

Giulia Taddeo

Il posto del corpo. Anton Giulio Bragaglia teorico di danza tra le due guerre

A teatro non ci si va solo col cervello,
ci si porta la carne.
Ci si va anima e corpo.

Anton Giulio Bragaglia, *Del teatro teatrale ossia del teatro*.

Posti di fronte allo sguardo indagatore dello studioso, gli scritti che Anton Giulio Bragaglia¹ ha dedicato alla danza tra le due guerre, si tratti di articoli, saggi o di intere monografie, oppongono una ferma resistenza. Quasi fosse schiacciato dal peso della lente storico-critica attraverso cui si tenta di osservarlo, il discorso di Bragaglia sulle arti del movimento negli anni Venti e Trenta sembra reagire deformandosi, rivelando di volta in volta, come peraltro è stato acutamente rilevato altrove², un carattere latentemente contraddittorio ed enigmatico, frutto dell'innesto, sui punti fermi del suo pensiero sulla danza, di motivi più squisitamente congiunturali, legati a ripensamenti repentini, folgorazioni subitane, necessità e opportunità (anche politiche) del momento.

¹ Regista, scenotecnico, storico, critico e teorico del teatro, ma con esperienze significative nel cinema e nella fotografia, la figura di Anton Giulio Bragaglia (Frosinone, 1890 – Roma, 1960) sembra fuggire dinanzi a qualsiasi tentativo di trattazione sistematica e onnicomprensiva. La sua attività si articolò sempre sul doppio binario della ricerca storica e teorica da un lato, e su quello della pratica teatrale dall'altro. Direttore e collaboratore di riviste d'arte e di cultura, tra le sue esperienze più incisive va annoverata senz'altro la fondazione, nel 1919, della Casa d'arte Bragaglia, centro di conferenze ed esposizioni d'arte, e in seguito del Teatro degli Indipendenti (1923-1931), uno dei massimi teatri sperimentali operanti in Italia tra le due guerre. Nel 1937 ottenne la direzione del Teatro delle Arti, primo esempio di "Sperimentale di Stato" attivo fino al 1943. Nel dopoguerra fu attivo prevalentemente sul versante della produzione teorica e curò allestimenti di opere liriche. Per approfondimenti rimandiamo, oltre ai riferimenti che compariranno nel corso della presente trattazione, almeno a Verdone, Mario, *I fratelli Bragaglia*, Roma, Lucarini, 1991 e a Vigna, Francesca, *Il «corago sublime» Anton Giulio Bragaglia e il «Teatro delle Arti»*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2008.

² Su questo punto si veda Veroli, Patrizia, *La danza e il fascismo. Anton Giulio Bragaglia e Jazz Band (1929)*, in Poesio, Giannandrea – Pontremoli, Alessandro (a cura di), *L'Italia e la danza. Storie e rappresentazioni, stili e tecniche tra teatro, tradizioni popolari e società*, Roma, Aracne, 2008, p. 12.

La presente trattazione intende cogliere i connotati fondamentali della riflessione di Anton Giulio Bragaglia sulla danza attraverso una lettura critica dei suoi principali contributi di argomento coreico prodotti nel periodo fra le due guerre mondiali.

Simile lettura sarà anticipata da un breve affondo su due aspetti che, seppur a diverso titolo, ci sembrano preludere allo sviluppo di un vero e proprio pensiero sulla danza da parte di Anton Giulio Bragaglia: ci riferiamo, da un lato, alle sperimentazioni fotodinamiche che egli condusse nei primi anni Dieci e, dall'altro, alle 'teorie orchestriche' elaborate, all'inizio del decennio successivo, dal fratello minore Alberto Bragaglia.

In chiusura, dopo aver passato in rassegna volumi come *Scultura vivente* (1928), *Jazz Band* (1929), *Evoluzione del mimo* (1930) e *La Bella danzante* (1936), cercheremo non solo di individuare alcune significative caratteristiche della scrittura di Anton Giulio Bragaglia, ma proveremo anche a identificare il ruolo che i discorsi sulla danza ricoprono all'interno della complessiva teoresi bragagliana sulle arti della scena.

Fotodinamismi e teorie orchestriche

Secondo quanto accennato in apertura, tenteremo innanzitutto di inquadrare due aspetti che sembrano ricoprire una sorta di funzione propedeutica rispetto allo sviluppo del pensiero sulla danza di Anton Giulio Bragaglia, vale a dire le già citate le sperimentazioni fotodinamiche condotte negli anni Dieci e le teorie sulla danza di un altro rappresentante della cosiddetta "stirpe bragagliesca"³ come Alberto Bragaglia.

Sia sperimentando il cosiddetto "fotodinamismo futurista" che relazionandosi con le raffinate teorie orchestriche di Alberto Bragaglia, infatti, Anton Giulio Bragaglia matura non solo un interesse sempre più vivo e vorace per le questioni riguardanti le componenti costitutive del movimento (a partire dalla diade spazio-tempo) ma, soprattutto, diviene sempre più sensibile – in questo caso in gran parte grazie alla mediazione del solido, profondo e riservato

³ Cfr. Verdone, Mario, *I fratelli Bragaglia*, cit., p.11.

ingegno del fratello – al problema della centralità del *ritmo* inteso come strumento compositivo, discriminante fondamentale per la creazione di qualunque autentica opera d'arte.

Movimento e ritmo si riveleranno, come è forse superfluo anticipare, due veri e propri argomenti-cardine della trattazione relativa alla danza.

È il 1911 quando Anton Giulio Bragaglia pubblica il suo primo volume dal titolo *Fotodinamismo futurista*: si tratta di una raccolta di fotografie, esito degli esperimenti condotti durante l'anno precedente, corredate da un ampio saggio introduttivo, rigoroso (forse persino in misura maggiore rispetto alle numerose pubblicazioni successive) e dalla logica stringente. In esso Bragaglia illustra lucidamente gli intenti che animano questa fase del suo lavoro, tutta orientata – anche sotto l'influenza determinante, come peraltro notato da Mario Verdone⁴, del coevo *Manifesto tecnico della pittura futurista* (1910) – alla ricerca delle modalità attraverso cui liberare la fotografia dalla staticità dell'istantanea e restituire visivamente l'immagine viva di un soggetto in movimento, un'immagine capace di rendere visibile la traiettoria del gesto, il percorso da esso compiuto nello spazio e, soprattutto, nel tempo.

Giusto per rimarcare ulteriormente il livello di sintonia, talvolta quasi in forma di corrispondenza letterale, che intercorre tra questi esperimenti di Bragaglia e le posizioni espresse nel sopracitato *Manifesto*, vale forse la pena di riportarne qualche stralcio:

Il gesto per noi, non sarà più un *momento fermato* del dinamismo universale: sarà, decisamente, la *sensazione dinamica* eternata come tale. Tutto si muove, tutto corre, tutto volge rapido. Una figura non è mai stabile davanti a noi ma appare e scompare incessantemente. Per la persistenza della immagine nella retina, le cose in movimento si moltiplicano, si deformano, susseguendosi, come vibrazioni, nello spazio che percorrono. Così un cavallo in corsa non ha quattro gambe: ne ha venti e i loro movimenti sono triangolari⁵.

⁴ *Ivi*, pp. 12-14.

⁵ Cfr. Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini, *Manifesto tecnico della pittura futurista*, 11 aprile 1910. Oltre a quella sorta di filiazione rispetto agli esiti coevi della pittura futurista cui accennavamo in precedenza, *Fotodinamismo futurista* si caratterizza anche per i costanti richiami alle ricerche del fisiologo francese Étienne-Jules Marey e, soprattutto, al pensiero di Henry Bergson, che Bragaglia legge, insieme peraltro a William James, a termine di

Analogamente a quanto dichiarato qui, Bragaglia intende servirsi della fotografia come strumento mediante il quale dare visibilità non solo alla traccia che il movimento disegna nello spazio ma anche al coagulo di sensazioni (dunque non esclusivamente visive) provocate da un corpo che si muove, al punto da postulare la quasi totale coincidenza, o quanto meno l'assoluta inscindibilità, fra il movimento e l'effetto (la "sensazione dinamica") che la sua parabola spazio-temporale produce sulla sensibilità umana.

Nel portare in evidenza quelli che definiva come "stati intermovimentali e intermomentali" del gesto, qualcosa che sta *oltre* l'immagine dell'istantanea, paralisi dell'attimo, ma non è *ancora* cinema, sintesi di istanti successivi, Bragaglia dimostra di essere sì interessato al movimento in quanto oggetto di studio e riflessione, ma – e in questo risiede la sua peculiarità – l'esperimento *scientifico* condotto, attraverso la fotografia, sulla dinamica del movimento è comunque finalizzato al raggiungimento di obiettivi eminentemente *estetici*.

La fotodinamica, infatti, nel momento in cui rende visibile la traiettoria spazio-temporale del movimento si trasforma nel punto di irradiazione di una molteplicità di sensazioni differenziate che rimandano al gesto raffigurato e lo superano al contempo, in una sorta di vibrante corrispondenza fra immagine guardata e soggetto osservante.

Si tratta di un'immagine che diviene oggetto di una fruizione estetica *intesa futuristicamente*, capace, cioè, di provocare simultaneamente una pluralità di sensazioni disparate e improvvise ma, al tempo stesso, costituisce una *rievocazione* artistica: in essa, infatti, il movimento è letteralmente *ricostruito*, il che non significa che esso venga fatto oggetto di imitazione, ma che, al contrario, i suoi elementi costitutivi sono sottoposti a una sorta di *ricomposizione*, tale da richiamare alla memoria di chi guarda, sempre più inteso

riferimento privilegiato. Per approfondimenti circa le implicazioni delle sperimentazioni di Marey e il pensiero di Bergson rispetto alla pratiche teatrali novecentesche si rimanda a Pitozzi, Enrico, *Il corpo, la scena, le tecnologie. Per un'estetica dei processi d'integrazione*, Tesi di dottorato in Studi Teatrali e Cinematografici, Università degli Studi di Bologna, Anno Accademico 2006-2007.

in termini di vero e proprio *spettatore*, “quella sensazione dinamica dalla quale noi già venimmo commossi nella movimentata realtà”⁶.

Immagine irrealistica che rievoca la realtà, la fotodinamica inoltre – ed è qui che la sperimentazione sul movimento sembra arrestarsi per virare in una direzione più squisitamente “teatrale” o (come sarebbe accaduto di lì a poco) “cinematografica” – permette di rendere visibile il “movimento-carattere” di un individuo o di un paesaggio: “Ogni uomo e ogni paesaggio posseggono uno *stile dinamico proprio* [corsivo nostro], così che una rappresentazione priva di significazione di questo, è priva di una cosa assolutamente indispensabile”⁷.

Sorvolando interamente sugli esiti che simili posizioni hanno prodotto nel cinema e nel teatro, e senza tornare sul fin troppo evidente interesse nei confronti del movimento come materia di studio relativamente autonoma (viste le sue ricadute estetiche) da parte di Bragaglia, ci interessa però suggerire fin d’ora come la ricerca di uno “stile dinamico” assolutamente unico e personale sarà una questione cardine di tutta la riflessione bragagliana sulla danza.

Già in *Fotodinamismo futurista*, cioè, si manifesta in Bragaglia una speciale predilezione verso un’azione percepibile come autentica e indissolubilmente legata all’individuo che la esegue, il tutto in stretta conformità, come vedremo, con la sua concezione della danza, sin dal principio caratterizzata da una profonda insofferenza nei confronti di qualsiasi forma di accademismo e di codificazione che imbrigliassero le possibilità di creazione e invenzione individuali.

L’accento posto sull’individualità o, sarebbe forse meglio dire, sulla *soggettività* ci conduce ad affrontare, seppur brevemente, la spinosa, e per molti versi inestricabile, questione del rapporto fra Anton Giulio e Alberto Bragaglia. Sebbene questo aspetto necessiterebbe di uno studio specifico (magari suffragato dalle conferme di carteggi o documenti personali oltre che da analisi comparative e filologiche), tuttavia ci sembra di poter dire, soprattutto sulla

⁶ Bragaglia, Anton Giulio, *Fotodinamismo futurista*, Torino, Einaudi, 1980 [ed. or. Roma, Nalato, 1911], p. 22.

⁷ *Ivi*, p. 46.

base della profonda sintonia intellettuale che emerge dagli scritti di entrambi, che essi operarono spesse volte in maniera quasi complementare, come se, per temperamento, inclinazioni e spessore intellettuale, costituissero le due facce di una stessa medaglia: teorico rigoroso, puntuale, spesso ostico e inflessibile Alberto, uomo di teatro e d'azione vulcanico, straordinariamente comunicativo ma non alieno al compromesso Anton Giulio.

Si è parlato a questo proposito, oltre che di una sorta di duo 'mente e braccio', alla maniera dei 'dioscuri' Savinio e De Chirico⁸, quasi di una 'ditta', non solo in relazione alla già menzionata sintonia e vicinanza d'intenti, ma anche rispetto ad alcune modalità pratiche e operative che dovevano porre in connessione i due fratelli: accomunati, seppure spesso per ragioni differenti, dalla prassi della pseudonimia, i due dimostrano altresì di mettere in comune del vero e proprio materiale testuale. Ci si accorge spesso, infatti, che saggi o articoli pubblicati con la firma di Anton Giulio Bragaglia altro non sono, in realtà, che la ristampa o la rielaborazione di testi precedentemente prodotti dal fratello, il che produce un effetto complessivo di ripetizione e, come vedremo più avanti, quasi di 'ritornello'⁹.

