

Nika Tomasevic*

Mia Slavenska: la formazione di una danzatrice a cavallo tra due mondi

27 dicembre 2021, pp. 127-139

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/14127>

Section: Studi [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution NonCommercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

Mia Slavenska (1916-2002) è stata un'artista croata eclettica. Danzatrice poliedrica e coreografa versatile, nonché attrice cinematografica e insegnante, Slavenska ha lavorato a contatto con i maggiori esponenti della danza del Novecento (Bronislava Nižinskaja, Serge Lifar, Léonide Massine) e come protagonista di alcuni dei principali avvenimenti artistici della sua epoca (Olimpiadi di danza di Berlino, 1936). Nel 1943, Slavenska decise di iniziare, a New York, un nuovo percorso di studio con Vincenzo Celli, uno degli ultimi allievi del maestro italiano Enrico Cecchetti. Il saggio ripercorre i primi anni della carriera di Slavenska per focalizzarsi, poi, sul momento formativo con Celli e le diverse correnti didattiche della danza accademica novecentesca.

Mia Slavenska (1916-2002) was an eclectic Croatian artist. She was a multifaceted dancer and versatile choreographer, as well as teacher and film actress. During her career, Slavenska came in contact with the greatest exponents of twentieth-century dance scene (Bronislava Nižinskaja, Serge Lifar, Léonide Massine) and participated at some of the main artistic events of her time (in 1936 she was at the Berlin Olympics games). In 1943, Slavenska decided to start a new course of studies in New York with Vincenzo Celli, one of the last pupils of the Italian master Enrico Cecchetti. The essay retraces the first years of Slavenska's career, then focuses on the formative moment with Celli and the different didactic currents of twentieth-century academic dance.

* Università di Teramo, Italia.

Nika Tomasevic

Mia Slavenska: la formazione di una danzatrice a cavallo tra due mondi

Non sono rari i casi di artisti che, educati secondo un determinato metodo, decidono di intraprendere nuove esperienze formative o, perlomeno, di cimentarsi nello studio di altri stili. Tamara Karsavina, per esempio, dopo essere stata alla scuola del balletto imperiale di San Pietroburgo e aver conosciuto lo stile russo-francese più puro con Pavel Gerdt, Aleksandr Alekseevič Gorskiĭ¹ e Christian Johansson nel 1905 decise, a carriera già avviata, di frequentare a Milano le lezioni della prima ballerina italiana Caterina Beretta, formatasi nella scuola della Scala di Milano, all'epoca diretta da Augusto Huss². Così Alicia Markova, una delle ultime stelle della compagnia dell'impresario Sergej Pavlovič Djaĭlev, ebbe modo di perfezionare la sua tecnica russa, acquisita con Serafina Astafieva, nel corso delle lezioni dell'italiano Enrico Cecchetti, all'epoca maestro dei Ballets Russes³.

Si tratta di scelte che le artiste adottarono presumibilmente dopo aver raggiunto determinati

1. Si è scelto di riportare i nomi russi secondo l'International Scholarly System, applicando la cosiddetta "traslitterazione scientifica" anche a quelle personalità che scelsero di modificare il proprio nome sulla base della lingua del paese in cui decisero di emigrare. Solo per Serhij Mychajlovyc̆ Lyfar si è optato per l'utilizzo della grafia in francese del suo nome, ovvero Serge Lifar, in quanto maggiormente diffusa e meglio conosciuta.

2. «Les méthodes de Beretta étaient celles de l'école italienne qui n'attache pas grand prix à la grâce individuelle des mouvements, mais exige la correction des attitudes et des "ports de bras". On nous exerçait à atteindre systématiquement cette virtuosité; la classe était très fatigante, on ne tolérait pas une seconde de repos durant tout l'exercice à la barre». Cfr. *Les souvenirs de Tamar Karsavina – Ballets Russes*, Plon, Paris 1931, p. 162. Questa edizione è la traduzione in francese della prima autobiografia di Karsavina pubblicata un anno prima in lingua inglese: *Theatre Street: the reminiscences of Tamara Karsavina*, With a foreword by J. M. Barrie, Heinemann, London 1930. Oltre ai pregi, Karsavina sottolineò nelle sue memorie anche i limiti di alcuni protagonisti della scuola italiana, in particolare di Cesare Coppini come coreografo (per esempio in occasione dell'invito al Mariinskij di Pietroburgo per rimontare il balletto *La Source* di Léo Delibes. Cfr. *ivi*, pp. 141-142). È interessante notare come, rispetto all'edizione francese del 1931, nella successiva edizione inglese revisionata e pubblicata nel 1961, Karsavina aggiunse un capoverso elogiativo nei confronti dell'insegnamento ricevuto da Beretta, illustrando i miglioramenti di cui beneficiò: «I stayed two months with Signora Beretta; at parting she embraced me fondly and congratulated me on my progress. I had undoubtedly improved considerably under her tuition; my jumps were higher, my "points" were stronger, and my general standard of precision had improved beyond all measure. I was now ready to justify the expectation of all those who had pinned their faith on me» (*Theatre Street. The reminiscences of Tamara Karsavina*, Revised Edition, E. P. Dutton & Co., New York 1961, p. 146).

3. Su Markova e la sua formazione si rimanda al volume di Tina Sutton, *The Making of Markova. Diaghilev's Baby Ballerina to Groundbreaking Icon*, Pegasus Book, New York 2013.

traguardi tecnico-stilistici e aver razionalizzato le proprie esperienze precedenti, decidendo di intraprendere un processo di trasformazione teso a un rinnovamento sostanziale. Spesso si tratta di cambiamenti scaturiti dalla volontà di perfezionare o modificare una tecnica di danza già assimilata, o di costruire un nuovo progetto di vita, aperto a un ampio raggio d'azione, comprensivo di una crescita sociale e personale, oltre che professionale. Non si tratta, dunque, di situazioni che portano a un semplice arricchimento del bagaglio di conoscenze, ma di esperienze formative finalizzate a sistematizzare le nozioni apprese con l'obiettivo di convogliarle verso nuove forme espressive. Ed è prima di tutto in questa prospettiva, cioè nell'intenzione di riflettere sulle modalità con cui una danzatrice si relaziona alle diverse forme di aggiornamento nel corso della propria carriera, che s'inquadra l'idea di analizzare la figura di Mia Slavenska, danzatrice croata che, attraverso il rapporto con il maestro Vincenzo Celli, modificò sostanzialmente i propri orizzonti artistici. Ma le ragioni della ricerca si possono ricondurre anche ad altri due fattori: da un lato, l'esiguo numero di studi a lei dedicati⁴, a dispetto della rilevanza di un percorso intrecciato a quello dei protagonisti delle più importanti correnti coreiche del tempo, come Serge Lifar o Leonid Fëdorovič Mjasin; dall'altro, l'opportunità di mettere in luce, attraverso la sua biografia, anche le storie o l'operato di altri personaggi, come Vincenzo Celli, cruciali per lo sviluppo e la trasmissione di determinati fenomeni della danza novecentesca.

