

Giulia Taddeo \*

## Un esercizio di biografia. Alicia Alanova tra danza d'arte e spettacolo commerciale (1919-1945)

17 dicembre 2024, pp. 89-112  
DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/20940>  
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](mailto:danzaericerca@unibo.it)

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

### Abstract

A partire dal reperimento, presso l'Archivio Enrico Prampolini, della documentazione relativa ai Balletti Alanova (1945), il saggio ricostruisce una parte della biografia personale e professionale di Alicia Alanova, danzatrice e coreografa di origine scozzese che, tra anni Venti e anni Quaranta, si muove in ambiti artistici assai diversi fra loro: i Ballets Russes, lo spettacolo leggero, i concerti di danza moderna, il cinema.

Starting from the finding, at the Enrico Prampolini Archive, of documentation relating to the Ballets Alanova (1945), the essay reconstructs a part of the personal and professional biography of Alicia Alanova, a dancer and choreographer of Scottish origin who, between the 1920s and 1940s, crossed very different artistic fields: the Ballets Russes company, revues and cabarets, modern dance concerts, cinema.

---

\* Università di Genova.

Giulia Taddeo

## Un esercizio di biografia. Alicia Alanova tra danza d'arte e spettacolo commerciale (1919-1945)

Nella sezione sul teatro, il Fondo Enrico Prampolini<sup>1</sup> custodisce una manciata di documenti relativi al “Ballet Russe Alanova” (o “Balletti Alanova”): un paio di programmi di sala, qualche ritaglio di giornale, dattiloscritti sparsi, appunti e disegni a matita delle scenografie, ideate, per l'appunto, dallo stesso Prampolini, che, dell'iniziativa, è anche co-direttore artistico.

Esaminando questi materiali si apprende che, da marzo a dicembre 1945, il “The Ballet Russe Alanova” è ospitato in alcuni importanti teatri italiani (almeno Napoli, Firenze, Venezia, Roma)<sup>2</sup>. Le rappresentazioni sono realizzate sotto la direzione del British Army Welfare Service e, dunque, indirizzate in primo luogo al personale delle forze armate britanniche di stanza in Italia, ma in seguito aperte anche a cittadini italiani<sup>3</sup>: i programmi di spettacolo appaiono ricalcati sulla formula resa paradigmatica da Djagilev, dato che si compongono di più numeri (di solito quattro) diversi per soggetto e ambientazione<sup>4</sup>, ma tutti caratterizzati dall'impiego di partiture musicali colte e dalla cura per la

---

1. Il Fondo Archivistico Enrico Prampolini (d'ora in poi FEP) è conservato presso il Centro di Documentazione e Ricerca del Museo d'Arte Contemporanea di Roma – MACRO. In particolare, i documenti qui menzionati presentano la seguente collocazione: serie 3, attività artistica 1907-1968, scatola 4, f. 41, Documentazione relativa al teatro.

2. I programmi custoditi presso il FEP fanno riferimento agli spettacoli del 15-25 marzo, presso il Teatro San Carlo di Napoli, e a quello del 21 aprile al Teatro La Pergola di Firenze. Vi è poi una sorta di *brochure* pubblicitaria, dal titolo *Balletti Alanova*, in cui scompare qualsiasi riferimento all'esercito inglese e che riporta un repertorio in parte diverso da quello indicato nei programmi di Napoli e Firenze. Nell'archivio online del Teatro La Fenice di Venezia, invece, sono disponibili le locandine delle rappresentazioni del 3, 4 e 6 novembre. Queste ultime sono reperibili al seguente indirizzo: [https://www.archivistoricolafenice.org/view/cronologia/scheda\\_nome.php?ID=7524](https://www.archivistoricolafenice.org/view/cronologia/scheda_nome.php?ID=7524) (u.v. 15/7/2024). Il riferimento alle date romane, infine, è presente in un trafiletto pubblicato su «Quarta parete», anno I, n. 8, 24 novembre 1945.

3. Cfr. Anonimo, «Quarta parete», anno I, n. 8, 24 novembre 1945.

4. I titoli che è possibile desumere comparando tutti i programmi reperiti sono: *Aurora's Wedding* (musica di Pëtr Il'ič Čajkovskij); *Bolero* (musica di Maurice Ravel); *Carnival* (indicato anche come *Carnevale*, musica di Robert Schumann); *Don Giovanni* (musica di Franco Casavola, coreografia di Medy Fernstrom); *Introduction et allegro* (musica di Maurice Ravel); *Mother Goose* (musica di Maurice Ravel); *Pulcinella* (musica di Igor' Stravinskij, coreografia di Carletto Thieben); *Pupazzetti* (musica di Alfredo Casella); *Racconti di Perrault* (musica di Maurice Ravel); *Quadro Flamenco* (musica di Franco Casavola); *Quadro Spagnolo* (musica di Manuel De Falla, coreografia di Lolita Sonderer, regia di Alanova); *Sartine 1830* (indicato anche come *Scuola di sartine*, musica di Vincenzo Tommasini); *Sole di mezzanotte* (musica di Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov).

dimensione visiva, con l'ideazione di scene e costumi affidata, oltre che a Prampolini, a professionisti come Gino Sensani, Alfredo Furiga, Leonor Fini.

Ma chi è Alanova, l'artista che dà il nome alla compagnia, che firma la maggior parte delle coreografie e che, con Prampolini, figura come direttrice artistica? Nei documenti citati fin qui, è indicata attraverso il cognome, impiegato come una sorta di nome d'arte: una *brochure* pubblicitaria in italiano, certamente redatta da Prampolini<sup>5</sup>, la descrive come

una danzatrice che prese parte ai balletti russi di Diaghileff, che, poi, staccatasi da questi, seguendo una sua particolare visione artistica e concezione estetica, si produsse individualmente in numerosi recitals di danza a Londra, Parigi, Madrid, ecc. In queste manifestazioni musicali Alanova sceglieva come suoi collaboratori per la parte musicale i più moderni compositori<sup>6</sup>.

In effetti, a quest'altezza cronologica Alanova ha alle spalle una carriera quasi trentennale, che l'ha condotta a viaggiare per l'Europa muovendosi con agilità fra danza, spettacolo commerciale e cinema.

Il suo profilo, però, non è stato finora investigato dagli studi, che contengono indicazioni telegrafiche e, talvolta, inesatte<sup>7</sup>. Nelle pagine che seguono, allora, proveremo a ricomporre la lacunosa biografia professionale (e, in parte, personale) di Alanova fino al 1945, che consideriamo come termine *ad quem* non solo nella storia dell'artista (dopo la guerra, infatti, se ne perdono le tracce), ma anche rispetto al mondo in cui Alanova è cresciuta e si è affermata artisticamente, vale a dire quello del modernismo – coreico ma non solo – dei primi decenni del Novecento.

Ma perché dedicarsi a un'artista che, pur nella sua versatilità, non è certo una stella di prima grandezza? Perché Alanova è un ponte, e un camaleonte. È un ponte, perché la sua vicenda biografica connette plasticamente ambiti considerati separati dalla storiografia dello spettacolo, facendo sfumare la divisione fra arte “colta” o “maggiore” e arte “commerciale” o “minore” e, come vedremo, mescolando le distinzioni disciplinari fra danza d'arte, spettacolo leggero, cinema.

Ma Alanova è anche un camaleonte. Il suo corpo – a teatro, sui giornali e sul grande schermo – è materia cangiante, pronta, nel tempo, a mutare abiti e atteggiamenti, rimodellando continuamente

---

kov); *Spectre de la Rose* (musica di Carl Maria von Weber); *Tiepolesco* (musica di Vincenzo Tommasini); *La Valse* (musica di Maurice Ravel); *Vivaldiana* (musica di Antonio Vivaldi). Dove non diversamente indicato, le coreografie sono di Alicia Alanova.

5. La *brochure* pubblicitaria dei *Balletti Alanova*, infatti, contiene un testo di presentazione di cui il FEP custodisce una bozza manoscritta. Cfr. FEP, serie 3, Attività artistica 1907-1968, scatola 4, f. 41, Documentazione relativa al teatro.

6. *Balletti Alanova*, *brochure* pubblicitaria, s.d. Cfr. FEP, serie 3, Attività artistica 1907-1968, scatola 4, f. 41, Documentazione relativa al teatro.

7. Se Lynn Garafola, nella sua recente monografia su Bronislava Nijinskaja, indica Alanova come «a successful art dancer» (Lynn Garafola, *La Nijinska: Choreographer of the Modern*, Oxford University Press, Oxford 2022, p. 322), un'altra fonte la confonde con l'attrice Kyra Alanova (Andrew Foster, *A Directory of Diaghilev Dancers*, in «Dance Research», vol. XXXVII, n. 2, 2009, pp. 181-205: p. 185).

la propria superficie esterna. Dalla ballerina in tutù alla danzatrice di flamenco, dall'esotica baiadera all'eccentrica *vedette* del varietà, dall'attrice di commedia alla donna dell'alta società, il corpo di Alanova catalizza un'intera iconografia della prima metà del Novecento, la cui rilevanza per la storia dello spettacolo travalica evidentemente i limiti di questo studio.

## Da Djagilev alla *revue*, attraverso il cabaret

Sono incerti la data e il luogo di nascita, così come, a ben vedere, il suo stesso nome. Ma Alicia Alanova (al secolo Alice Allan) sarebbe nata in Russia nel 1908<sup>8</sup> da genitori scozzesi<sup>9</sup>. Forse trasferitasi in Inghilterra con la famiglia a causa della Rivoluzione d'Ottobre<sup>10</sup> e iscritta a un collegio dal quale sarebbe fuggita per dedicarsi alla danza<sup>11</sup>, Alanova figura nei programmi di sala dei Ballets Russes di Sergej Djagilev già nel 1919<sup>12</sup>, come componente del corpo di ballo. A undici anni, è poco più che una bambina<sup>13</sup>: quale che sia stata la sua precedente formazione coreutica, il lungo periodo che trascorre nella compagnia dei Ballets Russes, dove rimane fino al 1924, lascia probabilmente una traccia profonda nella sua identità di danzatrice, incidendo sui successivi sviluppi della sua carriera.