Ad ogni modo rispetto alla riflessione sulla danza l'apporto di Alberto, il quale, pittore¹⁰ oltre che pensatore, ha comunque sviluppato nel tempo un'ampia teoria dell'arte generalmente intesa, si rivela assolutamente decisivo. Abbiamo scelto di occuparcene in via preliminare perché, nonostante le idee di Alberto Bragaglia continuino a nutrire a lungo l'operato del fratello maggiore, tuttavia ci pare che le posizioni da lui assunte a partire almeno dalla fine degli

⁸ Bragaglia, Leonardo, *Premessa*, in Bragaglia, Alberto, *Visorium*, Napoli, Il Mezzogiorno, 1996, p. 9.

⁹ Cfr. *Infra*, p. 40. Non è certamente questa la sede per dipanare in maniera articolata le ragioni di tali modalità di elaborazione e circolazione dei testi, tuttavia non si può non sottolineare come esse sembrerebbero dettate da una precisa strategia di divulgazione culturale, in virtù della quale il fratello più noto e affermato, Anton Giulio Bragaglia, riesce, grazie alla propria visibilità, a rendere fruibili alcuni degli aspetti della complessa teoresi del fratello, il quale a sua volta può scegliere i passaggi e gli snodi concettuali maggiormente adatti a una più ampia diffusione.

¹⁰ Meriterebbero senza dubbio uno studio approfondito le opere di Alberto Bragaglia, peraltro numerosissime, aventi come soggetto danze e danzatori. Un esempio lampante della centralità della danza nella sua produzione pittorica è offerta dal catalogo *Alberto Bragaglia: il futurismo europeo*, Milano, Spirali/Vel, 1997.

anni Dieci¹¹ imprimano una spinta e una direzione molto netta alla produzione, da parte di Anton Giulio Bragaglia, di un pensiero critico sulla danza.

Se, nell'aprire il discorso sulle relazioni fra Alberto e Anton Giulio Bragaglia, abbiamo chiamato in causa la nozione di 'soggettività', ciò si deve al fatto che, per comprendere l'apporto della teoresi di Alberto Bragaglia, imperniato essenzialmente su una particolare nozione di 'Ritmo', bisogna fare almeno un fugace accenno al suo orizzonte filosofico di riferimento, rappresentato prevalentemente dall'idealismo di marca crociana e, soprattutto, gentiliana.

Profondamente persuaso, in conformità con la dottrina neo-idealista, della distinzione e, al contempo, dell'unità dei gradi dello Spirito, Alberto Bragaglia non soltanto postula l'inscindibilità del momento estetico (e quindi dell'arte) rispetto alla totalità della vita spirituale, ma ipotizza altresì che il passaggio mediante il quale il soggetto, estrinsecando la propria spiritualità, produce l'opera d'arte, avvenga secondo un ben preciso Ritmo che, ovviamente, è di natura spirituale.

Posto di fronte all'urgenza di *ricreare* letteralmente lo spazio e il tempo al fine di restituire la dialettica della propria vita spirituale, l'artista deve fare ricorso al Ritmo come principio e strumento compositivo privilegiato, l'unico in grado di presiedere alla nascita di un autentico prodotto d'arte, capace, nella sua immanenza, di rimandare al meccanismo spirituale che lo ha originato.

Da una simile impostazione emerge chiaramente la volontà, da parte di Alberto Bragaglia, di stabilire una connessione profonda, o, sarebbe meglio dire, una totale fusione, fra interno ed esterno, il che, se pensato in relazione alla danza, significa arrivare a ravvisare nel corpo il luogo di manifestazione dello spirito, il quale, nel rendersi visibile mediante la corporeità, trasforma quest'ultima in una sorta di trasfigurazione vivente, 'figura pura' completamente dissolta nel ritmo.

¹¹ Gli scritti di argomento teatrale di Alberto Bragaglia apparvero dapprima, tra il 1919 e il 1921, su "Cronache d'attualità" e successivamente su altre testate come "Nuovo Paese", "Il Tevere" e "La Fiera Letteraria". Molti brani inediti sono stati poi raccolti dal figlio di Alberto Bragaglia, Leonardo, e pubblicati nel già menzionato *Visorium*.

L'arte, dunque, viene configurandosi come attività costitutivamente *dinamica* e, soprattutto, *orchestica*, non soltanto perché la sua possibilità d'esistenza risiede interamente nella dialettica della vita spirituale, ma anche perché le opere d'arte, per essere considerate tali, devono necessariamente possedere una vera e propria "essenza ritmica", sulla quale, peraltro, si innesta ogni possibile comunicazione e contatto con il pubblico:

In essa [cioè nell'essenza ritmica, *n.d.r.*] è racchiusa la capacità di comunicazione col pubblico – che non è diversa dalla facoltà d'interessarlo rompendo il ghiaccio che ci isola sterilmente, per risvegliare in ciascuno (a sua volta) una più intensa vita interiore; onde la visione propria dell'arte trova la via del cuore penetrando come sentimento, prima ancora che come comprensione razionale, nella mente degli spettatori¹².

Quali sono però, secondo Alberto Bragaglia, gli esiti scenici di una simile teoria estetica? Come si può forse arguire da quanto detto sin qui, il teatro teorizzato da Alberto Bragaglia manifesta una sorta di apparente contraddizione (in verità perfettamente in linea con la sua generale impostazione del problema estetico), in ragione della quale alla schiacciante centralità di quella che potremmo definire come *dimensione orchestica e coreografica della scena*, fa riscontro una sorta di negazione dei valori del corpo umano come realtà biologica, dal momento che esso viene costantemente indagato in termini di pura figuratività, al punto che la sua azione deve riuscire a fondersi con gli altri elementi visivi della scena, dalla linea alla forma, dal colore alla luce¹³.

Senza entrare nel merito di una tale antinomia e giungendo quindi a ravvisare i punti di convergenza fra simili posizioni estetiche e le idee di Anton Giulio Bragaglia sulla danza, che presenteremo meglio fra breve, ci si accorge di come sia chiaramente il concetto di Ritmo il primo luogo in cui viene a

¹² Bragaglia, Alberto, *Visorium*, cit., p. 42.

¹³ Teatro di pura visione ritmica, è evidente come il *Visorium* di Alberto Bragaglia presenti innumerevoli punti di tangenza rispetto alla ricerca teatrale primonovecentesca condotta sia in seno alle avanguardie, Futurismo in testa, sia, più in generale, nell'ambito delle sperimentazioni registiche di stampo europeo. È bene tuttavia rilevare come già nel 1921 Alberto Bragaglia assumesse una posizione fortemente critica nei confronti del movimento di Marinetti attraverso il celebre articolo dal titolo *Il Fu...futurismo* in cui esprimeva forti perplessità nei confronti della situazione di stallo che, a suo avviso, il Futurismo stava vivendo all'inizio degli anni Venti. L'articolo è ora reperibile nel volume, curato da Carmine Benincasa, *Alberto Bragaglia: l'altra scena del futurismo*, Napoli, Marotta&Marotta, 1990, pp. 63-65.

insediarsi una solida e feconda convergenza di vedute e di pratiche fra i due fratelli: per Anton Giulio, in particolare, simile nozione comporta la tendenza a ricercare, laddove si trova a giudicare l'operato di un danzatore così come quando deve riflettere più genericamente sulla danza, quella complessa corrispondenza fra interno ed esterno cui facevamo riferimento in precedenza. Senza raggiungere quasi mai il livello di raffinatezza intellettuale e argomentativa del fratello Alberto¹⁴, e non condividendo in tutto il radicalismo della sua impostazione filosofica, Anton Giulio Bragaglia concepisce la danza, oltre che come movimento del corpo che agisce ritmicamente nello spazio, anche in termini di elevata e nobile espressione del sé, come percorso di ricerca sulla propria individualità, o, per usare un termine caro a entrambi i Bragaglia, sulla propria *spiritualità*.

È bene chiarire sin d'ora che ogniqualvolta ci riferiamo al profondo legame che unisce, nella prospettiva di Anton Giulio Bragaglia, spirito e corpo, ci muoviamo comunque attorno a una costellazione di idee che, traendo in larga parte origine da un'impostazione di pensiero di marca fortemente idealista, risultano pervase da una risoluta diffidenza nei confronti di molte delle teorie e delle pratiche primo novecentesche che hanno prodotto quella che è stata definita come 'riscoperta del corpo'¹⁵.

¹⁴ Le diversità rintracciabili fra i due devono tuttavia essere costantemente relativizzate e rinterrogate, se non altro in conseguenza di quella osmosi testuale, per cui i testi dell'uno vengono spesso pubblicati con la firma dell'altro, di cui si parlava in precedenza.

¹⁵ Pur essendo questo, com'è noto, un argomento estremamente vasto e articolato, ci sentiamo di rimandare almeno ai seguenti volumi: Casini Ropa, Eugenia, *La danza e l'agit-prop. I teatri non teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1988; Id. (a cura di), *Alle origini della danza moderna*, Bologna, Il Mulino, 1990; De Marinis, Marco, *La riscoperta del corpo* in Id., *In cerca dell'attore*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 129-158. Sulle differenze che dividono i fratelli Alberto e Anton Giulio Bragaglia dal panorama europeo si leggano alcune dichiarazioni di Alberto Bragaglia: "La potenza espressiva del gesto, come arte, s'infischia delle moderne melanconie svizzere o svedesi, tedesche o americane, confondenti la originale forza creativa dell'arte mimica con le esercitazioni acustiche, biologiche, ginniche, metodiche e sanitarie. Rifuggiamo dai conati empirici e positivistici dei trattati intorno alla 'espressione delle passioni': condanniamo come assurde le descrizioni naturaliste delle 'fisiognomie' e altre pretese scienze; ma vogliamo esaltare per contro l'alto valore suggestivo che è proprio all'azione, lirica – drammatica – eroica, mistica". Giusto a titolo di esempio, e per mostrare come su questo punto i fratelli Bragaglia si muovessero in perfetta sintonia, riportiamo le parole che Anton Giulio Bragaglia scrive, a proposito di Émile Jaques Dalcroze, in un articolo comparso su "La Tribuna" del 18 giugno 1927 dal titolo *Il momento critico della danza*: "Il ritmicismo e il Dalcrozismo, infine educando le membra al ritmo musicale partono da elementari esercitazioni

Nel rivendicare questa sorta di peculiare autonomia della propria posizione, di fatto, almeno per ciò che concerne il discorso sul corpo e sulla danza, i Bragaglia, e Anton Giulio in particolare, se da un lato possono vantare un livello di articolazione del discorso critico sull'argomento piuttosto unico nel panorama italiano del Primo Novecento¹⁶, dall'altro condannano sé stessi e la propria trattazione a una sorta di congenito provincialismo, che produce, come prima e nefasta conseguenza, il fraintendimento di molte delle principali esperienze coreiche di quegli anni, Isadora Duncan in testa.

Torneremo in seguito sul complicato problema della ricezione delle esperienze coreiche straniere da parte di Anton Giulio Bragaglia, il quale, pur fra tante cadute rovinose e vistosi abbagli, fu spesso esegeta lucido e appassionato della realtà che lo circondava. Vogliamo ora porre l'attenzione sull'importanza che sia il concetto di ritmo come strumento compositivo, sia la sostanziale figuratività della scena teorizzata da Alberto Bragaglia rivestono in relazione a uno dei veri propri temi cardine del discorso, e della battaglia

del corpo, onde si grida altamente per il miracolo educativo del corpo e dello spirito, che tale scuola raggiungerebbe. [...] Si è confuso un mezzo con il fine e sono apparsi infiniti imitatori, estranei sempre più all'arte e all'estetica, per diffondere e divulgare i trovati dei cosiddetti maestri della mimo ritmica”.

¹⁶ A tal proposito un capitolo a parte andrebbe dedicato alle teorizzazioni della danza futurista. Non potendo entrare chiaramente nel merito della questione, ci limitiamo a menzionare almeno il fondamentale *Manifesto della danza futurista* (1917) di Filippo Tommaso Marinetti. Il *Manifesto*, oltre a proporre in maniera sistematica l'ideale futurista di corpo danzante, compiva una sorta di rapida ricognizione dello stato d'arte, effettuando, nella prima parte, una carrellata attraverso alcune delle principali esperienze della danza del tempo. Tra queste, ci pare singolare il giudizio su Isadora Duncan che, secondo quanto peraltro sostiene Patrizia Veroli (cfr. Veroli, Patrizia, *The Futuristic Aesthetics of Dance* in Berghaus, Günter (a cura di), *International Futurism in art and Literature*, Berlin-New York, de Gruyter, 2000, p. 435), “is nothing like a woman surrendering to her sentimental inclinations”. È interessante notare come un simile giudizio differisca profondamente da quello di Anton Giulio Bragaglia, le cui riserve nei confronti della danzatrice americana non sembrano dettate da quell'arrendevolezza di marca dannunziana segnalata giustamente da Veroli ma, piuttosto, dal rischio di una sorta di degenerazione del metodo pedagogico di Duncan in un puro allenamento fisico. Numerosi sono comunque i punti di tangenza fra le idee sulla danza di Anton Giulio Bragaglia e quelle dei futuristi, a partire dalla comune ammirazione per il potere vivificante e la natura antintellettuale del teatro di varietà così come per le sperimentazioni coreiche e scenotecniche di Loïe Fuller. Per approfondimenti sul vasto tema della danza futurista rimandiamo, oltre che alla bibliografia conclusiva e a Berghaus, Günter (a cura di), *International Futurism in art and Literature*, cit., anche a: Berghaus, Günter, *Dance and the futurist woman: The work of Valentine de Saint Point*, in “Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research”, vol. 11, n. 2, pp. 27-42; Sina, Adrien (a cura di), *Feminine future. Valentine de Saint-Point : performance, danse, guerre, politique et érotisme*, Dijon, Les Presses du Réel, 2011.

culturale, di Anton Giulio Bragaglia sulla danza, vale a dire la questione della *danza senza musica*.

