

Patrizia Veroli

## Corpi ritmici nei primi decenni del Novecento: tra nostalgia delle origini e strategie totalitarie

In memoria del mio amato Giorgio

«Im Anfang war der Rhythmus» (All'inizio era il ritmo): nella sua religiosa icasticità, questa locuzione, attribuita al direttore d'orchestra Hans von Bülow (1830-1894), un sodale di Richard Wagner<sup>1</sup>, coglie una tra le ansie che hanno maggiormente percorso non solo i circoli musicali, ma tutta la cultura europea e statunitense all'incirca tra il 1890 e il 1940<sup>2</sup>. Il ritmo, come concetto, fenomeno, mito, come costruito riguardante la sfera individuale (il ritmo cardiaco) e quella sociale (soprattutto la sfera del lavoro) ha dominato in effetti come pochi altri in quell'epoca i discorsi di medici, sociologi, antropologi, riformatori sociali, letterati, artisti, pedagoghi, tutti convinti di stare vivendo, con la nuova età delle macchine, una svolta di importanza capitale nell'Occidente. Nell'inquietudine di tutti costoro, il mito di un'antichità i cui tempi e riti erano stati travolti da una modernizzazione percepita come distruttrice della natura e dell'individuo, si univa alla convinzione dell'urgenza di restaurare un mondo di cui l'essere umano, e non la macchina, costituisse di nuovo la misura dell'esistenza e delle cose. Colla sua appartenenza a vari campi semantici e colle sua capacità di migrare tra discorsi appartenenti a vari ambiti e discipline, il ritmo ha costituito, come ben spiega Michael Golston, un «incubatore ideologico» che, atto a cogliere istanze di rinnovamento artistico, rigenerazione corporea e

---

<sup>1</sup> Cit. in M. Cowan, *Technology's Pulse. Essays on Rhythm in German Modernism*, London 2012, p. 17.

<sup>2</sup> Queste le date *a quo* e *ad quem* riportate da Michael Golston sulla base della sua ricognizione di varie fonti, nel suo «Im Anfang war der Rhythmus»: *Rhythmic Incubations in Discourses of Mind, Body, and Race from 1850-1944*, in *Cultural and Technological Incubations of Fascism*, a cura di M. Liebermann e L. Kerr, «SEHR (Stanford Electronic Humanities Review)», V, 1996, oggi in «Rhuthmus», 14 febbraio 2016 (<https://rhuthmos.eu/spip.php?article683> ultimo accesso: 17 maggio 2023).

benessere sociale, tutte quanto mai attive nei primi decenni del '900, ha drammaticamente alimentato anche le pratiche del fascismo e del nazismo<sup>3</sup>.

### Un corpo-archivio

All'alba del Novecento il corpo umano era concepito come un archivio di memorie ataviche, di impulsi sconosciuti, di sogni e possibilità inesprese. In una grandiosa visione, Friedrich Nietzsche aveva annunciato chiaramente che tutto un modello di civiltà fondato sulla cultura scritta era ormai in crisi: era al corpo che bisognava guardare, ai saperi dei sensi che esso custodisce, alla danza che mette in armonia, nel ritmo, le espressioni dei sensi e della volontà<sup>4</sup>. Si guardava con nostalgia al ritmo con cui gli individui avevano vissuto e lavorato in tempi lontani e in società olistiche, dove non si distingueva tra vita e lavoro, tanto l'una e l'altra erano scanditi da un ritmo naturale prodigo di gioia<sup>5</sup>. Il corpo umano era ritenuto un teatro capace di rendere visibili le inadeguatezze dell'individuo a far parte della comunità in modo produttivo. Il corpo era concettualizzato non tanto come una macchina, cosa che era stata provata da Andrea Vesàlio e dalle sue tavole anatomiche già a metà del Cinquecento, ma come un motore, le cui varie parti erano attraversate e interconnesse da un'energia vitale. Nella seconda metà dell'Ottocento erano stati teorizzati i due principi della termodinamica: secondo il primo (di Hermann von Helmholtz), un'unica e inesauribile energia (*Arbeitskraft*) pervade i tre regni della natura e il cosmo, un'energia destinata a trasformarsi senza disperdersi. Questo permetteva di immaginare un progresso illimitato grazie alle nuove tecnologie. Il secondo principio (negli enunciati di William Thomson e Rudolf Clausius) statuiva invece che l'energia è soggetta allo spreco e alla perdita, comportando così il declino e la fine inevitabile del progresso sociale. Il problema sembrava essere la fatica mentale e muscolare che affliggeva uomini, donne e bambini in età scolare: pigrizia, abulia, vari tipi di "nevastenia" (tra cui l'isteria) erano ritenute "malattie della volontà", o dell'e-

<sup>3</sup> Ivi, p. 1.

<sup>4</sup> Per un inquadramento dell'importanza del pensiero di Nietzsche per la nuova danza, cfr. I. Baxmann, *Nietzsche et la culture du corps et de la danse en Allemagne*, in *Être ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le XX<sup>e</sup> siècle*, a cura di C. Rousier, Pantin 2003, pp. 41-64.

<sup>5</sup> A teorizzarlo era stato Karl Bücher, un economista tedesco che aveva studiato i canti e le danze antiche per comprendere il loro rapporto con l'attività lavorativa. Si era convinto che «nella loro forma primitiva, lavoro, musica e poesia erano fusi in un tutt'uno» (*Arbeit und Rhythmus*, Leipzig, 1924 [I ed. 1896], cit. in M. Cowan, *Cult of the Will: Nervousness and German Modernity*, University Park 2008, p. 190).

nergia<sup>6</sup>. Assieme a quello di “fatica”, termini come “degenerazione” e “declino” furono onnipresenti nelle analisi sociali, nel pensiero e nella pratica dei medici e nella cultura. I fisiologi presero ad analizzare il ritmo del movimento umano nello spazio e nel tempo<sup>7</sup>, se ne indagarono i meccanismi mentali e i modi in cui si rivelavano tramite il corpo<sup>8</sup>. Un punto tra i più dibattuti era proprio quanto le problematiche della mente fossero rivelate dal corpo<sup>9</sup>, quanto i ritmi corporei potessero influire sulla mente (l’invenzione della ginnastica ritmica da parte di Emile Jaques-Dalcroze si porrà anche questo obiettivo), quanto il contesto sociale fosse decisivo per la crescita anche mentale dell’individuo, e in definitiva quanto, del corpo umano, fosse da attribuirsi alla natura dell’individuo, dunque anche a fattori ereditari<sup>10</sup>, e quanto invece alla cultura, cioè al complesso di circostanze in cui l’individuo cresce, vive e opera<sup>11</sup>. D’un lato si vagheggiava un’epoca in cui le macchine non esistevano e tutto viveva e si alimentava dei tempi ciclicamente eterni della natura; dall’altro lato si combattevano quelle che venivano viste come le malattie nervose dei tempi nuovi con progetti pedagogici miranti a fortificare una volontà che permettesse all’individuo di acquisire autonomia e autodeterminazione, così adattandosi meglio a quei nuovi tempi, proprio segnati dai ritmi delle macchine, e a inediti bisogni sociali.

---

<sup>6</sup> Ha studiato con grande acutezza questo tornante delle scienze moderne A. Rabinbach, *Human Motor. Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*, Berkeley 1990.

<sup>7</sup> Per uno dei maggiori studi sui fisiologi di fine Ottocento, vedi M. Braun, *Picturing Time. The Work of Etienne-Jules Marey (1830-1914)*, Chicago-London 1992.

<sup>8</sup> Per una grande visione d’insieme, che parte dal XVIII secolo e dal mesmerismo per arrivare a Freud, cfr. H.F. Ellenberger, *The Discovery of the Unconscious. The History and Evolution of Dynamic Psychiatry*, New York 1970. Su Jean-Martin Charcot e la sua scuola resta insuperata la ricerca di G. Didi-Huberman, *L’invention de l’hystérie. Charcot et l’iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris 1984. Più in generale, sull’interazione tra nuove scienze e nuove tecniche del corpo, cfr. S. Franco, *Nouvelles sciences, nouveaux corps. Le cadre culturel de la rythmique*, in *3ème Congrès international du Rythme* (Institut Jaques-Dalcroze, Genève 22-25 luglio 1999), Genève 2000, pp. 75-87.

<sup>9</sup> Si pensi a Cesare Lombroso e alla sua teoria di una criminalità atavica, denunciata addirittura dallo scheletro umano, che, in clima positivista e in un’Italia da poco unificata e preda di molteplici e “pericolose” disuguaglianze, voleva praticamente «fare gli Italiani», secondo il famoso dictum di Massimo d’Azeglio.

<sup>10</sup> Le teorie di Ivan Pavlov sui riflessi condizionati fermentano, come è noto, in questa *koinè* (L. Mecacci, *Storia della psicologia del Novecento*, Roma-Bari 1992).

<sup>11</sup> La scuola lombrosiana fu attaccata da quella francese nel primo congresso di antropologia criminale del 1885. Secondo i francesi, Lombroso vedeva il marchio della delinquenza come un peccato originale, mentre era l’ambiente sociale a rendere attuale quella che non era che una potenzialità (D. Pick, *Faces of Degeneration: A European Disorder, c. 1848-1918*, Cambridge 1989, 1999, p. 140). Questa disposizione diversa rispetto a un tipo di darwinismo sociale quale quello della scuola lombrosiana, avrebbe reso la cultura francese più sensibile verso l’adozione di vari tipi di formazione corporea e in particolare verso la diffusione dello sport e della danza moderna, che in Francia sarà molto consistente negli anni Venti.

L'invenzione della danza moderna è avvenuta in questa *koinè*. Essa si è alimentata non solo della rivolta contro la danza classico-accademica e il balletto, ritenuto ingabbiato in stereotipi che lo rendevano strumento di comunicazione inadeguato ai nuovi tempi<sup>12</sup>, ma anche di culture corporee che, particolarmente in un paese come la Germania<sup>13</sup>, mirarono sin dall'alba del Novecento al rinvirgamento muscolare, alla vita all'aria aperta, alla riforma dell'abbigliamento che si voleva non più costringitivo, a una nuova alimentazione, a una serie di pratiche che si realizzarono in comunità modello, come quella costituita sul Monte Verità, sopra Ascona (nel Canton Ticino)<sup>14</sup>, e, come vedremo più avanti, a Hellerau, nelle vicinanze di Dresda. In Germania una prima tournée di Isadora Duncan nel 1903, e la sollecitata pubblicazione della sua conferenza al Circolo della stampa di Berlino<sup>15</sup>, misero in atto un corto circuito che portò in pochi anni a uno sviluppo straordinario, e non superato altrove in Europa, della nuova danza. Alla congiunzione tra creatività artistica, culture corporee ed esigenze di rinnovamento sociale stava, almeno inizialmente, una certa rappresentazione dell'antica Grecia, che si immaginava come il luogo e il tempo in cui verità e bellezza si erano incarnate. Per ritornare a una mitizzata "natura", era alla cultura che Isadora e gli ideatori delle nuove pratiche di movimento si rivolgevano: cioè alla pittura vascolare, ai bassorilievi, alle statue della Grecia antica. Come danzare la greicità? O meglio, come "ridiventare" greci? Come costruire una comunità di donne e uomini che incorporassero le idealità estetiche, morali, religiose e sociali della Grecia antica?

<sup>12</sup> Come genere di teatro musicale, ai primi del Novecento il balletto consisteva nel 'racconto' di storie, per lo più favolistiche, messe in scena con il linguaggio della danza classico-accademica, codificato nel 1681 alla corte di Luigi XIV, e con quello della pantomima, linguaggio a sua volta codificato anche se in forma non scritta. Il balletto si trasmetteva (e si trasmette in gran parte tuttora) anch'esso in forma soprattutto orale, da maestro ad allievo, anche se nei secoli sono state formulate un certo numero di notazioni, capaci di 'fissare' alcuni aspetti del movimento nello spazio e nel tempo.