Figura eclettica e versatile, dai molteplici interessi, l'artista croata Mia Slavenska, nata Čorak,

4. In Italia gli unici riferimenti alla danzatrice sono la voce di Lillian Moore, *Slavenska, Mia*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, a cura di Silvio D'Amico, Le Maschere, Roma, 1954-1968, *ad vocem*, vol. IX (1962), col. 40; e quella presente in Horst Koegler, *Dizionario Gremese della danza e del balletto*, edizione italiana a cura di Alberto Testa, Gremese, Roma, 1998, *ad vocem*, p. 442. Tra le fonti estere: una voce enciclopedica realizzata da Nathalie Lecomte, *Slavenska, Mia*, in *The International Encyclopedia of Dance*, edited by Selma Jeanne Cohen and Dance Perspectives Foundation, Oxford University Press, online version, 2005, *ad vocem*, online: <https://www-oxfordreference-com.biblio-proxy.uniroma3.it/view/10.1093/acref/9780195173697.001.0001/acref-9780195173697-e-1617?rsk=1UuD59&result=1616> (u.v. 3/8/2021); e quella di Marc Lawton, *Slavenska Mia*, in *Dictionnaire de la danse*, sous la direction de Philippe Le Moal, Larousse, Paris, 1999, *ad vocem*, pp. 261-262, online: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12005041/f383.image.r=slavenska> (u.v. 3/8/2021). Alla danzatrice è dedicato un volume biografico in croato: Maja Đurinović-Zvonimir Podkovac, *Mia Čorak Slavenska*, Naklada MD, Zagreb 2004. Stampato in 1000 copie, il testo non ha avuto altre ristampe ed è ormai fuori catalogo. Il testo è costituito da lettere inedite, da un ampio contributo iconografico e da recensioni e articoli di giornali, per la maggior parte tratti dalla stampa croata. Lo scopo esplicito del libro è di rendere omaggio alla Slavenska. Uno studio su Slavenska è quello di Carmel June Purdum, *Mia Slavenska: a portrait*, Thesis for Master of Arts in Dance, University of California, 1986, supervisor Prof. Emma Lewis Thomas. Il lavoro è diviso in due parti: la prima comprende una breve biografia della danzatrice; la seconda è basata su documenti che riguardano l'insegnamento della danza di Mia Slavenska nell'anno accademico 1984/1985 alla UCLA. Il lavoro è di particolare interesse, giacché è stato seguito personalmente dalla danzatrice, che ha fornito materiali inediti all'autrice e ha supervisionato il resto delle fonti per la compilazione del lavoro. Tra i materiali ci sono inoltre: venticinque pagine scritte dal marito della danzatrice nel 1963, il cui scopo era un'eventuale pubblicazione, mai avvenuta; interviste e conversazioni personali registrate dal 1984 al 1986. Un ulteriore contributo dedicato a Mia Slavenska è quello di Annette Maie Rups, *Mia Slavenska's Ballet Technique: An Analysis*, Thesis for Master of Arts in Dance, University of California, 1981, supervisor Prof. Carol Scotthorn. Si ricorda inoltre il lavoro dell'autrice del presente saggio: *Mia Slavenska. Scena, immagine e didattica in prospettiva multiculturale*, tesi di laurea magistrale, Università Roma Tre, 2011, relatrice Prof.ssa Concetta Lo Iacono. Infine, la figlia di Mia Slavenska, Maria Ramas, ha realizzato nel 2014 un documentario sulla madre dal titolo *Mia – A Dancer's Journey*. Il film è consultabile online: <https://youtu.be/vZXWOfQvi28> (u.v. 13/12/2020).

ha attraversato la storia del balletto, in un viaggio artistico a contatto con i maggiori esponenti della danza nella seconda metà del Novecento (Bronislava Nižinskaja, Serge Lifar, Leonid Mjasin) e con alcuni particolari avvenimenti artistici della sua epoca (nel 1936 partecipò, ad esempio, alle Olimpiadi di danza di Berlino). Nata nel 1916 a Brod na Savi (cittadina della Slavonia, regione orientale della Croazia)⁵, Mia Čorak – che solo nel 1936 assumerà il soprannome Slavenska⁶ – iniziò gli studi di danza a Zagabria, prima con Jozefina Weiss⁷ e poi con i fratelli moscoviti Margarita Petrovna, Pavel, Valentin e Maximilian Froman⁸. Alla fine degli anni Venti, Slavenska si recò nella capitale austriaca, per perfezionare la tecnica accademica con Leopold Dubois, direttore del corpo di ballo dell'Opera di Vienna⁹, e quella moderna con la coreografa espressionista Gertrude Kraus¹⁰. Sempre tra la fine degli anni Venti e l'inizio dei Trenta, Slavenska si recò a Parigi per studiare con le grandi ballerine del balletto imperiale di Pietroburgo: Matil'da Feliksovna Kšesinskaja, Ljubov' Nikolaevna Egorova e Ol'ga Osipovna Preobraženskaja. Nonostante la sua giovane età, Slavenska si esibiva in quel periodo anche come prima ballerina dell'Opera di Zagabria e portava avanti una sua personale ricerca artistica che, dal punto di vista coreografico, coniugava elementi della danza classica con quelli della danza moderna e, dal punto di vista ritmico e rappresentativo, tentava di liberare la danza dall'egemonia

5. Cfr. Maja Đurinović-Zvonimir Podkovac, *Mia Čorak Slavenska*, cit., p. 11.

6. La scelta si rese necessaria, perché al di fuori della madrepatria nessuno riusciva a comprendere il suo cognome. Il soprannome "Slavenska" potrebbe essere tradotto con "la Slava". Prima di preferire questa scelta, Mia aveva considerato anche il nome Posavska (dalla contea intorno al fiume Sava che si trova nella Slavonia) e Slavonska (dalla regione Slavonia in cui si trova la sua città natale Brod na Savi). Cfr. Maja Đurinović-Zvonimir Podkovac, *Mia Čorak Slavenska*, cit., p. 20 e p. 52 e Carmel June Purdum, *Mia Slavenska: a portrait*, cit., pp. 33-34. Una scelta paragonabile a quella di un'altra danzatrice proveniente dall'Europa orientale, Evgenija Fëdorovna Borissenko, che giunta in Italia nel 1921 circa modificò il nome, presumibilmente su suggerimento di Anton Giulio Bragaglia, in Jia Ruskaja, ovvero "Io sono russa". Cfr. Flavia Pappacena, *Jia Ruskaja. Tra storia e mito omaggio a cinquant'anni dalla morte*, 2020, online: <https://giornaledelladanza.com/jia-ruskaja-tra-storia-e-mito-omaggio-a-cinquant'anni-dalla-morte-di-flavia-pappacena/> (u.v. 12/5/2021).

7. Su Jozefina Weiss le uniche informazioni che siamo riusciti a reperire si trovano in Maja Đurinović-Zvonimir Podkovac, *Mia Čorak Slavenska*, cit., p. 129.

8. Sui fratelli Froman, che alla danza croata hanno dato un ampio contributo innalzando il livello artistico e organizzativo del corpo di ballo del Teatro dell'Opera, istituendo una scuola di danza e aggiornando il repertorio della compagnia, si veda la voce di Gino Tani, *III. Balletto*, in *Jugoslavia*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, cit., vol. VI (1959), *ad vocem*, coll. 835-836. Sulla danza a Zagabria si vedano: Branka Marinković-Rakić – Radivoje Nikolajević, *Yugoslav Ballet*, Jugoslaviya, Beograd 1958, pp. 34-40; il capitolo di Maja Đurinović sul balletto inserito nel volume dedicato al Teatro dell'Opera di Zagabria di Nikola Batušić, *Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu (1840. - 1860. - 1992.)*, Školska knjiga, Zagreb 1992, pp. 153-181; Fernau Hall, *An Anatomy of Ballet*, Andrew Melrose, London 1953.

9. Leopold Dubois (Vienna, 5 ottobre 1876 – Vienna, 5 dicembre 1948), dopo aver studiato nella scuola di ballo dell'Opera di Vienna e in Germania, è stato ballerino, regista, maestro e direttore del corpo di ballo dell'Opera di Vienna, nonché maestro di danza nella scuola di ballo della stessa istituzione. Maestro della corte dal 1907 al 1914, è stato anche professore all'Accademia Teresiana di Vienna (1905-1920), all'Accademia musicale e delle arti applicate (1921-1931), nonché insegnante di pattinaggio artistico. Per i suoi meriti aveva ottenuto alte onorificenze imperiali. Cfr. Maja Đurinović-Zvonimir Podkovac, *Mia Čorak Slavenska*, cit., p. 120.