Tema centrale già nei primi contributi che Anton Giulio Bragaglia ha riservato alla danza, l'idea dell'indipendenza del movimento danzato rispetto a una partitura musicale preesistente è a ben vedere ravvisabile anche negli scritti sul teatro di Alberto Bragaglia: il fatto stesso di postulare l'esistenza di un ritmo compositivo dell'azione scenica che, pur rispecchiando il divenire dello spirito, trova nella componente visiva (linee, forme, luci, colori) il materiale su cui installarsi e operare, mette immediatamente fuori gioco qualsiasi ipotesi di una subordinazione del corpo che danza (inteso, com'è ormai chiaro, in termini di pura visualità) rispetto alla musica.

Detto in altri termini, le leggi della scena (e, conseguentemente, quelle della danza che, in quanto azione ritmica per eccellenza, ne rappresenta in un certo senso il fondamento) sono di natura essenzialmente visiva e non necessitano di un ritmo che, come quello musicale, venga imposto *dall'esterno*.

Si tratta di un approccio dal carattere fortemente normativo, non incline al compromesso e, conseguentemente, di non facile attuazione in termini pratici, che mette in secondo piano la corporeità biologica del danzatore e subordina tutte le questioni concernenti la tecnica e le potenzialità della danza a una più generale nozione di orchestrazione complessiva della scena.

Una simile intransigenza non sarà del tutto condivisa da Anton Giulio Bragaglia, il quale, riuscendo forse meglio del fratello a entrare nello specifico delle problematiche connesse alla prassi coreica, manterrà tuttavia ben salda l'idea che la danza debba trovare in sé il proprio ritmo e le proprie leggi di composizione, senza dipendere dall'apporto della componente musicale.

Dopo aver tentato di inquadrare alcune delle esperienze che, come dicevamo in precedenza, ci sembrano propedeutiche rispetto all'avvio di vera e propria produzione testuale di argomento coreico, cerchiamo ora di analizzare nello specifico quei testi in cui, tra gli anni Venti e Trenta, il pensiero di Anton Giulio Bragaglia sulla danza è venuto progressivamente affermandosi.

Scultura vivente e dintorni

Nell'ispezionare l'intricato arcipelago degli scritti sulla danza di Anton Giulio Bragaglia degli anni Venti e Trenta, può forse essere di qualche utilità tentare di individuare delle fasi fondamentali, affinché ci consentano non solo di elaborare una visione maggiormente organica della sua teoresi di ambito coreico, ma anche di cogliere con accresciuta evidenza i mutamenti a cui il suo pensiero è andato incontro nel corso del tempo.

La prima di queste ipotetiche tappe è senz'altro localizzabile attorno alla seconda metà degli anni Venti e culmina in un certo senso nel 1928, anno in cui Anton Giulio Bragaglia dà alle stampe la prima monografia (che, in verità, si presenta come la ripubblicazione, con modifiche, di articoli già apparsi su "Comoedia", "Il Popolo di Roma" e "La Tribuna") interamente dedicata alla danza, dal suggestivo titolo di *Scultura vivente*.

Quelli fra il 1923 e il 1928, infatti, sono forse gli anni che vedono Bragaglia maggiormente impegnato in ambito coreico, sia sul versante dell'ideazione, organizzazione e promozione teatrale, sia su quello più squisitamente divulgativo e teorico. Nel 1923, com'è noto, aveva aperto i battenti il *Teatro Sperimentale degli Indipendenti*, che, se nella prima stagione (a proposito della quale si è parlato di "Apoteosi della danza"¹⁷) aveva addirittura una sua compagnia di danza (in cui figuravano Jia Ruskaja¹⁸, Ikar¹⁹, Anita Amari e Lena

¹⁷ Concerti di danza, tuttavia, si erano avuti anche nell'ambito delle attività culturali legate alla "Casa d'Arte Bragaglia" e come si diceva in precedenza, proprio in uno di questi concerti aveva fatto il suo esordio Jia Ruskaja. Cfr. Alberti, Cesare Alberto – Bevere, Sandra – Di Giulio, Paola, *Il teatro sperimentale degli Indipendenti (1923-1936)*, Roma, Bulzoni, 1984.

¹⁸ Jia Ruskaja, nome d'arte di Evgenija Fëdorovna Borisenko (Kerč', 1902 – Roma, 1970), giunge in Italia a seguito della Rivoluzione d'Ottobre dopo aver ricevuto una formazione che comprendeva studi classici e musicali. Debutta nel 1921 in un recital di danze presso la Casa d'Arte Bragaglia e, successivamente, si afferma come danzatrice e coreografa presso il Teatro Sperimentale degli Indipendenti. Dopo aver dato alle stampe, nel 1928, il volume *La danza come un modo di essere*, nel 1929 apre scuola privata a Milano e, nel 1932, giunge a condividere la direzione della Scuola di ballo del Teatro alla Scala. Abbandonate le scene nel 1934 e aperta una nuova scuola a Milano, ottiene nel 1940 la direzione della prima Regia Scuola di Danze, che in seguito diverrà l'Accademia Nazionale di Danza. Qui ha modo di approfondire e sviluppare il suo metodo di insegnamento e di scrittura del movimento, la Orchesticografia. Per inquadrare poi la figura di Jia Ruskaja in un panorama storico e culturale più ampio è fondamentale il capitolo *La danzatrice della nuova Italia* in Veroli, Patrizia, *Baccanti e dive dell'aria: donne, danze e società 1900-1945*, Perugia, Edimond, 2001, pp. 145-181. A ciò si aggiungano la scheda di approfondimento (peraltro corredata di filmografia) curata da Sara

Ertel)²⁰, nel tempo avrebbe continuato ad accogliere alcuni fra i più radicali sperimentatori di ambito coreico, tutti stranieri, allora in circolazione. La duplice natura di teorico e animatore teatrale caratteristica di Anton Giulio Bragaglia emerge con particolare evidenza proprio in questi anni, durante i quali le esperienze condotte sul palcoscenico degli Indipendenti divengono lo spunto per i contributi teorici pubblicati sui giornali, i quali nutrono a loro volta l'attività teatrale conferendole risonanza e rigore concettuale. Un simile interscambio rende la produzione teorica di Anton Giulio Bragaglia di questo periodo particolarmente brillante, densa di intuizioni e ancora piuttosto scevra da compromissioni con il contesto politico circostante, sebbene fin d'ora un

Mazzucchelli, Raffaella Vassena e Patrizia Veroli, reperibile su www.russinitalia.it e, almeno, Pappacena, Flavia, *L'orchestricografia di Jia Ruskaja*, in "Chorégraphie. Studi e ricerche sulla danza", n. 10, 1997, pp. 53-84 e Monna, Marialisa, *Giuliana dai capelli di fuoco: memorie della danzatrice che ha scritto nella storia le favolose vicende dell'Accademia nazionale di danza*, Torino, Nuova Eri, 1990.

¹⁹ Nome d'arte di Nikolaj Barabanov, Ikar era un artista di varietà giunto a Roma nel 1921. Nel 1922 danzò nel Ballo Meccanico di Ivo Pannaggi e Vinicio Palladini. Sulla figura di Ikar si veda la scheda, curata da Laura Piccolo, su www.russinitalia.it.

²⁰ Nel corso della sua prima stagione, il Teatro degli Indipendenti avrebbe proposto un ricco programma di spettacoli più o meno strettamente legati alla danza: si trattava di pantomime, mimodrammi, balletti e concerti di danze che spesso prendevano le mosse da un soggetto letterario e facevano ricorso alla componente musicale. Ciò potrebbe risultare in contraddizione rispetto alle posizioni teoriche di Anton Giulio Bragaglia che, proprio in questi anni, postulava l'assoluta autonomia della danza, soprattutto in relazione alla musica. A prescindere dalla necessaria apertura al compromesso che caratterizza un'arte per sua natura collettiva come quella del teatro, ci sembra comunque che, anche in esperienze di questo tipo, i diversi linguaggi della scena (dal testo letterario, alla musica, alla danza) fossero sottoposti a un'operazione di orchestrazione complessiva capace tuttavia di preservare le diverse specificità linguistiche chiamate in causa. A ciò si aggiungano anche ragioni di ordine pratico: talvolta, infatti, la scelta di accompagnare la danza con una musica era dettata dalla necessità di creare una maggiore suggestione scenica e di mantenere desta l'attenzione di un pubblico non abituato ad assistere a spettacoli in cui la componente musicale venisse totalmente abolita. Si legga a titolo d'esempio quanto afferma lo stesso Anton Giulio Bragaglia nell'articolo *Dialogo con Ida Rubinstein* apparso su "Comoedia" il 1 aprile 1925 (e poi ripubblicato in *La maschera mobile*, Foligno, Campitelli, 1926). Bragaglia sta qui offrendo le motivazioni che lo hanno spinto ad accompagnare il concerto di danze di Jia Ruskaja intitolato "La Tempesta" con una ricca partitura rumoristica: "La necessità che mi ha condotto a rimpiazzare agli "Indipendenti" la musica con i rumori del vento, della pioggia e dei tuoni, era data dalle esigenze della rappresentazione; e se queste rispondevano al *bisogno di riempire il vuoto del silenzio* (corsivo nostro), ciò è avvenuto per la stessa ragione che sollecitò gli accompagnamenti musicali nella visione del cinematografo. Tali riempitivi furono poi fatti in armonia col soggetto dei films, solo per non creare una discordanza: si cercò in seguito di far contribuire la suggestione della musica a quella del romanzo, semplicemente perché è fondamentale criterio della rappresentazioni teatrale la concomitanza delle arti".

miope nazionalismo faccia sentire il suo peso massiccio e imponga su svariate questioni la propria lente deformante.

Vengono dunque enucleandosi in questi anni i temi portanti del discorso di Bragaglia sulla danza, la cui progressiva definizione passa innanzitutto attraverso una prassi, su cui torneremo in chiusura, di ripubblicazione e rielaborazione dei medesimi contributi, tanto che non solo *Scultura vivente* accoglie testi già precedentemente apparsi su diverse testate giornalistiche (“Comoedia”, “Il Popolo di Roma” e “La Tribuna”, come dicevamo poc’anzi) ma accade anche che un singolo articolo (come quello dedicato alla danzatrice belga Charlotte Bara) trovi spazio, nel giro di pochi mesi e con qualche modifica, su giornali diversi.

Senza seguire le vicende editoriali di ogni singolo articolo, cosa che chiaramente ci condurrebbe fuori dai limiti della presente trattazione, cerchiamo però di guardare più da vicino quali siano le questioni teoriche investigate da Anton Giulio Bragaglia in questi anni e di comprendere il grado di sistematicità e stabilità del suo discorso.

Lo scarto teorico fondativo che mette in moto l’intero pensiero di Bragaglia sulla danza (in perfetta conformità, peraltro, con quanto asserito in merito alle influenze delle teorie filosofiche ed estetiche del fratello Alberto), è costituito dalla difesa di un’idea di *danza senza musica*, indipendente da una partitura musicale preesistente²¹. Già in un articolo del 1924, comparso in forma anonima su “Comoedia” ma che ci sembra di poter attribuire alla penna di Anton Giulio Bragaglia, la questione dell’antimusicalità della danza viene portata in primo piano proprio a partire da uno spettacolo dato al Teatro degli Indipendenti, vale a dire il recital del danzatore sordomuto Julius Hans Spiegel²². Oltre agli espliciti riferimenti alle posizioni di Alberto Bragaglia,

²¹ Vale almeno la pena di sottolineare, senza poter entrare nel merito di una questione comunque di capitale importanza, che l’idea dell’indipendenza della danza rispetto alla musica trova un parallelo perfetto nella battaglia, da sempre strenuamente condotta da parte di Anton Giulio Bragaglia, per l’antiletterarietà del teatro, il quale, per esistere ed essere considerato autenticamente “teatrale”, non deve necessariamente appoggiarsi a un testo letterario composto in precedenza.

²² Nel corso dei propri recital, in cui eseguiva soprattutto danze giavanesi e indù, Spiegel danzava accompagnato dalla musica ma, essendo egli sordomuto, non poteva sentirla. La scelta

definito come “scrittore di cose estetiche” e autore di “Teorie orchestriche”, si legge nel testo:

La musicomania dei cultori della danza e dei coreografi accademici costituisce l'orrore dei coreografi plastici_modernisti. [...] Da alcuni mesi, gli esteti d'avanguardia sostengono che la danza deve ritornare alle proprie origini plastiche, visionarie, dinamiche: senza più chiedere nulla ad *una musica molle e corruttrice*. L'azione *spaziale* si svolgerà con forme fluenti lungo il *corso silente del tempo*, concentrando l'attenzione dello spettatore sullo spettacolo essenzialmente visivo di figurazioni *viventi* ambientate naturalmente o in scenari fantastici, per un arabesco astratto, di evoluzioni e di mimiche artificiali²³.

