de parler*», per usare l'espressione di Sternberger. Per cambiare qualcosa, soprattutto ciò che amiamo, dovremmo conoscere e descrivere i fatti con le parole che abbiamo a disposizione: registrare la fisiologia di un ambiente, le sue disfunzioni, senza dilungarsi troppo sulla patologia, pur grave, del paese.

Ispirato alla «piccola saggezza» dell'età giolittiana, in una Milano agiata e decadente è ambientato il dramma borghese *L'Ondina* di MARCO PRAGA, del 1890. La ballerina Maria, una stella del *Ballo Excelsior*, ha lasciato le scene per sposarsi, ma Carlo, il marito che ha sfidato l'opinione comune, ora la sospetta capace di tradirlo; Luciano, ex spasimante di Maria, accusa l'amico Carlo di essere legato ai pregiudizi cui prima si era ribellato, la morale filisteica che contrappone la *Lex* (il matrimonio riservato alle «oneste»), alla *pars* istintiva (l'amore per le disoneste e le ballerine).<sup>19</sup> Alla fine Carlo si ammala gravemente e Luciano fa capire a Maria che alla morte del marito ne prenderà il posto.



A parer mio, può essere onorevolissima anche l'esistenza di una ballerina, ed anche se si lascia ... offrir dei brillanti. [...] tua moglie – la conosco – per indole e per istinti è bel al di sopra di qualunque sospetto. Se nacque figlia di portinaj, i quali, invece che una maestra o una telegrafista, ne fecero una ballerina, la colpa non è sua.<sup>20</sup>

Nel dimostrare la dignità di lei senza condannare apertamente le ipocrisie degli altri, Praga ha spezzato maldestramente una lancia per la rivalutazione delle «ondine».<sup>21</sup> Scomparso il ballo *Ondine* di Jules Perrot, il lemma (nell'accezione di «donna graziosa e leggera») diverrà obsoleto e meno diffuso del termine «silfide» («donna esile, eterea») ispirato al capolavoro coreografico di Filippo e Maria Taglioni. Uomo di notevole influenza nelle politiche del teatro,<sup>22</sup> Praga compose il suo dramma borghese incentrato sul triangolo conflittuale tra moglie marito e terzo incomodo, ambientando rapporti sociali e personali in un salotto asfittico, privo di contatti esterni, lo spazio borghese per antonomasia, dove si consumavano, conflitti psicologici destinati a rimanere inamovibili. Senza addentrarmi nelle ovvie differenze con la drammaturgia nordica, posso sottovoce ricordare che *L'Ondina* (1902), a differenza del più incisivo e profondo dramma di Strindberg (*Totentanz*, 1901), non segnerà una svolta nella storia del teatro, tanto che verrà poi definito da Gramsci: lavoro «pleonastico» e «di vita effimera».

La compagnia Borelli-Piperno ha già presentato due esumazioni del teatro italiano quasi contemporaneo. *L'ondina* di Marco Praga e *Le Rozeno* di Camillo Antona Traversi. Due lavori pleonastici, che hanno rivissuto e rivivranno per alcune sere di quella effimera vita alla quale erano destinate. Che ci fossero o no, a nessuno era importato finora e a nessuno importerà per l'avvenire. La necessità di variare il solito menu, ora che la guerra impedisce la superproduzione di novità francesi, le ha fatte rispolverare, e il ristabilirsi in equilibrio della bilancia le farà riscompare.<sup>23</sup>

In questo modo la danza, mancando di sostegni tra le arti «maggiori», è scesa e si è mescolata con una quotidianità di corto respiro per incontrare il gusto di spettatori che si riconosceranno nelle *batailles de jambes* del *café-chantant*. Inoltre, negli anni dal 1890 al 1915 la nascente impresa dell'opera lirica sarà in grado di coinvolgere pubblici eterogenei grazie al *pathos* e alla sensibilità del canto, e contribuirà alla diffusione di una cultura tipicamente italiana in altri paesi.