10. Per un primo inquadramento dell'artista Gertrude Kraus (Vienna, 1903-Tel Aviv, 1977), si rimanda alla voce di Giora Manor, *Kraus, Gertrude*, in *The International Encyclopedia of Dance*, cit., *ad vocem*, online: <https://www-oxfordreference-com.biblio-proxy.uniroma3.it/view/10.1093/acref/9780195173697.001.0001/acref-9780195173697-e-0957?rskey=l-85u4&result=957> (u.v. 3/8/2021). In merito a Kraus e alla presenza di Slavenska nel suo studio viennese, cfr. Judith Brin Ingber, *The Vienna Years 1927-1939*, in «Dance Research Journal», vol. XIII, n. 2, Spring 1981, pp. 25-31, in particolare p. 26.

dell'espressività musicale, dal decorativismo e dai costumi¹¹. Come Slavenska stessa ebbe modo di dichiarare:

Posso solo dire che sento ovunque la ricerca di nuove strade, ma ritengo che la vera strada non sia stata ancora trovata. Mi unisco alla direzione che unisce l'arte del balletto classico con la danza moderna, sia che costruisca la danza moderna su basi classiche, sia che liberi la danza classica dalla sua forma esteriore decorativa e stereotipata, con l'intenzione di spiritualizzarla alla maniera della danza moderna¹².

E, più avanti:

Forse vi sarà chiaro se vi dico che [...] intendo la costruzione della danza basata sul ritmo e non sul contenuto della musica [...].

Bisognerebbe cambiare il sistema di apprendimento dei ballerini, soprattutto di coloro che hanno incominciato da poco lo studio della danza. Inoltre bisognerebbe insegnare loro che la danza non è una manifestazione della propria bravura, ma un'intima espressione artistica¹³.

Erano ricerche in linea con quanto stava avvenendo nel mondo coreico europeo del tempo. Si pensi, per esempio, al simile concetto di danza antimusicale teorizzato in Italia negli anni Venti da Anton Giulio Bragaglia e sperimentato da Jia Ruskaja¹⁴. Tuttavia, a tali questioni Slavenska deve essersi presumibilmente avvicinata durante i suoi viaggi in Europa, dove aveva avuto modo di entrare in contatto con gli innovatori del linguaggio coreografico moderno¹⁵. A Vienna, capitale di riferimento per i paesi come la Jugoslavia, storicamente legati ai teatri austriaci, al mondo folklorico e alle danze popolari, Slavenska ebbe in particolare modo di assistere anche agli spettacoli avanguardistici di Mary Wigman e di Harald Kreutzberg. A Parigi, invece, ebbe la possibilità di esplorare un nuovo stile coreico e di approfondire altre visioni estetiche, esibendosi nelle creazioni di Bronislava Nižinskaja¹⁶. In

11. Quanto fossero riuscite le sue sperimentazioni coreografiche è difficile dirlo. Negli spettacoli realizzati per la sua compagnia verso la metà degli anni Quaranta, alcuni critici notarono ad esempio delle criticità nelle disposizioni coreiche realizzate da Slavenska e dal suo partner David Tihmar, nonché diverse incongruenze nelle vicende rappresentate. Cfr. Edwin Denby, *Looking at the Dance*, Pellegrini & Cudahy, New York 1949, pp. 159-160.

12. La citazione è tratta da Maja Đurinović-Zvonimir Podkovac, *Mia Ćorak Slavenska*, cit., p. 20. La traduzione dal croato all'italiano è stata fatta da chi scrive.

13. *Ibidem*.

14. In particolare, la necessità di liberare la danza dalla musica, il bisogno di preferire l'estro a scapito del metodo e l'esigenza di apportare un radicale rinnovamento in ambito coreico, sono temi e snodi essenziali che Bragaglia aveva esposto nel suo contributo dedicato a Ruskaja: *Ja Ruskaja, ovvero dell'Ispirazione*, in «Cronache d'attualità», agosto-settembre-ottobre 1921, pp. 83-86.

15. Per un quadro inerente allo sviluppo storico del concetto di danza moderna, si vedano almeno il saggio e i due volumi di Eugenia Casini Ropa: Eugenia Casini Ropa, *Il corpo ritrovato. Danza e teatro tra pedagogia, ginnastica e arte*, in «Teatro e Storia», n. 3, ottobre 1987, pp. 295-346; Eugenia Casini Ropa, *La danza e l'agitprop. I teatri-non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, il Mulino, Bologna 1988; Eugenia Casini Ropa (a cura di), *Alle origini della danza moderna*, il Mulino, Bologna 1990.

16. Per un ingaggio di tre mesi, all'interno di una compagnia d'opera formata da Fëdor Fëdorovič Šaljapin (cfr. Carmel June Purdum, *Mia Slavenska: a portrait*, cit., p. 31). Con la Nižinskaja, Mia tornerà a lavorare ancora nella stagione 1933/34 (cfr. Maja Đurinović-Zvonimir Podkovac, *Mia Ćorak Slavenska*, cit., p. 36 e Kathrine Sorley Walker, *De Basil's Ballets Russes*, Dance Books, Alton 2010, pp. 35-36, 299). Su Nižinskaja si vedano almeno: il volume di Nancy Van Norman Baer, *Broni-*

occasione delle Olimpiadi della Danza¹⁷, svoltesi nel corso dei citati Giochi Olimpici di Berlino del 1936, Slavenska ebbe modo di apprezzare nuovamente i lavori di Mary Wigman e Harald Kreutzberg, conoscere altri artisti come Gret Palucca o Giuliana Penzi, e presumibilmente di entrare in contatto con Rudolf Laban, organizzatore e coordinatore della competizione¹⁸. Nel corso di questo evento, inoltre, l'artista croata attirò l'attenzione del pubblico e della giuria con coreografie realizzate e interpretate da lei stessa¹⁹.

Sempre il 1936 regalò a Slavenska un'ulteriore esperienza importante, che riguardava il rapporto tra danza e musica: la partecipazione al balletto *David Triumphant*²⁰ di Serge Lifar, il quale stava portando avanti una sua personale ricerca inerente all'indipendenza della danza dalla melodia musicale e a una resa coreografica basata su inedite linee plastiche²¹. Da quanto ricorda lo stesso coreografo nelle sue memorie, fu proprio l'interpretazione di Slavenska nel *David Triumphant* a impressionare Arnold Meckel²², l'impresario che contribuì in maniera determinante a lanciare la carriera della danzatrice a livello internazionale:

By my manager's stroke of genius my career was launched. I remember the foyer in front of my dressing room being mobbed by applauding, screaming, crying people. The scene was repeated often on the first tour Meckel arranged, which took me through Southern France, Latvia, Scandinavia, Algiers and other parts of North Africa²³.

Dopo la *tournee* organizzata dal suo impresario in giro per il mondo, Mia fu scritturata per l'interpretazione della danzatrice russa Nathalie Karine nel film del 1937 *La mort du cygne* di Jean

slava Nijinska: A Dancer's Legacy, The Fine Arts Museums of San Francisco, San Francisco 1986; i saggi di Lynn Garafola, *An Amazon of the Avant-Garde: Bronislava Nijinska in Revolutionary Russia*, in «Dance Research», vol. XXIX, n. 2, 2011, pp. 109-166 e *Crafted by Many Hands: Re-Reading Bronislava Nijinska's "Early Memoirs"*, in «Dance Research», vol. XXIX, n. 1, 2011, pp. 1-18; la pubblicazione di Patrizia Veroli e Gianfranco Vinay (a cura di), *I Ballets Russes di Diaghilev tra storia e mito*, 2 voll., Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Roma 2013.