Emerge con chiarezza da queste parole la centralità della dimensione visiva nella concezione della danza che Anton Giulio Bragaglia si prefigura ancora nella prima metà degli anni Venti, la quale mostra di risentire fortemente dell'impostazione filosofica di Alberto Bragaglia, propugnatore di un'immagine di spettacolo coreografico come organizzazione di forme pure nello spazio e nel tempo.

Ben presto però (e piuttosto risolutamente almeno dal 1925, anno in cui, quasi in maniera esclusiva, inizia ad animare la rubrica “La danza” sul periodico “Comoedia”), Anton Giulio Bragaglia comincia a far circolare simili suggestioni estetico-filosofiche nell'orbita di una più ampia e articolata visione della danza e, soprattutto, inizia a servirsi dei rudimenti concettuali connessi all'antimusicalità e alla pura visualità per indagare le esperienze coreiche coeve, prime fra tutte quelle di Rudolf von Laban e Isadora Duncan²⁴.

di non escludere la presenza di un accompagnamento musicale era dettata solo dall'esigenza di non disattendere troppo drasticamente le aspettative del pubblico. Su questo punto si veda anche la nota 20.

²³ Anonimo (ma Bragaglia, Anton Giulio), *La danza senza musica*, in “Comoedia”, anno VI, n. 3, 10 febbraio 1924.

²⁴ È bene tuttavia precisare che la centralità della ‘visione’, pur con tutti gli slittamenti e gli aggiustamenti che interverranno nel tempo, continua a rimanere uno snodo ben saldo nella riflessione di Anton Giulio Bragaglia, il quale, nella già citata opera *Scultura vivente*, scriveva a proposito delle *Teorie orchestriche* del fratello Alberto: “Egli pensa infatti che, dall'unità rilevata fra arti plastiche e sceniche, potranno derivarsi i caratteri dell'arte nuova, per un teatro plastico-fluido, in cui ambiente ed attori si fondano, si compenetrano nel designare e commentare le frasi orchestriche delle gestizioni e delle azioni teatrali. Dalla “fusione ritmica” del complesso spettacolo visivo, è seguita l'idea di un dinamismo generalizzato, che trasporti la movimentazione delle figure danzanti nelle stesse scene, animandole come schemi e commenti,

La sconfessione del primato della musica rispetto alla nascita del movimento danzato, conduce inevitabilmente Anton Giulio Bragaglia a interrogarsi sulle specificità dell'arte della danza, chiedendosi quali siano la sua natura profonda e le sue caratteristiche fondamentali ma, soprattutto, andando alla ricerca dell'origine del movimento. È in tal senso che, come dicevamo poco sopra, l'idea di una danza antimusicale diviene scaturigine della globalità del pensiero di Bragaglia sulla danza, in quanto genera una riflessione sulle ragioni stesse dell'esistenza di un'arte e, soprattutto, sulle sue potenzialità.

Anche in questo caso non immemore delle suggestioni del pensiero del fratello Alberto, Anton Giulio Bragaglia individua con sempre maggiore evidenza nell'espressione dell'interiorità individuale il luogo d'origine dell'arte della danza, definita in termini di "misticismo moderno"²⁵. Se, infatti, sin dai tempi più antichi il fine ultimo della danza è stato quello di dare sfogo a ciò che si agita nell'animo dell'uomo, nell'epoca moderna essa è addirittura in grado di rendere visibili le passioni in modo esclusivamente "lirico", senza fare alcun tipo di ricorso alla mimesi o al vuoto decorativismo che, come vedremo, caratterizza per Bragaglia la danza teatrale, soprattutto di matrice ottocentesca:

La danza come mezzo di espressione delle passioni, non è certo invenzione moderna, ma il carattere puramente lirico oggi decisamente assunto da essa, sembra a me nuovo per due rilievi: la esclusività della consacrazione dell'animo e del corpo alla passione coreica e la vastità di tal fenomeno presso i giovani. [...] Conosciamo noi danzatrici autobiografiche, puramente liriche, le quali esprimono più che compongono, improvvisano meglio che eseguono con l'usata premeditazione. [...] Ieri infine la danza, anche quando era passionale, apparteneva al genere di danza d'imitazione: oggi esiste la sorta di danza di espressione²⁶.

prevalentemente astratti, dei ritmi figurati". (Bragaglia, Anton Giulio, *Scultura vivente*, cit., p.167).

²⁵ Espressione ricorrente nella trattazione bragagliana, "La danza misticismo moderno" è anche il titolo del capitolo introduttivo del già menzionato volume *Scultura vivente*.

²⁶ Bragaglia, Anton Giulio, *Scultura vivente*, cit. p. 8. Il presente brano era tuttavia già apparso in due significativi articoli precedentemente pubblicati, seppure con qualche modifica dell'uno rispetto all'altro: il primo, intitolato *Tersicore esoterica: la danza d'espressione*, si trova in "Comoedia", anno VIII, n. 4, 20 aprile 1926, mentre il secondo, *Tersicore mistica e la danza sensuale*, figura sul quotidiano "La Tribuna" del 17 febbraio 1927. Per ciò che concerne il riferimento all'antichità, Bragaglia non può fare a meno di rivolgere la propria attenzione alla danza presso i Greci, cercando però di rintracciare dei punti di contatto fra la visione della danza diffusa presso il popolo ellenico e quella invece che egli stesso tenta di affermare. Solo a titolo esemplificativo, si legga il seguente passaggio dell'articolo *Ellenismo ed Euritmia*

In quanto esteriorizzazione della propria spiritualità e interiorità profonda, la danza è del tutto inscindibile dal soggetto che la esegue, il quale non attinge, per trovare il *proprio* movimento, a una tecnica precostruita, ma al contrario fa ricorso all'estro, alla fantasia, alla sensibilità e predisposizione individuali.

Anche senza futuriste polemiche e violente, la capacità espressiva di un moderno inventore di danze deve soprattutto fondarsi se non esclusivamente nel convincimento soggettivo, come assoluta sincerità.

Il principio della personalità è quello che deve essere davvero restaurato. Il metodo migliore è appunto quello che riconosce i diritti della libera soggettività della individualità fantastica e della intuizione inventrice e scopritrice di nuovi mondi estetici²⁷.

Le vie che conducono alla creazione artistica sono, com'è evidente, del tutto misteriose e difficilmente sondabili: si delinea fin d'ora quella tendenza alla fumosità e all'oscurità dell'argomentazione (soprattutto nei suoi risvolti più squisitamente tecnici) che, se da un lato si rivela piuttosto conforme alla già citata visione della danza come 'misticismo', dall'altro mostra come Bragaglia, nonostante la profonda erudizione e lo studio delle opere dei maggiori teorici della danza (da Fabrizio Caroso da Sermoneta a Carlo Blasis, passando per Menéndez e Noverre), faticosi a entrare nel merito delle questioni connesse alla *pratica* della danza, assumendo una posizione spesso ambigua e, entro certi termini, quasi sempre esclusivamente *teorico-filosofica*²⁸.

("Comoedia", anno VII, n. 3, 1 febbraio 1925) in cui Bragaglia ripensa la nozione di *euritmia* proprio alla luce della propria visione del rapporto danza-musica: "Per i Greci, infatti – e questo è uno dei tratti essenziali dello spirito ellenico – come la combinazione dei suoni e degli intervalli costituisce la musica, così la danza è un insieme variato di gesti e di pose, dove la sospensione e lo svolgersi dei movimenti corrisponde alle pause e al silenzio o al fluire dei suoni. [...] Ma dove i Greci andarono a cercare le leggi dell'euritmia e dell'armonia? Non certo nel mondo astratto, ma oggettivamente in quello naturale, esteriore! Non nella acustica e nella cadenza delle musiche! Sibbene nel perfetto centro della vita, nella nostra struttura anatomica e fisiologica, senza convenzionalismi o arabeschi forzosi. La verità di questo ritmo non è però meccanica, bensì corrisponde alle universali armonie, come l'intera vita dell'uomo. Esso è quindi in noi: ci appartiene, non ci domina dall'esterno o dall'alto".

²⁷ Bragaglia, Anton Giulio, *Il momento critico della danza*, cit.

²⁸ L'a-tecnicismo di un simile approccio diviene ancor più vistoso se lo si paragona alla ricca produzione di Bragaglia di argomento scenotecnico, come quella esposta, oltre che all'interno delle numerose monografie dedicate al teatro, nell'ambito della rubrica *La pagina del macchinista* apparsa su "Comoedia" a partire dal 1923 e poi sopravvissuta, seppur sotto denominazioni differenti, fino al 1934, anno di chiusura del periodico. Per ciò che concerne le questioni scenotecniche Bragaglia, la cui formazione prende l'avvio nell'ambito degli studi cinematografici della Cines, dimostra di saper mettere proficuamente a frutto le proprie

Ci pare piuttosto significativo, ad ogni modo, il singolare impiego da parte di Bragaglia di quella che, nata in Germania negli anni Venti, è nel tempo divenuta una vera e propria etichetta critica mediante la quale anche gli studi sulla danza si sono riferiti ad alcune delle tendenze coreiche primonovecentesche, vale a dire il concetto di *danza di espressione*: egli vi ricorre non soltanto per definire quell'ideale di danza fondato sulla perfetta rispondenza tra interno ed esterno cui abbiamo finora accennato, ma lo impiega anche come vero e proprio strumento di analisi critica del presente, atto a distinguere, cioè, i danzatori autenticamente *espressivi*, e cioè diretti, estrosi, ispirati e nobili, da quelli che, invece, si trincerano dietro un mestiere consolidato o dietro una teoria elaborata aprioristicamente rispetto alla vera e propria pratica coreica. Il temperamento e la gioia vitale, detto altrimenti, sono delle doti tanto imponderabili quanto necessarie all'artista della danza, il quale, se ne è privo, potrà anche cercare l'ispirazione altrove, ad esempio richiamandosi ai costumi di culture esotiche, ma la sua opera sarà sempre viziata di ibridismo e cerebralismo. Questo è il caso, per Bragaglia, di due danzatori come Sent M'ahesa²⁹ e Alexandre Sakharoff:

Questi due danzatori, Sent M'ahesa e il Sakharoff sono veri artisti, pieni di gusto e di coltura: in ambedue la sapienza e la riflessione sono più forti del temperamento e della gioia vitale: tutt'e due – vere espressioni di un'epoca decadente – prendono lo spunto o si appoggiano a civiltà passate o straniere: tutt'e due hanno una profonda coscienza degli stili. Essi però nascondono, con tutto questo, un'intima impotenza e mancanza di facoltà creativi³⁰.

Ben diverso è il caso degli artisti autenticamente ispirati: a tal proposito gli scritti di Bragaglia sulla danza raffigurano un'ampia galleria di interpreti, soprattutto femminili, che, ognuna con modalità proprie e insostituibili, hanno

competenze tecniche, specialmente nel settore illuminotecnico, al fine di progettare numerosi dispositivi che, se da un lato presentano caratteristiche di forte innovazione (soprattutto per quanto riguarda l'impiego delle risorse elettriche e cinematografiche), dall'altro si ispirano anche al teatro antico, come quello greco e, soprattutto, barocco.

²⁹ Per approfondimenti sulla danzatrice lettone Sent M'Ahesa (nome d'arte di Elsa Von Carlberg, 1893-1970) e sulle sue danze d'ispirazione egizia caratterizzate dall'utilizzo di ricchi e complicati costumi si rimanda a: Toepfer, Karl, *Empire of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935*, Berkeley, University of California Press, 1997, pp. 176-179.

³⁰ Bragaglia, Anton Giulio, *Scultura vivente*, cit., p. 83.

trovato il modo di esprimersi mediante la danza in maniera assolutamente unica.

Pur senza avere la pretesta di nominarle tutte, vale però la pena di soffermarsi su alcune di esse, a cominciare da Jia Ruskaja, vera e propria ‘scoperta’ e, in un certo senso, almeno per ciò che concerne gli anni Venti, quasi una ‘creatura’ bragagliana, al punto che, come sembra³¹, sarebbe stato proprio Anton Giulio Bragaglia a creare per lei, al secolo Evgenija Fëdorovna Borisenko, il nome d’arte di Jia Ruskaja, cioè “Io russa”.

Secondo quanto asserito in precedenza, gli esordi italiani e la prima affermazione di Ruskaja si legano alle attività della “Casa d’Arte Bragaglia” prima e del “Teatro degli Indipendenti” poi. Riteniamo di poter ipotizzare che la sua attività abbia stimolato e ispirato non poco Bragaglia nell’intraprendere quel cammino di approfondimento teorico della danza di cui ci stiamo occupando qui³². Addirittura Ruskaja sarà, soprattutto sulle pagine di “Comoedia”, una sorta di alter ego di Bragaglia, il quale, nel pubblicare diversi contributi con la firma dell’artista russa, sembra quasi voler attribuire a questa figura di danzatrice e coreografa anche uno spessore teorico e una conoscenza storica non comuni. È ad esempio con un articolo firmato Ruskaja, significativamente intitolato *Con fuoco*, che viene inaugurata la già menzionata rubrica “La danza” sul periodico “Comoedia”; in esso viene profilandosi un altro dei temi fondanti della teoresi di Bragaglia, e cioè quello dell’antiaccademismo³³ inteso, com’è ormai chiaro, quale rifiuto radicale di

³¹ Su questo punto e sui rapporti fra Bragaglia e Ruskaja si rimanda a Veroli, Patrizia, *Baccanti e dive dell’aria*, cit., pp. 175-179.