Per circa sei anni, quindi, Alanova è nel corpo di ballo dei Ballets Russes. Partecipa alle nuove produzioni, firmate soprattutto da Léonide Massine (interpreta la moglie dell'americano in *Boutique fantasque* nel 1919, ma compare poi nella versione massiniana del *Sacre du printemps* e nelle *Astuzie femminili*, entrambi del 1920)<sup>14</sup> e da Bronislava Nižinskaja (*Les Noces*, *Les Biches* e *Le Train bleu*, nel 1923 e nel 1924)<sup>15</sup>, alle quali si aggiunge l'imponente ed economicamente disastrosa impresa di *The*

8. Cfr. Henry Perler, *La danse. Alanova*, in «Record», 3 gennaio 1931.

9. Cfr. Jane Pritchard, *Les ballets 1933*, in *Les ballets 1933*, The Royal Pavilion Art Gallery and Museum, Brighton 1987, pp. 9-20, in particolare p. 19.

10. Cfr. Henry Perler, *La danse. Alanova*, cit.

11. Cfr. *To-day's gossip*, in «Daily Mirror», 27 aprile 1932.

12. Come si vede ad esempio in: *Programme officiel des Ballets russes*, Paris, Théâtre de l'Opéra, décembre 1919-janvier/ février 1920 [soirée du 29 janvier 1920], ora disponibile all'indirizzo: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84150531/f35.item.r=programme%20officiel%20ballets%20russes%201919.zoom> (u.v. 15/7/2024).

13. Non troppo dissimile il caso delle *Baby Ballerinas*, appellativo coniato dal critico inglese Arnold Haskell per indicare le danzatrici Irina Baronova, Tamara Toumanova e Tatiana Riabouchinska, le quali, scoperte da George Balanchine nel 1931, iniziarono a danzare con i Ballets Russes de Monte Carlo quando avevano tra i dodici e i quattordici anni. Cfr. Kathrine Sorley Walker, *De Basil's Ballets Russes*, Atheneum, New York 1983.

14. Cfr. *Programme officiel des Ballets russes*, Paris, Théâtre des Champs-Élysées, décembre 1920 [soirée du 14 décembre 1920], ora disponibile all'indirizzo: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84151467/f23.item.r=programme%20officiel%20ballets%20russes%201920.zoom> (u.v. 15/7/2024); Cyril Beaumont, *The Diaghilev Ballet in London*, Adam and Charles Black, London 1940, p. 161.

15. Si veda, ad esempio: *Ballets Russes de Serge de Diaghileff*, Paris, Théâtre de la Gaîté-Lyrique, juin 1923 [programme du 16 juin 1923], ora disponibile all'indirizzo: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84151660/f1.item#> (u.v. 15/7/2024); *Grande saison d'art de la VIII<sup>e</sup> Olympiade, Ballets russes de Serge de Diaghilew*, Paris, Théâtre des Champs-Élysées, mai-juin 1924 [programme du 20 juin 1924], ora disponibile all'indirizzo: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84151697/f24.item.r=programma%20ballets%20russe%201924%20juin> (u.v. 15/7/2024).

*Sleeping Princess*, nel 1921<sup>16</sup>. Ma, com'è normale in una compagnia di giro, Alanova impara e interpreta anche le coreografie che appartengono al repertorio, quasi tutte di Michail Fokin, come *Les Sylphides*, *Prince Igor*, *Shéhérazade*, *Petruška*.

La giovane artista incorpora così non solo linguaggi coreografici diversi, ma entra in contatto con un ricco ventaglio di opere d'arte visiva (sotto forma di scene e costumi) e musicale. Viene verosimilmente formandosi, cioè, un variegato bagaglio linguistico: innanzitutto passi, pose e sequenze di danza, ripetuti per decine di rappresentazioni (le stagioni londinesi, ad esempio, potevano durare anche tre mesi)<sup>17</sup> e depositati nella memoria a lungo termine del corpo; ma poi temi, immagini, ritmi e sonorità, anch'essi vissuti nella pratica del palcoscenico e, forse, inconsciamente trasformati in una parte di sé.

Accanto a questo, è utile considerare la diversità dei luoghi di spettacolo in cui i Ballets Russes si esibiscono nell'Europa dei primi anni Venti: ogni teatro ha una sua programmazione, una sua storia, consuetudini e pubblici di riferimento propri. Cosa significa, ad esempio, andare a Parigi e danzare davanti al pubblico colto dell'Opéra e a quello del Théâtre Mogador, più abituato all'operetta?<sup>18</sup> A quello dell'Empire Theatre di Londra, frequentato persino dallo scià di Persia, e del Manchester Hippodrome, con i suoi numeri di *music-hall*?<sup>19</sup> Occorre flessibilità, prontezza e presenza scenica; in cambio, forse, si affina il fiuto e la capacità di gestire la relazione con la platea, nonché la consapevolezza del sistema commerciale all'interno del quale si lavora.

Di tutto questo Alanova deve aver fatto esperienza, benché, al momento, non sia possibile dimostrarlo attraverso le fonti. Ma è lecito interrogarsi su questi aspetti, così come sulla posizione da lei occupata nella compagnia: cosa significa vivere l'esperienza dei Ballets Russes dalla prospettiva del corpo di ballo? Dal punto di vista, cioè, di individui che, per quanto considerati «la chiave di volta dell'impresa»<sup>20</sup>, non sono destinati a comparire nelle recensioni o nelle foto dei preziosi programmi-souvenir? Indagare la vita quotidiana del corpo di ballo apporterebbe un contributo prezioso alla comprensione storica dei Ballets Russes, cercando di scoprire, ad esempio, le condizioni contrattuali,

16. Cfr. *Ballet in Five Scenes After Perrault's Tale, "The Sleeping Princess" ("La belle au bois dormant")*, programme, London, Alhambra Theatre, November 1921, ora disponibile all'indirizzo: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84150494/f26.item.r=sleeping%20princess%20ballets%20russes%201921> (u.v. 15/7/2024).

17. Come fu tra il 1919 e il 1920, quando la stagione dei Ballets Russes presso l'Empire Theatre durò dal 29 settembre al 20 dicembre. Cfr. Mathias Auclair – Pierre Vidal – Jean-Michel Vinciguerra (sous la direction de), *Les ballets russes*, Gourcuff Gradenigo, Montreuil 2009, p. 270.

18. Cfr. *Les Ballets russes à Mogador*, Paris, Théâtre du Mogador, juin 1922 [soirée de gala du 27 juin 1922], ora disponibile all'indirizzo: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8415163r.r=ballets%20russes%20mogador?rk=64378;0> (u.v. 15/7/2024).

19. Sull'insofferenza di Djagilev rispetto al Manchester Hippodrome si veda Richard Buckle, *Diaghilev*, Atheneum, New York 1984, pp. 353-354.

20. Cyril Beaumont, *The Diaghilev Ballet in London*, cit., p. 127. Traduzione a cura di chi scrive. Tutte le traduzioni sono dell'autrice.

i tempi e i modi delle prove, la possibilità di interazione con l'alta società internazionale<sup>21</sup>.

Quella visibilità che, in quanto membro del corpo di ballo, le sembrava preclusa con i Ballets Russes, Alanova comincia ad acquisirla nel 1925. Nel mese di luglio, infatti, compare sulla stampa come Mlle Alanova: danza con la New Florida Band all'Hackney Theatre di Londra in un numero intitolato *Jazzy Classics*<sup>22</sup>. Parallelamente, si esibisce al cabaret del New Princes Restaurant, distinguendosi soprattutto nell'interpretazione di danze spagnole. È un balzo netto nel mondo del music-hall (la cui tradizione, a Londra, risale almeno al periodo vittoriano)<sup>23</sup> e dello spettacolo di cabaret, qui praticato senza la vena irriverente e satirica che caratterizzava le coeve scene francesi o berlinesi<sup>24</sup>, ma connotato da lusso ed eleganza, intrattenimento *chic* per una clientela che, oltre al consumo del pasto, era anche desiderosa di lanciarsi nelle danze di società più in voga<sup>25</sup>.

Nulla si sa delle modalità di ingaggio, ma è possibile che Alanova fosse abbastanza indipendente nella scelta e nell'ideazione delle coreografie, così come del proprio abbigliamento. Grazie a queste esibizioni, il corpo di Alanova inizia ad apparire in fotografia. La si ritrova, ad esempio, in due ritratti a pagina intera pubblicati, tra luglio e agosto 1925, su «The Bystander» e sull'«Illustrated Sporting and Dramatic News»<sup>26</sup>.

Nel primo, è abbigliata in stile orientalista. Ad eccezione del copricapo, da cui scendono due pendagli rabescati in corrispondenza delle orecchie, il resto del costume (composto di pantaloni morbidi stretti alla cavaglia e di una sorta di reggiseno) non presenta il preziosismo che caratterizza l'orientalismo di inizio Novecento, al quale, com'è noto, i Ballets Russes avevano fornito un apporto significativo e che, però, gli stessi Ballets Russes avevano ri-declinato in senso avanguardista già sul finire degli anni Dieci. Emblematica in questo senso è la doppia versione dei costumi disegnati per

21. Indicazioni preziose sulle condizioni contrattuali possono forse provenire dal Fond Boris Kochno, custodito alla Bibliothèque Nationale de France. In questo archivio è presente anche documentazione su Alicia Alanova, come si evince da Mathias Auclair – Pierre Vidal – Jean-Michel Vinciguerra (sous la direction de), *Les ballets russes*, cit., p. 218.

22. *Amusements. Hackney Empire*, in «Eastern Post», 11 luglio 1925.

23. Cfr. Stephen Banfield, *English Musical Comedy 1890-1914*, in Robert Gordon – Olaf Jubin (edited by), *The Oxford Handbook of British Musical*, Oxford University Press, New York 2016, pp. 117-142.

24. Su questi temi si vedano almeno: Lisa Appignanesi, *The Cabaret*, Yale University Press, New Heaven 2004; Rodolfo De Angelis, *Storia del café-chantant*, Stamperia del Valentino, Napoli 2007 (I ed. Il Balcone, Milano 1946); Laurence Senelick, *Cabaret Performance: Sketches, Songs, Monologues, Memoirs*, PAJ Publications, New York 1989. Un'ulteriore pista di indagine potrebbe consistere nel comparare la scena inglese con quella dello spettacolo leggero francese, dove la danza ha avuto un ruolo centrale. Si vedano a tal proposito: Guy Ducrey, *Le mythe Loïe Fuller*, in Id., *Corps et graphies. Poétique de la danse et de la danseuse a la fin du XX<sup>e</sup> siècle*, Champion, Paris 1996, pp. 430-461; Giovanni Lista, *Loïe Fuller danseuse de la Belle Époque*, Stock, Paris 1994; Elena Mazzoleni, *Loïe Fuller: il fascino della luce*, in «Elephant&Castle», n. 8, 2013, pp. 5-27; Elena Mazzoleni, *Il paradigma della velocità. Il dinamismo sulla scena europea tra fine Ottocento e inizio Novecento*, in «Mimesis Journal», vol. IX, n. 1, 2020, pp. 57-78; James McCormick, *Popular Theatres of Nineteenth Century France*, Routledge, London 1993.