17. Sulle Olimpiadi della Danza di Berlino del 1936 si veda Elizabeth A. Hanley, *The Role of Dance in the 1936 Berlin Olympic Games. Why Competition became Festival and Art became Political*, in «Seventh International Symposium for Olympic Research», [s.d.], pp. 133-140.

18. È difficile, allo stato attuale delle ricerche, comprendere quali possano essere stati gli influssi di questi protagonisti della danza moderna sulle idee artistiche di Slavenska per un rinnovamento estetico della danza.

19. «I choreographed three ballets, three modern and three character dances for my competition program, I went on near midnight, finished after one in the morning. After my twentieth curtain call, the audience still wouldn't leave» (Hegyvi Viola Swisher, *Mia Slavenska: A Study in Contrasts*, in «Dance Magazine», vol. XLVII, n. 3, March 1973, pp. 55-70: p. 61).

20. Lifar aveva realizzato dei ritmi speciali che furono orchestrati da Vittorio Rieti e che andavano a integrare le musiche di Claude Debussy e Modest Petrovič Musorgskij. Sul balletto si vedano: Pierre Michaut, *Le Ballet Contemporain*, Librairie Plon, Paris 1952, pp. 187-191; Marcel Lobet, *Le ballet français d'aujourd'hui. De Lifar à Béjart*, Librairie théâtrale, Paris 1958.

21. Per una iniziale bibliografia degli scritti di Serge Lifar, si segnalano almeno: *A history of Russian ballet: from its origin to the present day*, Roy, New York 1954; *Le manifeste du chorégraphe*, Coopérative Etoile, Paris 1935; *Ma vie*, R. Julliard, Paris 1965; *Serge Diaghilev: his life, his work, his legend: an intimate biography*, Putnam, London 1940; *Traité de danse académique*, Bordas, Paris 1949; *Traité de chorégraphie*, Bordas, Paris 1952; *Les memoires d'Icare*, Sauret, Monaco 1993.

22. Meckel era stato impresario della famosa danzatrice Argentina (Antonia Mercé) e di Lifar. Si veda quanto scrive lo stesso Serge Lifar in *Les memoires d'Icare*, cit., p. 133.

23. Hegyi Viola Swisher, *Mia Slavenska: A Study in Contrasts*, cit., p. 62.

Benoît-Lévy. Il film all'epoca ottenne un immenso successo, il nome della Slavenska divenne famoso a livello internazionale e la danzatrice fu acclamata per la sua interpretazione drammatica e per la sua tecnica di ballo²⁴. Sempre nel 1937, Slavenska prese parte ad un altro film, *Nuits de Feu* di Marcel L'Herbier, in cui era la protagonista del balletto *L'Oiseau de feu*, creato appositamente per lei e per questo lungometraggio da Lifar²⁵.

A seguito di questa serie di successi, Slavenska sperava di ottenere un ingaggio all'Opéra di Parigi come *étoile*. Un desiderio in favore del quale Meckel mosse tutte le sue conoscenze politiche. Tuttavia Lifar, pur conoscendo e apprezzando Slavenska, si oppose all'operazione, preferendo sostenere la carriera di danzatrici francesi e, in particolare, quella della sua giovane pupilla, Yvette Chauviré. Le conseguenze furono drammatiche: Mia Slavenska interruppe ogni tipo di rapporto con Meckel; l'impresario, appassionatamente innamorato di lei, si suicidò, lasciando moglie e figli²⁶. Confusa e terribilmente colpita dal suicidio del suo *manager*, Slavenska poche ore dopo firmò un contratto di tre anni con l'appena riformato Ballet Russe di Monte Carlo gestito da Leonid Mjasin²⁷. La scelta però, non si rivelò delle migliori. Come racconta la danzatrice stessa:

I had made a disastrous move, because I didn't realize that Ballet Russe de Monte Carlo took me not for my artistry, but for my name, which at that time was big box office. I became the "fifth wheel" in Ballet Russe de Monte Carlo²⁸.

Nel 1938 Slavenska si unì, quindi, alla compagnia di Mjasin, formata da stelle internazionali quali: Alexandra Danilova, Alicia Markova, Tamara Toumanova, Nini Arlette Theilade e Natal'ja Krasovskaja-Lesli. Con nomi così importanti era difficile riuscire ad esibirsi ed emergere. In occasione della prima rappresentazione di *Giselle* a Londra nel 1938, ad esempio, il ruolo principale era conteso tra Tamara Toumanova, Alicia Markova e Mia Slavenska per essere poi assegnato alla Markova²⁹.

Le prime tre stagioni con il Ballet Russe de Monte Carlo furono molto demoralizzanti. Slaven-

24. A proposito del film si veda Gérard d'Horville, *Spectacles*, in «Revue des Deux Mondes», huitième période, vol. XLII, n. 4, 15 décembre 1937, pp. 924-935, in particolare le pp. 926-928; Edward G. Bernard, *Using Films and Slides Effectively*, in «The Modern Language Journal», vol. XXIII, n. 5, February 1939, pp. 357-361, in particolare p. 361.

25. Cfr. Maja Đurinović-Zvonimir Podkovic, *Mia Čorak Slavenska*, cit., p. 71.

26. Cfr. Serge Lifar, *Les memoires d'Icare*, cit., p. 133.

27. Sulla compagnia si veda la monografia di Jack Anderson, *The One and Only: The Ballet Russe de Monte Carlo*, Dance Books, Alton 2010. Su Mjasin si veda almeno Leslie Norton, *Léonide Massine and the 20th Century Ballet*, McFarland, Jefferson 2004. Nello stesso periodo in cui Mjasin guidava il Ballet Russe de Monte Carlo, il colonnello de Basil era a capo di un'altra compagnia denominata Ballets Russes du Colonel de Basil. Dopo la morte di Djagilev nel 1929, infatti, diverse scissioni e litigi tra direttori artistici, coreografi e impresari portarono alla creazione di vari gruppi coreutici, tutti con denominazioni molto simili. Oltre al già citato libro di Kathrine Sorley Walker, *De Basil's Ballets Russes*, si vedano anche: Georges Detaille – Gérard Mulys, *Les Ballets de Monte Carlo. 1911-1944*, Arc-en-ciel, Paris 1954; Boris Kochno, *Le Ballet en France, du quinzième siècle à nos jours*, avec la collaboration de Maria Luz, lithographie originale de Picasso, Hachette, Paris 1954. Si veda anche il documentario scritto, prodotto e diretto da Dan Geller e Dayna Goldfine, *Ballets Russes*, United States, 2005.

28. Hegyi Viola Swisher, *Mia Slavenska: A Study in Contrasts*, cit., p. 62.

29. Cfr. Jack Anderson, *The One and Only: The Ballet Russe de Monte Carlo*, cit., p. 25.

ska voleva ballare, ma raramente ne aveva l'occasione:

I spent most of the New York engagement sitting with those audiences. I rarely got a chance to perform, and when I did, it was usually at a matinée, with no critics present and no advance publicity³⁰.

Così nel 1943, a contratto scaduto, la Slavenska lasciò la compagnia. A forza di ballare poco, per via delle preferenze che venivano accordate ad altre danzatrici, e male – per gli estenuanti viaggi tra l'Europa e gli Stati Uniti e per la fitta programmazione di spettacoli, che non concedeva adeguato riposo e opportune esercitazioni – la sua tecnica era peggiorata. Lei stessa avrebbe affermato in seguito di aver trascurato le esercitazioni durante quelle stagioni:

As my depression increased, I slowly gave into my own weakness. I neglected my art. I ate too much and rarely practiced. And I antagonized my colleagues as well as my directors. If I had been more prepared for the ups and downs of life, I might have been able to react differently; to take an unfortunate experience in my stride and learn from it. However, I could not. I became my own worst enemy³¹.