<sup>13</sup> Tra i tanti contributi sulla *Körperkultur* tedesca, pionieristico è stato il volume di G.L. Mosse, *Le origini culturali del III Reich*, Milano 1968 (ed. or. *The Crisis of German Ideology. Intellectual Origins of the Third Reich*, New York 1964).

<sup>14</sup> Il primo e più importante contributo sul Monte Verità, dove fiorì la scuola di uno dei maggiori coreologi del Novecento, Rudolf Laban, è *Monte Verità. Antropologia locale come contributo alla riscoperta di una topografia sacrale moderna*, Milano 1978, in cui sono cruciali i contributi, in seguito approfonditi anche con mostre, del compianto Harald Szeemann.

<sup>15</sup> I. Duncan, *Der Tanz der Zukunft (The Dance of the future). Eine Vorlesung*, a cura di K. Federn, Leipzig 1903. Questo breve testo è stato a lungo noto nella versione inglese rilasciata (o approvata) da Isadora stessa in vita (I. Duncan, *The Art of the Dance*, a cura di S. Cheney, New York 1928, e poi nella monografia I. Duncan, *The Art of the Dance*, New York 1969, pp. 54-63 (edizione italiana Palermo 2007, pp. 67-76).

### La danza greca antenata del balletto?

In un clima culturale animato dalle scoperte di Heinrich Schliemann a Micene e a Troia, dei francesi a Delfi e da Arthur Evans a Cnosso, nel 1895 il musicista e compositore francese Maurice Emmanuel, da anni al lavoro sull'orchestica greca, dava alle stampe, prima ancora di sostenerla, la sua tesi di laurea, col titolo *Essai sur l'orchestique grecque d'après les monuments figurés*, accompagnata dalla tesi in latino *De saltationis disciplina apud Graecos*<sup>16</sup>. Sulla base sia della pittura vascolare e della statuaria, sia della metrica e dei ritmi delle liriche, tragedie e commedie appartenenti al periodo in cui, come scrisse, «poesia musica e danza erano strettamente legate»<sup>17</sup>, Emmanuel, durante una visita alla Collezione Campana del Louvre assieme al famoso coreografo e maestro di ballo del Théâtre de l'Opéra di Parigi, Joseph Hansen, era stato colpito dalle osservazioni fatte da quest'ultimo di fronte all'iconografia antica. «“Siamo noi, questi, guardate”. Ecco il *sauté*, il *saut de chat*, la *pirouette*! Stupore del guardiano quando vede uno dei rari visitatori [della Collezione Campana] eseguire una brillante *pirouette à battement*»<sup>18</sup>. La scoperta da parte del biografo di Emmanuel, Christophe Corbier, già solo di queste note negli archivi della pronipote del compositore, Anne Eichmann-Emmanuel, illuminano un fatto cruciale: la “scoperta” della danza greca, operata dal compositore, quella su cui imposterà il suo volume, fa parte di una riflessione, o di una ricerca, sulle fondamenta della danza classico-accademica. A quel punto, dinanzi ai reperti antichi, Emmanuel fece un'accorta opera di selezione: scartò le immagini che ritenne, a suo dire, «confuse» e selezionò quelle che ritenne «esatte»<sup>19</sup>, e a suo avviso necessarie per costruire sequenze di movimenti sulla base del codice classico-accademico. Quindi, lui e Martin Colombar ripresero le immagini prescelte tramite disegni che vennero poi stampati nel volume. Emmanuel, com'è ovvio, non poteva che guardare all'antico con gli occhi e la mente formati dal suo tempo, e, consapevole dei contemporanei

<sup>16</sup> Una seconda edizione della tesi vedrà la luce nel 1896 (lo stesso anno delle prime Olimpiadi moderne volute dal barone Pierre De Coubertin) col titolo *La Danse grecque antique d'après les monuments figurés, analyses chronophotographiques obtenues avec les appareils de M. le Dr Marey, dessins de A. Colombar et de l'auteur*, Paris 1896. Questa edizione viene pubblicata negli Stati Uniti nel 1916.

<sup>17</sup> Emmanuel 1896, p. 3.

<sup>18</sup> Id., *Exposé*, annotazioni di Emmanuel in vista della *soutenance* della sua tesi di laurea, cit. in C. Corbier, *Maurice Emmanuel*, Paris 2007, p. 56. Morto Hansen, le stesse convinzioni erano state manifestate a Emmanuel dal *maître de ballet* Louis Mérante (*Ibidem*).

<sup>19</sup> Emmanuel 1896, p. 26.

studi sull'isteria, non esitò a qualificare come «isterica» la *cambrure* di una baccante<sup>20</sup>: il busto riverso all'indietro lo faceva evidentemente pensare all'*arc-en-cercle* che Charcot, ritenendolo un movimento tipico delle isteriche, faceva ripetere alle sue malate per i visitatori della Salpêtrière. Il musicista citò esplicitamente un allievo di Charcot, Henry Meige, «che non esita a riconoscere in questa rappresentazione, e in altre analoghe, uno stato di crisi patologica e una deformazione dovuta a una condizione nervosa speciale»<sup>21</sup>. Con ogni probabilità le immagini antiche da riprodurre furono selezionate anche sulla base della loro necessità rispetto alla formazione di sequenze secondo la danza accademica, l'unica tecnica all'epoca praticata. Nacquero così «frasi» di danza supposta greca, che Emmanuel chiese a Marey di fotografare col nuovo strumento da lui messo a punto per le cronofotografie, il *fusil photographique*. In questo modo il musicista ritenne di fissare i movimenti mancanti tra quelli che lui stesso e Martin Colombar avevano disegnati *d'après* le immagini di danza selezionate. «Il Signor Maurice Emmanuel, che sta portando avanti un importante lavoro sulle danze dell'antichità», scrisse Marey nel suo libro *Le mouvement*, «ci ha pregato di fissare con la fotografia istantanea certi atteggiamenti che ha notato sia su bassorilievi e sia su vasi greci. Nel guardare a queste fotografie si coglie, nel suo insieme, l'armonia delle pieghe del costume con l'espressione che gli conferisce il movimento della danza»<sup>22</sup>.

L'intervento della fotografia rende in effetti la ricerca di Emmanuel uno straordinario unicum. In Francia si stavano ancora studiando le opere di Nietzsche e Isadora Duncan non aveva ancora mostrato la sua nuova danza<sup>23</sup>. Come Marey, Emmanuel aveva una visione positivista. Il suo proposito era filologico, e partiva dalla convinzione che la danza classico-accademica codificata dai maestri di danza del Re Sole in epoca barocca fosse figlia della danza greca. Pur riconoscendo a quest'ultima una superiorità espressiva rispetto alla danza a lui contemporanea, era tuttavia la tecnica classico-accademica, quella su cui si basa il balletto, a essere superiore secondo lui a quella greca

<sup>20</sup> Ivi, p. 193 (figura 427).

<sup>21</sup> Ivi, p. 102.

<sup>22</sup> In *Le mouvement*, Nîmes 1894, cit. in S. Dorf, *Performing Antiquity. Ancient Greek Music and Dance from Paris to Delphi 1890-1930*, New York 2019, pp. 85 e 178. Marey coglieva un elemento, quello del drappeggio nelle figure danzanti della Grecia antica, che in quegli stessi tempi tanto ossessionava Aby Warburg.

<sup>23</sup> Isadora, giunta nel 1900 a Parigi da Londra, dove aveva dato concerti di danza in gallerie d'arte, si esibì per tutto quell'anno solo in salotti di dame dell'alta società. I suoi primi spettacoli parigini furono al Théâtre Sarah-Bernhardt nel maggio 1903.

in quanto risultato di un'evoluzione<sup>24</sup>. Emmanuel non era interessato a ricostruire la danza greca sulla scena: di fatto, per la sua opera *Salamina*, ispirata a *I Persiani* di Eschilo, utilizzò i ballerini dell'Opéra di Parigi e la coreografia di un maestro italiano, Nicola Guerra<sup>25</sup>. Non amò le danzatrici che in scena cominciarono a portare danze "alla greca", spesso assumendo come uno dei movimenti più significativi proprio quella *cambrure* che lui aveva ricondotto allo stigma delle isteriche<sup>26</sup>. Il suo volume del 1896 diventò tuttavia *malgré lui* la bibbia dei nuovi danzatori, una sorta di archivio iconografico con cui confrontarsi nella ricerca di un nuovo linguaggio.

Un discorso, che sia realizzato coi movimenti o colle parole, non ha bisogno solo di una grammatica, ma di una sintassi. Emmanuel non fu l'unico a cercarla, cioè a esplorare i modi per mobilitare le immagini da lui selezionate della danza greca antica. Cercando invece di immaginare una sintassi del tutto diversa dalla danza classico-accademica, a esempio, il danzatore modernista russo Aleksandr Sacharoff (1889-1963), anche lui appassionato frequentatore delle collezioni di arte antica del Louvre, creò una statuina di cera in una posa alla greca, e poi ne immaginò il movimento, modificando le principali stazioni del corpo in cera e riproducendole poi su carta. Su questa ricerca costruì i suoi primi assoli, abbigliato in un chitone e a piedi nudi: egli li mise in scena a Monaco nel 1910. La documentazione visiva rimasta del suo processo di ricerca consiste in una sola tavola da lui disegnata, dal titolo *Tanzstudie*. Essa ha uno statuto ambiguo: forse costituiva il progetto della danza che poi Alexandre realizzò sulla scena, oppure era invece un *aide-mémoire*, cioè la sua memoria della danza già realizzata<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> In questo senso, se è vero che, come afferma Naerebout, Emmanuel credeva possibile accedere, tramite l'iconografia antica, alla danza greca, per lui paradossalmente il modo migliore per farlo era usare la danza classico-accademica (F. Naerebout, 'In Search of a Dead Rat'. *The Reception of Ancient Greek Dance in Late Nineteenth-Century Europe and America*, in *The Ancient Dancer in the Modern World: Responses to Greek and Modern dance*, a cura di F. Macintosh, New York 2010, p. 48).

<sup>25</sup> Andò in scena al Théâtre de l'Opéra di Parigi il 17 giugno 1929.

<sup>26</sup> Sul ricorrere di questa figura, contemplata nel codice classico-accademico, e cruciale nella prima danza moderna proprio per il suo riferimento classicheggiante all'immagine delle baccanti, e il suo simboleggiare un atteggiamento estatico della donna, finalmente nel pieno delle sue possibilità espressive, vedi l'importante contributo di G. Brandstetter, *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1995, pp. 246-253 e P. Veroli, *Baccanti e dive dell'aria. Donne danza e società in Italia 1900-1945*, Città di Castello 2001, *passim*.