25. Cfr. James J. Nott, *Going to the Palais: a Social and Cultural History of Dancing and Dance Halls in Britain, 1918-1960*, Oxford University, Oxford 2015.

26. *Dancing From Some New Angles*, in «The Bystander», 15 luglio 1925; *A Spanish-trained Russian Dancer: M<sup>me</sup> Alanova*, in «Illustrated Sporting and Dramatic News», 15 agosto 1925.

*Cléopâtre*: se nel 1909 Léon Bakst avvolge il corpo di Ida Rubinstein in veli, pietre e cascate di perle, nel 1918 Sonia Delaunay trasforma il costume della regina d'Egitto in un assemblaggio di forme geometriche in seta, lamé, *paillettes* e fili metallici<sup>27</sup>.



Figura 1. Foto a pagina intera di Alicia Alanova in costume orientalista, corredata dal titolo *Dancing From Some New Angles*, in «The Bystander», 15 luglio 1925.

27. Il costume ideato da Sonia Delaunay è custodito presso il Los Angeles County Museum of Art ed è visionabile al seguente indirizzo: <https://collections.lacma.org/node/236410> (u.v. 15/7/2024).

La fotografia di Alanova pubblicata su «The Bystander» nel luglio 1925, allora, mostra una figura dal costume piuttosto essenziale: si intravede giusto un tessuto che riflette la luce, impiegato per il reggiseno e per le decorazioni geometriche del gonnellino posto sopra i pantaloni. L'aspetto più appariscente di questa immagine, però, è la posa, probabilmente realizzata appoggiando il lato destro del corpo contro lo sfondo. Qui, i quattro arti, piegati, disegnano altrettanti angoli, mentre il bacino spinto fortemente in avanti, i piedi sollevati sulla mezza punta e la schiena allungata indietro suggeriscono un senso di profondo disequilibrio. Nonostante petto e addome siano mostrati audacemente, l'atletismo della posa risulta dominante, generando un'interessante oscillazione fra sensualità e forza.

La didascalia che correda questa fotografia segnala che, al New Princes Cabaret, Alanova interpreta «una gran varietà di danze»<sup>28</sup>, e, in effetti, il ritratto pubblicato sull'«Illustrated Sporting and Dramatic News» il 15 agosto del 1925 mostra un'altra versione della danzatrice. In equilibrio sulla punta di un piede (forse ritoccato), con le gambe di profilo rispetto alla camera, Alanova indossa una sorta di corto pagliaccetto bordato di balze che scopre le gambe, mentre un corpino attillato culmina con un fiore di stoffa sulla spalla destra. Alanova solleva il ginocchio che si trova a favor di camera, anche in questo caso, forse, con l'aiuto di un appoggio sullo sfondo: è una posa assai ricorrente nell'iconografia delle *girls*, che serve a mostrare le gambe, nonché, nelle immagini di gruppo, a moltiplicare la visione degli arti inferiori. La scarpetta da punta, pure ricorrente nello spettacolo commerciale sin da metà Ottocento<sup>29</sup>, suggerisce la provenienza “colta” della danzatrice, benché, nel complesso, l'atteggiamento di Alanova risulti vezzoso, quasi frivolo: lievemente sorridente e con lo sguardo rivolto lontano, Alanova è divenuta una graziosa bambola, il cui repertorio, si legge in didascalia, include soprattutto danze spagnole.

La doppia ispirazione orientalista e iberica è indicativa di due tendenze assai diffuse in questo periodo, tanto nel campo della danza colta (come dimostrava, ancora, l'esempio dei Ballets Russes o, su un altro versante, quello di Antonia Mercé, nota come la Argentina)<sup>30</sup>, quanto nello spettacolo commerciale, popolato di interpreti perlopiù solisti che, nella peculiarità delle loro movenze e (talvolta) delle loro fattezze esotiche, evocavano atmosfere lontane (Egitto, India, Cambogia, Indonesia, Giappone). In questo quadro, però, uno stesso artista poteva attraversare i confini tra “colto” e “commerciale”: si pensi al caso della franco-indiana Nyota Inyoka, la quale, benché protagonista di una

28. *Dancing for Some New Angles*, in «The Bystander», cit.

29. Un esempio di questo fenomeno è offerto dalla presenza di ballerine italiane sulle scene statunitensi nella seconda metà dell'Ottocento. Per approfondimenti: Caterina Pagnini, *Silfidi “en pointe”: ballerine italiane nel Nuovo Mondo*, in «Drammaturgia», vol. XVIII, n. 8, 2021, pp. 63-101.

30. Tra le pubblicazioni recenti su Antonia Mercé, si segnala: Idoia Murga Castro, *Embodying Spanishness: La Argentina and her Ballets Espagnols*, in «Conversations Across the Field of Dance Studies», vol. XXXIX, 2019, pp. 12-17; Mark Franko, *Danser l'identité nationale espagnole à Paris et à New York (1928-1930): Antonia Mercé, La Argentina, entre néo-classicisme, modernisme et expression populaire*, in «Perspectives», n. 2, 2020, pp. 207-218, online: <https://journals.openedition.org/perspective/21232> (u.v. 15/7/2024).

carriera internazionale, trova a Parigi la propria base, comparando tanto alle Folies Bergères quanto all'Opéra<sup>31</sup>.

Difficile dire quanto, di questo panorama, sia effettivamente intercettato e rielaborato in chiave personale da Alanova. Le coreografie da lei interpretate, però, continuano a essere apprezzate presso i cabaret londinesi, se è vero che, fino al 1928, la sua presenza si rintraccia, oltre che al New Princes Cabaret, al Lido Restaurant Dance Club, al Green Park Hotel Restaurant, al Piccadilly Hotel e al Romanos Restaurant<sup>32</sup>.

Con il 1929 arriva poi l'ingaggio, come danzatrice, in una delle *revues à grand spectacle* di Charles B. Cochran, *Wake up and dream!*, che, dopo un debutto di rodaggio presso Manchester<sup>33</sup>, rimane in scena al London Pavillion dal 29 marzo al 9 novembre<sup>34</sup>. Una lunga scrittura, che, dopo le esperienze nel cabaret, permette ad Alanova di entrare nell'ingranaggio della *revue*. Questo genere di spettacolo, per le modalità con cui era costruito e per il tipo di relazione che instaurava con il pubblico, era percepito innanzitutto come *moderno*: la satira degli aspetti più pregnanti della contemporaneità (dall'ultimo sciopero alle tendenze della moda), la rottura del racconto lineare (con il montaggio per "numeri" separati), i ritmi sincopati di balli e musiche jazz, le danze esotiche o acrobatiche, l'esposizione di moltitudini di corpi femminili in movimento (le *girls*), tutto contribuiva a comporre un vero e proprio caleidoscopio narrativo, dominato dagli imperativi della rapidità, della varietà, della sorpresa.

Danza e musica da ballo vi esercitavano un ruolo primario, tanto che le *revues* di Cochran, tra i più potenti produttori di questi anni, puntavano proprio su «danze moderne, musica, sollecitazione sessuale, spettacolarità»<sup>35</sup>. A ben vedere, però, nelle *revues* di Cochran non figuravano i plotoni di *girls* che caratterizzavano il genere della rivista; il produttore, che ben conosceva i Ballets Russes, preferiva numeri di danza dal formato più ridotto<sup>36</sup>.

In *Wake up and dream!*, Alanova, etichettata dalla stampa come danzatrice «dal Balletto Russo»<sup>37</sup>, figura in danze spagnole, scene corali, defilé di costumi eccentrici. Non ha sicuramente responsabilità come coreografa, incarico attribuito alla danzatrice Tilly Losch, che interpretava anche i ruoli principali (nei quali talvolta si avvicendava proprio con Alanova)<sup>38</sup>, a Max Rivers (che dirigeva

31. Attorno a questa figura ruota il progetto, a cura dell'Università di Salisburgo, *Border-Dancing Across Time. The (Forgotten) Parisian Choreographer Nyota Inyoka, her Œuvre, and Questions of Choreographing Créolité*. Per approfondimenti: <https://project-nyota-inyoka.net/people-partners/> (u.v. 15/7/2024).

32. Secondo quanto si evince dalla rubrica *Restaurants and Club Entertainments* pubblicata su «Evening Standard» nel periodo compreso fra aprile 1927 e ottobre 1928.

33. *Theatre notes*, in «Southwark and Bermondsey Recorder», 8 marzo 1929.

34. John Peter Wearing, *The London Stage 1920-1929: a Calendar of Productions, Performers, and Personnel*, Rowman & Littlefield, Lanham 2014, pp. 659-660.

35. David Linton, *English West End Revue: The First World War and After*, in Robert Gordon – Olaf Jubin (edited by), *The Oxford Handbook of British Musical*, cit., pp. 143-168: p. 148.

36. Cfr. Don McDonagh, *George Balanchine*, Twayne, Boston 1983, pp. 79-80.

37. Anonimo, *Wake up and Dream*, in «The Era», 29 marzo 1929.

38. Cfr. Jane Pritchard, *Les ballets 1933*, cit., p. 19.

una scuola frequentata anche dalla stessa Alanova)<sup>39</sup> e, non accreditato, a George Balanchine<sup>40</sup>. Quest'ultimo sarebbe il coreografo di *What is this thing called love?*, uno dei numeri più fortunati di tutto lo spettacolo: per tre personaggi – The Girl (Tilly Losch), The Man (Toni Birkmayer), The Other Woman (Alanova) – era verosimilmente incentrato su un triangolo amoroso. Nella bibliografia su Balanchine, sono davvero scarni gli accenni a questa produzione<sup>41</sup>: bisogna però notare che *Wake up and dream!* va in scena quando Djagilev è ancora vivo e Balanchine è impegnato nella creazione di balletti per gli spettacoli d'opera al Théâtre de Monte-Carlo, oltreché, naturalmente, in quella delle coreografie per i Ballets Russes, in particolare *Le Bal* e *Le fils prodigue*, che debuttano nel maggio del 1929. La produzione commerciale non è dunque un ripiego, ma si intreccia a quella colta.