Così, nel 1943, Slavenska decise di lasciare la compagnia e, trovandosi a New York dove Vincenzo Celli aveva una scuola, di riprendere a esercitarsi con il maestro conosciuto durante le *tournées* del Ballet Russe de Monte Carlo nel 1939³². Celli era una personalità cruciale per qualsiasi danzatore professionista³³. È difficile trovare un'intervista o la biografia di un ballerino attivo nella seconda metà del Novecento in cui non venga citato, per una ragione o per l'altra, il nome del maestro salernitano³⁴. I danzatori meno noti lo facevano per darsi credito. Le lezioni di Celli, infatti, erano aperte a tutti, dai principianti ai ballerini più avanzati, e si lavorava fianco a fianco con nomi importanti³⁵. I ballerini più noti, invece, lo menzionavano presumibilmente a dimostrazione di una ideale linea di continuità artistico-formativa che li legava, attraverso lo studio della tecnica del celebre maestro Cecchetti, ai grandi ballerini russi della prima metà del Novecento – come Anna Pavlova, Tamara Karsavina, Vaclav Nižinskij, Leonid Mjasin, Serge Lifar, solo per citarne alcuni – che proprio con Cecchet-

30. Hegyi Viola Swisher, *Mia Slavenska: A Study in Contrasts*, cit., p. 62.

31. *Ibidem*.

32. Per il quale il maestro aveva lavorato come insegnante ospite. Cfr. Jack Anderson, *The One and Only: The Ballet Russe de Monte Carlo*, cit., p. 39 e nota 15 a p. 52.

33. Sul maestro salernitano James Jacullo (vero nome di Vincenzo Celli), nato agli inizi del ventesimo secolo, si vedano: Lillian Moore, *Celli, Vincenzo*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, cit., vol. III (1956), *ad vocem*, col. 386; Patrizia Veroli, *Celli, Jacullo James*, in *Dictionnaire de la danse*, cit., *ad vocem*, p. 82, online: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12005041/f99_image.r=celli (u.v. 3/8/2021).

34. Oltre ad Alicia Markova, aveva studiato con Celli, ad esempio, anche Ann Hutchinson Guest. Cfr. il suo articolo, *The Golden Age of the Broadway Musical: A Personal Reminiscence*, in «Dance Chronicle», vol. XVI, n. 3, 1993, pp. 323-371, in particolare p. 340.

35. Cfr. Shelley Pinto-Duschinsky, *Summer Classes with Vincenzo Celli*, New York 1955, in *50 Years in Dance. A dancer's perspective from 50 years in dance*, 2011, online: <https://shelleypintoduschinsky.wordpress.com/2011/08/25/summer-classes-with-vincenzo-celli-new-york-1955/> (u.v. 13/12/2020).

ti si erano formati. Vincenzo Celli era noto per essere stato l'ultimo e il preferito allievo del noto pedagogo italiano, nonché uno dei pochi esperti in grado di insegnare il metodo dell'illustre maestro³⁶. Aveva ottenuto tale reputazione lavorando con Cecchetti a stretto contatto negli ultimi sei anni di vita del maestro, come scriverà egli stesso nel 1946 all'interno del numero monografico del «Dance Index» dedicato a Enrico Cecchetti³⁷. Dopo aver iniziato la carriera di danzatore negli Stati Uniti³⁸, dove era emigrato con i genitori all'inizio del ventesimo secolo, Celli tornò in Italia agli inizi degli anni Venti, per perfezionarsi negli studi coreutici con Raffaele Grassi. Dopo varie e importanti esperienze come interprete³⁹, divenne primo ballerino della Scala di Milano per seguire poi, all'inizio degli anni Trenta, Cia Fornaroli – sua partner nel successo scaligero del 1928, il “ballo grande” *Vecchia Milano*⁴⁰ – sia nell'iniziativa dei Balletti Italiani da Camera⁴¹ sia nella scelta di emigrare dall'Italia negli Stati Uniti, per fuggire alle pressioni di adesione al Partito Nazionale Fascista⁴². Nel 1939 fu maestro del Ballet Russe de Monte Carlo diretto da Mjasin, mentre, negli anni successivi, oltre a proseguire con l'insegnamento nella sua scuola di ballo di New York, pubblicò diversi articoli su riviste specializzate come «Dance Magazine». Celli morì il 22 febbraio 1988 a Greenwich, in Connecticut.

In merito al suo metodo di insegnamento, sappiamo che Celli impostava le lezioni in modo da

36. In una missiva del 1932 inviata al direttore del «Corriere della Sera» Aldo Borelli, Cia Fornaroli scriveva, presumibilmente con l'aiuto di Walter Toscanini, di essere la sola autorizzata in Italia, insieme ai danzatori scaligeri Enrico Mascagno e Vincenzo Celli, all'insegnamento del metodo Cecchetti. Cfr. Giulia Taddeo, *Istituzione danza: una polemica giornalistica, 1932-1934*, in «Teatro e Storia», n. 38, 2017, pp. 269-298, in particolare p. 285.

37. L'incontro con Cecchetti avvenne intorno al 1922 a Torino, in occasione di un'esibizione di Celli nel ballo *Excelsior*. Cfr. Vincenzo Celli, *Enrico Cecchetti*, in «Dance Index», vol. V, n. 7, July 1946, pp. 172-173. A conferma della preferenza accordata da Cecchetti a Celli esistono diverse e illustri testimonianze, come quella di Aurel Milloss: «Il suo allievo prediletto era però Vincenzo Celli, un ballerino espressivo ed elegante, che aveva interpretato il ruolo di Pétrouchka nella versione di Romanov...» (Patrizia Veroli, *Milloss. Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, con uno scritto di Roman Vlad, LIM, Lucca 1996, nota 1 a p. 105).

38. Sulla presenza di maestri italiani espatriati negli Stati Uniti nel corso dei primi decenni del ventesimo secolo, si veda il testo di Jessica Zeller, *Shapes of American Ballet. Teachers and Training before Balanchine*, Oxford University Press, Oxford-New York 2016.

39. Da un'intervista rilasciata da Celli nel 1941 sembra che il maestro di Salerno abbia avuto modo di incontrare Anna Pavlova a Parigi nel 1923-1924, ovvero nel periodo in cui insieme a Ol'ga Aleksandrovna Spesivceva studiava con Nikolaj Sergeev per il *Lago dei Cigni*. Cfr. *Celli-Cecchetti*, Ballet Hysell/Ballet Arts Video Library, [s.l. s.d.]. Nel 1924, inoltre, risulta essere stato in Inghilterra a capo della compagnia di Ileana Leonidoff (cfr. Kathrine Sorley Walker, *De Basil's Ballets Russes*, cit., p. 92). Sulla Leonidoff si veda: Laura Piccolo, *Ileana Leonidoff. Lo schermo e la danza*, Aracne, Roma 2009; Giulia Taddeo, *Un serio spettacolo non serio. Danza e stampa nell'Italia fascista*, Mimesis, Milano 2017, pp. 140-145.

40. Balletto su libretto di Giuseppe Adami, musica di Franco Vittadini e coreografia di Giovanni Pratesi. Tra gli interpreti, oltre a Cia Fornaroli e Vincenzo Celli, Rosa Piovella Ansaldo, Pina Bertolotti e Placida Battaggi. Si vedano: Giuseppe Adami, *Storia di un ballo scaligero*, in «Comoedia», n. 6, 1932, pp. 7-10; Gino Tani, *Il Balletto in Italia*, in Guido M. Gatti (a cura di), *Cinquant'anni di Opera e Balletto in Italia*, Bestetti, Roma 1954, pp. 75-107, in particolare pp. 90-91 e le tavole iconografiche alle pp. CXXX-CXXXI; Nadia Scafidi, *Il Teatro alla Scala*, in Id. – Roberta Albano – Rita Zambon, *La danza in Italia. La Scala, La Fenice, il San Carlo. Dal XVIII secolo ai giorni nostri*, Gremese, Roma 1998, pp. 9-87, in particolare p. 65.