<sup>27</sup> *Tanzstudie*, documento purtroppo non ritrovato nell'archivio che Sacharoff conservava nella sua residenza romana al momento della sua morte (1963), figura in H. Brandenburg, *Der moderne Tanz, zweite, vermehrte Auflage*, München [1915?]. Sacharoff fu il primo danzatore moderno europeo e fu anche il primo, sulla scia di Isadora Duncan ma con un metodo di ricerca diverso, a mettere in scena un assolo "alla greca". Cfr. *Clotilde e Alexandre Sakharoff: un mito della danza tra teatro e avanguardia*

## La ginnastica ritmica di Emile Jaques-Dalcroze

Della formidabile spinta a una nuova pedagogia incentrata sulla formazione di giovani capaci di autodeterminarsi e del ruolo che il mito della Grecia in essa giocò<sup>28</sup>, la scuola di ginnastica ritmica fondata dal viennese (di nazionalità svizzera) Emile-Jaques Dalcroze prima al Conservatorio di Ginevra e poi a Hellerau a partire dal 1912, costituisce forse l'esempio più importante. La cosiddetta "ginnastica ritmica", o "euritmica", mirava allo sviluppo nell'allievo/a, fin dalla tenera età, della capacità ritmica. Essa dipendeva, secondo il maestro svizzero, dalla conoscenza dei suoni che si poteva ottenere se li si assecondava tramite i movimenti del corpo. A Hellerau l'ascolto dei suoni e del loro variato concatenarsi era accompagnato dall'analisi ritmica, guidata dal maestro, di attività semplici, come il respiro, la marcia, il canto, nonché dall'improvvisazione. Scrisse Jaques-Dalcroze:

Non si tratta solo di esercitare l'orecchio e la voce del fanciullo, ma tutto quanto nel suo corpo coopera ai movimenti ritmati; tutto quanto, nervi e muscoli, vibra, si distende e si allenta sotto lo stimolo degli impulsi naturali. Non sarebbe possibile diversamente creare nuovi riflessi, iniziare l'educazione dei centri nervosi, calmare i temperamenti troppo vivaci, moderare gli antagonismi e armonizzare le energie muscolari, stabilire rapporti più diretti tra il senso e lo spirito, fra le sensazioni che avverte l'intelligenza e i sentimenti che creano nuovi mezzi sensitivi di espressione. Un pensiero è sempre l'interpretazione di un atto<sup>29</sup>.

---

*artistiche*, a cura di P. Veroli, Bologna 1991; Ead., *Der Spiegel und die Hieroglyphe. Alexander Sacharoff und die Moderne im Tanz*, in *Die Sacharoffs. Zwei Tänzer aus dem Umkreis der Blauen Reiter*, a cura di R. Stamm, F.-M. Peter, Köln 1999, pp. 169-212 (edizione italiana «Biblioteca Teatrale», LXXVIII, aprile-giugno 2006, pp. 57-90). Sui complessi e niente affatto trasparenti rapporti tra danza e riproduzione visiva (sia essa bidimensionale o tridimensionale), vedi Ead., *Visual Representations*, in *Cultural History of Dance (1789-1914)*, V, a cura di S. Schroedter, London (in preparazione).

<sup>28</sup> Tra le numerose pubblicazioni incentrate sulla necessità di una nuova pedagogia, spicca il volume della svedese Ellen Key, *Barnetsarhundrade* (Il secolo del fanciullo), che uscì nel 1900 e pubblicato in tedesco nel 1902, persino prima della sua edizione in lingua inglese, *The Century of the Child* (1909) fu oggetto di una ventina di ristampe fino agli anni Venti. La mancanza di una pubblicazione in italiano fa capire quanto diverso nel nostro paese fosse il clima pedagogico, nonostante le esperienze di Maria Montessori e la consapevolezza che guidò altre personalità dei primi del Novecento, in particolare Sibilla Aleramo.

<sup>29</sup> E. Jaques-Dalcroze, *Ritmo Musica Educazione, Quaranta tavole illustrative ed un supplemento musicale*, Milano 1925, pp. 7-8



Jaques-Dalcroze aderiva alle preoccupazioni dei fisiologi contemporanei: facendo sì che l'allievo recuperasse una giusta percezione ritmica, se ne educavano i centri nervosi, curandone le degenerazioni. L'esplorazione dei flussi energetici, degli spostamenti del peso corporeo nel tempo e nello spazio, della tensione e del rilassamento muscolare era realizzata con un movimento mediato dal rapporto col suono. Una delle abilità che gli allievi di Dalcroze svilupparono fu quella di riuscire a muovere contemporaneamente a ritmi differenti parti del corpo diverse. Un osservatore riportò di avere visto gli allievi battere «due tempi differenti con le braccia mentre i piedi marciavano osservando l'uno o l'altro ritmo, o addirittura un terzo, ad esempio le braccia a un tempo di  $3/4$  e di  $4/4$  e i piedi a un tempo di  $5/4$ . Ci sono anche esercizi di analisi di una certa unità di tempo divisa simultaneamente in varie frazioni, ad esempio su una battuta di  $6/8$  un braccio può battere  $3/8$  e l'altro  $2/8$  mentre i piedi marciano a un ritmo di  $6/8$ »<sup>30</sup>. Questo tipo di educazione musicale rendeva possibile agli allievi danzare musiche nuove, che si avvalevano di ritmi non tradizionali o di poliritmi, e anche di legittimare una danza silenziosa, che veniva a presentarsi come un gioco ritmico eseguito col corpo. Per questo la ritmica dalcroziana è stata storicizzata come una delle fonti della danza moderna.

A piedi nudi, gli allievi di Jaques-Dalcroze si esercitavano nella cosiddetta "*plastique animée*", mobilitando, per l'appunto, le immagini dell'antica Grecia. A quest'ultima infatti Jaques-Dalcroze guardava, convinto che, coltivando il corpo secondo il modello degli antichi, si sarebbe ottenuta una società sana ed equilibrata. Nella pleora di media con cui in Germania si visualizzarono gli sport e i loro benefici effetti fin dalla fine dell'Ottocento (dalle cronofotografie a un dispositivo ottico come lo zootropio, dai cortometraggi dei fratelli Max ed Emil Skladanowsky, inventori tedeschi del bioscopio<sup>31</sup>, a vari filmati successivi), si staglia l'importante documentario in sei parti di Wilhelm Prager, *Wege zu Kraft und Schönheit* (Percorsi verso la forza e la bellezza), del 1923-24. La prima parte, col titolo *Die alten Griechen und die neue Zeit*<sup>32</sup>, si apriva, dopo una citazione di Goethe, coll'immagine della facciata di un tempio greco e proseguiva inquadrando, l'una dopo l'altra, una statua maschile e una femminile. Seguiva la didascalia: «Die vollendete Harmonie war das Ziel

<sup>30</sup> Cit. in Cowan 2008, p. 182.

<sup>31</sup> Si trattava di un proiettore di immagini in movimento, che fu mostrato in pubblico pochi mesi prima del *cinématographe* dei Lumière.

<sup>32</sup> Gli antichi greci e il tempo nuovo (questa traduzione e le successive sono dell'autrice). Per *Wege zu Kraft und Schönheit*, cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=ZRnvAHr0L-k> (consultato il 26 maggio 2023).

der antiken Kultur. Der Körper war den alten Griechen so wichtig wie der Geist [...]. Die Menschen heute sind nicht alle gut gebaut, nicht alle kräftig, aber stets sind nervös»<sup>33</sup>. Il filmato evidenzia come fosse la statuaria dell'antica Grecia l'esempio a cui era necessario guardare: in una sequenza che segue varie immagini di caos urbano e che è introdotta dalla didascalia «Es ist diesen Leuten nicht genug, die Werke der alten Griechen zu studieren und zu bewundern»<sup>34</sup>, un certo numero di visitatori, tutti seduti e abbondantemente abbigliati, sono mostrati tramite una lunga carrellata orizzontale, mentre in un museo contemplano con sorpresa perplessità alcune statue greche nude davanti a loro. Il contrasto tra uomini e donne, tutti di una certa età, e le statue è molto forte e il regista Prager, con un *clin d'œil* allo spettatore, mostra una statua di donna che si anima e ride di chi la sta osservando. L'Istituto di Jaques-Dalcroze viene presentato per circa due minuti all'interno della seconda parte del documentario, dal titolo: *Körper-Training um der Gesundheit Willen. Hygienische Gymnastik*<sup>35</sup>. La facciata dell'Istituto evidenzia come l'eredità architettonica greca fosse stata ripensata dall'architetto Heinrich Tessenow all'insegna della linearità e della funzionalità, e la sua riproduzione nel documentario di Prager costituisce un eloquente manifesto del ruolo che l'antichità greca rivestiva per i tedeschi ancora negli anni '20. Bisognava guardare all'antico in modo razionale e scientifico, non mimandone le conquiste, ma trasformandole secondo uno spirito moderno. Del resto la stessa città-giardino di Hellerau, creata dall'associazione di architetti e disegnatori nota come Deutscher Werkbund nel 1908, voleva porsi come un luogo d'avanguardia in cui tutti gli oggetti del quotidiano fossero concepiti all'insegna di bellezza e funzionalità, elementi che di qui a non molto costituiranno il motivo fondatore del Bauhaus. Del pari il progetto pedagogico di Jaques-Dalcroze, che il Bildungsanstalt di Hellerau ospitava, era improntato alla razionalità, all'igiene e all'utilità sociale. Esso in effetti non era riservato agli allievi, giacché per il maestro svizzero l'armonia dei movimenti era destinata a trasmettersi all'uditorio come un contagio empatico: una visione della ricezione di cui le neuroscienze odierne con la scoperta dei neuroni specchio ci forniscono prove<sup>36</sup>, veniva a Dalcroze

<sup>33</sup> Trad.: «Una compiuta armonia era l'obiettivo della cultura antica. Per gli antichi greci il corpo era importante quanto lo spirito [...]. Gli individui oggi non sono tutti ben fatti, non sono tutti forti, ma hanno tutti malattie nervose» (*Wege zu Kraft*, 0:55-1:05).

<sup>34</sup> Trad.: «Non basta che queste persone studino e ammirino le opere degli antichi greci» (*Ibidem*, 8:14-9:14).

<sup>35</sup> Trad.: «Allenamento del corpo per la salute. Ginnastica igienica» (*Ibidem*, 19:30-21:08).

<sup>36</sup> Nella pubblicistica ormai vasta, si veda almeno V. Gallese, *Il corpo teatrale: mimetismo, neuroni specchio, simulazione incarnata*, in *Teatro e neuroscienze. L'apporto delle neuroscienze cognitive a una*

dalle teorie di filosofi/psicologi tedeschi dell'epoca, come Theodor Lipps. Gli spettatori erano anche incitati a dismettere i panni della passività audiovisiva e a partecipare direttamente alle esercitazioni ritmiche. Nel teatro della scuola di Dalcroze, ideato da Adolphe Appia, infatti, sala e scena non erano separate da alcuna barriera, e la mescolanza tra spettatori e *performers* era possibile. Danza e musica erano fattori che creavano una comunità, e il loro connubio si proponeva come un rito di riconoscimento e di identificazione olistica. Non a caso spesso gli allievi ricomponevano i loro movimenti in armoniosi *tableaux vivants* ispirati alle immagini della Grecia antica.

### L'apostolato di Luigi Ernesto Ferraria

Sul n. 11 del 1909 usciva sul mensile del «Corriere della Sera», «La Lettura», quello che probabilmente è stato il primo importante articolo pubblicato in Italia sul metodo di Jaques-Dalcroze. A firma di Silvio Tanzi e illustrato da immagini sicuramente fornite dal maestro, all'epoca ancora insegnante di musica (oltre che di ginnastica ritmica) presso il Conservatorio di Ginevra, l'articolo era in gran parte un'intervista a lui, arricchita da alcune considerazioni del compositore Jean d'Udine, uno dei suoi primi seguaci e di lì a non molto fondatore di una scuola di ginnastica ritmica in Francia. Tanzi, che si esprimeva in modo convinto sulla necessità del metodo, illustrava il suo articolo con immagini di giovani che da sole, in coppia o in un più grande gruppo, tutte calzate con comode scarpette basse e abbigliate con camicette a maniche corte, larghi pantaloncini o ampie gonne scure, eseguivano esercizi di ritmica. Si univano cinque immagini di una ragazza che, in una tunica chiara, era in una posa di danza. Nell'ultima pagina dell'articolo figura un disegno (di mano di d'Udine, come indica la sigla a margine) tratto da una immagine d'arte greca: tre figure bianche, tutte a piedi nudi e con lunghe tuniche sono ritratte su fondo nero: sulla destra una donna suona l'*aulos* rivolta verso altre due ragazze che, l'una guardando l'altra, danzano percuotendo il cimbalo. Il legame tra la ginnastica ritmica e la Grecia antica era assicurato a livello visivo<sup>37</sup>.