Un'immagine relativa a *What is this thing called love?* mostra Alanova inginocchiata, in primo piano, con il corpo avvolto in un ampio mantello di colore chiaro, i capelli sciolti, il volto girato quasi di profilo, gli occhi socchiusi, come ispirati<sup>42</sup>. Più indietro, Tilly Losch in abito da sera chiaro e scarpe col tacco guarda intensamente Toni Birkmayer, mentre, sullo sfondo, un fantoccio raffigurante una sorta di idolo africano, vestito di uno strano abito scuro, si staglia dritto su un piedistallo con il volto coperto da una maschera integrale e un alto copricapo che svetta a torre sulla testa.

A proposito delle musiche di Cole Porter per questa coreografia, si è infatti notato che, nell'allestimento originale, il brano *What is this thing called love?* era associato a elementi sonori e visivi di tipo esotico, in particolare di matrice africana:

Andato in scena a Londra e Broadway, *Wake Up and Dream* presentava la canzone all'interno di una sequenza di danza che, similmente, associava l'enigma e l'ineffabilità dell'amore con la meraviglia per paesaggi lontani. Nello spettacolo, un cantante si appoggiava al lato del palcoscenico mentre tre danzatori, coreografati da George Balanchine, interpretavano il testo sul ritmo persistente di un tam-tam e danzavano attorno a una statua disegnata da Oliver Messel con fattezze simili a quelle di un idolo africano.<sup>43</sup>

Il soggetto dell'azione sembra accogliere qualche forma di simbolismo, mentre poco o nulla si evince rispetto alla coreografia, ad eccezione, forse, di un orientamento non accademico, se non altro perché si può ipotizzare che nemmeno Alanova, i cui piedi non sono visibili nella fotografia citata poco sopra, indossi le scarpette da punta.

Ma che cosa aveva significato, per Alanova, il passaggio dai Ballets Russes – benché, in parte,

39. Si veda la pubblicità della scuola pubblicata su «The Stage» il 2 maggio 1929.

40. *Choreography by George Balanchine: a catalogue of works*, Viking, New York 1994, pp. 90-91.

41. Figura nel volume di Moira Shearer, *Balletmaster: a Dancer's View of George Balanchine*, Putnam, New York 1987, p. 72.

42. Cfr. il collage fotografico intitolato "Wake up and Dream!" *Scenes and Postures from Mr. Cochran's Glittering 1929 Revue*, in «Graphic», 30 marzo 1929.

43. Joshua S. Walden, "The Beat Beat Beat of the Tom-Rom". *Cole Porter and the Exotic*, in Don M. Randel – Matthew Shaftel – Susan Forscher Weiss, *A Cole Porter Companion*, University of Illinois Press, Urbana, Chicago and Springfield 2016, pp. 182-204: pp. 182-183.

mediato dal fatto di interpretare le coreografie di Balanchine in *Wake up and Dream!* – al sistema dello spettacolo commerciale, tra cabaret e *revue*? Come era cambiato, cioè, il suo modo di muoversi e stare in scena?

Possiamo formulare qualche ipotesi appoggiandoci al prezioso volume di André Levinson *La danse d'aujourd'hui*, pubblicato sempre nel 1929<sup>44</sup>. Si tratta di un testo molto noto, ma forse poco indagato proprio nella sezione relativa alle danze esotiche (intitolata *Le cycle exotique*) e in quella dedicata allo spettacolo commerciale, dal titolo *La danse du Music-Hall*, entrambe considerate come parte integrante del panorama coreico del tempo, accanto, ad esempio, ai Ballets Russes, alle produzioni dell'Opéra di Parigi, alle danze di Isadora Duncan o a quelle ritmiche.

Prima di presentare figure e tendenze di punta nel music-hall (termine con cui allude alle grandi *revues* provenienti dall'Inghilterra, indicate come «music-hall d'attractions»)<sup>45</sup>, l'autore presenta alcune considerazioni di carattere generale, indicando anche le differenze rispetto alla cosiddetta «danse théâtrale»<sup>46</sup>:

L'intensità è, a nostro avviso, uno dei principi fondamentali della *revue*. L'azzardo improbabile, l'audacia mirabile, l'eccesso nell'imprevisto concorrono a coronare un buon numero. Quest'ultimo si svolge in *crescendo* fino alla crisi finale. Quello che gli inglesi chiamano "climax". [...]

La danza teatrale è di natura diversa. [...] Non può tollerare l'enfasi di una presentazione di acrobazie. [...] Si compie e risplende, circondata da un cerchio magico. In questo cerchio ci attira con la virtù del ritmo e con l'incantesimo dell'armonia corporea.

In tal modo il passaggio dal teatro alla pedana non si compie senza un prezzo. La *revue* tratta regalmente i suoi illustri ostaggi, ma impone loro la propria legge. [...] All'Opéra, lo spirito della danza classica si irradia dolcemente, come una luce attraverso una lampada di alabastro. Nella *revue*, ti colpisce con l'aggressiva crudezza di un proiettore. La perfezione tecnica della stella diventa record acrobatico. [...] Il capriccio soppianta la regola, il paradosso si sostituisce al sillogismo, la necessità di stupire al bisogno stesso di compiacere, il battitore al ballerino, la "speciality" alla formazione completa e armoniosa del ballerino.<sup>47</sup>

Quando entra nel meccanismo della *revue*, la danza teatrale, per Levinson, deve sottomettersi a regole precise, determinate soprattutto da una differente composizione del tempo teatrale: in un genere dominato dalla velocità, ogni "numero" deve essere rapidamente efficace, condensando ed esaltando in pochi minuti i suoi caratteri costitutivi, mostrando con chiarezza le proprie peculiarità. La logica è quella dell'unicità, della *speciality*, opposta, se si vuole, a quella della conformità rispetto a una tradizione e una tecnica codificata: si sta in scena perché si possiede un tratto distintivo, un'abilità specifica che occorre valorizzare. Per una danzatrice, questo può significare esibirsi in una prodezza tecnica, come l'esecuzione ripetuta o accelerata di un passo particolarmente difficile del linguaggio

44. André Levinson, *La danse d'aujourd'hui*, Duchartre et Van Buggenhout, Paris 1929.

45. *Ibidem*.

46. *Ibidem*.

47. *Ibidem*.

classico accademico; lo svolgimento di un esercizio ginnico pericoloso e, pertanto, privo di artifici e vezzosità; oppure, l'esibizione del proprio corpo in maniera originale, magari grazie a un costume bizzarro o a movenze eccentriche.

Che nelle danze di Alanova fossero all'opera simili procedimenti è suggerito ancora una volta dalle immagini. Lo sfoggio di abilità ginniche, ad esempio, si rintraccia in un collage fotografico pubblicato su «Graphic» il 2 marzo 1929, nel quale compaiono, recita il titolo, «Le ragazze di Mr. Cochran più grassocce», vale a dire alcune delle protagoniste di *Wake up and dream!*, le quali avrebbero seguito una dieta speciale imposta dal produttore Cochran per guadagnare peso, così da sfoggiare forme più morbide e, quindi, più attraenti.

Sorvolando sulla questione dell'opulenza del corpo femminile, evidentemente da nutrire e allevare come un capo di bestiame, la figura di Alanova si differenzia leggermente rispetto a quella delle sue colleghe. È l'unica, infatti, ad avere le gambe coperte, dato che indossa lunghi pantaloni e una tunichetta di colore scuro, con un foulard attorno al collo; ma è anche l'unica (che si finge) impegnata nella danza, visto che sta provando *the splits*, cioè la cosiddetta “spaccata”, prodezza molto gradita al pubblico e assai ricorrente nell'iconografia dello spettacolo commerciale di questi anni.

Altrettanto frequentata è poi la posizione rovesciata all'indietro (il “ponte”), che, da un lato, estremizza la *cambrure* della menade già praticata da Isadora Duncan, ma che, dall'altro lato, è presente nella storia del teatro occidentale perlomeno dal Medioevo, praticata dai giullari, oltreché, com'è noto, dai comici dell'Arte<sup>48</sup>. Una posa implicitamente sovversiva, che ribalta l'anatomia umana portando in primo piano l'area più intima del corpo, quella del bacino: Alanova si cimenta anche in questa posizione, di cui, come si vede ancora una volta in un documento fotografico<sup>49</sup>, propone la variante con una gamba sollevata. Il legame con la ginnastica, in questo caso, è dato anche dal fatto che la posa non è eseguita sul palcoscenico, ma, si legge in didascalia, all'interno della School of Physical Culture di Londra grazie all'aiuto di una speciale macchina, una sorta di carrucola che sostiene la schiena e consente di liberare le gambe. Non sappiamo se Alanova la praticasse anche in scena, ma è interessante registrare ciò che è costruito dalla narrazione fotografica: una danzatrice che frequenta un istituto di cultura fisica per perfezionare le proprie abilità motorie.

Sintomatica degli eccessi della *revue* è invece la fotografia di Alanova in *Wake up and dream!* che compare su «Motor owner», dunque una rivista dedicata ai motori e tendenzialmente destinata a lettori uomini, il 1° maggio 1929<sup>50</sup>. La danzatrice è infilata all'interno di un pesante costume vagamente ispirato al Settecento, con ampia crinolina – ma aperta sul davanti, così da far apparire polpacci

48. Su questi aspetti rimane fondamentale il saggio di Ferdinando Taviani, *Un vivo contrasto: seminario su attrici e attori della Commedia dell'Arte*, in «Teatro e Storia», anno I, n. 1, 1986, pp. 25-75.

49. L'immagine è accompagnata dal titolo *High Kick Practice*, su «The Daily Mirror» il 10 maggio 1929.

50. L'immagine è inserita in un collage dal titolo *Wake up and Dream!*.

e caviglie – e, soprattutto, con un enorme copricapo composto di sei elementi tridimensionali a forma di onda impilati uno sull'altro e sormontati da un settimo a forma di nave. Si tratta di un costume evidentemente pensato per catalizzare tutta l'attenzione: l'interesse dell'azione scenica, semmai, è dato dallo scarto fra la costrizione imposta dall'abito e il movimento che il corpo umano riesce a padroneggiare senza perdere il controllo.