41. Sulla compagnia di Cia Fornaroli si veda: Patrizia Veroli, *Milloss. Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, cit., pp. 248-249; Patrizia Veroli, *Walter Toscanini e i Balletti di Sanremo*, in «Chorégraphie», n. 10, 1997, pp. 31-49. Sulla biografia di Cia Fornaroli, si veda Patrizia Veroli, *Baccanti e dive dell'aria. Donne danze e società in Italia – 1900-1945*, Edimond, Città di Castello 2001, pp. 243-268.

42. Cfr. Patrizia Veroli, *Milloss. Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, cit., p. 249.

inculcare il controllo della postura e consolidare l'equilibrio nei danzatori. Celli mirava fondamentalmente al potenziamento muscolare, per cui sconsigliava di eccedere negli esercizi per sciogliere e allungare i muscoli, in quanto avrebbero indebolito la forza nei salti⁴³. La velocità e la brillantezza erano i tratti caratteristici del suo insegnamento, in cui risaltavano in particolare virtuosismi come i *tours en l'air* e l'*entrechat huit*, per i quali era imposto il massimo controllo sul corpo, sui movimenti e sulle linee⁴⁴. Il contrario di quanto Slavenska aveva appreso sino ad allora, ovvero «to rely on virtuoso displays of tour de force, strenght and youthful energy»⁴⁵. Fu durante le lezioni con Celli che Slavenska si rese conto dei propri limiti. Lo studio con Celli, infatti, era molto impegnativo, tanto che la danzatrice croata, così come molti altri suoi colleghi, abbandonava la lezione prima della fine dell'ora, perché non riusciva a eseguire le combinazioni proposte dal maestro. Fu lo stesso Celli a incoraggiare Slavenska a studiare con lui e, di conseguenza, ad approfondire il metodo Cecchetti che le avrebbe consentito di controllare il suo corpo in ogni occasione, evitando così di dipendere dalle emozioni giornaliere o dai fattori fisici o psicologici⁴⁶. Slavenska accettò di confrontarsi con il nuovo metodo e di affrontare le difficoltà che sarebbero derivate dallo studio di una metodologia diversa rispetto a quella con la quale si era formata. Slavenska, infatti, aveva acquisito a Zagabria le basi della tecnica accademica secondo il metodo russo-francese grazie ad una delle sue prime insegnanti, Margarita Froman, ex danzatrice del Teatro Bol'šoj⁴⁷. Aveva avuto modo di confrontarsi in parte anche con la scuola italiana, grazie alle lezioni con Ol'ga Preobraženskaja allieva, tra gli altri, anche di Cecchetti, e con le stesse Froman e Kšesinskaja, che avevano lavorato con il maestro italiano⁴⁸. Tuttavia, le difficoltà incontrate nel corso delle prime lezioni con Celli, nonché le situazioni complesse che affrontò nel momento in cui tentò di giostrarsi fra le due tecniche, dimostrano come questi studi giovanili avevano consentito alla Slavenska di approcciarsi solo superficialmente al metodo cecchettiano, senza

43. Si veda in merito l'intervista realizzata nel 2006 col danzatore Harvey Hysell, allievo di Celli: Katherine Kanter, *A Conversation with Harvey Hysell*, online: <http://auguste.vestris.free.fr/Interviews/HysellEnglish.html> (u.v. 10/5/2021). «I was too loose, and it affected my ballon. Celli stopped that. And that is how I got my tours en l'air, and my entrechat huit, and so on» (*ibidem*).

44. Cfr. *ibidem*.

45. Carmel June Purdum, *Mia Slavenska: a portrait*, cit., p. 47.

46. Cfr. *ibidem*.

47. Nata in seno ad una famiglia di danzatori, Margarita si diplomò alla Scuola di Ballo di Mosca per poi entrare a far parte del Teatro Bol'šoj di Mosca nel 1909. Danzò anche all'interno dei Ballets Russes di Djagilev con i quali andò in *tournee* in America nel 1916. Per maggiori informazioni si veda la voce di Milica Jovanović, *Froman, Margarita*, in *The International Encyclopedia of Dance*, cit., *ad vocem*, online: <https://www-oxfordreference-com.biblio-proxy.uniroma3.it/view/10.1093/acref/9780195173697.001.0001/acref-9780195173697-e-0650?rsk=sPiOSR&result=650> (u.v. 3/8/2021).

48. Circa le sfumature di tecnica e di stile che caratterizzarono le diverse scuole tra la fine del diciannovesimo e gli inizi del ventesimo secolo, si vedano almeno: Asaf M. Messerer, *Uroki klassičeskogo tanca [Lezioni di danza classica]*, Iskusstvo, Moskva 1967 (ed. ingl.: *Classes in Classical Ballet*, Translated by Oleg Briansky, Doubleday & Company, Garden City, N.Y. 1975); Ella Bocharnikova, *Messerer, Asaf*, in *The International Encyclopedia of Dance*, cit., *ad vocem*, online: <https://www-oxfordreference-com.biblio-proxy.uniroma3.it/view/10.1093/acref/9780195173697.001.0001/acref-9780195173697-e-1151?rsk=0u3lze&result=1151> (u.v. 3/8/2021); Ljubov' Dmitrievna Blok, *Klassičeskij tanec. Istorija i sovremennost'*, Iskusstvo, Moskva 1987; Nadine Nicolaeva Legat, *Ballet education*, Geoffrey Bles, London 1947.

arrivare ad approfondirlo. Benché presentasse molte delle caratteristiche che connotavano generalmente la scuola italiana, come la presenza di virtuosismi, il lavoro sulla resistenza e sulla padronanza del fiato⁴⁹, il metodo del Maestro aveva, tuttavia, delle peculiarità che lo rendevano unico anche nel panorama della didattica coreica italiana come, ad esempio, i *tours en l'air*, i *déboulés* e le *grandes pirouettes* maschili: passi traslati da Cecchetti dalle tecniche grottesche allo stile accademico ottocentesco⁵⁰. A differenza degli esponenti della scuola russa, come Pavel Gerdt, i Johansson padre e figlia e i fratelli Legat (Sergej e Nikolaj), che componevano gli esercizi ogni giorno per lo studio, le lezioni di Cecchetti seguivano una rigorosa programmazione settimanale strutturata sulla base di precise e invariabili sequenze di passi e di esercizi da eseguirsi su musiche appositamente composte⁵¹. Come ricorda Harvey Hysell, gli spartiti per pianoforte utilizzati da Celli erano presumibilmente gli stessi cui aveva lavorato Cecchetti⁵². Non è da escludere, dunque, che anche Celli, così come era consuetudine del suo illustre maestro, facesse eseguire ai suoi allievi esercizi di *temps liés* finalizzati ad armonizzare il corpo con la musica e, in particolare, a mettere in consonanza le braccia con il busto e la testa. Come