---

*nuova teatrologia sperimentale*, a cura di F. Bortoletti, «Culture Teatrali», XVI, 2007, pp. 13-37.

<sup>37</sup> Nel testo l'unico riferimento alla Grecia era presente nella citazione di uno scritto di d'Udine: «D'altra parte i nervi si calmano, lo spirito di acqueta, si arricchisce di nuove sensazioni, e la vittoria costante che riporta sul corpo, si traduce non solo nella grazia fisica, riconoscibile anche dopo qualche mese di esercizio, ma ancora in una sorta di pace intellettuale, in una dolcezza trionfante,

## UN INSEGNAMENTO RAZIONALE DELLA MUSICA

### LA GINNASTICA RITMICA



GINEVRA.  
CONSERVATORIO DI MUSICA.

VEDENDO E. Jaques-Dalcroze nella sala del Conservatorio di Ginevra, dare dopo la lezione delle spiegazioni accessorie alla sua scolaresca elegante e cosmopolita, vien fatto di pensare dove mai si è già conosciuto quest'uomo di media statura, grassotto, dalla testa di meridionale del *Midi* della Francia. Ah, sì, perbacco, lo si è conosciuto in un romanzo di Alfonso Daudet: egli è proprio all'aspetto uno di quei baritoni larghi di cuore e parchi di voce, dal gesto ampio e dal registro ristretto, i cui *eh, té, qué* echeggiano come gaie salve di mortaletti nelle pagine languide del Dickens continentale.

E a tutta prima si rimane un po' sconcertati: presentiamo con timore nell'uomo il *bluff* provenzale, la frottolta indigena, la montatura corrispondente agli aspetti esteriori di oratore da tavolino di caffè sulla Cannebière.

Ma avvicinare e parlare solo pochi minuti con Dalcroze vuol dire far dissipare subito questa impressione superficiale e alquanto letteraria (anzi tutto perchè Jaques-Dalcroze è un puro romando, nato all'ombra delle austere catene del Giura).

E chissà, forse egli stesso deve aver sentore di questa impressione prodotta dal suo aspetto, se in tutta Ginevra non è possibile trovare una fotografia del compositore, del musicografo, del pedagogo che oggi tiene occupati con la originalità e la praticità del suo metodo di insegnamento i Conservatori e gli Istituti musicali più

importanti dell'Europa: egli è — almeno nei rispetti dell'obiettivo fotografico — come il profeta velato di Tomaso Moore: non ama farsi conoscere.

Resta ora da cancellare una seconda prevenzione: questa pedagogia del ritmo, impartita da Dalcroze con tenacia di apostolo, spiegata in trattati, in opuscoli, in prospetti scolastici, ha un'origine filosofica, etica; si riattacca a una speciale confessione religiosa, si riferisce a una particolare visione sociologica? Nella patria di Calvino è lecito porsi un tal dubbio. Basta osservare la maggior parte dei ginevrini, la cui anima dev'essere certo costruita rigorosamente ad ingranaggi morali coordinati a un principio astratto dominante — press'a poco allo stesso modo con cui sono collegati gli ordigni delicati e le molle flessuose di un *Vacheron* o di un *Pateck* — per supporre che anche l'anima pedagogico-riformista del prof. Jaques-Dalcroze possa presentare una consimile condizione di schiavitù a qualche metafisica.

Ma anche quest'altro pericolo è sventato.

— Sono partito *tout bêlement* dalla musica, senza pensare a viste generali di estetica trascendentale o di misticismo sociale, nell'organizzazione del mio metodo d'insegnamento ritmico —, rassicura con questa dichiarazione positiva l'inventore.

E prosegue:

— Ho voluto trovare un rimedio facile, pronto, pratico per i numerosi scolari di musica i quali non riescono ad andare in tempo, e non hanno che una imperfetta e fallace percezione del ritmo. Il puro senso comune mi ha mostrato questo rimedio. L'educazione musicale, così come oggi la si concepisce, non si indirizza mai volta

898

## LA LETTURA

muscolare. L'istinto ritmico è la base sulle quale si sviluppano il senso auditivo e il sentimento tonale. »

I risultati ottenuti nelle classi di ginnastica ritmica al Conservatorio di Ginevra e negli altri istituti, dove le idee di Jaques-Dalcroze sono state adottate, sono veramente straordinari. A una teoria così seducente corrispondono effetti brillantissimi. Da ogni parte dell'Europa accorrono nelle sale del palazzo della Place Neuve a Ginevra, allievi giovanissimi e adulti, affatto digiuni di musica o già maturi nell'arte, per i quali esistono corsi di varia durata.

Ma gli scolari preferiti sono i bambini, quelli sui quali è più possibile esercitare un'influenza più profonda. Sono menti fresche, sulle quali non gravano ancora le impazienze proprie delle età più avanzate, e dove complesse e dannose considerazioni generali non hanno ancora turbato la serenità di un'esercitazione che dev'essere spontanea, quasi ignara di sé e dei suoi scopi: di un'esercitazione che tende senza scatti e senza bruschi passaggi a far entrare nella coscienza l'incosciente, e a rendere sé stessa nello stesso tempo automatica e spontanea.

Il prof. Jaques-Dalcroze non vuole dilungarsi sui risultati del suo metodo e sull'impressione che il mondo musicale ne ha riportato.

Ma per lui parla un ammiratore fervido ed erudito, Jean d'Udine, il quale si esprime in questi termini:

« Jaques-Dalcroze per realizzare il suo sistema veramente geniale di cultura insieme musicale e muscolare si è sforzato di conferire a tutte le durate sonore — semibreve, minime, semiminime, crome, ecc. — e alle loro modalità — tempi forti e deboli, anacrusi, sincopi — delle traduzioni plastiche, costanti per uno stesso valore, molto logiche e molto chiare. Più questo vocabolario che interessa tutti gli organi umani, testa e torso, braccia e gambe (senza omettere l'apparato respiratorio), più questo vocabolario è semplice, e più esso è agile e si presta all'espressione di tutti i ritmi musicali.

« Per acquisitarne l'uso, per essere capaci di effettuare simultaneamente, nel loro ordine infinito e senza posa variato, i movimenti corporei che chiamano le combinazioni ritmiche egualmente

infinite della melodia musicale, è necessario creare nell'organismo delle nuove coordinazioni, vincendo le difficoltà che risultano da attitudini insitate e da gesti contrastanti. In questa attività, che l'accompagnamento della musica facilita ed idealizza, il cervello prende l'abitudine di comandare ai muscoli, ottiene da essi un'obbedienza rapida, che presto diviene spontanea, realizza delle combinazioni preziose di movimenti, affatto trascurate dall'educazione moderna. D'altra parte i nervi si calmano, lo spirito si acquieta, si arricchisce di nuove sensazioni, e la vittoria costante che riporta sul corpo, si traduce non solo nella grazia fisica, riconoscibile anche dopo qualche mese di esercizio, ma ancora in una sorta di pace intellettuale, in una dolcezza trionfante, che nell'antica Ellade era il premio di una perenne euritmia. Dire che il metodo di Jaques-Dalcroze prepara all'intelligenza del solfeggio o che piuttosto non è che un solfeggio di tutto il corpo e che sviluppa l'essere fisico intero, lo rende agile, ne regola gli sforzi riducendoli al minimo possibile per ciascun movimento, è restare al di sotto della verità. Questo sistema non insegna soltanto contemporaneamente la musica e l'equilibrio corporeo, non somma l'una all'altra quest'arte e questa scienza; esso le insegna una per mezzo dell'altra e le moltiplica fra loro. Cosicché si può dire della ginnastica ritmica che essa è una sovrana espressione dello spirito filosofico moderno, insieme metafisico e realista: essa è anche la più sportiva di tutte le arti e il più artistico di tutti gli sports. »

Che cosa ne dice di questa spiegazione il professore E. Jaques-Dalcroze?

Il suo metodo di ginnastica ritmica, sorto spontaneamente dalle esigenze dell'insegnamento, svoltosi dapprima in modo empirico, si è venuto nel corso organizzando in un vero e proprio sistema educativo, ricco di numerosi rapporti con tutta la pedagogia. In questo passaggio dalla pratica alla teoria risiede la bontà di questo metodo, alla cui filosofia l'inventore non aveva

certo pensato, ma della quale non può essere insoddisfatto, anche se taluno gli può aver prestato delle intenzioni che sorpassano la sua visione originale.

SILVIO  
TANZI.



Notizie del metodo Dalcroze si stavano in effetti diffondendo nel nostro Paese. Circa un anno prima, nell'ambito del Congresso musicale-didattico organizzato dal Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano, la nuova dottrina era stata ufficialmente presentata a coloro che, in mancanza di critici e teorici della danza, sembravano ancora esserne i principali interessati, e cioè musicisti e critici musicali. L'ambiente della danza era in effetti ancora dominato dai principi classico-accademici e da quella visione della corporeità e dell'espressività tradizionale (spesso stereotipata) che essi implicavano. Autore della relazione fu il compositore cinquantaseienne Luigi Ernesto Ferrara, che proprio nella primavera di quell'anno aveva seguito, unico italiano in una classe internazionale, i corsi di ginnastica ritmica tenuti da Jaques-Dalcroze a Ginevra: fu lui, nell'ambito prettamente musicale, il grande apostolo del metodo in Italia a tutti gli anni '20<sup>38</sup>. Nella sua presentazione, dal titolo *La Ginnastica Ritmica nel metodo di E. Jaques Dalcroze*, risuonavano le finalità propriamente musicali del maestro ginevrino e le preoccupazioni relative al benessere fisiologico e mentale su cui il metodo si basava. «Le forze vive muscolari, subordinate alle influenze dei centri nervosi, vibrano senza controllo e senza scopo», affermava Ferrara. «La volontà non viene punto esercitata a dominarli e a dirigerli»<sup>39</sup>. Non a caso il musicista citava nel suo intervento i pareri positivi sul Metodo Dalcroze dati dagli autorevoli fisiologi e psichiatri italiani, che aveva evidentemente voluto consultare: i fisiologi Valentino De Grandis (Università di Genova), Carlo Foà, assistente di Angelo Mosso all'Istituto di Fisiologia di Torino e Vittorio Aducco (Università di Pisa)<sup>40</sup>. Qui si trattava

---

che nell'antica Ellade era il premio di una perenne euritmia» (S. Tanzi, *Un insegnamento razionale della musica. La ginnastica ritmica*, in «La Lettura», IX, 11, novembre 1909, p. 898).

<sup>38</sup> Nativo di Camburzano (Biella) e di ottima famiglia, abbinò presto agli studi in Giurisprudenza voluti dal padre a quelli di pianoforte, che fece con Carlo Rossato e Carlo Fassò. Abbracciata infine la carriera di compositore e concertista, si fece presto apprezzare nel migliore ambiente musicale italiano, con cui tese a mantenere rapporti costanti grazie anche al salotto che creò nella sua casa di Camburzano, e di cui furono *habitué* tra gli altri lo scultore Leonardo Bistolfi, il pittore Lorenzo Delleani, il poeta Giovanni Camerana, e che talvolta frequentarono Arturo Toscanini e Giacomo Puccini. Fondatore assieme a due esimi pianisti, Cesare Boerio ed Ermenegildo Gilar dini, a Torino nel 1895 di una importante scuola di pianoforte, vi programmò anche concerti storici e conferenze illustrative della letteratura pianistica (A. Galazzo, *Luigi Ernesto Ferrara e Cesira Ferrani zio e nipote*, Biella 2018, *passim*). Cesira Zanazzio, in arte Ferrani, fu un apprezzato soprano lirico e la prima interprete dei ruoli protagonisti di *Manon Lescaut* e *Bohème* di Puccini. L'incontro con Jaques-Dalcroze costituì la svolta cruciale nella vita di Ferrara.