Proprio nel suo eccesso, questo uso dell'abbigliamento indica una questione importante, dato che, come accade pure nella successiva produzione artistica di Alanova, in questi anni sono numerose le esperienze di danza “moderna”, tanto colta quanto commerciale, in cui il costume “costruisce” letteralmente il corpo danzante e la situazione scenica, determinando il modo di creare, eseguire, interpretare il movimento. Nel caso di Alanova, però, non si tratta, come era stato ad esempio per Isadora Duncan, di vestire il corpo in modo funzionale alla definizione, dall'interno, di elementi tecnici fondamentali (il motivo dell'onda, il lavoro sul torso, il passo, la corsa, ecc.) e all'attivazione di un immaginario di riferimento (la Grecia antica). Per Alanova, il costume modella innanzitutto la superficie del corpo, penetra dall'esterno verso l'interno e, nella sua varietà, spinge la danzatrice a mutare costantemente volto.

Alanova cambia costume (e immagine pubblica) già all'inizio degli anni Trenta, quando abbandona l'ambito dello spettacolo commerciale per avviarsi verso una carriera solista, interprete di *recitals* che, per le loro caratteristiche, inducono a interrogarsi sulla formula colta dei “concerti di danza” e, più in generale, su un modernismo coreico i cui contorni, in questi anni, sono assai frastagliati.

### ***Alicia Alanova concert dancer***

Nell'edizione 1930, la *revue* di Cochran vede ancora una volta il coinvolgimento di George Balanchine, al quale si aggiunge un altro esponente di spicco degli ormai disciolti Ballets Russes: Serge Lifar<sup>51</sup>. In questo periodo, Lifar crea anche una coreografia per Alicia Alanova dal titolo *Diane*, composta sulle musiche di Paul Hindemith<sup>52</sup>. Con le sue «nuove posizioni per le danze femminili»<sup>53</sup>, *Diane* entra così nel repertorio di Alanova, che sta per lanciarsi nella carriera da solista e che intende ora proporsi come danzatrice colta, la cui arte è concepita in stretta relazione con la musica. Già sul finire del 1930, infatti, è a Parigi e, dalla capitale francese, prende avvio una breve stagione – fondamentalmente fino al 1933 – durante la quale Alanova propone le cosiddette *suites de danse*: programmi di stampo concertistico composti di brevi coreografie ideate a partire da partiture musicali colte, prevalentemente di autori contemporanei ed eseguite da grandi orchestre, non di rado sotto la guida

51. Come si vede, peraltro, dal collage fotografico pubblicato su «The Sketch» il 19 marzo 1930.

52. Serge Lifar, *Ma vie. From Kiev to Kiev*, Hutchinson, London 1970, pp. 97-98.

53. *Ibidem*.

di direttori importanti.

È innanzitutto il legame con la musica a distinguere la proposta artistica di Alanova e a connotarla come appartenente alla *high culture*: dinanzi alla partitura, la coreografia si pone come una sorta di trasposizione visiva<sup>54</sup>, la quale, del brano coreografico, non intende restituire i valori formali, bensì l'intenzione profonda dell'autore. Si legge in un resoconto del 1931: «Alanova non è però una di quelle ballerine che vogliono innovare a tutti i costi [...]. Alanova è una musicista esperta: solo dopo aver maturato a lungo un testo musicale, si decide a dargli il commento plastico che ritiene più adatto alla sua essenza»<sup>55</sup>.

Ciascuno dei brani che compongono questi concerti di danza appare assai diverso dagli altri per concezione, soggetto e stile (musicale e coreografico): a questa varietà complessiva, sembra però corrispondere, a livello della singola composizione, una ricerca dell'organicità, una sorta di sintesi armonica (una *Gesamtkunstwerk*?) delle sue componenti, vale a dire musica, coreografia e, non da ultimo, costume. Nel quadro di rappresentazioni che non prevedono l'impiego di scenografie, al costume è infatti demandato un ruolo centrale, dal momento che in esso si condensa la dimensione visiva dello spettacolo: di questo, come si diceva, Alanova è perfettamente consapevole, e anzi cerca il coinvolgimento di costumisti di prim'ordine (come Oliver Messel e Marie Laurencin), nonché di raffinate *boutiques*<sup>56</sup>.

Ma la strategia di distinzione perseguita da Alanova passa anche attraverso la scelta dei luoghi di spettacolo. Tra il 1930 e il 1933 si esibisce soprattutto a Parigi e Londra, anche se, stando alla stampa, non mancano tournées europee<sup>57</sup> e, pare, rappresentazioni statunitensi<sup>58</sup>: tuttavia, nelle capitali francese e inglese, i teatri privilegiati saranno rispettivamente il Théâtre des Champs Elysées e il Savoy. Si tratta di due teatri, soprattutto nel caso del Théâtre des Champs Elysées, assai legati alla danza<sup>59</sup>, ma anche regolarmente frequentati dall'alta società, come risultava evidente per il Savoy, collegato con gli omonimi hotel e sala da ballo di lusso<sup>60</sup>.

È da Parigi, dunque, che la stagione di Alanova come *concert dancer* prende avvio. Nel 1931, è in scena al Théâtre des Champs Elysées a gennaio (ma debutta il 22 dicembre 1930), maggio (dal

54. Sul tema delle relazioni fra danza libera e trasposizione della musica si veda il recente contributo di Stefano Tomasini: *Danze senza peso. Ipotesi su Maud Allan*, in «Biblioteca Teatrale», n. 136, 2021, pp. 107-118.

55. Henry Perler, *La danse. Alanova*, cit.

56. Nel 1931, ad esempio, la stampa segnala che i costumi di Alanova sono realizzati da una delle più raffinate *boutiques* degli Champs Elysées. Cfr. Anonimo, *Musique*, in «La Liberté», 8 dicembre 1931.

57. *Ibidem*.

58. Cfr. Anonimo, *Concerts and spectacles*, in «Le Matin: derniers télégrammes de la nuit», 20 mai 1933.

59. Per limitarsi all'inizio degli anni Trenta, al Théâtre des Champs Elysées si esibiscono ad esempio: Vera Nemchinova, Anna Pavlova, Clotilde e Alexander Sacharov, Lisa Duncan, Ida Rubinstein, Kurt Jooss, Les Ballets 1933, Bronislava Nižinskaja. I programmi di sala relativi alle rappresentazioni di questi artisti, in formato digitale, sono reperibili all'indirizzo: <https://mediatheque.cnd.fr/spip.php?page=serie-historique-1930-1939> (u.v. 15/7/2024).

60. Cfr. James J. Nott, *Going to the Palais: a Social and Cultural History of Dancing and Dance Halls in Britain, 1918-1960*, cit.

18) e dicembre (dal 5), con programmi che, in assenza di altra documentazione, è possibile dedurre solo dalla stampa<sup>61</sup>. Oltre al già citato *Diane*, le rappresentazioni prevedono danze su brani di Manuel Blancafort, Claude Debussy, Manuel De Falla, Lamberto Pavanelli, Darius Milhaud, Modest Musorgskij, Vittorio Rieti, Joahnn Strauss II (di cui si interpreta il celebre *An der schönen blauen Donau*, cioè *Sul bel Danubio blu*). Una selezione musicale evidentemente ricca e variegata, cui corrisponde un programma coreografico altrettanto multiforme: «Classico, russo, moderno tedesco [*modern German*], simbolico, tutto le riesce e la sua versatilità è praticamente senza fine»<sup>62</sup>. Particolarmente interessante, nell'elenco di aggettivi appena riportato, è l'indicazione relativa alle coreografie modernotedesche, con un rimando, dunque, alla danza d'espressione tedesca e, per esteso, centro-europea: in effetti, un articolo del 1931 allude a una permanenza di Alanova a Monaco<sup>63</sup> – dove poteva aver maturato qualche esperienza in tal senso – e, parimenti, nell'aprile del 1932 un collage di fotografie di Yvonne Yevonde pubblicato su «The Bystander»<sup>64</sup> mostra Alanova vestita di un austero abito scuro a maniche lunghe, attillato sul torso, con una lunga gonna leggermente larga sul fondo e una sorta di berretto, sempre scuro, sul capo. In questi panni, degni di una fotografia di Mary Wigman<sup>65</sup>, Alanova esegue una sequenza di pose ieratiche, connotate dalla contrazione in dentro dell'addome (il contrario, dunque, della *cambrure* rovesciata all'indietro vista in precedenza) e dalla peculiare disposizione delle braccia, le quali, come le ginocchia che sembrano sbucare dal tessuto teso della gonna, risultano rigide e spigolose.

Nel quadro del generale successo che accompagna gli spettacoli parigini, spicca la recensione di Émile Vuillermoz, non solo per lo scetticismo sulla preparazione tecnica di Alanova e per il giudizio severo rispetto al trattamento riservato alla musica di Debussy<sup>66</sup>, ma anche perché il critico francese suggerisce un paragone con la proposta artistica dei coniugi Sacharov che, ci pare, coglie perfettamente due delle questioni sollevate poc'anzi: la centralità del costume e, conseguentemente, l'idea di uno spettacolo come “quadro”, nel quale l'armonica fusione di movimento corporeo e musica si compie proprio attraverso l'abito, che diviene così una sorta di diaframma capace di collegare le diverse dimensioni della rappresentazione. Scrive Vuillermoz: «La sua tecnica non ha nulla di assolutamente personale. Deve molto alle realizzazioni già classiche dei Sakharoff. Ricerche di costumi, ricerche di

61. Anche le date delle rappresentazioni provengono dalla stampa. Cfr. Anonimo, *British Dancer's Success in Paris*, in «Dundee Evening Telegraph», 23 dicembre 1930; «The Tatler», didascalia, 27 maggio 1931, Paul Sandre, *Alanova aux Champs Elysées*, in «Comœdia», 11 dicembre 1931.

62. Così si legge nella didascalia che accompagna una foto pubblicata su «The Tatler» il 27 maggio 1931.

63. Henry Perler, *La danse. Alanova*, cit.

64. Le immagini recavano il titolo *The Classic Grace of a Modern Dancer*, in «The Bystander», 27 aprile 1932.

65. Nel 1932 Alanova compare nel pubblico di un *recital* di Mary Wigman. Cfr. Anonimo, *The best revue for a year (maybe)*, in «Weekly Dispatch», 15 maggio 1932.