It was a world, however, in which opera was a living, dynamic tradition, to which its practitioners brought new life and energy. In that world, opera was a pivotal part of the fabric of an entire society, offering the Italian people a measure of cohesion and identity as a nation otherwise largely absent in their lives. It was a world in which the latest work of Puccini or Mascagni was not merely of interest to a small body of opera fanatics, but to a great part of the nation.<sup>24</sup>

All'estero il *Ballo Excelsior* venne recepito come *féerie* priva di contenuti coreografici e non piacque ai più colti, Čajkovskij e Petipa in testa; poche, invece, le voci di dissenso in Italia, tra cui il critico musicale Ippolito Valetta: «poiché devo subire la coreografia, io mi dichiaro recisamente contrario all'andazzo attuale, e desidero un



ritorno al buon tempo antico». L'invito di Giuseppe Verdi torna nelle parole del maestro e coreografo Nicola Guerra<sup>25</sup>: «Torniamo all'antico! abbasso il Manzotti!». Nei suoi schizzi<sup>26</sup> ispirati al Teatro alla Scala stigmatizza il *Ballo Excelsior* per i suoi eccessi scenici, per la povertà poetica e per i molti epigoni. Anche per Boutet, delle «amplificazioni coreografiche lesive del gusto, dannose anzi rovinose per i teatri», Manzotti è il principale colpevole. Se i teatri si erano riempiti di «asini vanagloriosi e spudorati» è colpa del *Ballo Excelsior*; ancora più pungenti sono le parole di Guerra a proposito dei traffici immorali e di quella pletera di questuanti – coreografi, agenti, padri di famiglia assillati dalla mancanza di denaro – accalcati in Galleria, vicino al Teatro alla Scala, per aggiudicarsi un'occupazione. Di quale tradizione è il difensore? esisteva allora un balletto «classico» e quello italiano dell'epoca può essere definito classico? davvero rafforzare la tradizione avrebbe potuto essere la via? o è solo un rimpianto passatista?<sup>27</sup>



**There in the twilight cold and gray,/Lifeless, but beautiful, he lay,  
And from the sky, serene and far, /A voice fell, like a falling star. (Longfellow)**

Dal 1900 al 1918 si assiste al depauperamento delle scuole di danza, per rinnovare all'estero il repertorio dei teatri o per fondarvi le scuole nazionali. L'eminente Scuola di ballo del Teatro Regio di Torino, la più vetusta d'Italia, chiuse nel 1890 dopo 163 anni di attività, seguita dalla chiusura per diciotto mesi a decorrere dal luglio 1897 della Scala di Milano. Maestri ed *étoiles* non sono tornati in patria da Parigi, Mosca e San Pietroburgo per restarvi stabilmente, e soprattutto non hanno creato una scuola. Accanto all'emigrazione forzata e non, vi è la non acculturazione e valorizzazione in Italia delle danzatrici. Sulle scene scaligere, dopo tanti balletti post-manzottiani, si resterà in attesa del «tonfo nel nulla» (Labroca) con l'avvento dei Ballets Russes.

Nell'era dell'«ossessione della plastica che grava sull'arte moderna» (Longhi), rispetto alla danza classica si rivendica il valore del movimento plastico nella nuova danza «libera», nella *plastique animée* di Dalcroze, nella «plastica per attori» insegnata in Russia. Si guarda alla statuaria greca sia per fissare i parametri della danza accademica sia per attingervi l'ispirazione dionisiaca rinnovatrice. Il velo<sup>28</sup> dei tutù, nell'evanescenza dei suoi strati di epoca romantica, allude a metafore e immagini antiche;

come pure nelle pieghe delle tuniche delle danzatrici «plastiche». Di conseguenza, le pose «plastiche» di Isadora Duncan, riprese dalle metopi del Partenone o dalla Nike di Samotracia, agli occhi di Marinetti appartengono al passato. Modernità<sup>29</sup> è esplosione di energia, espansione della civiltà europea in movimento, trasmigrazione di



miti. Eros e Thanatos s'incarnano in nuove figure mentre fra il 1911 e il 1914 si intensificano «le visioni apocalittiche, insieme a presagi, previsioni, paure o speranze e invocazioni di una guerra imminente».30 Negli anni di guerra acquisiscono *nuances* nazionalistiche celebrazioni di carole o ridde medioevali, di girotondi o danze popolari, preferendo «la tutela rassicurante delle allegorie femminili alla presenza di obici e cannoni».31

Dopo il successo parigino, il tango viene letto come sensuale manifestazione della modernità contro la tradizione, vittoria fisica del nazionalismo, danza di Amore e Morte o lamento di una civiltà. In una grottesca illustrazione italiana dal titolo «Il nuovo tango a Parigi !!»,32 un'entità deforme, teratologica, ottunde la valenza erotica del tango, più palese all'estero in cartoline e vignette, ad esempio in *The German Tango* (1916) di Louis Raemaekers, che recita «From East to West and West to East I dance with thee!»: la

Morte – damerino sicuro e forte nella sua presa, tagliente come una lama, – abbraccia una Nazione turrata che gli si abbandona, volubile e lasciva.