³² Viceversa andrebbe forse indagata l’influenza che Ruskaja poté ricevere a partire dalla frequentazione con Anton Giulio Bragaglia. In questo senso ci pare documento significativo, ma che comunque necessiterebbe di uno studio rigoroso, il volume pubblicato nel 1928 da Ruskaja con il titolo *La danza come un modo di essere* (Milano, Alpes, 1928). Nonostante a quell’altezza cronologica Ruskaja stesse intraprendendo un percorso artistico e didattico del tutto indipendente, destinato peraltro a una straordinaria fortuna e affermazione, nella prima parte del volume in questione, dedicata a una riflessione sulla storia della danza, crediamo di poter ravvisare, negli esempi riportati a sostegno delle proprie tesi e nel tipo di periodizzazione adottata, non poche analogie con le posizioni di Bragaglia, soprattutto, evidentemente, sul piano dell’analisi storiografica.

³³ Senza poter entrare nel merito di questa purtuttavia interessante problematica, ci limitiamo a riportare le seguenti considerazioni di Anton Giulio Bragaglia a proposito delle ridotte potenzialità espressive e drammaturgiche del ballo nel melodramma: “[...] i gesti dei balli nelle

qualsiasi tecnica coreica, prima fra tutte quella accademica, concepita da Bragaglia in termini di mero addestramento fisico, teso a reificare il corpo tramutandolo in puro strumento per lo sfoggio di vacui e marionettistici virtuosismi.

Forgiata l'anima in contrasto col vuoto mondo delle apparenze banali, l'artefice nuovo vorrà cantare e danzare, come quella gli detta. Il mestiere dovrà cedere alla ispirazione. [...] Contro le punte e le piroette degli accademici – seguaci in ciò della peggiore convenzione acrobatica – contro le meccanizzate gestizioni della scuola, dovrà insorgere la nuova danza. [...] Gambe e braccia, passi e atteggiamenti, richiedono altro studio, più diretta comunione con lo spirito, oltre le viete formule, affidate al tecnicismo e all'abilità tecnica.[...] alla corrente novatrice fa capo il tentato ritorno ai ritmi della gioia e del benessere fisico, alla ginnastica armonica e alla educazione naturalistica del gesto³⁴.

A integrare l'immagine di artista intellettuale che Bragaglia sembra voler edificare attorno a Ruskaja, si legga il seguente passaggio, sempre tratto da un articolo comparso su "Comoedia", in cui la trattazione di una tematica di carattere storico, relativa cioè alla nascita e alla fortuna del minuetto teatrale, diventa il pretesto per ribadire quanto, oggi come nel passato, sia l'autenticità del sentimento a determinare la nascita di qualsiasi forma coreica:

All'intreccio delle attitudini, di saluto, di complimento e riverenza – agli inchini gravemente accentuati o leggiadramente accennati – si univano negli spettacoli, le altre ricche figurazioni propriamente sceniche, ove cavalieri e dame si incrociano e fanno catena, procedono avanzando e retrocedendo, con una serie di quadri, traversate, bilanciamenti, girate e mulinelli. [...] Prima però che mero manierismo, il gestire del minuetto [...] dovette essere proporzione, misura e armonia, sinceramente sentite e capite³⁵.

opere non corrispondono in altro modo al senso della musica, che per via di atteggiamenti e movimenti stereotipi, restati fissi attraverso gli anni, sempre quelli fino a noi, e come pietrificati nel tempo. I gesti corrispondono alla musica assai vagamente, perché son sempre gli stessi gesti, movenze, evoluzioni, e in tal modo si potrebbe asserire che i balli dell'opera son sempre gli stessi, uno per tutti, previe grosse variazioni del singolo caso. Qui la malintesa arte riducesi tutta alle applicazioni delle figure, passi, slanci e pose che costituiscono il repertorio del «classico». (cfr. Miracolo, Giovanni (ma Anton Giulio Bragaglia), *Vecchia e moderna coreografia*, in "Comoedia", anno VII, n. 20, 15 ottobre 1925, poi ripubblicato, con modifiche, in Bragaglia, Anton Giulio, *Le danze del melodramma*, in "La Tribuna", 22 settembre 1927 e successivamente confluito in Bragaglia, Anton Giulio, *Scultura vivente*, cit.).

³⁴ Ruskaja, Jia (ma Anton Giulio Bragaglia), *Con fuoco*, in "Comoedia", anno VII, n. 2, 15 gennaio 1925.

³⁵ Ruskaja, Jia (ma Anton Giulio Bragaglia), *Sul minuetto teatrale*, in "Comoedia", anno VII, n. 6, 15 marzo 1925.

Volendo tuttavia ravvisare quale sia il ritratto che Bragaglia ha lasciato di Ruskaja in veste di interprete, vale la pena di menzionare una delle versioni, vale a dire quella contenuta in *Scultura vivente*, del brano *Jia Ruskaja o dell'ispirazione*. Lasciamo dunque nuovamente la parola ad Anton Giulio Bragaglia affinché, in un passaggio di esemplare chiarezza, porti a totale evidenza quelle antinomie che abbiamo provato a illustrare sin qui e che costituiscono le fondamenta delle sue teorie sulla danza:

Scuola e temperamento, estro e metodo, disciplina e slancio, contrasto tra il leopardiano abito dell'arte e l'arabesco che scaturisce senza costruzione macchinata l'immediatezza d'una divina azione e la ricerca del pedante, la cosa che sboccia da sé e quella ottenuta a forza di regole, l'arte e l'artificio insomma; la sostanza e l'apparenza, è questo il contrasto che nella danza ancora oggi si accanisce come nei tempi migliori.

Ija (*sic*)Ruskaja ha rappresentato per noi anche nella danza la reazione al sistema artefatto che si fa passare per arte anche nella musica e nella poesia. Noi l'abbiamo accolta e presentata come un esempio naturale delle idee moderne, opposte a quelle metodiste: e senza difficoltà il pubblico l'ha sentito: pareva logico che ciò avvenisse: infatti l'arte della Ruskaja è diretta e sincera³⁶.

Di non minore interesse ci sembra, fra le altre, la figura di Charlotte Bara³⁷, danzatrice belga che, dopo una formazione in cui insegnamenti di matrice duncaniana si univano, tra gli altri, a quelli di Alexandre Sakharoff e dell'indiano Uday Shankar, diede vita a danze di ispirazione sacra (con esplicito riferimento alla religione cattolica) e orientali. A Charlotte Bara, ospitata a più riprese al Teatro degli Indipendenti, Bragaglia riserverà diverse pagine nel corso della sua carriera, quasi che egli ravvisasse in questa interprete una sorta di modello del danzatore espressivo per eccellenza, capace di trasfigurarsi nell'opera d'arte completamente e senza mediazioni, al punto da mandare totalmente in crisi i parametri con cui abitualmente si guarda lo spettacolo di danza, costringendo lo spettatore ad adottarne di nuovi.

Le nostre anime debbono vibrare all'unisono con la sua. [...] Non viene meno: viene oltre; e la forza della sua ispirazione è comunicativa; si proietta: è medianica. Dal profondo abissale del

³⁶ Bragaglia, Anton Giulio, *Scultura vivente*, cit., p. 193.

³⁷ Per approfondimenti rimandiamo a Toepfer, Karl, *Empire of Ecstasy*, cit., pp. 171-175.

nostro essere, sentiamo di dover vedere, in luogo della seguace di Tersicore gioconda, la pia e austera diletta del supremo amore³⁸.

Fusione mistica dunque, non razionalizzabile né suscettibile di analisi critica se non nei termini del poetico richiamo al profondo turbamento che l'esperienza di una simile danza è in grado di suscitare.

Ciononostante, secondo quanto abbiamo anche accennato poco sopra, il paradigma della danza espressiva si rivela, nelle mani di Bragaglia, un dispositivo di analisi della scena internazionale, una sorta di lente con cui osservare e comparare i diversi fenomeni della coeva sperimentazione coreica, il tutto riservando una particolare attenzione a quelli che Bragaglia non può non riconoscere come le figure di maggior peso nella ricerca sulla danza del suo tempo: Rudolf von Laban e Isadora Duncan.

La costruzione di un discorso critico su questi due autentici fondatori della danza moderna si rivela, almeno stando all'analisi comparata dei testi ad essi dedicati, un'operazione che sembra stare particolarmente a cuore ad Anton Giulio Bragaglia, il quale, infatti, pubblica numerosi articoli³⁹ incentrati non solo sulla riforma coreica proposta rispettivamente da Laban e da Duncan, ma anche sulla comparazione fra questi due diversi percorsi artistici. Vale tuttavia la pena di sottolineare come, all'interno di simili contributi, ricorrono, secondo una dinamica cui si è già accennato, sempre le medesime porzioni di testo, quasi che Bragaglia, una volta fatto il punto sulla questione, intendesse

³⁸ Bragaglia, Anton Giulio, *Carlotta Bara agli "Indipendenti"*, in "Il Popolo di Roma", 19 gennaio 1925.

³⁹ Riportiamo di seguito, giusto per dare un'idea di quanto Bragaglia sia tornato sull'argomento, le indicazioni relative ad alcuni degli articoli nei quali egli mette progressivamente a fuoco la propria lettura di questi due complessi fenomeni artistici e culturali. Si vedano dunque: Miracolo, Giovanni (ma Anton Giulio Bragaglia), *La Laban Tanz-Bühne*, in "Comoedia", anno VII, n. 1, 1 gennaio 1925; Miracolo, Giovanni (ma Anton Giulio Bragaglia), *Mary Wigman e le sue danze*, in "Comoedia", anno VII, n. 13, 1 luglio 1925; Bragaglia, Anton Giulio, *La danza in Germania*, in "Il Popolo di Roma", 21 ottobre 1925; Miracolo, Giovanni (ma Anton Giulio Bragaglia), *Bella Schumann*, in "Comoedia", anno VIII, n.2, 20 febbraio 1926; Bragaglia, Anton Giulio, *Niddy Impekoven*, in "Comoedia", anno VIII, n. 8, 20 aprile 1926; Bragaglia, Anton Giulio, *Isadora Duncan*, in "Comoedia", anno XI, n. 10, 20 ottobre 1927.

veicolarlo con forza e senza possibilità di equivoco alcuno⁴⁰, il tutto anche grazie a una prosa stranamente cristallina e apodittica.

Il primo elemento da rilevare all'interno del discorso di Bragaglia su Laban e Duncan, consiste nella collocazione *geografica* e, conseguentemente, culturale del problema: Anton Giulio Bragaglia, senza soffermarsi sugli aspetti relativi alla nazionalità e alle vicende biografiche sia di Laban che di Duncan⁴¹, considera questi artisti come gli esponenti maggiormente rappresentativi della cultura coreica tedesca, riconoscendo più o meno implicitamente alla Germania una posizione di evidente avanguardia nell'ambito della danza del suo tempo⁴².

È proprio il confronto con la situazione tedesca che spinge Bragaglia a riflettere più ampiamente sulla cultura del corpo e sui mutamenti intervenuti in tal senso a partire dalla fine dell'Ottocento: piuttosto felicemente, infatti, egli rileva come, anche sulla scia dello sviluppo delle scienze, con il cambio di secolo sia venuta diffondendosi una rinnovata attenzione verso le questioni concernenti la corporeità:

Il corpo umano, con i suoi movimenti, era trascurato, si può dire dimenticato; ma verso la fine del secolo, si ebbero i primi inizi di una rivoluzione che richiamò molti intellettuali a dare al corpo il senso vero della gioia e della vita. Un bisogno grandissimo di liberare le membra dal peso dello spirito diede vita al ballo moderno. Il vecchio balletto artificioso e vuoto, automa senza vigore

⁴⁰ È interessante notare come gli stessi passaggi testuali compaiano in articoli che, stando almeno al titolo e alle prime righe di ognuno, non dovrebbero essere incentrati né su Laban né su Duncan. In generale poi si rintracciano di frequente articoli che, apparentemente dedicati a un artista in particolare, si rivelano in larga parte incentrati sui temi 'caldi' della riflessione di Bragaglia: il rapporto tra estro e metodo, l'indipendenza della danza dalla musica, la centralità della scuola italiana, il rifiuto dell'Ottocento, ecc. In questi casi la struttura dell'articolo prevede un'ampia parte introduttiva in cui si affrontano le tematiche di carattere più generale e si dà spazio alla digressione e una seconda sezione, più breve, in cui ci si sofferma sull'artista oggetto dell'articolo.

⁴¹ Né Laban né Duncan erano di nazionalità tedesca e, soprattutto, il contesto culturale in cui si formarono e iniziarono a operare si rivelò decisivo rispetto al loro percorso complessivo: a titolo di esempio si pensi solo, nel caso di Laban, ai viaggi in Europa che, al seguito del padre, ufficiale dell'esercito austro-ungarico, compì in giovane età o, per quanto riguarda Duncan, agli stimoli culturali ricevuti nell'ambito della propria emancipata famiglia d'origine, oltre che a seguito delle tournée fra Europa e Russia. Su questi aspetti rimandiamo a: Casini Ropa, Eugenia, *La danza e l'agit prop*, cit.; Duncan, Isadora, *L'arte della danza*, a cura di Nomellini, Barbara Eleonora – Veroli, Patrizia, Palermo, L'Epos, 2007.