66. Secondo Vuillermoz, era infatti inaccettabile che Alanova avesse parzialmente modificato la partitura della *Cathédrale engloutie* per adattarla alla propria coreografia. Cfr. Émile Vuillermoz, *Les concerts*, in «Excelsior», 25 maggio 1931.

atmosfera, sintesi di passi e gesti, tutto si orienta verso lo stesso ideale espressivo»<sup>67</sup>. Similmente ai Sacharov<sup>68</sup>, che proprio in questi anni erano soliti esibirsi al Théâtre des Champs Élysées, Alanova, mediante suono, azione danzata e costume, compone atmosfere e situazioni sceniche suggestive, in cui emerge non la solidità della tecnica coreutica o l'originalità di un linguaggio di movimento originale, bensì la sintesi dei coefficienti scenici. Un esempio interessante rispetto all'impiego del costume proviene dalla coreografia ispirata a Giovanna d'Arco e realizzata sulle note della *Cathédrale engloutie* di Claude Debussy. Dalla stampa si apprende infatti che, sul finale, Alanova agitava un velo rosso, utilizzato per suggerire l'immagine delle fiamme del rogo: un dispositivo, quello del tessuto svolazzante, reso celebre da Loïe Fuller e poi assai utilizzato nell'ambito delle danze moderne dei primi decenni del Novecento<sup>69</sup>, evidentemente attraversate da una spinta alla stilizzazione visiva che consentiva di vivificare la stoffa in movimento, trasformandola in scenografia dinamica e in partner inanimato del danzatore in carne e ossa.

Forte della buona riuscita delle rappresentazioni parigine, nel maggio 1932 Alanova presenta le proprie coreografie in due *matinées* al Savoy, per la prima volta davanti a un pubblico inglese<sup>70</sup>, che vi accorre «numerose e ben vestite»<sup>71</sup>. Il programma prevede ben quattordici assoli, alcuni dei quali già presenti nel suo repertorio e, nel complesso, caratterizzati da un deciso eclettismo, di cui rende ben conto la recensione pubblicata su «The Stage»:

Alanova aveva la collaborazione del sig. Constant Lambert nella direzione di un'orchestra numerosa e competente, che eseguiva brani tratti in gran parte dalle opere di compositori francesi o russi, sebbene il suo programma di apertura avesse incluso il valzer del *Danubio blu* di Strauss, e sembrava particolarmente adatto a danze di tipo spagnolo, come un Tango e una Habanera cubana. Debussy e Ravel erano tra i compositori francesi ai quali si è fatto riferimento. [...] Le danze gitane e spagnole sono servite a mostrare l'abilità di Alanova nei movimenti ritmici e vi erano anche una polka e un valzer [...] per mostrare ulteriormente la sua versatilità. La sicurezza impudente di un mediocre artista di circo riceveva un'efficace interpretazione in *Unfinished Games* di Blancfort; e modernismo estremo, con piattaforme cubiste e una rumorosa musica futurista, di Rieti, ha segnato il numero significativamente intitolato *Aujourd'hui*.<sup>72</sup>

67. *Ibidem*.

68. Una bibliografia aggiornata sui coniugi Sacharov accompagna la scheda biografia su Clotilde von Derp reperibile sul sito del progetto di ricerca *Fotografia e danza*: <https://www.fotografiaedanza.it/performers/clotilde-von-derp-sakharoff/> (u.v. 15/7/2024).

69. Anche in un ambito apparentemente distante da quello esaminato qui, vale a dire quello del teatro futurista, questo elemento era assai ricorrente. Cfr. Giulia Taddeo, *Danze futuriste: testi e pretesti*, Kinetès, Benevento 2021.

70. H. S. G., *New Dancer's Triumph. The Versatile Alanova*, in «Daily News», 5 maggio 1932.

71. Philip Page, *Plays*, in «The Sphere», 14 maggio 1932.

72. Savoy. *Alanova Dances*, in «The Stage», 12 maggio 1932.



Figura 2. Collage di pose di Alicia Alanova corredato dal titolo *The Classic Grace of a Modern Dancer*, in «The Bystander», 27 aprile 1932. L'autrice degli scatti è la fotografa Yvonne Yevonde.

Per quanto versatile, Alanova sembra maggiormente efficace nelle coreografie che, come quelle di tipo spagnolo, le consentono di attingere all'esperienza maturata nello spettacolo commerciale, dove, come si diceva, era solita esibirsi in questo genere di danza. Sempre dal medesimo ambito proviene forse la tendenza a proporre numeri di natura acrobatica, come rilevato sempre nella stessa recensione<sup>73</sup>.

In linea generale, Alanova è apprezzata soprattutto nelle danze prive di plot, che non cerchino, cioè, di comporre narrazioni attraverso il movimento, ma che si limitino a mostrare passi e atteggiamenti piacevoli e graziosi. In questi stessi termini si esprimono anche le cronache relative alle rappresentazioni parigine che, sempre nel maggio del 1932, Alanova propone al Théâtre de l'Avenue, allora diretto da Georges Pitoëff. Per «L'Oeuvre», ad esempio, il tentativo di trasporre in danza la fiaba della *Bella e la Bestia* è del tutto inefficace: «La signora Alanova [...] si contorce in tutte le direzioni, senza alcuna corrispondenza con la scena suggerita dalla musica»<sup>74</sup>.

Le doti di Alanova, piuttosto, consistono nella bellezza delle sue proporzioni fisiche e nella compostezza del gesto, che rimane sempre armonioso e controllato pur nelle diversità di stile e ambientazione che connota il suo repertorio. Non sorprende allora che, nel 1933, una coreografia come *La mort d'un tyran* susciti più d'una perplessità, non solo per via del soggetto (la reazione del popolo romano all'indomani della morte dell'imperatore Commodo), ma anche per il complesso allestimento. Oltre a un'orchestra al gran completo, disposta sul fondo dello spazio scenico, spicca la presenza di un coro, diviso in due gruppi e collocato ai lati degli orchestrali. Dinanzi a questo variegato sfondo umano, Alanova danza con «scattoso nervosismo»<sup>75</sup>, interpretando una coreografia che una fonte<sup>76</sup> attribuisce a George Balanchine. In effetti, a pochi giorni di distanza da Alanova, che vi si esibisce l'1 giugno, Balanchine va in scena al Théâtre des Champs Élysées con i Ballets 1933: è dunque possibile che i due abbiano collaborato alla nuova creazione di Alanova, rinnovando così una relazione che, come si è visto, datava dai tempi di *Wake up and dream!*. All'interno del programma parigino del giugno 1933, in dicembre riproposto al Savoy<sup>77</sup>, figura almeno un'altra coreografia che, ideata su un valzer di Joseph Lanner, tenta la via della narrazione simbolica, in questo caso ricorrendo anche a una minima scenografia, ma, soprattutto, al coinvolgimento di altri interpreti:

Si avventura nella coreografia con capriccio e ingenuità. Il seno palpitante, non presenta che un lavoro da dilettante. Sembra una di quelle serate mondane, dove la padrona di casa, che sa di essere bella, vuole far ammirare la forma del suo corpo armonioso agli ospiti galanti. [...]

La rappresentazione si è conclusa con un balletto, la cui coreografia è stata realizzata sui valzer di Joseph Lanner [...]. Tra due paraventi di mica, otto giovani ragazze, coperte da veli bianchi che

73. *Ibidem*.

74. Raoul Brunet, *Suite de danses de M<sup>me</sup> Alanova*, in «L'Oeuvre», 19 maggio 1932.

75. Henry Malherbe, *La musique*, in «Le Temps», 7 giugno 1933.

76. *Choreography by George Balanchine: a Catalogue of Works*, cit., p. 122.

77. *A Dancer with Ideas of Her Own*, in «Daily Mirror», 15 dicembre 1933.

non lasciano nulla ignorare della loro plastica, si aggirano con grazia. Un lampadario e candelabri di gesso illuminano la scena con una luce pallida. Appare la signorina Alanova in abito di garza blu scuro. Finge non so quali intossicazioni, quali allucinazioni. Si getta su un divano giallo, solleva le gambe che agita con fervore, fa molte capriole. Improvvisamente si raddrizza. Ha visto, attraverso il paravento di mica, il sig. Alexis Dolinoff, avvolto in una maglia blu marino. Almeno, costui è un perfetto ballerino. La coppia di ballerine si abbraccia, oscilla e gira. I giovani ballerini dell'inizio tornano a partecipare con dolcezza al movimento generale.<sup>78</sup>

Questo commento è interessante perché paragona Alanova a una padrona di casa che vuole stupire i propri ospiti: così facendo, rievoca una dimensione centrale nel suo percorso professionale e personale, vale a dire la mondanità. I debutti di Alanova sono sin dal principio accompagnati dall'organizzazione di party eleganti, o presso hotel lussuosi (il primo, nel 1930, avviene all'Astoria di Parigi)<sup>79</sup>, o nella propria abitazione (sempre a Parigi, nel 1931, affitta un raffinato immobile in Quai d'Orsay)<sup>80</sup>: è dunque ipotizzabile una grande disponibilità economica, che sarebbe suggerita anche dall'esiguo numero di rappresentazioni programmate nell'arco dell'anno, segno che, forse, per Alanova la danza non costituisce in questa fase una fonte di sussistenza. Ad ogni modo, è certo che la danzatrice investe tempo, energie e danaro per partecipare alla vita mondana, soprattutto londinese<sup>81</sup>, e, parimenti, è attiva nelle iniziative di beneficenza, alle quali prende parte anche in qualità di danzatrice<sup>82</sup>: in tutte queste circostanze, la stampa la segue con interesse, non solo segnalando la sua presenza presso feste e salotti *chic*, ma pure commentando gli abiti e gli accessori che indossa<sup>83</sup>. Anche nella vita fuori dal palcoscenico, l'abito costituisce una presenza fondamentale: in società Alanova si distingue per il gusto nel vestire, mentre, sulla stampa, posa spesso con indosso raffinati cappellini, in qualche caso, pare<sup>84</sup>, realizzati esclusivamente per lei.

Come si vede, Alanova persegue – forse con l'aiuto di un abile ufficio stampa – una decisa strategia della distinzione tanto sul piano artistico, quanto su quello personale: l'artista colta e la donna elegante si intrecciano e si rispecchiano l'una nell'altra, in un legame restituito con grande evidenza dal materiale iconografico. In tal senso, una sintesi ideale è data dalla serie di scatti realizzati dal celebre fotografo di moda George Hoyningen-Huene, nome di punta dell'edizione francese di «Vogue»,

78. Henry Malherbe, *La musique*, cit.

79. Cfr. André de Fouquières, *Les Salons et les Gens. Chez M<sup>lle</sup> Alanova*, in «Candide: grand hebdomadaire parisien et littéraire», 1 gennaio 1931.