Il tabù del contatto limitò queste rappresentazioni in Italia (potremmo dire, secondo una seducente e fantasiosa etimologia, *Noli me tangere*). L'opinione pubblica del paese si scagliò contro la «nefanda turpitudine», il «sozzo divertimento importato dall'Argentina», un «vizio eretto a sistema». Durante il pontificato di Pio X,33 che non si dimostrò ostile, furono piuttosto il clero e il giornale antimodernista *L'Unione cattolica* a fomentare una campagna contraria culminata nel 1914 nella pubblicazione dell'opuscolo *Il tango e il suo fango*.34

Marinetti notò che a Parigi «si raffinarono le danze sudamericane: *tango argentino* spasmodico furente». Ma con la guerra l'energia straordinaria dei futuristi trasformerà la cultura teatrale europea, una rigenerazione delle poetiche del corpo alla luce del cinema e della fotografia.35 Il «Manifesto della Ricostruzione futurista dell'universo», firmato nel 1915 da Giacomo Balla e Fortunato Depero, annuncia la necessità di «creare definitivamente la nuova plastica ispirata alla Macchina»: balletti di suoni e luci senza danzatori (*Feu d'artifice*, 1915); costumi-scenografie liberati dal testo e dal coreografo. Due anni dopo, Marinetti ne «La danza futurista»36 proclama la necessità di «superare le possibilità muscolari e tendere nella danza a quell'ideale *corpo moltiplicato* dal motore che noi abbiamo sognato da molto tempo.»



Io scrissi otto anni fa: 'Noi andremo alla guerra danzando e cantando!'. Ecco perché oggi sulle rive imbottite di cadaveri della Vertoibizza, sotto una volta di traiettorie rombanti, fra mille vampe veloci, a ventaglio, mentre molleggiano bianchissimi razzi troppo lenti spasmosi estenuati, come Lyda Borelli caricaturata da Molinari, ho avuto la visione nuova della danza futurista'. [...] Morto e sepolto il glorioso balletto italiano, incominciarono in Europa stilizzazioni di danze selvaggio, elegantizzazioni di danze esotiche e modernizzazioni di danze antiche. [...]

Col Nijinsky appare per la prima volta la geometria pura della danza liberata dalla mimica e senza l'eccitazione sessuale. Abbiamo la divinità della muscolatura.

Marinetti ammirò le «danze in libertà»; ma criticò la Duncan che trascurava «la muscolatura e l'euritmia per concedere tutto all'espressione passionale, all'ardore aereo dei passi». Non condivise le «emozioni complicatissime, di voluttà spasmodica e di giocondità infantile» di chi si proclamava nuova donna del Novecento.<sup>37</sup>

Valentine de Saint Point concepì una danza astratta e metafisica che doveva tradurre il pensiero puro senza sentimentalità e senza ardore sessuale. La sua *metachorie* è costituita da poesie mimate e danzate. Disgraziatamente sono poesie passatiste che navigano nella vecchia sensibilità greca e medievale; astrazioni danzate ma statiche, aride fredde e senza emozione.<sup>38</sup>

Nell'Italia «terra di morti» – terra di contese estere o estranee ai più – non mancano le eccezioni: le grandi figure artistiche individuali, solitarie. Alberto Martini all'inizio della Grande Guerra incide il dolore dell'umanità in una dimensione già quasi surrealista. Con fantasia illimitata, ritrae il dolore dei popoli ne la *Danza macabra europea*,<sup>39</sup> serie di litografie diffuse poi in forma di cartoline postali. Manca una voce forte di speranza – «il principio speranza» di Ernst Bloch, l'ottimismo della volontà di Gramsci – cui allude invece la copertina pacifista di una rivista francese: una figura tenera, un corpicino nudo sulla rivista francese *L'Album* comunica effi-

cacemente la via novecentesca al cambiamento necessario, dapprima psichico, a partire dalla composizione dei dissidi interni con autenticità e sincerità: *Make love not war*. Leopardi ha analizzato i nostri difetti, e tra questi vi è l'incapacità di mutare i vecchi pensieri, di incontrare la modernità. Nella nostra dolorosa *rêverie* vi è un'esaltazione dell'anima e del corpo, l'una rappresentata dai vivi e l'altra dagli scheletri ma ben distinte tra loro. Non più congiunte e «conglutinate»<sup>40</sup> tra loro, quindi, ma separate. Una sorta di rovesciamento dei ruoli: i morti guidano i vivi nella danza; proprio a rimarcare questa loro posizione di superiorità dovuta alla conoscenza dei due



stati dell'uomo. Il «Coro di morti» ci introduce «senza languori» nello studio dell'anatomista Federico:

Sola nel mondo eterna, a cui si volve  
 Ogni creata cosa,  
 In te, morte, si posa  
 Nostra ignuda natura

## NOTE

- <sup>1</sup> Deuteragonista del *Ballo Excelsior* (il «ballo grande» della tradizione italiana ottocentesca; coreografia di Luigi Manzotti, musica di Romualdo Marengo, Teatro alla Scala di Milano, 11 gennaio 1881), il mimo interprete dell'Oscurantismo nelle scene allegoriche indossa sempre una calzamaglia nera con l'immagine dello scheletro; sino all'epilogo che lo vede soccombere nella lotta contro la Luce.
- <sup>2</sup> La relazione al convegno consisteva in una presentazione powerpoint con inserti multimediali, basato sullo scorrere di quadri, fotografie, cartoline e manifesti, scelti per associazione, contiguità e contrapposizioni. Di questa densità iconografica mantengo alcuni riferimenti (v. Illustrazioni), rimandando per una visione più completa ai repertori sulla Grande Guerra e alle singole bibliografie degli artisti citati.
- <sup>3</sup> Dalla pubblicazione di P. VIGO (*Le danze macabre in Italia*, Livorno 1878, ristampa anastatica A. Forni, Bologna 1978) l'iconografia in ambito italiano si è arricchita di studi (spesso locali) connessi ai capolavori pittorici di Clusone, Pinzolo, e alle chiese d'Istria e Tirolo. Cfr. ad esempio AA.VV., *Immagini della danza macabra*, (Catalogo della mostra a cura di G. Invernizzi e N. Della Casa), EdiNodo, Milano-Como 1998).
- <sup>4</sup> K. KUZMICK HANSELL, «Il ballo teatrale e l'opera italiana», in: *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, EDT/Musica, Torino 1988, vol. V, p. 297.
- <sup>5</sup> In particolare il 1887, l'anno della grave crisi politica italiana che fa aumentare la prima grande emigrazione dalle regioni del Nord verso gli Stati Uniti, è anche l'anno della massima espansione della coreografia italiana all'estero (inserii le prime tabelle sul tema in o studio «allegro, ma non troppo»: C. LO IACONO, «Minima choreutica. Fasti e dissesti del ballo italiano sul declino dell'Ottocento», in: *Musica senza aggettivi. Studi per Fedele d'Amico*, a cura di A. Ziino, Leo S. Olschki Ed., Firenze 1991, vol. I, pp. 391–421).
- <sup>6</sup> H.W. LONGFELLOW, *Poems*, Carey and Hart, Philadelphia 1845, pp. 76–77. Nota al pari di «A Psalm of Life» – Not enjoyment, and nor sorrow/ Is our destined end or way;/ But to act, that each tomorrow / Find us further than to-day» – anche «Excelsior!», diffusa in Italia nella versione di Giacomo Zanella, è una poesia didascalica: l'anelito ad andare avanti del giovane che porta lo stendardo sulle vette alpine non verrà scalfito neanche dalla morte. Il tardivo riconoscimento della poesia (meno nota da noi del prosaico libretto del ballo) si spiega con la ristretta conoscenza della filosofia americana da Emerson a Dewey, gli autori necessari per comprendere appieno la danza libera americana, il pensiero duncaniano e lo spirito pedagogico dei pionieri della Modern Dance.
- <sup>7</sup> Sergia Adamo si avvale in un suo interessante saggio della nozione di «dispositivo culturale» secondo Michel Foucault: «.. the triumph of Civilization and Light is part of a design of racialization and Westernization aimed at establishing cultural hierarchies between different parts of the world. Even those that seem, therefore, harmless, good-natured and nicely kitsch forms of entertainment reveal powerful 'dispositifs' of diffusion of racism and power hierarchies.» (pp. 171–172). Il saggio è ora in web: S. ADAMO, «Dancing for the World: Articulating the National and the Global