<sup>39</sup> E.L. Ferrara, *La Ginnastica Ritmica nel Metodo di E. Jaques Dalcroze*, in *Atti del Congresso Musicale-Didattico del 1908*, Milano 1908, p. 3, Biblioteca del Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi, Archivio di Presidenza, Congresso Musicale Didattico del 1908.

<sup>40</sup> I pareri di Aducco, De Grandis e di Marco Treves sarebbero stati inseriti all'interno della ru-

dunque non solo di formare futuri musicisti, ma anche di educare le capacità volitive dell'individuo sin da bambino, insegnandogli movimenti razionali che si sarebbero trasformati col tempo in impulsi istintivi:

Si tratta di incanalare le forze vive dell'essere, di disputarle alle correnti incoscienti e di orientarle verso quella meta prefissa che è la vita ordinata, intelligente ed indipendente. Un'azione lenta e ragionata, esercitata sopra ciascun muscolo a seconda del grado di tensione volitiva farà sì che si arrivi a fortificare il sentimento dell'innervazione (motrice o muscolare) ed a mettere l'individuo in grado di dirigere questa innervazione a suo talento, come pure di neutralizzarla quando non sia necessaria<sup>41</sup>.

Ferraria non si mostrava insensibile alla ricerca di movimenti nuovi (non si parlava di una danza "moderna", che era ancora di là da venire in Italia)<sup>42</sup>. «La molteplicità dei sentimenti umani da esprimersi esige la molteplicità dei mezzi fisici d'espressione. Questi non si uniranno e non si combineranno utilmente, per l'espressione del pensiero, che quando saranno stati isolatamente sviluppati»<sup>43</sup>.

La partecipazione di Ferraria al convegno di Torino segnò l'inizio di una intensa attività di apostolato del Metodo. Nel 1911 pubblicava per le edizioni Carisch and Jänichen, dedicandoli esplicitamente a Jaques-Dalcroze, *6 Etudes rythmiques pour piano* con una prefazione propria e un'altra di mano del suo Maestro<sup>44</sup>. Nel marzo di quell'anno Ferraria tenne una conferenza sulla ritmica

---

brica *Opinions et critiques de musiciens, écrivains, artistes peintres et sculpteurs et spécialistes de la scène, médecins et pédagogues*, «Le Rythme» XII, febbraio 1924, pp. 70-72, Treves era in quel momento «docente privato di psichiatria all'Università di Torino» (*Ibidem*, p. 72).

<sup>41</sup> Ferraria 1908, p. 4.

<sup>42</sup> La prima importante tournée di Isadora Duncan a Roma è del 1912 (Veroli 2001, pp. 121-143). Anche se studi più recenti hanno accertato la sua presenza in una scena d'élite a Firenze già nel 1902, questa rimase una esperienza del tutto elitaria (Ead., *Le danze di Isadora Duncan e l'Italia*, in *A passi di danza. Isadora Duncan e le arti figurative in Italia tra Ottocento e Avanguardia*, a cura di M.F. Giubilei, con la collaborazione di E.B. Nomellini, R. Campana, P. Veroli, Firenze 2019, pp. 24-25). Inoltre, al primo apparire di Isadora da noi, i suoi riferimenti evidenti alla grecità ne fecero definire le danze come "classiche", usando quindi un lemma problematico, giacché anche la danza accademica era definita tale (P. Veroli, *Classical Dance and Mediterranean Imaginaries: Jia Ruskaja in Fascist Italy*, in *A Hellenic Modernism: Greek Theatre and Italian Fascism*, a cura di G. Di Martino, E. Ioannidou, S. Troiani, «Classical Receptions Journal», XVI, 1, 2024). La danza classica, in quanto ispirata alla classicità e non implicata col codice del balletto, verrà indicata in questo testo tra virgolette.

<sup>43</sup> Ferraria 1908, p. 4.

<sup>44</sup> Probabilmente si tratta degli stessi esercizi dei quali Jaques-Dalcroze lo aveva ringraziato in una lettera da Ginevra del 12 ottobre 1908 («[...] Je suis tout fier de penser que mes idées ont été si merveilleusement comprises par un homme de votre valeur, et je serais heureux de continuer à recevoir de vos nouvelles et de celle de votre enseignement» cit. in Galazzo 2018, p. 43). Alla

nel salone grande del Conservatorio di Torino,<sup>45</sup> avvalendosi di alcuni allievi e allieve del «Corso di ginnastica Ritmica ed estetica – per lo sviluppo dell’istinto ritmico, del Senso uditivo e del Sentimento della tonalità», che nel frattempo aveva aperto all’interno della scuola di pianoforte Boerio-Ferraria-Gilardini, «con una sezione staccata presso la società Ginnastica di via Magenta 11»<sup>46</sup>. Gli era già accanto come collaboratrice e sposa nel 1909 Olimpia Claro, una delle sue prime allieve, di trent’anni più giovane di lui, che lo affiancherà nell’insegnamento e lo continuerà dopo la sua morte (1933). Nel 1910 Ferrara raccolse in un libretto citazioni di Jaques-Dalcroze, Jean d’Udine, degli scienziati italiani Treves, Grandis e Aducco e di altri commentatori stranieri, evidenziando anche l’impatto che la ritmica aveva nell’ambito della ginnastica (un contesto che di qui a poco diventerà, come vedremo, assai importante)<sup>47</sup>, e nel 1917 pubblicò in tre numeri della rivista romana «Musica» un lungo articolo sulla ginnastica ritmica da un punto di vista rigorosamente musicale<sup>48</sup>. Nel 1920 era già attivo a Torino (via Ospedale, 24) un Istituto Italiano di Ritmica dalcroziana da lui fondato e diretto, che in quell’anno produsse un libretto con una raccolta di documenti di vario genere attestante i consensi che Ferrara aveva ricevuto sin dal 1911 in Italia in ambito musicale. Vi includeva anche una citazione di Dalcroze, laddove il maestro precisava:

Le mie allieve non sono punto delle danzatrici, [...] si dedicano all’insegnamento musicale e non alla danza teatrale. Infatti esse non danzano, esse trasformano i suoni in movimenti [...]. Non è dunque il caso di paragonare le interpretazioni plastiche delle mie allieve colle danze di Miss Duncan, di Maud Allan e delle sorelle Wiesenthal. Queste sono delle danzatrici superiormente dotate che adattano alla musica dei movimenti squisitamente aggraziati, ma non aventi unione intima con ritmi sonori<sup>49</sup>.

---

pubblicazione del 1911 seguiranno di lì a poco *Cento marce ritmiche per l’insegnamento della ginnastica ritmica* (in due volumi per l’editore milanese Ricordi, 1912), e poi *30 Piccoli studi ritmici per pianoforte* (per lo stesso editore, 1916).

<sup>45</sup> Anonimo, *Un esperimento di ginnastica ritmica*, «Il Mondo Artistico», 11 marzo 1911, p. 6.

<sup>46</sup> Galazzo 2018, p. 44.

<sup>47</sup> L.E. Ferrara, *La ginnastica ritmica col Metodo di Jaques-Dalcroze. Spigolature di L.E. Ferrara*, Torino 1910.

<sup>48</sup> Id., *La Ginnastica Ritmica ed il metodo Jaques-Dalcroze*, «Musica», a. XI, 21, p. 3; seconda parte nel n. 22 della medesima rivista, p. 2; ultima parte nel n. 23, p. 2.

<sup>49</sup> *Il Metodo Jaques-Dalcroze in Italia. Documenti, confutazione di apprezzamenti errati, frammenti di lezioni, conferenze, ecc. raccolti da L.E. Ferrara*, Torino, s.d. [1920], pp. 21-22. In effetti Duncan si era espressa negativamente sul metodo dalcroziano, escludendo la possibilità che la danza fosse «paralizzata dalle teorie e uccisa dai sistemi di Dalcroze» (I. Duncan, *Impressioni da*





3. Immagine tratta da E. Jaques-Dalcroze, *Ritmo musica educazione*, Milano 1925.

Nel 1919 Ferrara pubblicava una lettera aperta al Ministro della Pubblica Istruzione, proponendo l'adozione negli Istituti Musicali Italiani del metodo Jaques Dalcroze<sup>50</sup>: se il Conservatorio di Santa Cecilia rifiutò, nonostante la adesione entusiastica di Alfredo Casella (compositore estremamente aperto alle novità che si stavano affacciando a livello internazionale, sia in ambito musicale sia coreografico), la Commissione permanente d'Arte musicale (di cui facevano parte Marco Enrico Bossi, Giuseppe Gallignani, Luigi Mancinelli e Arturo Toscanini) accettò l'introduzione di corsi di ginnastica ritmica in via sperimentale per Roma, Milano e Napoli. Un risultato, questo, fin troppo positivo, giacché Ferrara e sua moglie riuscirono solo a istituire un corso al Conservatorio di Milano di cui era direttore Gallignani. Nel 1924, tuttavia, in un clima culturale che sotto certi aspetti si stava ormai chiudendo per via del fascismo montante, il nuovo direttore del Conservatorio, Ildebrando Pizzetti, decise senz'altro di eliminare i corsi. Ferrara non si arrese, pubblicando una vasta documentazione che provava la sua indomita lotta per

Mosca, in Ead. 2007, pp. 111-112). E tuttavia l'utilità dell'insegnamento di Jaques-Dalcroze, che permetteva di rispondere col corpo alle musiche nuove, al di là delle possibilità offerte dalla tecnica accademica, fu colta da una personalità attenta come l'impresario dei Ballets Russes (in Europa dal 1909), Sergej Djagilev, che notoriamente si recò ad assistere ai corsi di Hellerau e scritturò un'allieva di Jaques-Dalcroze, Cyvia Rambam (poi nota come Marie Rambert), affinché affiancasse il giovane danzatore Vaslav Nijinskij nella coreografia della nuova partitura di Igor Stravinskij, *Le sacre du printemps*, che si preannunciava di grande difficoltà per motivi anche ritmici. Nella non corposa bibliografia italiana in materia vedi A. D'Adamo, *Danzare il rito: "Le Sacre du printemps" attraverso il Novecento*, Roma 1999, e anche *Cento primavere. Ferocità e feracità del "Sacre du printemps"*, a cura di N. Betta e M. Rizzuti, Alessandria 2014.