80. Cfr. *News of Americans in Europe*, in «The New York Herald», 7 dicembre 1931.

81. Ma si esibisce anche presso il Casino di Biarritz durante la stagione turistica. Cfr. *La danseuse Alanova au Casino Municipal*, in «L'Indépendant des Basses-Pyrénées», 25 settembre 1931.

82. Prende parte, ad esempio, alla realizzazione di alcuni tableaux vivants ispirati all'arte visiva francese presso l'His Majesty's in aiuto del Princess Beatrice Hospital e del Papworth Village Settlement. Cfr. «The Stage», trafiletto senza titolo né autore, 7 luglio 1932.

83. Sulla stampa si trovano decine di commenti su questo aspetto. A titolo d'esempio si ricorda il caso in cui è apprezzata la semplice decorazione floreale indossata da Alanova su un elegante abito di velluto rosso. Cfr. Madge Garland, *Bond Streets and Thereabouts*, in «The Bystander», 27 dicembre 1933.

84. Così si dice a proposito di un cappellino di Suzanne Talbot sfoggiato da Alanova in un collage fotografico su «Femina» il 1° gennaio 1932.

verosimilmente nel 1933<sup>85</sup>. In queste fotografie il corpo flessuoso della danzatrice, che pure accenna pose di danza, è del tutto paragonabile a quello delle eleganti modelle di Huene, spesso immerse in una luce morbida e rotonda, ma anche vestite di abiti che, nelle pieghe di tessuti leggeri e preziosi, sembrano come animati da un movimento interno<sup>86</sup>.

Non tutti apprezzano, però, la svolta solistica e mondana di Alanova, come nel caso del critico Arnold Haskell: «Alanova, con tutta la sua formazione ed esperienza, ha ceduto alle tentazioni del successo facile ed è diventata una perfetta ballerina da Elizabeth Arden. Il suo vero posto è in una compagnia, dove può brillare, come ha fatto in passato»<sup>87</sup>.

## In via di epilogo: Alanova in Italia

A partire dal 1933, la stampa inglese comincia a pubblicare fotografie<sup>88</sup> di Alanova in compagnia del conte italiano Andrea Di Robilant, con il quale frequenta ristoranti e località turistiche. I due si sposano a Londra nel 1937<sup>89</sup>, mentre, per tutta la seconda metà degli anni Trenta, le tracce di Alanova come danzatrice tendono a diradarsi: nel 1935 sono programmate alcune rappresentazioni all'Her's Majesty di Londra, alle quali si aggiungono *recitals* organizzati in eleganti luoghi di villeggiatura e la partecipazione a uno spettacolo di prosa ambientato nel mondo del balletto<sup>90</sup>.

Con l'inizio degli anni Quaranta, il nome di Alanova ricompare in Italia. Tra il 1940 e il 1943, infatti, è coinvolta, in qualità di danzatrice e coreografa, negli spettacoli del Teatro delle Arti di Roma, e, come attrice, in alcune pellicole cinematografiche di cui Di Robilant è produttore (o, talvolta, anche regista)<sup>91</sup>. Rispetto alla presente trattazione, che non vuole certo tentare un'analisi della materia filmica, le esperienze cinematografiche più interessanti sono rappresentate da *La zia smemorata* e *Le due tigri*, dato che Alanova vi esegue alcune sequenze coreografiche.

85. Una di queste immagini è pubblicata a pagina intera su «The Sketch» il 27 dicembre 1933 con il titolo *A living Tanagra*. Altre sono oggi visibili sul sito di Condé Nast: <https://condenaststore.com/> (u.v. 15/7/2024).

86. Riferimenti a Huene sono anche contenuti nel volume sulla fotografia di danza, curato da William A. Ewing, *The Fugitive Gesture: Masterpieces of Dance Photography*, Thames and Hudson, London 1987.

87. Arnold Haskell, *Balletomania*, Victor Gollancz, London 1934, p. 210.

88. Come quella pubblicata su «The Sketch» il 4 gennaio 1933. Alanova indossa un elegante cappello impreziosito da un diamante. In questo periodo sarà notata in società per il lusso dei propri gioielli.

89. Si veda il registro dei matrimoni in Inghilterra e Galles nei mesi di giugno, luglio, agosto e settembre 1937. Una copia digitalizzata di questo documento è disponibile al seguente indirizzo: <https://search.findmypast.co.uk/record?id=BMD%2FM%2F1937%2F3%2FAZ%2F000441&parentid=BMD%2FM%2F1937%2F3%2FAZ%2F000441%2F063> (u.v. 15/7/2024).

90. Cfr. A. T. Borthwick, *News from the theatre*, in «Daily News», 30 gennaio 1935; M. R., *Alanova at Majesty's*, in «The Era», 10 luglio 1935; F. A. R., *Alanova. First of Three Dance Recitals in London*, in «Yorkshire Post and Leeds Intelligencer», 5 luglio 1935.

91. In particolare: *La zia smemorata* (regia di Ladislao Vajda, S. A. Cinematografica Sol, 1940); *Le due tigri* (regia di Giorgio Simonelli, Sol Film, 1941); *Giuliano De' Medici* (regia di Andrea Di Robilant, Sol Film, 1941); *Canal Grande* (regia di Andrea Di Robilant, Sol UniversalCine, 1943). A questi titoli segue *La freccia nel fianco* (regia di Alberto Lattuada e Mario Costa, 1945).



Figura 3. Alicia Alanova indossa un cappellino disegnato per lei da Susanne Talbot, in «The Bystander», July 13, 1932. L'autrice della fotografia è Yvonne Yevonde.

Patinata commedia degli equivoci ambientata tra hotel di lusso e località turistiche alla moda, in *La zia smemorata* Alanova è Clara, avvenente danzatrice che si esibisce presso il Grand Hotel di Rimini. In questo caso, l'assolo danzato, che si svolge sulla pista da ballo dell'hotel con tanto di elegante orchestra sullo sfondo, è spezzato in tre parti a causa del montaggio, ma si può comunque cogliere la progressione della coreografia. Alanova, con ai piedi morbide scarpe senza tacco, indossa un elegante abito chiaro, composto di corpetto aperto sulla schiena e impreziosito di decorazioni floreali, e lunga gonna plissettata in tessuto leggero. La danzatrice entra in scena volteggiando ripetutamente su stessa e, fermatasi, esegue alcune lente *cambrures* all'indietro, che le consentono non solo di cambiare ritmo, ma anche di mostrare il proprio corpo in posa. Il movimento riprende alternando spostamenti circolari nello spazio, alti *ronds de jambe* alternati, e, soprattutto, morbidi piegamenti di torso, schiena e braccia (dal minuto 1:01:31 al minuto 1:02:25). Un moto fluido e continuo, che occupa con decisione lo spazio: da una parte le gambe, sempre attive, sembrano utilizzate per conferire velocità all'intero corpo, protagoniste di morbide camminate, giri e sollevamenti eseguiti senza tensione, ma cercando di mantenere alto il senso del dinamismo; dall'altra parte, torso e braccia agiscono seguendo un tempo più rallentato e, di quanto in quanto, si bloccano in brevi pose che servono a produrre degli strappi (o accenti) nel flusso della danza. La sequenza successiva (1:04:14-1:04:50) ha un sapore diverso. Il ritmo della danza è assai più sostenuto, come se quanto proposto in precedenza venisse accelerato ed eseguito in maniera nervosa e scattante, ma, soprattutto, la coreografia appare più composita, dato che si aggiungono sia passi di derivazione jazz (in particolare di charleston), sia i tipici saltelli in corsa con le braccia protese in alto che rappresentano un *topos* delle danze libere di derivazione dalcroziana e duncaniana. La sequenza finale (1:05:07-1:05:47) consiste in un crescendo parossistico di volteggi su stessa, che chiudono un cammeo coreografico dominato dall'ecllettismo: passi, movimenti e pose di diversa provenienza sono impastati fra loro per comporre una materia dinamica multiforme eppure malleabile, efficace nel modellare il personaggio della danzatrice seducente e raffinata qui interpretato da Alanova.

In *Le due tigri*, ispirato ai romanzi di Emilio Salgari, Alanova è la baiadera Surama, che aiuta Sandokan e i suoi compagni nella liberazione di una giovane, rapita dalla setta dei Thugs con l'obiettivo di farne una sacerdotessa del tempio della dea Kali. Il soggetto fornisce ad Alanova lo spunto per danze di tipo orientalista: in particolare, dal minuto 7:28 al minuto 9:11, Alanova guida il gruppo delle bajadere in una coreografia danzata all'unisono. La sequenza inizia con le danzatrici in cerchio, sedute all'orientale, che eseguono – a destra e sinistra – alcuni movimenti della parte superiore del corpo: gli arti disegnano delle onde, le spalle sono scosse avanti e indietro e, poi, si sollevano ritmicamente una alla volta, i gomiti spuntano all'infuori come nelle immagini dell'Antico Egitto, la testa scatta lateralmente come nella Bharatanatyam. Una volta in piedi, le danzatrici aggiungono ondulazioni laterali dei fianchi, alti *ronds de jambe* che fanno svolazzare le gonne ricoperte di oro e paillettes,

giri su se stesse che si intensificano nel finale: alla danza partecipa anche la bambina rapita, la quale, dopo tanto volteggiare, cade a terra svenuta. Come si vede, alcuni nuclei coreografici transitano da una pellicola all'altra: Alanova è sempre uguale a se stessa e al contempo sempre diversa, in una danza resa cangiante dalle coloriture stilistiche della coreografia e dal potere metamorfico del costume.

Del tutto parallele alle esperienze cinematografiche, corrono, per Alanova, quelle presso il Teatro delle Arti di Roma, baluardo della musica contemporanea negli anni difficili del Secondo Conflitto Mondiale: grazie alla supervisione appassionata e competente di Alfredo Casella, nonché all'operato del direttore d'orchestra siciliano Antonio D'Ayala<sup>92</sup>, alle Arti la danza costituisce una presenza non secondaria, sia sotto forma di concerto, sia attraverso rappresentazioni di balletto. Quest'ultimo era concepito secondo l'impostazione registica indicata a suo tempo da Djagilev<sup>93</sup>, il cui esempio, presso il teatro romano, continuava a essere assai importante.