- in the BALLO EXCELSIOR's Kitsch Imagination», 2014; [http://scholar.google.it/scholar\\_url?hl=en&q=https://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/10427/1/adamo.pdf&sa=X&sig=AAGBfm3q4cWsz99J2HnUUVyvWzEsfZTDA&oi=scholaralrt](http://scholar.google.it/scholar_url?hl=en&q=https://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/10427/1/adamo.pdf&sa=X&sig=AAGBfm3q4cWsz99J2HnUUVyvWzEsfZTDA&oi=scholaralrt) (ultimo accesso 15 ottobre 2015). Per le precedenti letture e per l'analisi coreologica del ballo cfr. gli studi di F. Pappacena.
- <sup>8</sup> Carlo Emilio Gadda descrive – «squarciatasi a un tratto la nuvolaglia delle stupende gambe» – la nuova scenografia per un'edizione dei primi anni del Novecento alla Scala. Cfr. C. E. GADDA, «Tecnica e Poesia», (Nuova Antologia, 1940), cit. in E. MOSCONI, *L'impressione dei film. Contributi per una storia culturale del cinema (1895–1945)*, Vita e Pensiero, Milano, p. 61.
- <sup>9</sup> C. LO IACONO, «Manzotti & Marengo. Il diritto di due autori», (Nuova Rivista Musicale Italiana, 3), ERI, Roma 1987, pp. 421–446. Qui pubblicai gli inediti documenti della nascita del diritto d'autore coreografico a seguito dei successi del ballo manzottiano, oggetto di contraffazioni e parodie. «Manzotti non agì per vie legali contro le parodie *Odior ed Exciumsiur*, ma per il ballo-kolossal *Amor* (dedicato a Roma e alla sua civiltà) [...] concordò con il musicista Marengo di dividere gli introiti che ne sarebbero derivati. Un po' tardi, evvero, perché solo «la fama dell'*Excelsior... excelsius vola!*» (*Ivi*, p. 432). La forma latina del titolo non convinse i contemporanei del poeta, che rispose di non aver usato 'excelsius' perché il comparativo è riferito al giovane; ne possiamo dedurre che Manzotti volesse sottintendere il termine 'ballo'.
- <sup>10</sup> E. D'AMICO, «La musica e l'impegno», (Nuova Rivista Musicale Italiana), ERI, Roma 1980, p. 327. Ripreso nel 1967 a Firenze, da allora l'*Excelsior* ha dato seguito a varie critiche sull'opportunità di tali rifacimenti. Ultimamente vi sono stati anche tentativi di rintracciare nel libretto simboli massonici; oltre a «objects or themes that are highly charged with stock emotions», cfr. T. KULKA, *Kitsch and Art*, The Pennsylvania State University, University Park, PA, 1996, p. 28; cit. in S. ADAMO (*supra*).
- <sup>11</sup> Furono i fratelli Kiralfy, originari di Pest, a portare in America l'*Excelsior* e altri spettacoli elefantiaci tra il circo ed *extravaganza* – oggi ritenuti all'origine del musical statunitense. Per le prime produzioni dei Kiralfy cfr. di B. M. BARKER, *Ballet or Ballyhoo. The American Careers of Maria Bonfanti, Rita Sangalli, and Giuseppina Morlacchi*, Dance Horizons, New York 1984; e l'autobiografia di uno dei fratelli, Bolossy: B. KIRALFY, *Creator of Great Musical Spectacles. An Autobiography*, a cura di B. M. Barker, UMI Research Press, Ann Arbor 1988.
- <sup>12</sup> Cfr. E. BOUTET, cit. in C. LO IACONO, «*Hic et nunc*. Il regista e le ballerine», in: *Passi, tracce, percorsi. Scritti sulla danza italiana in omaggio a José Sasportes*, a cura di A. Pontremoli e P. Veroli, Aracne editrice, Roma 2012, pp. 219–237. «E qui cadrebbe opportuno dire della mimica e della danza [...] Poiché il criterio che ora dilaga e impera sulla scena coreografica, per la mimica e per la danza, è addirittura fantastico. Dire, beninteso, per la colpa che dalla ribalta si diffonde alla platea, senza speranza di alcun bene. Ogni campo che fa parte del mondo della scena, da noi è aridamente consolato» (*Ibidem*).
- <sup>13</sup> Riassumo visivamente questi temi prendendo in prestito due immagini di Alberto Martini: la rosa (l'Italia, giardino d'Europa) e la donna-farfalla, eterno femminino e alata Psiche, uno dei suoi disegni a penna in inchiostro di china sul tema della donna-farfalla.
- <sup>14</sup> «Quando Leda, astro della danza, splendeva nel firmamento della Scala e del San Carlo, come stella di prima grandezza, contornata di brillanti autentici, e regalava le sue scarpette smesse ai principi del sangue e del denaro, chi avrebbe immaginato che un giorno ella sarebbe stata ridotta a correre dietro le scritte e i soffiati dei giornali, cogli stivalini infangati e l'ombrello sotto il braccio – a correre specialmente dietro un mortale qualsiasi, fosse pur stato Bibì, croce e delizia sua.» Frequente è il ricorso al linguaggio dei libretti d'opera. Come Violetta, Leda è sicura di guarire: «ella si rizza come una disperata ... baciandogli le mani» mentre Bibì vedendo che ci voleva anche quello si asciuga «una furtiva lacrima»: «o ciel morir sì giovane». (G. VERGA, «Il