⁴² Simile riconoscimento della centralità della Germania rispetto allo sviluppo della danza risulta particolarmente significativo alla luce della convinta campagna antitedesca che Bragaglia andava conducendo sin dai tempi del Primo Conflitto Mondiale. Si veda a tal proposito Bragaglia, Anton Giulio, *Territori tedeschi di Roma*, Firenze, Bemporad, 1918.

né fuoco, teatrale nel senso cattivo, morì, fu sepolto da quella «joie de vivre»; dall'amore della bellezza inteso come presso i Greci⁴³.

Non più ricettacolo del peccato e motivo di condanna morale, il corpo, sembra suggerire Bragaglia, torna a essere, come nel mitico passato dei Greci, lo strumento mediante il quale entrare in contatto, grazie a una serie di pratiche fra cui primeggia chiaramente la danza, con una dimensione della vita armonica e rinnovata, in cui poter riscoprire il senso della pura bellezza. Si capisce allora come un simile progetto di cambiamento necessiti della scoperta di nuove modalità di gestione del proprio corpo, tanto che Bragaglia, riferendosi alla danza, acutamente rileva:

Mentre il balletto concentrava il suo acrobatismo nella punta dei piedi, la nuova danza prende come centro di tutti i movimenti la schiena. Nuove baccanti le danzatrici si slanciano, accese da un impeto di felicità e suggeriscono la impressione di portare al pubblico un soffio sano di freschezza campestre. Sembra non esista più lo schema vuoto di prima, ma un'onda viva che solleva e trasporta in altri tempi, in altri luoghi. Sono abolite le scarpine e i costumi stretti, troppo stretti e troppo corti, banali e grotteschi. Essi non servono più. Ora le danzatrici ballano a piedi nudi e coperte appena da una veste leggera e semplice. La nuova danza non consiste più in un succedersi di movimenti insegnati da un maestro qualunque; essa vuol dare al mondo un'essenza etica; essa cerca di risanarlo col creare degli esseri sani nel modo più sano possibile; perciò quelle danzatrici portano in sé un ardore straordinario e col loro vivo entusiasmo e con l'esuberanza dei loro movimenti riescono e suggerire alla vita un senso largo di libertà e di bellezza⁴⁴.

Dal rifiuto dell'acrobatismo allo slancio della baccante, dall'immagine dell'onda come meccanismo propulsore del movimento a quella della danzatrice a piedi nudi, Bragaglia mette in luce alcuni dei tratti salienti di quella danza moderna primonovecentesca che tendeva, fra le altre cose, proprio alla liberazione e, al contempo, all'ampliamento delle possibilità del corpo danzante.

Nel momento in cui, però, Anton Giulio Bragaglia si accinge ad analizzare e a comparare le esperienze di Laban e Duncan, ecco che l'applicazione di quella che in precedenza abbiamo definito in termini di vera e propria etichetta

⁴³ Bragaglia, Anton Giulio, *Scultura vivente*, cit., p. 39.

⁴⁴ *Ibidem*.

critica, corrispondente all'impiego da parte di Bragaglia del concetto di *danza d'espressione*, produce una sorta di effetto deformante, quasi che le premesse *ideologiche* del suo discorso impedissero a Bragaglia di valutare tutti gli aspetti della questione.

Detto altrimenti, si ha come l'impressione che, forte di alcuni strumenti analitico-concettuali elaborati aprioristicamente, Bragaglia li impieghi in modo tale da *imbrigliare* forzatamente, senza possibilità di sbavature o tentennamenti, i fenomeni a cui di volta in volta rivolge la propria attenzione.

Si legga allora quanto egli dichiara a proposito di Isadora Duncan e di quelli che considera come i "seguaci" della danzatrice americana, primo fra tutti Émile Jaques-Dalcroze:

Isadora Duncan [...] aveva scopi puramente pedagogici; voleva sviluppare la volontà, educarla, rendendo i giovani e le giovani della sua scuola talmente sani e vigorosi da essere una copia vivente delle statue greche. Ispirata così dalla cultura dei Greci ella vide nella loro civiltà l'ideale che cercava. [...] Alcuni seguaci della celebre danzatrice con pochi allievi abbandonarono la città e presero a vivere in campagna, nel più stretto contatto con la natura. [...] Questi seguaci della Duncan, ponendosi al di fuori di tutto quello che formava il patrimonio morale e intellettuale del loro secolo, non facevano che correr dietro a una chimera. Essi diventavano ogni giorno più uniformi e monotoni; le loro danze mancavano di espressione, di fantasia e soprattutto di costruito coreografico. Ogni cosa in loro sapeva di ginnastico e di sforzo muscolare. Ma l'educazione fisica è necessaria soltanto e rendere leggero il corpo, a superarne il peso, a facilitarne le costruzioni dei muscoli, ad acquistarne assoluta padronanza. Questo però in una danza non è tutto. Ci vuol fantasia, anima, espressione⁴⁵.

L'ideale di greicità da cui Isadora Duncan traeva ispirazione per la propria ricerca coreica rischia, agli occhi di Bragaglia, di degenerare, se non sorretto dalla spinta di un'urgenza interiore, in una mera prassi di allenamento fisico che, se da un lato poteva liberare il corpo danzante dalle costrizioni della tecnica accademica, dall'altro rimaneva esposto al pericolo, soprattutto nelle pratiche di seguaci e imitatori, di risolversi nell'arida ricerca del vigore fisico e dell'allenamento muscolare.

⁴⁵ *Ivi*, p. 40.

Se dunque il progetto pedagogico di Duncan porta in sé l'intento di forgiare, attraverso l'allenamento, anche la volontà individuale, ciò tuttavia non basta, per Bragaglia, a metterlo al riparo dal rischio di quell'esteriorità e di quell'anacronismo che a suo avviso caratterizzano le pratiche di molti duncaniani: l'acquisizione di uno stile di vita ispirato a una civiltà del passato, come quella Greca, si macchia secondo Bragaglia di una grave colpa, rappresentata dall'incapacità, da parte dell'artista, di entrare in sintonia col proprio tempo, cogliendone desideri, angosce, fragilità.

Il modello ellenico, in altri termini, appare a Bragaglia come una sorta di paradigma predeterminato e spesso programmaticamente perseguito senza un'autentica *ispirazione*: istituendo esplicitamente una sorta di dicotomia fra volontà e espressione, Bragaglia lamenta come l'intero percorso artistico di Isadora Duncan ingeneri spesso una sorta di progressiva acquisizione di modelli comportamentali e coreici *esterni*, provenienti da un mondo lontano nel tempo e nello spazio al quale attingere per sopperire alla mancanza di estro, di fantasia, di *spirito*.

Da una simile interpretazione si evince con assoluta evidenza come Anton Giulio Bragaglia non riesca a cogliere appieno la portata fortemente eversiva, anche su un piano squisitamente socio-politico, non solo del messaggio artistico di Duncan, ma anche, e soprattutto, dei mezzi utilizzati per formularlo e diffonderlo: ben lungi dall'essere superficiale ricorso a stilemi figurativi e abitudini di vita vagamente ispirate al passato, in Duncan la greicità si pone come punto di riferimento per un ripensamento totale e radicale dell'umanità complessivamente intesa, una rigenerazione che coinvolge indiscutibilmente corpo e anima, senza cesura alcuna fra dimensione fisica (e, per dirla con Bragaglia, 'ginnastica') e spirituale.

Le posizioni di Anton Giulio Bragaglia risultano poi decisamente singolari anche a proposito di un altro degli aspetti che caratterizzano indubitabilmente il percorso di Isadora Duncan, e cioè la questione del *ritmo*. Se, com'è noto, un tratto costitutivo della rivoluzione duncaniana fu il ricorso, per le proprie danze, a musiche di grandi compositori come Chopin, Beethoven e Gluck, non

è tuttavia questo l'elemento che, a proposito del rapporto fra danza e dimensione ritmico/sonora, sembra attirare maggiormente l'attenzione di Bragaglia.

Leggiamo dunque:

La Duncan e i riformatori germanici credevano che sviluppando il corpo umano e facendolo muovere in cadenza più o meno veloce – secondo un ritmo più o meno variato – avrebbero creato dei veri e propri danzatori. Essi non sentivano che Dioniso, padre della danza, doveva essere dominato da Apollo, perché non togliesse con la orgiastica mancanza di misura la fondamentale, la grande armonia dell'arte. Perché la vera danza moderna deve essere agitata da mille angustie, da mille dolori, da mille passioni, deve corrispondere quanto più possibile ai bisogni interni della nostra anima, con l'esprimere veramente tutti i nostri sentimenti e le loro sfumature più tenui⁴⁶.

Nell'evocare l'immagine di un corpo che si muove in 'cadenza più o meno veloce', Bragaglia dimostra di non tenere nella dovuta considerazione quell'idea, così cara a Duncan, di ritmo inteso non solo come strumento compositivo ma anche come punto di contatto fra uomo e cosmo. Pur riconoscendo che "l'ideale della Duncan sta tutto nell'armonia con la natura", infatti, Anton Giulio Bragaglia sembra non voler (o non saper) riconoscere che è proprio introiettando i ritmi della natura e facendoli interagire con i propri che il danzatore, secondo Isadora Duncan, riesce a dare corpo, misura e respiro alla propria danza⁴⁷.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Ci pare tuttavia necessario chiarire che non si intende esprimere qui un giudizio sulla lettura offerta da Bragaglia a proposito di Duncan, cosa che, dal nostro punto di vista, richiederebbe un'analisi comparata fra i testi di Anton Giulio Bragaglia e quelli della critica coeva, italiana e non. Soprattutto in ambito italiano, inoltre, è ben difficile rintracciare esegesi realmente capaci di cogliere i caratteri costitutivi del percorso di Duncan (la quale peraltro si esibì pochissimo in Italia) ed è forse per questo che l'approccio più ricorrente da parte della critica italiana consiste nel mettere al centro del proprio discorso su Duncan proprio l'idea di una sorta di *imitazione dell'arte greca*. Un'eccezione può forse essere rappresentata dal ben noto articolo di Guido Ruberti pubblicato sul "Giornale d'Italia" il 24 aprile 1912, dedicato alle danze di Duncan andate in scena la sera prima al Teatro Costanzi di Roma. Si legga a titolo di esempio il seguente passaggio riguardante proprio, fra le altre, la questione del ritmo: "Questa svelta creatura anglo-sassone, tutta volontà ed intelligenza, sotto le apparenze più seducenti del suo sorriso femminile era riuscita, essa da sola, per ben due ore ad afferrare la nostra attenzione renitente ed a trasportarla in una atmosfera superiore alle meschine vicissitudini dell'esistenza ordinaria.[...] La danza, la bella danza libera e naturale che formava elemento integrante del costume; la danza aspetto armonico del fenomeno vitale, non era più amata, non era più conosciuta. E Isadora Duncan sentì la melanconia di questo esiglio [*sic*], la nostalgia del bel

Se dunque Duncan è, per Bragaglia, l'emblema di un artista solare, vitale e dal temperamento tanto 'meridionale' quanto incline alla superficialità, caratteristiche diametralmente opposte sembra presentare l'operato di Rudolf von Laban, a proposito del quale la posizione di Bragaglia rivela forse maggiore sensibilità e acume.

Dal momento che, come abbiamo rilevato in precedenza, il principio della *danza senza musica* si pone quasi a fondamento della teoresi di Bragaglia sulla danza (almeno per quanto riguarda il periodo da noi esaminato), divenendone addirittura il principale grimaldello teorico, si comprende facilmente come Bragaglia individui nella concezione del ritmo il più vistoso elemento di differenza fra il percorso duncaniano e quello labaniano.

Scriva infatti a proposito di Laban e delle sue allieve:

Molte delle loro danze vengon eseguite senza l'aiuto o l'accompagnamento della musica. Nessun ritmo esteriore le accentua e ne stabilisce le ondulazioni. È qui l'abisso che separa i due riformatori. La Duncan voleva giovani anime in corpi greci. Secondo il Laban l'espansività soverchia sparisce; l'uomo moderno non sente un forte bisogno di aprirsi alla vita esteriore: ma invece è spinto a scrutare nel proprio animo ove è molto dolore e molta passione. [...]

Duncan a Laban: ecco tutto il contrasto nella moderna danza in Germania. Luce, sole, gioia di vivere (l'impressionismo) da una parte; vita intima, visioni estatiche, cupe, animato soltanto da sentimento tragico (espressionismo) dall'altra⁴⁸.

Si comprende da simili dichiarazioni come, anche nel caso di Laban, sia ancora una volta il lavoro sulla dimensione del ritmo a costituire il luogo a partire dal quale intraprendere un autentico percorso di ricerca sul corpo danzante. Danzare senza musica, infatti, spinge i danzatori di Laban a guardare meglio in loro stessi per cercare (in maniera del tutto antitetica rispetto a Duncan) nella propria vita *interiore* l'impulso all'azione e l'ispirazione per rendere manifesti i moti della propria anima, la quale, tratto di capitale importanza, presenta un carattere di profonda modernità. Uomini e donne del

ritmo armonico e appassionato, in mezzo al dilagare di sentimenti artificiosi, basati unicamente sul virtuosismo e sull'abilità tecnica delle danzatrici, rivolti essenzialmente a far trionfare il pezzo di difficoltà: specie di equilibrismo più o meno estetico, nel quale si combatteva a colpi di sgambetti e di contorsioni”.