In questo quadro, risulta centrale la presenza di scenografi e pittori, fra i quali spicca Enrico Prampolini, al quale, probabilmente, si deve l'ingaggio di Alanova alle Arti, dato che l'artista futurista la ammirava da tempo. Già nel 1933, in un contributo intitolato *Evoluzione della danza*, Prampolini auspica implicitamente di poter collaborare con Alanova, che aveva visto danzare al Théâtre des Champs Elysées e che aveva apprezzato in quanto portava «nell'arte mimica una nuova espressione collettiva del gesto, del tempo e dello spazio»<sup>94</sup>. In *Evoluzione della danza*, Prampolini passa in rassegna le principali esperienze di danza solista del primo trentennio del Novecento (da Isadora Duncan a Loïe Fuller, fino al ricco panorama della danza d'espressione centroeuropea), osservando che in tutti questi casi l'azione del singolo dovrebbe essere integrata all'interno di uno spettacolo teatrale compiuto:

Queste esperienze individuali e ricerche alchimistiche, queste distillazioni di movimenti ed atteggiamenti plastici e ritmici, non possono mai affiorare a maggiori realizzazioni, se non sono concepite nella loro funzione scenica per la realtà dello spettacolo teatrale.

L'arte del tempo e dello spazio, come teatro visivo, esige ulteriori sviluppi verso audacie impreviste, verso continuità di visioni scenico-musicali-coreografiche, verso acrobazie visive di nuovo conio e maggiormente spettacolari.<sup>95</sup>

Il corpo che danza, afferma dunque Prampolini, ha bisogno, per risultare teatralmente efficace,

---

92. Per approfondimenti si veda Daniela Margoni Tortora – Patrizia Veroli (a cura di), *Il teatro delle Arti 1940-1943. Le manifestazioni musicali nei bozzetti inediti della collezione Antonio D'Ayala*, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Roma 2009.

93. Su questo tema si veda il dossier *L'anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934*, a cura di Mirella Schino, Carla Arduini, Rosalba De Amicis, Eleonora Egizi, Fabrizio Pompei, Francesca Ponzetti, Noemi Tiberio, in «Teatro e Storia», vol. XXII, n. 29, 2009, pp. 29-255.

94. Enrico Prampolini, *Evoluzione della danza*, in «Il Secolo XIX», 19 giugno 1933. L'articolo è corredato della riproduzione fotografica del dipinto di Prampolini *Paesaggio di Miss Alanova*.

95. *Ibidem*.

di essere collocato all'interno della dimensione visiva dello spettacolo e, nel caso di Alanova, esprime un augurio preciso:

L'attesa di vedere il gesto isolato di Miss Alanova fatto di misura ed architettura, di armonia e continuità dinamica, confortato dalla collaborazione delle forze collettive, del *coro-plastico-umano* e delle *atmosfera cromatiche della nuova scenotecnica teatrale*, è quanto di più augurale si possa immaginare per la danza e la vita musicale dello spirito.<sup>96</sup>

A distanza di quasi un decennio, simile progetto sembra andare in porto, grazie ai tre balletti messi in scena al Teatro delle Arti con le coreografie di Alanova e le scenografie e i costumi dello stesso Prampolini: *Quattro cori* (1941)<sup>97</sup>, *Racconti di Perrault* (1942)<sup>98</sup>, *Le Noces* (1942). Seppur a diverso titolo, tutti e tre questi lavori recuperano elementi già presenti nelle precedenti esperienze di Alanova come danzatrice e coreografa: nel caso dei *Quattro cori*, compare il coro vocale che accompagna i personaggi danzanti e che abbiamo già incontrato nella *Mort d'un tyran*; le musiche, inoltre, sono di Vincenzo Tommasini, già collaboratore di Djagilev per *Le donne di buon umore*, il quale, per questa creazione, prende le mosse da alcune composizioni poetiche di Francesco Petrarca, Dante Alighieri e Matteo Frescobaldi. I *Racconti di Perrault*, invece, sembrerebbero una versione ampliata di una coreografia ideata da Alanova nel 1933 sulle musiche di Maurice Ravel e ispirata, come s'è già visto, alla fiaba della *Bella e la Bestia*. Se in entrambi questi balletti Alanova figura anche come danzatrice, per *Les Noces*, presentato alle Arti in prima edizione italiana, si riserva solo il ruolo di coreografa ed è possibile ipotizzare che, in fase creativa, abbia attinto alla memoria della propria collaborazione con i Ballets Russes, dato che, come si diceva, aveva interpretato la coreografia di Bronislava Nižinskaja al suo debutto nel 1923. Una fotografia<sup>99</sup> dello spettacolo ci mostra cinque danzatrici – la Sposa e quattro amiche – in una posa che richiama la celebre piramide umana che compariva della versione di Nižinskaja, ma le ridotte dimensioni del palcoscenico e un organico composto di appena dodici interpreti<sup>100</sup> – laddove, al debutto, erano più del doppio<sup>101</sup> – lascia pensare a una coreografia necessa-

96. *Ibidem*.

97. Per quattro personaggi, la coreografia, ambientata nei dintorni di Roma a fine Trecento, mostra il Poeta, ormai vecchio, che rivive in sogno il ricordo due donne: Diana, la peccatrice che egli rifiuta, e la pastorella, la creatura ingenua di cui si innamora. Alla memoria segue la visione di Beatrice (Alanova), che assomma in sé tutte le qualità femminili. Cfr. *Teatro delle Arti. Manifestazioni musicali dell'anno XIX*, programma di sala, Roma, Teatro delle Arti, 1941. Una copia di questo documento è stata digitalizzata sul sito della Fondazione Giorgio Cini (Venezia): [http://ciniviewer.xdams.net/books/P\\_472.html#page/1/mode/1up](http://ciniviewer.xdams.net/books/P_472.html#page/1/mode/1up) (u.v. 15/7/2024).

98. Cfr. *Teatro delle Arti. Manifestazioni musicali. Stagione 1941-1942, anno XX*, programma di sala, Roma, Teatro delle Arti, 1941. Una copia di questo documento è stata digitalizzata sul sito della Fondazione Giorgio Cini (Venezia): [http://ciniviewer.xdams.net/books/P\\_481.html#page/1/mode/1up](http://ciniviewer.xdams.net/books/P_481.html#page/1/mode/1up) (u.v. 15/7/2024).

99. Pubblicata in Daniela Margoni Tortora – Patrizia Veroli (a cura di), *Il teatro delle Arti 1940-1943. Le manifestazioni musicali nei bozzetti inediti della collezione Antonio D'Ayala*, cit., p. 91.

100. Si traggono queste informazioni dal foglio di sala. Una copia di questo documento è stata digitalizzata sul sito della Fondazione Giorgio Cini (Venezia): [http://ciniviewer.xdams.net/books/P\\_493.html#page/1/mode/1up](http://ciniviewer.xdams.net/books/P_493.html#page/1/mode/1up) (u.v. 15/7/2024).

101. Cfr. *Grande saison d'art de la VIII<sup>e</sup> Olympiade, Ballets russes de Serge de Diaghilew*, Paris, Théâtre des Champs-Élysées, mai-juin 1924, cit.

riamente assai diversa, e, stando alla stampa, forse poco riuscita:

alla messa a fuoco di questa esecuzione mancava almeno un giro di manovella. La coreografia della signora Alanova se ha offerto motivi iniziali di una certa piacevolezza e di un certo sapore pittorico ci ha fatto peraltro pensare, nello snodarsi dell'azione, più a un turbolento trasloco che ad una festa nuziale. Perché mai tanta gente su quel palcoscenico così avaro di spazio e di aria?<sup>102</sup>

Da un certo punto di vista, gli spettacoli presso il Teatro delle Arti rappresentano per Alanova una sorta di ritorno alle origini della propria carriera, nel corso della quale la ricerca di una integrazione dei coefficienti scenici costituisce una sorta di filo conduttore, anche nelle esperienze come solista. Qualcosa di analogo è possibile notare a proposito dei Balletti Alanova, organizzati, come si diceva, dal British Army Welfare Service nel 1945, nei quali si prolunga il modello già sperimentato alle Arti: coreografie con un soggetto di riferimento, talvolta basate su uno spunto letterario o derivate dal repertorio dei Ballets Russes, ideate a partire da musiche colte e con una presenza importante della componente scenografica, ancora una volta affidata (prevalentemente) a Prampolini.

Questa iniziativa, con la quale si conclude il presente resoconto sulla biografia professionale di Alanova, cade in un momento storico di assoluta cesura, al termine del quale si dispiegherà, anche per la danza teatrale, un panorama largamente mutato. Dagli anni della guerra, però, è possibile forse guardare indietro e, concentrando l'attenzione sul caso Alanova, porre alcune questioni di carattere più generale. L'esempio di Alicia Alanova è infatti interessante non solo (e non tanto) in sé considerato, ma per i differenti contesti socio-culturali che consente di vedere e indagare: la sua parabola, infatti, intreccia il tema della relazione fra teatro colto e teatro commerciale con quello della costruzione dell'immagine mediatica degli artisti (e dell'artista donna), chiamando in causa gli smarginamenti nel mondo della moda e del tempo libero. Sul piano delle poetiche e dei linguaggi, il percorso di Alanova rende palesi i travasi da un ambito all'altro, mostrando come gli stessi principi compositivi (la sintesi delle arti) e analoghi stilemi coreutici possano modellare tipologie di spettacolo diversi, contribuendo a tratteggiare il profilo di una danza "moderna" multiforme e compatta al contempo. Pur nell'ibridismo della proposta spettacolare ideata da Alanova, alcuni elementi appaiono ricorrenti: dalla centralità della camminata alla mobilità del torso, dalla cura per la dimensione visiva (e per il costume) al legame stretto con la partitura musicale, dal presenzialismo mediatico alla sapiente costruzione delle relazioni sociali, Alanova spinge a chiedersi quante altre figure come la sua abbiano popolato le scene occidentali della prima metà del Novecento. Figure minori, ibride e mobili, che non rientrano nelle classificazioni della storiografia maggiore, ma che con quella storiografia possono entrare in dialogo attraverso la forza fragile delle microstorie individuali.

---

102. r. r., "Le Nozze" di *Strawinsky*, in «Il Messaggero», 22 maggio 1942.