<sup>50</sup> Anonimo [L.E. Ferrara], *Per l'adozione negli Istituti Musicali del Metodo Jaques-Dalcroze*, «Rivista Musicale Italiana», XXVI, 3-4, 1919, pp. 673-689.

l'introduzione della ritmica<sup>51</sup>. Nonostante tutto, quest'ultima si diffondeva, ormai, in Italia e l'editore Ulrico Hoepli poté pubblicare la traduzione di un'importante collezione di scritti di Jaques-Dalcroze nella collana "Biblioteca delle famiglie": *Ritmo musica educazione*, con quaranta tavole illustrative e un supplemento musicale, uscì in 359 pagine a Milano nel 1925. A tradurre i testi, ancorché non ricevendone esplicito credito, fu proprio Ferrara<sup>52</sup>. Il bel volume, ricco di immagini di ragazze che danzano all'aria aperta in costumi classicheggianti e che si compongono in *tableaux vivants* alla greca, fissava in maniera decisiva il legame tra ginnastica ritmica, figurazioni artistiche dell'antica Grecia e danze nuove, ormai dette anche "libere" e in sostanza moderne. Nello stesso anno Ferrara organizzava nella residenza torinese dell'industriale Riccardo Gualino, che si era fatto straordinario mecenate e promotore di cultura musicale e coreografica d'avanguardia, una dimostrazione di ritmica realizzata dallo stesso Jaques-Dalcroze con un gruppo di sue allieve. Allorquando Pizzetti, nella sua qualità di direttore musicale dell'*Enciclopedia Treccani* diretta da Giovanni Gentile, commissionò a Ferrara una scheda sulla ginnastica ritmica voleva forse risarcirlo per la chiusura dei corsi torinesi? Il contributo dell'anziano compositore fu comunque rifiutato. Invano Ferrara si rivolse direttamente a Mussolini per perorare ancora una volta le ragioni del Metodo<sup>53</sup>. La ritmica era diventata ormai altro rispetto a ciò che Ferrara voleva farne. Di fatto la scheda sulla ritmica subì una cruciale reimpostazione, e venne affidata ad altri.

### Le sorelle Braun, tre dalcroziane a Roma

In quegli stessi anni '20 che videro successi e fallimenti di Ferrara, la ginnastica ritmica iniziò ad acquisire successo negli ambienti d'élite italiani. Se il metodo dalcroziano poteva suscitare perplessità nell'ambito della didattica musicale, il

<sup>51</sup> Anonimo, [L.E. Ferrara], *A proposito della soppressione della scuola di Ritmica dalcroziana (Ginnastica ritmica) nel R. Conservatorio di Milano*, «Rivista Musicale Italiana», XXXII, 2, 1925, pp. 262-277. Nel secondo dopoguerra, su interessamento del direttore del Conservatorio milanese, Giorgio Federico Ghedini, i corsi di ginnastica ritmica saranno riattivati a partire dall'anno scolastico 1952-1953 e saranno assegnati a Olimpia Claro Ferrara, fino alla sua morte, nel 1959 (M.G. Sità, *Essere insegnante al Conservatorio di Milano (e note su alcuni direttori)*, in *Milano e il suo conservatorio 1808-2002*, a cura di G. Salvetti, Milano 2003, p. 244).

<sup>52</sup> Galazzo 2018, p. 48. La scheda di Ferand, *Ginnastica ritmica (o callistenica)*, è in *Enciclopedia Treccani di Scienze Lettere ed Arti*, XVII, a cura di G. Gentile, C. Tuminelli, Milano 1933-XI, pp. 141-143.

<sup>53</sup> Galazzo 2018, pp. 57-58.

processo di riscoperta del corpo liberamente danzante sembrava ineluttabile ormai, ciò grazie al fermento delle riviste, che mostravano la ricchezza delle proposte spettacolari d'oltralpe e grazie anche alla circolazione di varie artiste straniere, molte delle quali formate in ritmica e giunte in Italia in fuga dalla Russia<sup>54</sup>. Se ne accorsero subito gli artisti particolarmente a Roma, dove a partire dai primissimi anni '20 acquistarono grande fama le sorelle svizzere Jeanne, Lily e Léonie Braun<sup>55</sup>. A lungo del tutto sconosciute, la loro corporeità e frammenti del loro danzare risultano oggi finalmente apprezzabili grazie alla pubblicazione di cinque straordinarie istantanee facenti parte del Fondo archivistico di Riccardo e Cesarina Gualino, oggi all'Archivio Centrale dello Stato<sup>56</sup>. Le cinque immagini, tutte scattate nel parco del castello gualiniano di Cereseto Monferrato, afferiscono, a stare al costume che le tre donne indossano, a tre danze diverse: solo di una di esse è possibile apprezzare due momenti non consecutivi. Le Braun sono a piedi nudi, vestono tunichette talora corte, talora più lunghe (anche una gonna che arriva fino alle caviglie). Sono abiti che consentono comunque grande mobilità. Il busto è talora in torsione e riverso all'indietro

<sup>54</sup> In Russia le idee dalcroziane si diffusero molto precocemente grazie alla promozione indefessa portata avanti dal principe Sergej M. Volkonskij. Cfr. scheda *ad nominem* <https://www.russinitalia.it/dettaglio.php?id=318>, O. Calvarese, *Russia anni Dieci. Il principe Sergej Volkonskij e l'antropologia bioritmica dell'attore*, in «Teatro e storia», XVII, 24, 2002-2003, pp. 167-233 e S. Volkonskij, *Dell'attore (1914)*, in *La febbre del teatro. Pagine sconosciute dell'avanguardia russa*, a cura di O. Calvarese «Culture teatrali», VI, 2002, pp. 107-116.

<sup>55</sup> Furono probabilmente ispirate a loro le tante sculture di danzatrici che pullularono in quegli anni nelle mostre, come ad esempio quelle di Nicola D'Antino (G. di Genova, *Storia dell'arte italiana del '900 per generazioni. Generazione Maestri Storici*, tomo secondo, Bologna 1994, pp. 687-688), mentre Alfredo Biagini scolpì un *Ritratto della Sig.na Braun* che fu esposto alla Seconda Biennale Romana (*Seconda Biennale Romana. Mostra internazionale di Belle Arti Roma MCMXXIII*, Roma 1923, p.34). Giorgio de Chirico, mostrandosi consapevole che «[...] il sistema Dalcroze [influisce] anche moralmente sull'individuo, fortificando il suo equilibrio psichico, ritmicizzando i suoi atti e quindi facendo sparire in lui, o per lo meno diminuendo molto, ogni frammento non solo d'isteria, ma di semplice nervosismo», qualifica sarcasticamente le Braun un esperimento non riuscito, dato che «in esse c'erano tali quantitativi e tali riserve d'isteria» (*Memorie della mia vita*, Roma 1945, pp. 172-173). Dalla posa assunta in uno stato di riposo da una di loro, dopo uno spettacolo nel Salone del Palazzo delle Esposizioni, restò invece incantata Leonetta Cecchi Pieraccini (*Visti da vicino*, Firenze 1952, p. 253). Sulle Braun scrisse un ispirato testo il musicologo e compositore Bruno Barilli, che ne fu ardente promotore e ammiratore (*La danza delle tre sorelle*, uscito sul quotidiano romano «Il Tempo» 7 agosto 1921, ripubblicato su «La Ronda», III, 7, luglio 1921 e poi all'interno della raccolta *Delirama*, oggi in edizione commentata in B. Barilli, *Il sorcio nel violino*, a cura di L. Avellini, A. Cristiani, introduzione di M. Lavagetto, Torino 1982, pp. 40-44).

<sup>56</sup> Le cinque fotografie, scattate nel 1928 e col timbro a secco del laboratorio fotografico Crimella di Milano, figurano in *I mondi di Riccardo Gualino collezionista e imprenditore* (Torino, Musei Reali), catalogo della mostra, a cura di A. Bava, G. Bertolino, Torino 2019, inserto *La danza e il teatro*, immagini C9a, C9b, C9c, C9d, C9e, senza numero di pagina.



4. Le Sorelle Braun, anni '20. Archivio Centrale dello Stato, Fondo Gualino B23-05.

a riprendere le antiche immagini delle baccanti; i saltelli sono ad arti disuniti con piedi che sembrano partiti o atterrati sulla mezza punta alta; le braccia molto espressive sottolineano l'aire del movimento. In una delle cinque immagini, quella che sembra appartenere a una coreografia precisa, le Braun sono ritratte in aria mentre stanno eseguendo sincronicamente e uniformemente un saltello diretto verso la loro destra con il busto in torsione, mentre le braccia sollevate all'altezza del volto sono allungate a indicare la direzione da cui provengono. Nel complesso, le immagini mostrano un notevole dinamismo, ciò anche se le danzatrici molto probabilmente si esibirono anche in sequenze più lente e in atteggiamenti pensosi e ascetici, a cui fanno pensare del resto certe descrizioni di Barilli<sup>57</sup>. Il risiedere delle Braun nella capitale, assieme all'importante comunità di artisti raccolta attorno ad Alfred Wilhelm Strohl nei pressi di Piazza del Popolo, ne facilitò la visibilità, ed è possibile anche che ne propiziò la scrittura per la coreografia delle *Baccanti*, che vennero allestite nel 1922 nel Teatro di

<sup>57</sup> «Siamo finalmente nei regni cocenti della malinconia dove respirano le tre sorelle ignude e dimenticate in pose di beatitudine teologale [...] Ma non dura il nostro ardente rimpianto ch  già un risuonare caldo, stillante e lacrimoso le chiama occultamente e rispondono anelando e trasalendo le tre sorelle piene di un ritmo precursore. Eccole che cominciano ad oscillare assieme e come d'accordo come tre pendoli a scandagliare l'aria sonora, e sondare lo spazio, remeggiando con le braccia come coralli che risalgono, con le ondulazioni del respiro oceanico, alla superficie» (Barilli 1982, p. 43).



5. Le Sorelle Braun, anni '20. Archivio Centrale dello Stato, Fondo Gualino B23-0.3.

Siracusa all'interno del III ciclo di Rappresentazioni Classiche. A quel punto le Braun potevano contare già su un certo numero di allieve (24 presero parte alle *Baccanti*)<sup>58</sup>, da loro formate nei loro due studi, ai nn. 18 e 27 della Villa Strohl-Fern. Esso era con ogni probabilità denominato "Istituto di Ritmica delle Sorelle Braun"<sup>59</sup>. Le Braun erano state allieve di Dalcroze a Ginevra ed avevano per sei anni accompagnato il maestro in tournée dimostrative del suo

<sup>58</sup> Anonimo, *Le Braun*, senza numero di pagina, pubblicato sul programma di sala dello spettacolo presso il Teatro privato dei Gualino il 5 dicembre 1928 (s.n.p.). Il programma è interamente stampato nel DVD allegato a *Il Teatro di Torino di Riccardo Gualino (1925-1930). Studi e documenti*, a cura di S. Baldi, N. Betta, C. Trinchero, Lucca 2013.

<sup>59</sup> Queste notizie risultano nella lettera dattiloscritta con cui le Sorelle Braun si candidarono a dirigere la Scuola di Danze Classiche che il Governatorato di Roma si apprestava a fondare per dotare di danzatrici le rappresentazioni classiche del Teatro di Ostia Antica, ormai prossimo alla riapertura (1927). La denominazione dell'Istituto e il numero degli Studi occupati dalle Braun all'interno della Villa risultano nella chiusa della lettera non datata (ma: 1926) di otto pagine, dal titolo *Per l'istituzione di una scuola per la formazione di un corpo di danza stabile in Roma* (Governatorato di Roma – Ripartizione X – A.B.A. – Istituzione di una Scuola di Danze Classiche, Archivio Capitolino, Roma). Vinse il bando Maria Pichetti, figlia di un maestro di danze di sala ben noto a Roma. Di fatto la Scuola di Danze classiche romana si chiuse nell'autunno del 1928 (cfr. P. Veroli, *Danze a Ostia Antica (1927-1953)*, in *Chi è di scena! Cento anni di spettacoli a Ostia Antica (1922-2022)*, a cura di A. D'Alessio, N. Giustozzi, A. Tulli, Milano 2022, pp. 70-71).

metodo. Si erano poi staccate da lui, mettendo a punto un proprio stile<sup>60</sup>. Dopo gli spettacoli siracusani risultano segnalati nel 1922 una tournée delle *Baccanti* colla compagnia di Annibale Ninchi, le coreografie delle *Fedra* dannunziana, messa in scena dalle Braun colle loro danze al Palatino di Roma, nell'anno successivo una loro interpretazione danzante de *La Santa Primavera* di Sem Benelli al Parco del Valentino di Torino, e infine nel 1928 la già menzionata serata da Gualino<sup>61</sup>. Sembra di poter dire che le Braun restarono sostenitrici di una tipologia di danza moderna che, nella libertà di adottare la più svariata gamma di espressioni plastiche, rimanesse tuttavia in rapporto colla musica, a differenza di quanto avveniva soprattutto in Germania nelle sperimentazioni di molti allievi di Laban. In un articolo uscito nel 1927 sull'importante quotidiano romano «Il Tevere» (non ancora normalizzato dalle direttive che il fascismo avrebbe imposto di lì a poco), Lily Braun difendeva la ritmica come la «sobria grammatica che, col suo vocabolario preciso e infinitesimale, eppur ricco d'ogni sfumatura espressiva, ci conduce a conoscere la musica, e, in una, a studiarla, non già opponendole una immobilità permeata di suoni, plasmandoci bensì nel suo movimento»<sup>62</sup>. «Uccelli che volano di concerto col treno», ecco il modo in cui Lily Braun definisce il rapporto tra il danzare e la musica, il corpo e il suono: forse era questa, espressa in una sintesi poetica, la chiave del loro stile.