⁴⁸ Bragaglia, Anton Giulio, *Scultura vivente*, cit., p. 42.

proprio tempo, infatti, gli artisti formati con Laban dimostrano, proprio mediante il lavoro di scavo interiore appena menzionato, di vivere la propria danza con un'attitudine quasi mistica o, più in generale, religiosa:

Un sentimento religioso, non da religione imperante, ma scaturito dall' «io» tragico anima la sua scuola, che viene condotta da lui ad un senso del ritmo del tutto nuovo e che lo unisce alla vita moderna. Il Laban non è ispirato da armonie passate – che sono per noi morte –; egli prende l'uomo con tutte le debolezze, con la sensibilità raffinata che proviene in certo qual modo dalla sua stessa debolezza, con tutte le sue sofferenze che gli fanno sentire meglio il dramma e lo sconvolgimento umano e trova nel ritmo come «la liberazione» da tutti i mali⁴⁹.

Prima di dedicarci alla seconda di quelle *fasi* in cui, secondo quanto sostenevamo precedentemente, si articola il discorso bragagliano sulla danza fra le due guerre, riteniamo che valga la pena di sottolineare come Anton Giulio Bragaglia, proprio nel sostenere la necessità di una danza che possa esprimere (oltre alle gioie) anche i turbamenti dell'animo umano (soprattutto di quello *moderno*), difende più o meno implicitamente un modello di corporeità non necessariamente conforme a quei canoni di grazia, armonia e leggerezza che per Bragaglia connotavano non solo il balletto classico ma anche l'approccio duncaniano. Esempio a tal proposito questa dichiarazione, ancora una volta dedicata a Laban:

La gioia in lui, non è che una nota nella sinfonia della vita; sinfonia bacchica, ricca di passione, di gioia, di dolore... Non più il salto vivo, il riso, il ritmo scherzoso; ma ritmi in cui serpeggiano tutte le animazioni e tutte le finezze delle membra sensibili. Non è più la fiamma vivace che sale al cielo; ma un fuoco intenso dove le forze elementari e un fiotto d'energia vengano congiunte a visioni estatiche⁵⁰.

⁴⁹ *Ivi*, p. 44.

⁵⁰ *Ibidem*.

La danza della rivoluzione

Il compimento di quella che potremmo definire come la seconda tappa nella produzione teorica sulla danza di Anton Giulio Bragaglia coincide forse con l'uscita del volume *Jazz Band*, pubblicato nel 1929⁵¹ e, come il precedente *Scultura vivente*, in parte frutto della ristampa di articoli già apparsi sulla stampa quotidiana e periodica. Il volume, soprattutto sul piano della scelta dei contenuti trattati, presenta un carattere piuttosto composito, oscillando fra tematiche connesse alle danze da sala da un lato, come quella relativa alla massiccia diffusione del jazz e delle danze americane (argomento questo che occupa tuttavia gran parte del testo, a cominciare dal titolo e dall'illustrazione in copertina⁵²), e alla danza "d'arte" dall'altro.

Siffatta eterogeneità contenutistica, tuttavia, trova una relativa giustificazione se messa in rapporto a quell'abile strategia retorico-politica che ci sembra sottesa all'intero volume e che è ancora una volta comprensibile appieno solo tenendo nella dovuta considerazione l'attività, oltre che di teorico, anche di animatore culturale che Bragaglia andava conducendo proprio in quegli anni.

A fronte delle sempre più insormontabili difficoltà finanziarie del Teatro degli Indipendenti, infatti, sul finire degli anni Venti Bragaglia intensifica le proprie pressioni sul Governo (rivolgendosi spesso, secondo una prassi consolidata nel tempo, direttamente a Benito Mussolini) con l'intento non solo di ricevere un adeguato sostegno economico ai propri progetti, ma, soprattutto, di ottenere uno spazio teatrale all'interno del quale dar vita, con maggiore dovizia di mezzi rispetto a quanto accadeva nello Sperimentale di via degli Avignonesi, al proprio 'teatro teatrale'⁵³. Come si evince con estrema chiarezza

⁵¹ Il volume esce a Milano per l'editore Corbaccio. Sempre nel 1929 appare un altro volume di Anton Giulio Bragaglia dedicato, però, al cinema: si tratta di *Nuovi orizzonti della cinematografia: il film sonoro*, edito, anche in questo caso, da Corbaccio.

⁵² Su questo punto di veda Veroli, Patrizia, *La danza e il fascismo. Anton Giulio Bragaglia e Jazz Band (1929)*, cit., p. 13.

⁵³ L'espressione 'teatro teatrale' rimanda a una sorta di paradigma del teatro antiletterario vagheggiato da Anton Giulio Bragaglia. La questione, pur permeando e dando forma all'intera teoresi bragagliana, viene esposta in maniera maggiormente articolata nel volume *Del teatro teatrale ossia del teatro*, Roma, Edizioni Tiber, 1929.

dalle pagine del volume *Il teatro della rivoluzione*⁵⁴, uscito anch'esso, come *Jazz Band*, nel 1929 e dedicato al Duce, Bragaglia intesse – a fronte di una rivoluzione politica che, come quella fascista, non si era rivelata secondo lui altrettanto rivoluzionaria in ambito artistico – una vigorosa difesa di se stesso e del Teatro degli Indipendenti, quest'ultimo presentato come il solo vero teatro d'avanguardia italiano e, di conseguenza, l'unico autenticamente (e *fascisticamente*) rivoluzionario. Tuttavia, sembra riconoscere Bragaglia, “L'arte in generale non si fa senza protezione: l'arte antitradizionale, fatta fuori dal covo rivoluzionario, si può solo con la forza del Regime”⁵⁵.

Fermo nella sua difesa di un teatro sperimentale e forte del percorso artistico compiuto in tale direzione, Bragaglia si rende cioè conto della necessità di un contributo da parte dello Stato e, in vista di ciò, rilegge la propria precedente attività con uno spirito maggiormente *propositivo* e teso a contribuire attivamente all'edificazione dell'arte e, parallelamente, della retorica fascista⁵⁶:

[...] noi scorgiamo [nel fascismo n.d.r.] una concezione di vita vibrante ed entusiastica che risponde in modo splendido alla speranza (che anima l'opera nostra) d'una fioritura della razza, d'una prosperità ed esuberanza totale, dove l'arte può trovare la via d'una affermazione straordinaria seguendo le tradizioni dei grandi secoli e dei popoli grandi⁵⁷.

Consapevole dunque dell'opportunità, per dirla con Alberto Cesare Alberti, di “ripararsi sotto l'ala protettiva dell'industria”⁵⁸ Bragaglia pone le proprie competenze tecniche e la propria prolifica abilità retorica al servizio della causa rivoluzionaria, ponendosi come interlocutore *ideale* del regime, capace non solo di esaltare i traguardi artistici fino ad allora raggiunti, ma anche di far confluire

⁵⁴ Bragaglia, Anton Giulio, *Il teatro della rivoluzione*, Roma, Tiber, 1929.

⁵⁵ *Ivi*, p. 12.

⁵⁶ È senza dubbio noto come Bragaglia fosse un fascista della prima ora e che, per esempio, nella sede della sua Casa d'Arte ospitasse le prime riunioni del movimento. Tuttavia, almeno per quanto riguarda la sua attività teorico/pratica legata al teatro degli anni Venti e Trenta, ci pare che il legame con le istituzioni fasciste divenga più forte, pregiudicando parzialmente quella posizione di relativa indipendenza che Bragaglia aveva precedentemente mantenuto. Per approfondimenti si veda ancora Cesare Alberti, Alberto, *Il teatro nel fascismo: Pirandello e Bragaglia*, cit.

⁵⁷ Bragaglia, Anton Giulio, *Il teatro della Rivoluzione*, Roma, Bulzoni, 1974, p. 20.

⁵⁸ Cesare Alberti, Alberto, *Il Teatro nel Fascismo: Pirandello e Bragaglia*, cit., p. XIII.

i propri progetti all'interno di un orizzonte più smaccatamente e, in parte, formalmente *allineato*⁵⁹.

L'atteggiamento di Anton Giulio Bragaglia cui abbiamo appena tentato di fare riferimento ci sembra che permei riccamente anche l'ambivalente discorso sulla danza condotto attraverso le pagine di *Jazz Band*. Oscillando infatti fra un nazionalismo venato di spirito antitedesco (che, in Bragaglia, risale almeno ai tempi del Primo Conflitto Mondiale), un'attenzione alla salvaguardia e al recupero delle danze tradizionali e una decisa adesione alla retorica della razza, Bragaglia si fa strenuo difensore della necessità di una danza che sia profondamente e genuinamente *italiana*.

A tal proposito è stato giustamente rilevato come il nazionalismo professato da Bragaglia in *Jazz Band*, soprattutto per ciò che concerne il fenomeno dello straordinario successo di musiche e danze jazz in Italia, si inserisce abilmente all'interno di quel processo di costruzione dei miti della retorica fascista in atto in quegli anni e saldamente poggiato sull'esaltazione di un'arte e di una cultura autenticamente nazionali⁶⁰. Se, tuttavia, si prova a far interagire quest'ultimo elemento con quanto detto a proposito della strategia *politica* che Bragaglia conduceva allora in vista di un maggiore riconoscimento e appoggio governativo, ci si accorge non soltanto di un inevitabile allineamento *attivo* di Bragaglia rispetto alla mitografia fascista allora in fase di edificazione, ma si apprezza anche una visione maggiormente pragmatica e più pacatamente *matura* delle questioni riguardanti la danza italiana. Detto in altri termini, la spinta che sotterraneamente muove la scrittura di Bragaglia in *Jazz Band*

⁵⁹ Vale la pena di tornare, seppur di sfuggita, sul concetto di *allineamento* rispetto all'attività di Anton Giulio Bragaglia, con particolare riferimento a quella condotta in seno al Teatro delle Arti (1937-1943): in questo teatro, che, entro certi termini, rappresenta il 'successo' della strategia perpetrata da Bragaglia in vista dell'ottenimento di contributi e riconoscimenti da parte dello Stato, egli diede vita a una programmazione che non può certo essere considerata totalmente dipendente dalle direttive del regime e che, come ha dimostrato Francesca Vigna (cfr. *infra*, nota 1) per ciò che concerne gli spettacoli di prosa, ha più volte incontrato rifiuti o comunque titubanze da parte della censura. Lo stesso discorso, atto a dimostrare la particolarità della posizione Bragaglia rispetto al Fascismo, si potrebbe condurre per l'interessantissima programmazione degli spettacoli di danza, i quali facevano tuttavia capo, com'è noto, alla direzione artistica di Antonio D'Ayala. Su questo punto si veda Margoni Tortora, Daniela – Veroli, Patrizia (a cura di), *Il teatro delle Arti 1940-1943. Le Manifestazioni musicali nei bozzetti inediti della collezione D'Ayala*, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2009.

⁶⁰ Cfr. Veroli, Patrizia, *La danza e il fascismo. Anton Giulio Bragaglia e Jazz Band (1929)*, cit.

sembra consistere nel desiderio di contribuire a creare, per parafrasare il titolo del volume precedentemente menzionato, una *danza della rivoluzione* genuinamente italiana e, quindi, autenticamente fascista: a partire da un simile impulso Bragaglia si trova così a riflettere sull'*italianità* della danza non solo in rapporto all'influsso dei balli da sala provenienti d'oltreoceano, ma anche affrontando, seppur non troppo diffusamente, questioni relative alle politiche delle istituzioni teatrali e soffermandosi su aspetti di natura squisitamente tecnica.

Nelle pagine che affrontano la questione delle cosiddette *negrerie*⁶¹ Bragaglia riflette polemicamente sul tipo di accoglienza che in Europa (ma con particolare attenzione all'Italia e ai paesi 'latini') era riservata alle danze jazz, sottolineando l'insensatezza dell'imitazione pedissequa di danze provenienti da luoghi e culture radicalmente diversi dalla propria⁶². Una simile spinta emulativa si rivela poi ancor più dissennata se si considera che le danze fatte oggetto di imitazione altro non sono, per Bragaglia, che "acrobatismi vertiginosi, felinità di slanci" e "destrezze scimmiesche"⁶³: analizzati criticamente, cioè, i movimenti delle danze jazz disvelano tutta la febbrile animalità del popolo, quello *negro*, che le ha ideate.

L'immaginario a cui Bragaglia dimostra di fare qui riferimento è evidentemente quello del nero come creatura bestiale, selvaggia e, soprattutto, incapace di arginare l'impulso dei propri istinti⁶⁴, ma vale tuttavia la pena di osservare quale sia l'atteggiamento che, dinanzi al dilagare delle danze d'oltreoceano, Bragaglia suggerisce di adottare:

Ma forse il bello è, o sarebbe, di non accogliere ostilmente (o passivamente, ch'è peggio) simili colorate invenzioni, sibbene di trasformarle, assimilarle ai nostri paesi. Vale a dire ritrovarle in noi, nella nostra tradizione e temperamento. [...]

⁶¹ Porta il titolo di *Negrerie* un significativo articolo apparso su "Comoedia" (anno X, n. 1, 20 gennaio 1928) e poi confluito in *Jazz Band*.

⁶² Bragaglia aveva già espresso in precedenza questa posizione, criticando con asprezza l'artificialità di innesti culturali condotti in maniera del tutto gratuita ed esteriore. Su questo punto si veda, ad esempio, Belfagor (ma Anton Giulio Bragaglia), *Danze spagnole*, in "Comoedia", anno VII, n. 5, 1 marzo 1925.

⁶³ Bragaglia, Anton Giulio, *Negrerie*, cit.