- tramonto di Venere» [1894], ora in: *Tutte le novelle*, Mondadori, Milano 1969, p. 254). All'immaginario delle ballerine dedicai un saggio dallo stesso titolo della novella verghiana (C. LO IACONO, «Il tramonto di Venere. L'immagine della ballerina nell'età umbertina», in: *In cerca di danza. Riflessioni sulla danza moderna*, a cura di C. Muscelli, Costa & Nolan, Ancona–Milano 1999).
- <sup>15</sup> Voler attribuire un cognome reale non è un puro gioco onomastico. La protagonista Palmira Zacchi – che sintetizza a suo modo la Zucchi e la Cucchi – affida alla cameriera Ortensia i suoi ricordi, abbastanza simili a quelli reali delle due «dive dell'aria» Virginia Zucchi e Claudina Cucchi.
- <sup>16</sup> G. GOZZANO, «I sandali della diva» [*L'altare del passato*, 1918], in: *Opere*, Garzanti, Milano 1956, pp. 336–337.
- <sup>17</sup> La Serao ci ricorda che nel 1899 le scarpette da ballo costavano quattro lire al paio (cfr. M. SERAO, *La Ballerina*, Giannotta, Catania 1899, p. 102); anche nel suo capolavoro, *Il ventre di Napoli*, descrive i mestieri dei vicoli, e di ognuno dirà il compenso.
- <sup>18</sup> La stessa scena, ma con gusto necrofilo, si ritrova nel *feuilleton* *Il bacio d'una morta* (1886) di Carolina Invernizio: giunge a Firenze da Parigi, Nara «l'infame giavanesa», «un serpente che danza tra bambù e kebab»; in *articolo mortis* sarà svegliata con un bacio dal fratello. In questi racconti compaiono spesso uomini deboli che (per usare una definizione di Bianconi per i modesti eroi delle opere di Puccini) incarnano uno dei caratteri umbertini: «il vittimismo, la predisposizione al fallimento esistenziale e (diversamente da Verdi) anche morale» (L. BIANCONI, *Il teatro d'opera in Italia. Geografia, caratteri, storia*, Il Mulino, Bologna 1993, p. 89).
- <sup>19</sup> Nel romanzo d'appendice *La ballerina del Teatro Regio*, Carolina Invernizio, in una compita e decorosa Torino, induce la protagonista a un sacrificio degno di Violetta ne *La traviata*, ossia a rifiutare le nozze per non compromettere il futuro marito.
- <sup>20</sup> M. PRAGA, *L'Ondina*, Treves, Milano 1920, pp. 54–55.
- <sup>21</sup> Nel parlare del caso italiano, è opportuno ricordare che il mito di Ondine rimarrà vivo nell'opera e nella letteratura, mantenendo addentellati profondi con poesia e filosofia. In ambito teatrale, risorgerà nel 1939 in Francia nell'omonimo dramma di Giraudoux: costretta a vivere in un contesto umano, Ondine, legata all'Anima della Natura, riuscirà alla fine a effondere grazia e saggezza umana dal suo dolore di creatura delle acque.
- <sup>22</sup> M. PRAGA fu organizzatore e poi Presidente della Società italiana degli autori, S.I.A., la futura SIAE, nata il 23 aprile 1882 in due stanzette di via Brera a Milano, la «città più città d'Italia» (Verga), capitale ottocentesca dell'editoria musicale e centro propulsore delle iniziative legali per il riconoscimento e la tutela dei diritti d'autore anche coreografici. Per combattere le «male azioni», contraffazioni e parodie dei balli, Manzotti e Marengo si erano prontamente iscritti alla Società degli Autori.
- <sup>23</sup> A. GRAMSCI, «L'Ondina e Le Rozeno al Carignano» (Avanti!, 4 gennaio 1917), in: ID., *Cronache teatrali. 1915-1920*, a cura di G. Davico Bonino, Nino Aragno Editore, Torino 2010. Esula dai confini di questo studio la diatriba tra fautori e detrattori del dramma borghese in Italia, cfr. R. ALONGE, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Laterza, Roma–Bari 1988 e M. ARIANI, G. TAFFON, *Scritture per la scena. La letteratura drammatica del Novecento italiano*, Carocci editore, Roma 2001.
- <sup>24</sup> A. MALLACH, *The Autumn of Italian Opera. From Verismo to Modernism 1890-1915*, Northeastern University Press, Boston 2007, p. 372. Si rimanda alla ricca bibliografia di studi verdiani per la contestualizzazione della frase di Verdi «Tornate all'antico, e sarà un progresso», un motto che dopo la sua morte (1901) non verrà riferito solo allo studio in conservatorio dei giovani compositori.
- <sup>25</sup> Nicola Guerra, fedele al principio della grazia contro le acrobazie, creò le sue coreografie a Budapest per dodici anni, dal 1902 al 1915, presso il Magyar Királyi Operaház; per il contributo allo sviluppo e al successo del balletto ungherese divenne Cavaliere dell'Ordine di Santo Stefano. Tornato in Italia con l'aggravarsi della situazione bellica, è oggi ricordato come uno dei grandi