49. In merito al potenziamento muscolare e al lavoro su destrezza e resistenza del metodo italiano, si veda il paragrafo *Lo stile tecnico e mimico* contenuto nel saggio di Flavia Pappacena, *I fondamenti della struttura del ballo*, in Flavia Pappacena (a cura di), *Excelsior. Documenti e Saggi / Excelsior. Documents and Essays*, Di Giacomo, Roma 1998, pp. 75-90, in particolare pp. 78-81. Per quanto riguarda la resistenza e il controllo della respirazione, Nicola Guerra, ad esempio, ricorda come il suo maestro Aniello Ammaturo facesse eseguire *développés* per cento tempi in ciascuna delle tre posizioni (quarta avanti, seconda e quarta dietro). Cfr. Francesca Falcone, *Nicola Guerra maître de ballet all'Opéra di Parigi: gli anni 1927-1929*, in «Chorégraphie. Studi e ricerche sulla danza», n. 12, Di Giacomo, Roma 1998, pp. 39-78, riferimento a p. 66. Ammaturo era stato allievo di Blasis e del francese Augusto Huss. Come la nota Claudina Cucchi, che lo ricorda nelle sue memorie come un maestro concentrato più sulla parte tecnica rispetto a quella intellettuale cui guardava, al contrario, Blasis: «Nel metodo dell'Huss, invece, base principale dell'insegnamento era la severa tecnica e l'esercizio materiale continuo; ma la grazia e la parte morale ed intellettuale eran molto trascurate» (Claudina Cucchi, *Venti anni di palcoscenico: ricordi artistici*, Enrico Voghera, Roma 1904, p. 6). Gli intrecci tra la "scuola italiana" e quella "francese" sono molteplici ed estremamente complessi per la stratificazione e l'incrocio di apporti diversi e le continue contaminazioni cui furono soggette entrambe le scuole. Lo stesso maestro di Cecchetti, Giovanni Lepri, ad esempio, aveva ricevuto una formazione eterogenea in cui erano confluiti insegnamenti di Carlo Blasis ma anche di maestri di estrazione francese. La stessa formazione composita caratterizzerà anche il percorso di Cecchetti, come illustra Flavia Pappacena, *Marius Petipa and Enrico Cecchetti in St. Petersburg: the encounter of two traditions*, in Pascale Melani – Tiziana Leucci (sous la direction de), *À la recherche de Marius Petipa II: entre romantisme, orientalisme et avant-garde*, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine (MSHA), Pessac 2021, in corso di stampa. Si veda poi Concetta Lo Iacono, *Canone inverso. Scuola italiana e scuola russa all'alba del Novecento*, in Elena Cervellati – Giulia Taddeo (a cura di), *La danza in Italia nel Novecento e oltre: teorie, pratiche, identità*, Ephemeria, Macerata 2020, pp. 63-74.

50. Cfr. Flavia Pappacena, *Marius Petipa and Enrico Cecchetti in St. Petersburg: the encounter of two traditions*, cit.

51. Cfr. Tamara Karsavina, *Classical Ballet: The flow of movement*, With an introduction by A. H. Franks and 133 illustrations, Adam and Charles Black, London 1962, p. 64. Si veda anche Katherine Kanter, *A Conversation with Harvey Hysell*, cit. Tuttavia, l'impostazione tematica della lezione e la programmazione settimanale era un metodo già sperimentato nelle prassi del tardo Ottocento. Sempre in riferimento alle contaminazioni e alle varie derivazioni, nelle lezioni di Etorina Mazzucchelli, svolte a partire dal 1932 alla Scala di Milano, erano presenti esercizi e passi di derivazione francese, di cui alcuni presentavano analogie con il metodo Bournonville. Cfr. Flavia Pappacena (a cura di), *Tavola Rotonda con gli eredi della didattica italiana ottocentesca: Franca Bartolomei, Guido Lauri, Giuliana Penzi, Anna Razzi, Giuseppe Urbani, Adriano Vitale, Walter Zappolini*, in *Recupero, ricostruzione, conservazione del patrimonio coreutico italiano del XIX secolo*, Atti del Convegno, 10 dicembre 1999, Consiglio Nazionale delle Ricerche, Roma, Associazione culturale Chorégraphie, Roma 2000, pp. 253-256, in particolare p. 253.

52. Cfr. Katherine Kanter, *A Conversation with Harvey Hysell*, cit.

ricorda Aurel Milloss:

Per me costituì una rivelazione il fatto che Cecchetti attribuiva grande importanza ai *temps liés*, le cui combinazioni occupavano 20 minuti o mezz'ora di ogni classe, e che oggi purtroppo nelle scuole classiche si trascurano alquanto... Sentirgli dire in italiano (una lingua che ancora non conoscevo) "Cantare il passo!": questo per me fu di importanza capitale⁵³.

In particolare però, la chiave didattica del metodo cecchettiano restava, di fatto, l'esercitazione dell'*adagio*, in quanto conferiva al corpo stabilità ed un equilibrato lavoro muscolare, ed era considerato, pertanto, prodromico al resto della lezione, soprattutto a *pirouettes*, *tours à terre* e *en l'air* e al lavoro sulle punte. Come sostiene Flavia Pappacena nei suoi numerosi studi su Cecchetti e sui vari maestri ottocenteschi⁵⁴, l'insistenza di Cecchetti sull'*adagio* era un retaggio della scuola francese di fine Settecento che si era andata perdendo nella scuola russa di Johansson e Legat. Quest'ultima aveva invece conservato intatta la struttura antica francese di alcuni passi, laddove il metodo cecchettiano l'aveva contaminata con tecniche italiane grottesche. Un esempio emblematico sono le due diverse modalità di esecuzione degli *entrechats* (e di alcuni altri salti): eseguiti a livello della caviglia con le ginocchia morbide, nel metodo Cecchetti⁵⁵; con gli arti sempre distesi e usati come "forbici", nella scuola russa⁵⁶. Ulteriori differenze tra la "scuola russa" e il metodo del maestro italiano sono riscontrabili nei posizionamenti delle braccia e del torace nel *port de bras* e nella struttura dell'*arabesque*⁵⁷. Come precisa

53. Patrizia Veroli, *Milloss. Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, nota 1 a p. 105. Vanno tuttavia ricordati i limiti di Millos come "esperto di tecnica". La frase del coreografo ungherese, inoltre, fa riferimento a una fase d'insegnamento cecchettiano più matura, sviluppatasi a seguito del confronto ricco e prolungato negli anni con i maestri francesi, danesi e russi.

54. Per il metodo Cecchetti si rimanda a Grazioso Cecchetti, *Manuale completo di danza classica. Metodo Enrico Cecchetti*, 2 voll., a cura di Flavia Pappacena, Gremese, Roma 1997; per il metodo Vaganova si veda Agrippina Vaganova, *Le basi della danza classica*, a cura di Alessandra Alberti e Flavia Pappacena, Gremese, Roma 2007. Inoltre, si veda Arthur Saint-Léon, *La Sténochorégraphie 1852*, a cura di Flavia Pappacena, LIM, Lucca 2006.

55. Si veda, ad esempio, il trattato di Gregorio Lambranzi, *Deliciae theatrales: Nuova e curiosa scuola de' balli theatrali / Neue und curieuse Tantz-Schul*, Johann Georg Puschner, Nürnberg 1716. La prima parte della pubblicazione è quasi interamente incentrata sulla Commedia dell'Arte ed è articolata in due sezioni: la prima dedicata a Scaramuzza; la seconda agli altri tipi di maschera (Pantalone, Dottore, Arlecchino, Mezzetin, Scapin, el Matto, Pulcinella, Narcisin, Fenocchio). Nella seconda parte, invece, sono distribuiti in successione i diversi tipi della danza grottesca: demoni, furie, turchi, schiavi, statue viventi, zingari, ubriachi, donne vecchie, divinità boschive e rappresentanti di corporazioni (fabbricanti, bottai, sarti, calzolai, cacciatori, soldati, ecc.). Proprio la prima figura presente nella seconda parte del trattato esegue una "capriola", ovvero un salto in cui spesso si "intrecciano" le gambe, con le ginocchia piegate. Dell'antica definizione "capriola intrecciata" resterà solo il termine "intrecciato" che verrà in seguito francesizzato in *entrechat*. Cfr. Flavia Pappacena, *Il Trattato di Danza di Carlo Blasis 1820-1830 / Carlo Blasis' Treatise on Dance 1820-1830*, LIM, Lucca 2005, p. 93.