<sup>60</sup> Notizie sulla provenienza delle Braun risultano solo nel testo *Le Braun*. In esso si fissa in modo determinato la loro esibizione a Torino otto anni prima, dunque nel 1920, data attorno alla quale dovevano essersi installate o stavano per installarsi a Roma. Accompaginate al pianoforte, a Torino le artiste presentarono, non si sa se in forma di assolo, duo o trio, in una prima parte: *Risveglio alla luce*, *Marcia in 3 tempi* e *Tranquilla* (mus. di Jaques-Dalcroze), *Minuetto* (Beethoven), «*Sospirate aure celesti*», dall'*Euridice* (Peri), *Stilisium* (compositore non identificato), «*Gnomus*» (Mussorgskij), *Danza* (Barilli). I pezzi scelti per la seconda parte furono: *Pianti sulla tomba d'Euridice* e *nei Campi Elisi*, dall'*Orfeo* (Gluck), *Minuetto* (Debussy), *Pastorale* (Scarlatti), *Aria* (Schumann), *Toccata e fuga in re minore* (Bach-Busoni), *Pas de deux*, *Passepied* e *Marcia finale* (Mozart) (*Ibidem*, s.n.p.). La presenza di due brani di Gluck, dall'*Orfeo ed Euridice* e da *Orfeo*, sembrano suggerire una riflessione sulla danza di Isadora Duncan, che aveva già scelto questi brani per le sue danze.

<sup>61</sup> Su *Fedra*, cfr. «Comoedia», IV, 21, 5 novembre 1922, pagina non disponibile. In *Le Braun* si precisa che la scuola romana era stata appena trasferita a Milano, dove sicuramente entrò in competizione con la Scuola di danze classiche e ginnastica ritmica aperta da Jia Ruskaja proprio in quell'anno, estremamente ben supportata dal regime fascista. Su questa scuola un brevissimo filmato cattura, dopo un assolo di Ruskaja, alcune sequenze di ginnastica ritmica e di danza «classica» (cfr. *Stramilano presentato da Za Bum*, 1928, 01:16:03-01:17:15, Archivio Storico dell'Istituto LUCE, <https://www.youtube.com/watch?v=3isQr-T6cmM&t=516s>, ultimo accesso 11 luglio 2023). Di fatto delle tre sorelle Braun si perdono le tracce, almeno a stare alle mie ricerche, a partire dal 1928.

<sup>62</sup> L. Braun, *Danza e musica*, «Il Tevere», 24 giugno 1927. L'articolo era presentato come traduzione dal francese.

### La ginnastica ritmica durante il fascismo

Se Ferrara trovò ostacoli nell'introdurre la ginnastica ritmica all'interno della didattica musicale, questa pratica visse tuttavia una grande affermazione da noi a partire dagli anni '20. Fu il filosofo Giovanni Gentile, primo Ministro della Pubblica Istruzione del governo presieduto da Mussolini, nel 1923, a collocarla all'interno della normativa riguardante i "licei femminili", la nuova creatura istituita dalla sua riforma della scuola media col Regio Decreto n. 1504<sup>63</sup>. Il liceo femminile era un istituto medio di secondo grado, privo di un corso inferiore, cui si accedeva dopo quattro anni di scuola media di primo grado: vi si potevano iscrivere le ragazze tra i 14-15 e i 17-18 anni di età. Come ha osservato Nadia Scafidi in un saggio illuminante, questo tipo di liceo, che lo Stato italiano aveva già cercato più volte di istituire negli ultimi decenni dell'Ottocento, voleva essere la versione laica degli educandi femminili, di origine religiosa, che in molti stati europei, e in Italia a partire dal Settecento, svolgevano un ruolo dominante nell'educazione delle signorine delle famiglie socialmente elevate. Prevedendo per il liceo femminile un piano di studi superficiale e semplificato rispetto a quello che connotava il liceo classico, Gentile non nascondeva la volontà di scoraggiare l'afflusso delle ragazze a quest'ultimo, il cui diploma era inteso come soglia per il passaggio all'università<sup>64</sup>. Per quest'ultima la donna non era ritenuta né destinata né portata. Non diversamente dallo stato liberale e dalla chiesa cattolica, l'élite fascista nutriva infatti una concezione di genere secondo cui il ruolo delle donne era quello di sposa e madre. Analogamente agli educandi, il cui curriculum prevedeva musica e canto, nonché ginnastica e ballo (da intendersi come danze di società), nel liceo femminile erano previsti «musica, canto e ballo». Nelle Disposizioni ministeriali emanate contestualmente alla legge si statuiva però che la prova di esame non avrebbe riguardato che «brevi nozioni storiche intorno alla danza, alcune prove pratiche di Ginnastica Ritmica, tanto individuali quanto collettive, che devono ispirarsi a quelle ideate da J. Dalcroze [sic]».<sup>65</sup> Il dettato normativo assimilava dunque la danza alla ginnastica ritmica e lasciava intuire il favore con cui in quel momento l'élite politica guardava alla

<sup>63</sup> Dei venti Regi licei femminili previsti dalla legge, funzionarono solo quelli di Torino, Milano, Trieste, Macerata e Siena. I licei di Venezia, Verona, Padova e Cagliari non furono mai istituiti. Tutti vennero soppressi nel 1928 per mancanza di iscrizioni (N. Scafidi, *La danza nel liceo femminile di Giovanni Gentile*, in *Studi sulla scuola italiana*, a cura di N. Scafidi, «Chorégraphie» n.s. II, 2002, p. 132).

<sup>64</sup> Ivi, p. 134.

<sup>65</sup> Ivi, pp. 132-134.

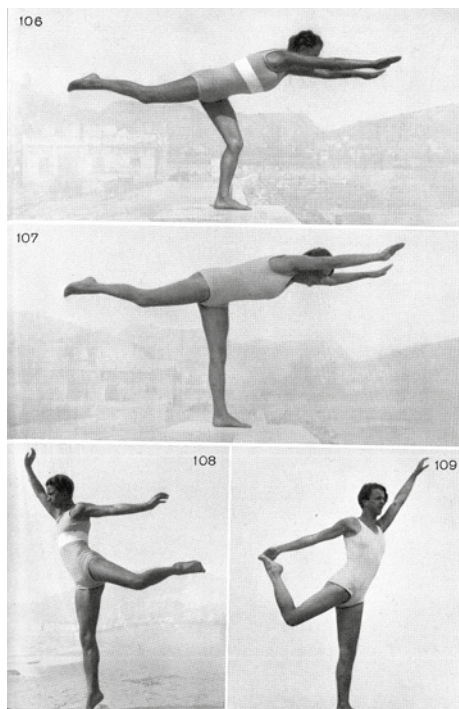
pratica dalcroziana. Intanto, lasciando cadere le finalità proprie al maestro ginevrino miranti alla creatività e alla formazione del carattere per tutti, maschi e femmine, il liceo femminile limitava questo tipo di formazione alle ragazze. Poi ne esaltava la componente ginnica, e questo, oltre a sintonizzarsi colla valorizzazione della formazione corporea vera e propria, che faceva parte ormai degli sviluppi più recenti degli studi di ispirazione dalcroziana<sup>66</sup>, si inseriva nella visione che si nutriva della ginnastica femminile. Quest'ambito era quanto mai combattuto in Italia, giacché le esigenze igieniche ed eugenetiche vi si scontravano con idee quanto mai conservatrici sulla corporeità femminile. La ginnastica ritmica era stata inizialmente derisa e combattuta dai critici nostrani al Congresso internazionale di educazione fisica di Parigi del 1913, dove per la prima volta Jaques-Dalcroze aveva presentato il suo metodo<sup>67</sup>. Nel primo dopoguerra, però, e coll'emergere delle nuove idee politiche che porteranno all'affermazione del fascismo, la matrice grecheggianti che caratterizzava la ginnastica ritmica a livello sia di discorso che di visualità risultò convincente rispetto a un'educazione che doveva essere igienica a livello di sistema neuro-vegetativo, eugenetica rispetto al ruolo della donna nella società, e anche estetica, giacché alla componente femminile si richiedeva pur sempre compostezza e *grazia*<sup>68</sup>. Questo lemma, quanto mai ricorrente sin dall'Ottocento per specificare il connotato ritenuto cruciale per la femminilità, era perfetto per indicare flessibilità fisica e capacità di adattamento psicologico, materna accoglienza (come nella preghiera cattolica dedicata alla Madonna) e subordinazione alla componente maschile della famiglia e della società. A livello igienico ed eugenetico va anche ricordato che, seppure tenuto in sordina rispetto alla roboante

<sup>66</sup> Collo scoppio della Prima guerra mondiale l'Istituto di Hellerau si era chiuso e il maestro si era spostato nuovamente a Ginevra, immaginando forse che l'insegnamento di questa sua disciplina restasse solo nelle sue mani. Così non fu. Nel 1920 una nuova "Schule für Rhythmus, Musik u. Körperbildung" si aprì a Hellerau, alla cui direzione erano tre suoi allievi, le tedesche Valeria Kratina (docente per la danza) e Christine Baer Frissell (docente di ritmica), nonché il musicologo ungherese Ernst Ferand come direttore e docente di materie musicali. La scuola di spostò nel 1925 nel castello di Laxenburg, nelle vicinanze di Vienna, dove assunse il nome "Schule Hellerau-Laxenburg für Rhythmisch-musikalische Erziehung, Gymnastik und Tanz". Il maggiore riferimento teorico per la ginnastica era l'americana, di origini tedesche, Bess Mensendieck e il suo volume *Körperkultur des Weibes* (1906).

<sup>67</sup> A. Teja, *Educazione fisica al femminile. Dai primi corsi di Torino di ginnastica educativa per le maestre (1867) alla ginnastica moderna di Andreina Gotta Sacco (1904-1988)*, Roma 1995, pp. 36-41.

<sup>68</sup> Non a caso la possibilità che la donna fosse sportiva fu al centro di grandi dibattiti. Competitività e individualismo sembravano non dovere caratterizzarla. Nelle così denominate *Olimpiadi della Grazia*, che si svolsero a Firenze nel 1931 e videro impegnate sia ginnaste che danzatrici, tutte, vincitrici e non, ricevettero un unico tipo di medaglia (P. Veroli, *Gli anni Trenta e il dovere della grazia*, in Veroli 2001, pp. 205-239; B. Zuculin, *Le Olimpiadi della Grazia*, «Lidel», XII, 6, giugno 1931, pp. 45-47).





6. Esercizi ritmici (Cesca Bozzi Sicione). Immagine tratta da Dr. Poggi-Longostrevi, *Cultura fisica della donna*, Ulrico Hoepli, Milano 1933-XI.