- maestri della scuola italiana virtuosistica, al pari di Cecchetti. Cfr. V. RÈZSI, «Guerra», in: *Enciclopedia dello Spettacolo*, Casa editrice Le Maschere-Sansoni, Firenze-Roma 1954-1966, vol. VI (1959); e gli studi di F. FALCONE, tra cui in web: EAD., Nicola Guerra (1865-1942): a forgotten Italian master, <http://www.augustevestris.fr/article277.html>.
- <sup>26</sup> N. GUERRA, *Tersicoreide. Schizzi e racconti teatrali (dal vero)*, Baldini, Castoldi & C., Milano 1899. Il ballo «povero» qui descritto per molti versi ricorda le aspiranti comparse nel film *Bellissima* con Anna Magnani.
- <sup>27</sup> Ricordo solo fuggacemente che l'idea di classicità fu accantonata come passatista anche in ambito musicale. Ferruccio Busoni difese invece, con forza, la ricerca di nuove forme solide e belle; secondo lui la nuova classicità (*Junge Klassizität*) doveva mirare a una musica distillata e purificata, complemento delle esperienze del passato.
- <sup>28</sup> Ai miei occhi è il velo delle Grazie cantato dal Foscolo. Alle possibili stratificazioni nel tempo delle «invisibili ninfe» ho dedicato una relazione/ presentazione powerpoint (C. LO IACONO, «Il Velo di Tersicore. Echi foscoliani nella Bella Figura danzante», in: *Parole su due piedi: il canone della letteratura italiana e la danza teatrale*, a cura di S. Adamo e S. Tomassini, Convegno AAIS [American Association for Italian Studies], Università di Zurigo, 2014).
- <sup>29</sup> Alla modernità la cultura politica italiana rispondeva con il nazionalismo modernista «caratterizzato dall'entusiasmo per la modernità e da un senso tragico e attivistico dell'esistenza». «Ai giovani militanti delle avanguardie, in massima parte borghesi in rivolta contro i loro padri, la società della Belle Époque appariva decadente, corrosa da una crisi spirituale e morale dovuta al dilagare del materialismo, dell'egoismo, dell'edonismo.» Cfr. E. GENTILE, «La nostra sfida alle stelle». *Futuristi in politica*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2009, pp. 10, 179.
- <sup>30</sup> E. GENTILE, *L'apocalisse della modernità. La Grande Guerra per l'uomo nuovo*, Mondadori, Milano 2008, p. 188.
- <sup>31</sup> «L'apocalissi della modernità si riassorbe nei codici iconici antichi che preferiscono la tutela rassicurante delle allegorie femminili alla presenza di obici e cannoni o si esprime attraverso il filtro rassicurante della parodia infantilizzante» (B. BRACCO, «Il corpo e la guerra tra iconografia e politica», in: AA.VV., *La società italiana e la Grande Guerra*, a cura di G. Procacci, Gangemi, Roma 2013, p. 308).
- <sup>32</sup> L'«illustrazione fotografica di opera satirica scultorea con ritratti di Guglielmo II di Germania e Francesco Giuseppe d'Austria-Ungheria» [1915-1921], del Museo Centrale del Risorgimento di Roma, è visibile nel sito web del Ministero per i Beni e le Attività Culturali: 1418 Documenti e immagini della grande guerra, file: cartoline/CA\_2/CA\_2\_00825r.jpg. Ringrazio per la segnalazione di molte fonti documentarie Angelo Lucini e Maria Rita Varicchio delle Biblioteche dell'Università degli Studi RomaTre; e Raffaele Rizzuto del Centro Produzione Audiovisivi del Dipartimento Filosofia Comunicazione e Spettacolo.