56. Si veda quanto scrive Jean-Georges Noverre a proposito dell'*entrechat* e delle problematiche cui si trova a dover far fronte il danzatore *jarreté* quando deve saltare con le ginocchia distese. Cfr. Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse, et sur les ballets, par M. Noverre, Maître des Ballets de Son Altesse Sérénissime Monseigneur le Duc de Wurtemberg, & ci-devant des Théâtres de Paris, Lyon, Marseille, Londres, &c.*, Chez Aimé Delaroché, Lyon 1760, pp. 298-301. Nel 1820, Carlo Blasis riprenderà integralmente le norme noverriane nel suo *Traité* (cfr. Flavia Pappacena, *Il Trattato di Danza di Carlo Blasis 1820-1830*, cit., p. 93). In merito all'influenza francese sulla scuola russa e ai principi estetici e metodologici lasciati da Blasis in Russia, si veda Concetta Lo Iacono, *Il balletto in Russia*, in Alberto Basso (diretta da), *Musica in Scena. Storia dello Spettacolo musicale*, UTET, Torino 1995, vol. V, pp. 297-390, in particolare pp. 307-356.

57. Sono illuminanti a riguardo le illustrazioni contenute all'interno del trattato di Agrippina Vaganova (*Le basi della*

inoltre Tamara Karsavina, il programma delle classi di Cecchetti

ensured a good balance of practice; no essentials would be left out but all fitted in during the week. But to my mind it dulled the artistic receptiveness, did not exercise the visual memory – so important to a dancer – and was uninspiring. The Russian method aimed at artistic as well as technical perfection. On the other hand it was not without its dangers. It needed a most judicious master to ensure that one side of the practice did not overtop the other⁵⁸.

Per tornare alla Slavenska, la diversa impostazione corporea, nonché la programmazione didattica e la conduzione della lezione così diverse rispetto agli studi compiuti in precedenza, furono probabilmente le ragioni principali delle difficoltà incontrate dalla danzatrice croata nel corso delle prime lezioni con Celli. Le furono necessari sei mesi di studio per capire e incorporare il metodo cecchettiano nel suo modo di ballare e un anno prima di giungere a padroneggiarlo completamente e di essere in grado di eseguire tutta la lezione sulle punte⁵⁹.

Le modifiche avvenute nel suo stile risaltano con evidenza al confronto di brevi frammenti video che propongono due coreografie caratterizzate da stili differenti: un estratto dal film del 1937, *Nuits de Feu* di Marcel L'Herbier, con una coreografia creata da Serge Lifar appositamente per Slavenska e per questo lungometraggio⁶⁰; e un breve pezzo del film *The Great Waltz* del 1955⁶¹, dunque una testimonianza dello stile di Slavenska dopo lo studio con Celli.

Se nel primo estratto sono evidenti la plasticità, la duttilità e il respiro del corpo di Slavenska, assai distanti dal tecnicismo cecchettiano, nel secondo è immediatamente visibile una diversa energia della danzatrice. A prescindere dallo stile coreografico differente, più vicino alla tecnica moderna il primo, basato su quella accademica il secondo, l'impostazione corporea della danzatrice differisce in maniera sostanziale. Le linee sono "geometriche", la schiena risulta forte e l'*aplomb* sicuro; il ritmo è molto preciso, le punte sono "d'acciaio", come si diceva delle ballerine scaligere già all'epoca di Carlo Blasis.

I risultati, dunque, furono sorprendenti, in quanto Slavenska arrivò ad acquisire un'abilità tecnica tale da risultare completamente libera dalle tensioni nel momento dell'esecuzione e a ottenere

danza classica, cit., pp. 26, 115). Si veda poi l'appendice a cura di Alessandra Alberti, *Riferimenti alla "scuola italiana"* (cfr. *ivi*, pp. 239-250).

58. Tamara Karsavina, *Classical Ballet: The flow of movement*, cit., pp. 64-65.

59. Cfr. Carmel June Purdum, *Mia Slavenska: a portrait*, cit., pp. 48-49 e Shelley Pinto-Duschinsky, *Summer Classes with Vincenzo Celli, New York 1955*, cit.

60. Il film uscì in Francia il 16 aprile 1937. Si tratta di una trasposizione cinematografica dell'omonimo pezzo teatrale di Lev Tolstoj. Gli interpreti principali erano gli attori della Comédie Française: Victor Francen, Gaby Morlay, Georges Rigaud. Cfr. Maja Đurinović-Zvonimir Podkovic, *Mia Čorak Slavenska*, cit., p. 71. L'interpretazione di Slavenska è visionabile online: <https://youtu.be/vZXWOfQvi28> (u.v. 13/5/2021).

61. Mia Slavenska ha il ruolo della prima ballerina dell'Opera di Vienna nella produzione televisiva di Max Liebman. *The Great Waltz* è incentrato sulla biografia di Johann Strauss figlio. L'estratto in cui danza Slavenska è consultabile online: <https://youtu.be/4S11wlVoXAk> (u.v. 13/5/2021).

una maggiore purezza di stile. Le lezioni con Celli, però, oltre a rappresentare per lei una nuova opportunità formativa, le furono utili per permetterle di adattarsi alle nuove esigenze e ai nuovi obiettivi che si stava prefissando per la sua futura vita lavorativa e personale.

Dopo lo studio con Celli, Slavenska decise di stabilirsi pressoché definitivamente negli Stati Uniti e di proseguire una carriera di danzatrice indipendente. Benché non possiamo affermare con certezza che tali scelte derivassero dagli studi con Celli, le due decisioni modificarono radicalmente il suo stile di vita. Da un lato, infatti, l'essere autonoma le consentiva di selezionare con chi e come lavorare; dall'altro, la decisione di vivere negli USA – un paese nel complesso privo di grandi tradizioni coreiche e pertanto pronto ad accogliere nuove esperienze e ricerche artistiche elaborate nel vecchio continente – le permetteva di sperimentare nell'ambito di nuovi percorsi.

Slavenska fondò e diresse una propria compagnia, realizzò coreografie, costumi e svariate *tour-née*, offrendo un contributo molto importante alla conoscenza e alla diffusione della danza negli Stati Uniti, trascorrendo gli ultimi anni della sua vita in California, dove morì nel 2002⁶². A ciò va aggiunto il suo fondamentale apporto allo studio della danza e alla diffusione del metodo Cecchetti in America a partire dagli anni Sessanta, ovvero da quando decise di dedicarsi definitivamente all'insegnamento. Convinta che fossero d'aiuto nella comprensione delle leggi fisiche e della loro applicazione alla danza, Slavenska trasmise ai suoi studenti i concetti appresi da Celli, ridefinendoli però con il sapere accumulato nel corso della sua esperienza personale⁶³.

In conclusione, l'esperienza formativa di Slavenska con Vincenzo Celli si delinea quale esempio significativo di come nuovi incontri e nuove occasioni di formazione possano dischiudere, agli occhi di una danzatrice, orizzonti più ampi, aperti alla generazione di nuove forme espressive. Sarà opportuno illuminare, grazie a ulteriori ricerche, la poliedrica figura dell'artista croata con ulteriori indagini dedicate al suo percorso cinematografico, alla sua metodologia didattica nella preparazione degli studenti statunitensi e ad alcuni significativi avvenimenti cui la danzatrice prese parte, in particolare le Olimpiadi della danza di Berlino nel 1936.

62. In merito alla compagnia di Slavenska e al suo lavoro in quegli anni negli Stati Uniti, si veda Leslie Norton-Frederic Franklin, *Frederic Franklin. A biography of the Ballet Star*, McFarland & Company, Jefferson 2007.

63. Cfr. Carmel June Purdum, *Mia Slavenska: a portrait*, cit., pp. 66-67.