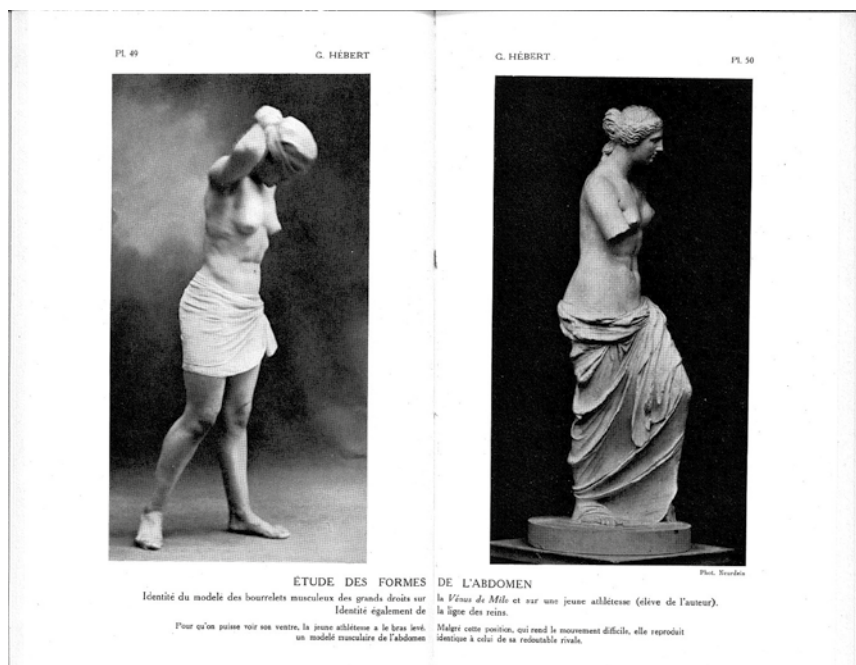
retorica sulla romanità che man mano il regime fascista adottò per individuare e proclamare la propria superiore missione nel mondo, il richiamo all'antica Grecia, alla classica misura delle sue statue, ritenute canoni di bellezza, continuò a farsi sentire<sup>69</sup>. Già nel 1919 un testo di Georges Hébert, *L'éducation physique féminine. Muscle et beauté plastique* aveva messo a diretto raffronto, per il tramite di fotografie, statue greche e romane femminili (e maschili) e corpi contemporanei deformati, così li si presentava, dalla staticità e dalla cattiva alimentazione. La diffusione di questo volume e la conoscenza della pratica fisica di cui si proponeva come manuale avvennero certamente anche in Italia, anche se la dispersione della biblioteca dell'Opera Nazionale Balilla (fondata nel 1926 per monopolizzare l'educazione fisica della gioventù sin dalla più tenera età), e di quella di Corrado Ricci, il giovane gerarca che per primo la diresse guardando alle conquiste realizzate nei paesi anglosassoni,

<sup>69</sup> Il testo di Nicola Cecere, *L'arte statuaria greca e l'educazione fisica*, prodotto dalla sezione provinciale di Salerno dell'ONB nel 1929, fa capire come certe idee continuassero a circolare.

non ci permettono di capire quanti e quali influssi vi furono attivi. L'antropometria, dominante nel testo di Hébert, diventò anche in Italia un pilastro dell'igiene e lo mostra uno dei volumi di maggior successo del Ventennio, *Cultura fisica della donna ed estetica femminile* (1933, con una seconda edizione cinque anni dopo), di Giuseppe Poggi Longostrevi, ideologo di un'educazione fisica medicalizzata. Non vi mancano i riferimenti a quella che era ritenuta essere stata la ginnica dei greci, coi loro esercizi metodici miranti allo sviluppo armonico del corpo, alla statuaria, spesso rapportata all'"anomala" struttura dei corpi contemporanei, alla ginnastica ritmica colle sue valenze di rafforzamento di certe parti del corpo, e colla sua possibilità di essere assieme arte e sport<sup>70</sup>. L'imperativo «la forma è funzione» restava dominante: la donna doveva essere fattrice di eroi, e tutto nel suo corpo doveva essere preparato per questo fine. Le ben 193 illustrazioni del testo del 1933 ritraggono momenti caratterizzanti di esercizi condotti da Cesca Bozzi Sicione, autrice di *Estetica femminile. Sette esercizi di ginnastica* (Milano 1930), insegnante dal 1932 al 1939 di ginnastica ritmica all'Accademia di Belle Arti di Brera, nonché da Giannina Censi in alcune pose delle sue danze "futuriste". In effetti la ginnastica ritmica sfuma in questi anni nella danza "classica" e in genere nella nuova danza ideata come creazione artistica al di fuori del balletto: sono tutte pratiche femminili ed estetiche le cui valenze igieniche ed eugenetiche sono riconosciute e tenute in considerazione. La ginnastica diventa per la donna una pratica estetica, come si accorge presto un fecondo pubblicitista come Anton Giulio Bragaglia<sup>71</sup>. Non a caso la scheda sulla ginnastica ritmica che Gentile, dopo avere rifiutato il contributo di Ferrara, commissionò a Ernst Ferand, ha come sottotitolo il termine «callistenica»: nel descrivere le finalità e gli esercizi della pratica in uso nella scuola di Hellerau-Laxenbourg, Ferand faceva riferimento ancora una volta alla Grecia e alle pratiche ginniche femminili già ottocentesche. O forse il sottotitolo fu ideato da Gentile? Poco importa: la connessione tra modernità e Grecia antica era viva. Nel Foro Mussolini, la cittadella dello

<sup>70</sup> Dr. G. Poggi-Longostrevi, *Cultura fisica della donna ed estetica femminile*, 193 illustrazioni, 5 tavole fuori testo, 84 figure schematiche di esercizi, Milano 1933-XI, *passim*. Da notare che, se la copertina del 1933 ritraeva due ragazze in pantaloncini corti, l'una delle quali tirava con l'arco, quella del 1938 riproduceva una *korai*.

<sup>71</sup> *Sport e bellezza*, «Lo Sport Fascista», XI, 1929, pp. 55-57. Come sempre attento a cogliere "l'air du temps", Bragaglia vi sottolineava come «le antiche testimonianze del genio politico-educativo dei Greci e dei Romani» significassero «[...] l'insieme ricchissimo dei portati religiosi e morali, estetici e totali di una integrale concezione del mondo» (p. 56). La spada era tratta contro le pratiche anglosassoni, da tempo all'avanguardia per i giochi sportivi, qui tacciate come «degenerazioni» (*Ibidem*). Cfr. anche P. Veroli, *Anton Giulio Bragaglia tra teorie e pratiche del danzare*, in *Anton Giulio Bragaglia. L'impresa e l'archivio di un visionario*, a cura di C. Stefani, Roma 2023, pp. 60-65.



7. Immagine tratta da Georges Hébert, *Muscle et beauté plastique*, Librairie Vuibert, Paris Boulevard Saint-Germain 63, 1919.

sport di cui il Duce pose la prima pietra nel 1928, gli architetti Enrico Del Debbio e dopo di lui Luigi Moretti immaginarono di sistemare il primo un *Teatro per la ginnastica ritmica*, e il secondo un *Teatro delle danze classiche*. Nessuno dei due spazi venne realizzato<sup>72</sup>, ma il loro essere compresi all'interno di una progettazione che mirava alla valorizzazione degli sport maschili, fa intendere come nel pensiero di alcuni intellettuali il mito della virilità fosse meno tetragono di quanto certi discorsi del Duce facessero ritenere: non solo la ginnastica ritmica e la danza "classica" erano diventate pratiche esclusivamente femminili, ma ambedue portavano con sé il fantasma della cultura greca, che sopravviveva come matrice culturale della romanità.

Il pullulare delle scuole di ginnastica ritmica fu ovviamente stimolato dalle rappresentazioni classiche negli antichi templi greci e romani. Artiste come

<sup>72</sup> Ciò soprattutto perché nel 1937 la direzione dell'ONB, che accentrava la politica sportiva del regime, passò da Ricci al ben più conservatore Achille Starace, segretario del Partito Nazionale Fascista. Sul secondo teatro vedi Veroli (2024).

Valeria Kratina e Rosalie Chladek (ambedue provenienti dalla scuola di Helle-rau-Laxenbourg), Minnie Smolkova Casella (fondatrice di una scuola di ginnastica ritmica a Napoli, che inizialmente la duchessa d'Aosta, Elena d'Orléans, ospitò nella napoletana Reggia di Capodimonte, e coreografa a Pompei)<sup>73</sup>, Tusnelda Risso Strub (allieva di Chladek, attiva nel 1937 negli spettacoli classici organizzati da Manara Valgimigli all'Accademia Olimpica di Vicenza e nel 1938 nel Teatro di Ostia)<sup>74</sup>, sicuramente ispirarono molti talenti. A stare a quanto è venuto finora alla luce, scuole private nacquero a Milano (Teo e Carolina Fasullo), a Trieste e a Milano (Ada Franellich), a Roma (Cecilia Hanau ed Else Schacher): la ginnastica ritmica vi era insegnata spesso assieme alle danze "classiche" e in concomitanza con ginnastica correttiva respiratoria, ginnastica preatletica, massaggi, trattamenti elioterapici<sup>75</sup>. La ricerca sulle maestre e sui maestri di ginnastica ritmica attive durante il fascismo è appena iniziata e un censimento delle coreografe dei cori delle rappresentazioni classiche organizzate durante lo stesso periodo nei teatri antichi potrebbe dire molto sulle scuole di ginnastica ritmica che furono fondate in Italia, e sul sostituirsi alle maestre straniere di quelle coreografe italiane che la stampa si augurava con toni nazionalistici.

Nelle manifestazioni pubbliche e negli stadi, dove le pratiche fisiche divennero un popolare spettacolo, la ginnastica ritmica si mostrava appieno nella sua potenzialità di disciplinamento dei corpi femminili. Lo evidenziano i due frammenti del documentario *L'Accademia dei vent'anni* (1941), dedicato a uno dei fiori all'occhiello del regime in ambito sportivo: l'Accademia di educazione fisica femminile di Orvieto. In questa scuola di eccellenza per le future insegnanti di educazione fisica, le orvietine seguivano corsi di ritmica e in essa si esibirono<sup>76</sup>.

Il disciplinamento del corpo femminile era comunque in tensione con il riconoscimento, che la donna finalmente ottenne, grazie alle tante esercitazioni ginniche e sportive negli stadi, di una visibilità pubblica, esente da condanne morali. È più che plausibile che l'esibizione del movimento e l'immaginazione cinestetica producessero una *agency* identitaria che abbia fatto crescere, nonostante tutto, la coscienza della donna, preparandola in una certa misura alle conquiste della prossima democrazia.

<sup>73</sup> In *Come divenni danzatrice* («Lidel», VIII, agosto 1931, p. 47), l'artista si esprimeva con gratitudine verso Ettore Romagnoli, in quanto «il primo ad apprezzarmi e a valorizzarmi [...] Egli mi affidò la coreografia in diverse recite classiche, opera magnifica in ambienti di bellezza unica».

<sup>74</sup> Veroli 2022, pp. 100-103.

<sup>75</sup> In questi tempi emergeva del resto da noi il naturismo, a distanza di ben 30 anni dalla *Lebensreform* tedesca. Lo testimonia il manuale di Lamberto Paoletti, *Naturismo: arte del vivere* (Milano, 1934).

<sup>76</sup> Per il filmato *L'Accademia dei 20 anni*, prodotto dall'Istituto LUCE, cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=HT0ChpCDz2Y&t=940s> (ultimo accesso 29 giugno 2023).