- <sup>33</sup> Esattamente un secolo dopo, per un papa incontrare i ballerini di tango è motivo distintivo di avvicinamento alla gente. Non stupisce, quindi, il titolo del libro di I. SCARAMUZZI, *Tango vaticano. La Chiesa al tempo di Francesco*, Edizioni dell'Asino, Roma 2015.
- <sup>34</sup> *Il tango e il suo fango*, Tipografia Santa Maria Novella, Firenze 1914. Fu invece l'Arcivescovo di Bologna, il futuro Benedetto XV, a proibire il tango e a dichiararlo immorale (M. TAGLIAFERRI, *L'Unità Cattolica. Studio di una mentalità*, Editrice Pontificia Università Gregoriana, Roma 1993, p. 192, nota 552).
- <sup>35</sup> G. BRANDSTETTER, *Poetics of Dance. Body, Image, and Space in the Historical Avant-Gardes*, Oxford University Press, Oxford–New York 2015.  
Nel corso del convegno, ho proposto la visione della scena finale di *Excelsior* nella ripresa del 1913 di Luca Comerio (sfortunato cineasta ufficiale della Grande Guerra) e l'incredibile primo film futurista di Anton Giulio Bragaglia con le scene di Prampolini: *Thaïs* (1916; <https://www.youtube.com/watch?v=fZQF4KODGfM>).
- <sup>36</sup> Significativo è il ritardo – rispetto alla pubblicazione degli altri manifesti – del «Manifesto Futurista sulla danza», apparso su *L'Italia Futurista* (anno 2, n. 21), Firenze, 8 luglio 1917, con il titolo «La danza futurista (Danza dello shrapnel – Danza della mitragliatrice – Danza dell'aviatore). Manifesto Futurista» [E.T. MARINETTI].
- <sup>37</sup> E' cresciuto l'interesse per la Femme Futuriste (e per i suoi manifesti in risposta a Marinetti) dopo le mostre a New York del 2009 e 2011, cfr. A. SINA, *Feminine Futures. Valentine de Saint-Point. Performance, Dance, War, Politics and Eroticism*, Presses du Réel, Dijon 2011.
- <sup>38</sup> [MARINETTI, *supra*] Cfr. il recente studio di S. CONTARINI, «Valentine de Saint-Point: a Futurist Woman?», in: *International Yearbook of Futurism Studies*, a cura di G. Berghaus, Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston 2015, pp. 87-110.
- <sup>39</sup> A. Martini, *La danza macabra europea. La tragedia della Grande Guerra nelle 54 cartoline litografate*, introduzione di E. Gentile, a cura di A. Mulas, M. P. Critelli e V. Simonelli, Le Mani-Microart'S 2008.
- <sup>40</sup> Dal *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*. «Ruysch. [...] Perché stimando che il morire consista in una separazione dell'anima dal corpo, non comprenderanno come queste due cose, congiunte e quasi conglutinate tra loro in modo, che costituiscono l'una e l'altra una sola persona, si possano separare senza una grandissima violenza, e un travaglio indicibile.» Goffredo Petrassi in tempo di guerra compose un «Coro di Morti» per coro maschile (1941), poi coreografato da Aurel M. Milloss (v. nel sito Treccani, *s.v.*), nato nell'impero austro-ungarico, allievo di Nicola Guerra a Budapest e dell'ungherese Rudolf Laban a Berlino.