⁶⁴ Su questo aspetto citiamo almeno Mosse, George, *Sessualità e nazionalismo*, Roma-Bari, Laterza, 1996.

Il contatto diretto di siffatte danze [quelle europee, n.d.r] con l'erotismo brutale ed impetuosamente evidente delle genti vergini può conferire alla danza novità di atteggiamenti non privi di interesse. Ma che verginità diremo? [...] un misto di nuovo e civilizzazione⁶⁵.

Più che espressione incontrollata di istinti brutali, la danze jazz possono rivelarsi fonte di stimolo in vista del rinnovamento delle danze nazionali, dal momento che la loro eccessiva brutalità si fa rivelatrice di inedite modalità di gestione del corpo, tali da stimolare la ricerca, nel patrimonio delle tradizioni popolari, di balli e danze che, senza tradire i diversi temperamenti nazionali, siano al contrario autentica espressione del carattere di un popolo.

Da una simile posizione emerge in Bragaglia, accanto a un evidente furore polemico nei confronti di una cultura, quella del jazz, percepita e descritta nei termini di una esplicita e impietosa inferiorità⁶⁶, anche quell'atteggiamento maggiormente fattivo e costruttivo cui accennavamo precedentemente e che si rivela sempre più nella misura in cui egli rivolge il suo sguardo all'attività delle istituzioni teatrali italiane, soprattutto, ovviamente, per ciò che concerne le attività coreiche:

da noi, salvo presso la Scala, non c'è Accademie serie né un serio avviamento a chi anche lo desiderasse con sincera vocazione, di intraprendere decorosamente una carriera artistica che non è abbastanza rispettata e amata [...] da noi e anzi c'è ufficialmente e privatamente un noto dispregio per l'arte tersicorea; onde il famoso reclutamento non avviene per selezioni di attitudini o d'impegno, ma s'impaluda stranamente nel male e nella pseudo arte⁶⁷.

E ancora:

I danzatori e le danzatrici «novecentesche», dove sono mai in questo quarto di secolo? [...] per noi Italiani non ci sono né quelli delle antiche accademie (moribonde o quasi), né gli altri liberi, che pur isolatamente s'impongono⁶⁸.

⁶⁵ Bragaglia, Anton Giulio, *Negrerie*, cit.

⁶⁶ Si leggano, a titolo d'esempio, queste parole: "Come uomini, ci sia rispetto umano per tutti, ma poi, che debbano venire i negri a insegnarci cosa è arte o magari semplicemente cosa si deve fare come divertimento, questa è difficilmente accettata, se non già unanimemente respinta e deprecata". Cfr. Bragaglia, Anton Giulio, *Jazz Band*, cit., p. 31.

⁶⁷ *Ivi*, p. 33.

⁶⁸ *Ivi*, p. 58.

Con rinnovato piglio polemico Bragaglia denuncia le carenze del sistema teatrale e coreico del suo tempo e, consapevole della necessità di una *via italiana* alla danza moderna, scorge subito nell'inconsistenza del sistema formativo il primo nodo problematico da sciogliere. Esempio virtuoso in tal senso appare ancora una volta la scuola milanese di Jia Ruskaja⁶⁹, in cui l'insegnamento delle danze di ispirazione ellenica avveniva, secondo Bragaglia, senza il menomo ricorso a imitazioni esteriori e *riesumatrici*:

La grande scuola moderna di cui è animatrice Jia Ruskaja, impartendo così l'insegnamento delle danze classiche sanamente intese, ne coglierà due volte la verità artistica, cioè la bellezza: prima perché non darà che traduzioni, interpretazioni delle danze della classica gremità, cui il moderno indirizzo sanamente si ispira; e poi perché contribuirà al risveglio del vero classicismo artistico in tutte le epoche, secondo un significato metempirico e però superiore allo storico, come momento insopprimibile del genio artistico⁷⁰.

A conclusione di questa panoramica sulle tematiche che orbitano attorno a *Jazz Band* è interessante osservare come, proprio in ragione di quella sorta di maggiore pragmatismo che denunciavamo in precedenza, Bragaglia arrivi a ripensare, seppur molto timidamente, alcune delle questioni portanti del suo pensiero sulla danza il quale, soffrendo forse di una già rilevata fumosità, necessita di essere nuovamente calibrato al momento del confronto con la realtà della scena. Un aspetto senza dubbio altamente significativo, e che rimane sostanzialmente una zona oscura del discorso di Bragaglia, riguarda il problema della salvaguardia dell'autenticità dell'espressione artistica individuale in rapporto, da un lato, alla necessità di replicare più volte uno stesso spettacolo, e, dall'altro, alla dimensione della danza in gruppo. Come mantenere vivo l'estro ispiratore, la spinta creativa (che come abbiamo già visto costituisce la discriminante fondamentale per l'originarsi di un qualsiasi prodotto artistico) allorquando si deve ripetere ogni sera la stessa sequenza dinamica? Come preservare la propria insopprimibile singolarità quando si ha il compito di armonizzare il proprio movimento con quello degli altri? Nonostante Bragaglia non giunga a proporre articolate ipotesi di soluzione in merito vale comunque

⁶⁹ Cfr. *infra*, nota 17.

⁷⁰ Bragaglia, Anton Giulio, *Jazz Band*, cit., p. 177.

la pena di chiudere il discorso su *Jazz Band* proprio appoggiandosi alla viva voce del testo e riportando alcuni passaggi che sembrerebbero aprire, cosa sostanzialmente mai avvenuta, nuovi percorsi possibili all'interno del pensiero bragagliano sulla danza:

La spontaneità lirica, ispirata, dell'azione "a solo", non è negabile tanto più che in essa ideazione ed esecuzione fanno uno, e non sorgono problemi interpretativi. Però la questione si sposta, come abbiamo bene osservato, nel caso che più importa, per il rinnovamento coreografico dell'opera di questo Novecento, di una compagnia artistica, basata su elementi "molteplici e complessi". In questo caso (che è quello rilevante come mèta ultima, e imprescindibile d'ogni parziale novazione dovuta a meriti individualistici), chi esegue ripete, rifà, come l'attore che recita un lavoro, una stessa «parte» e però è tenuto a non scombussolare l'insieme della macchina coreografica, con ghiribizzose varianti dell'interpretazione. [...]

Estro come genialità che fa rivivere il ruolo con perfetta misurata omogeneità e corrispondenza al tema già fissato, non estrosità mattoide, o disordinata improvvisazione da commedia dell'arte in ritardo!⁷¹

Evoluzione del mimo, o della teoria del gesto

Se la nozione di espressività del corpo che agisce in scena costituisce un punto fermo nella teoresi di Bragaglia (indipendentemente dal fatto che essa si rivolga al teatro, alla danza o al cinema), ciò risulta particolarmente evidente nella trattazione sviluppata nelle pagine di *Evoluzione del mimo* (1930), ampia opera in due tomi che, parzialmente emancipandosi dalle precise dichiarazioni d'intenti formulate nell'introduzione del testo dallo stesso Bragaglia, si configura in realtà come un lavoro fortemente multilivellare, in cui convivono, intrecciandosi ripetutamente, diverse piste di indagine.

In *Evoluzione del mimo*, infatti, Anton Giulio Bragaglia, quasi a voler arginare l'eterogeneità delle questioni che si sarebbe accinto ad affrontare, esplicita fin dappprincipio le proprie intenzioni, dichiarando con fermezza gli obiettivi che intende perseguire e, soprattutto, delineando un vero e proprio piano dell'intera opera.

⁷¹ Bragaglia, Anton Giulio, *Jazz Band*, cit., p. 63.

Non solo, dunque, indica inizialmente quale sia l'oggetto della propria trattazione: "Soggetto di questo saggio sulla evoluzione del Mimo, quasi più che il Mimo è dunque il Film Sonoro; e, più che questo ancora, è l'Arte Muta⁷²", ma illustra anche il tipo di prospettiva, di carattere fondamentalmente storiografico, che sceglierà di adottare:

Osserveremo il Mimo, che si valeva già della pantomima in misura maggiore che non ne tenga conto oggi, il nostro teatro di prosa, ed era genere di "spettacolo" parlato.

Lo vedremo lasciare la parola e agire autonomamente; coi barbari finire nelle piazze, e nel medioevo far le rappresentazioni sacre danzate e cantate.

Vedremo fiorire il Balletto e l'Intermezzo; poi venire Noverre l'Hilverding e l'Angiolini che riportarono la pantomima alla danza. Ma esalteremo Salvatore Viganò che, nei primi anni del secolo scorso, perfezionò coreodramma e mimodramma, riaffrontando nei grandi soggetti tragici il problema, per la pantomima, dell'assoluta indipendenza dalla parola.

Giungeremo finalmente al cinematografo come speciale genere di pantomima nata mentre i russi ancora una volta riportavano al Ballo la Pantomima classica. Ma a questo punto vedremo che la pantomima, riacquistata la parola, si dirige verso lo spettacolo mimato, musicale e parlato, ciò che avviene a tempi nostri ma era proprio del Mimo antico! Avremo visto morire la pantomima e rivivere il mimo: ecco, per noi, l'evoluzione del mimo. Si chiude forse, oggi, la parabola delle sue trasformazioni, come presa e abbandono dei mezzi rappresentativi collaboranti al teatro integrale, al teatro teatrale⁷³.

Una simile impostazione che, come emerge dalle parole appena riportate, presenta un impianto fondamentalmente circolare, in cui il Mimo greco-romano, dopo numerose vicissitudini, sembra quasi trovare una sorta di riattualizzazione nell'avvento del cinema sonoro, proietta evidentemente l'intera argomentazione in direzione di una riflessione sostanzialmente incentrata sul cinema, la quale, tuttavia, è sostenuta da una tesi di fondo che, nella sua solidità, riesce al contempo ad abbracciare anche gli ambiti del teatro e della danza.

Alla base del discorso bragagliano sviluppato in *Evoluzione del mimo* si radica l'idea che cinema, teatro e danza trovino un terreno comune proprio

⁷² Bragaglia, Anton Giulio, *Evoluzione del mimo*, Milano, Ceschina, p. 19.

⁷³ *Ibidem*.

nelle modalità con cui il corpo dell'attore/danzatore può presentarsi e agire, il tutto indipendentemente dal ricorso alla parola. Detto altrimenti, il cinema non ha bisogno del sonoro nella misura in cui esso, allo stesso modo del teatro e della danza, rappresenta il luogo atto ad accogliere la "pantomima", vale a dire l'azione di un corpo che si fa *totalmente* espressivo e, quindi, interamente *parlante*.

In una simile prospettiva, la pantomima non soltanto cessa di essere letta unicamente in termini di tipologia spettacolare, ma diviene, indipendentemente dagli intenti espressi da Bragaglia, il vero e proprio centro della trattazione: essa sembra sempre più consistere in una sorta di *condizione* del corpo in situazione rappresentativa, una modalità di esistere e di operare in scena che si fonda sul mistero di una corporeità capace di produrre visioni anche senza ricorrere alla logica consequenzialità della parola, dimostrando dunque di saper letteralmente "parlare tacendo"⁷⁴.

Sul piano metodologico la potenziale indipendenza della pantomima rispetto all'apporto della parola e, soprattutto, la centralità del suo ruolo in relazione all'autenticità dell'espressione artistica, vengono dimostrati chiamando in causa l'esempio e l'autorità della storia: la volontà di Bragaglia, infatti, sembra proprio essere quella di portare ad evidenza come il gesto espressivo, elemento trasversale capace di mettere in connessione fra loro le diverse arti della scena, sia nel corso del tempo andato incontro a dinamiche culturali sostanzialmente analoghe fra loro che, interpretate retrospettivamente, mostrano quanto tutte le forme di autentica teatralità (fino a giungere agli esiti speciali del cinema muto) siano sempre state imperniate sulla presenza di un attore/danzatore *pantomimo*.

Profondamente persuaso che "Le cose teatrali sono sempre le stesse, perché le cause degli effetti sono immutabili"⁷⁵, Bragaglia costruisce quella che potremmo definire come una sorta di *storia della gestualità* dal carattere radicalmente interdisciplinare, in cui l'autore, facendo sfoggio di straordinaria e

⁷⁴ *Ivi*, p. 43.

⁷⁵ *Ivi*, p. 57

vivacissima erudizione⁷⁶, ripercorre, oscillando fra teatro, danza e cinema, le tappe evolutive di quella che egli stesso definisce come “arte muta”.

In un percorso di questo tipo, dunque, non stupisce che lo spazio riservato alla danza risulti, oltre che molto ampio, anche estremamente interessante, non solo perché Bragaglia, a partire dai propri convincimenti estetici, tende quasi a costruire un *canone* o comunque a individuare degli artisti che ritiene particolarmente rappresentativi (uno su tutti, Salvatore Viganò⁷⁷) della propria idea di espressività corporea, ma anche perché in *Evoluzione del mimo*, pur all'interno di un discorso evidentemente teso a uno scopo, si aprono spazi di riflessione che, sebbene non sufficientemente articolati a causa dell'impostazione complessiva dell'opera, rivelano una non sottovalutabile modernità e originalità di sguardo da parte di Bragaglia, per il quale il gesto espressivo costituisce qualcosa di più di un linguaggio artistico, divenendo sostanzialmente un modo di *stare* in scena che, pur declinandosi nel tempo secondo possibilità sempre soggette a cambiamento, garantisce tuttavia l'efficacia dell'azione dell'attore/danzatore.

Si legga a tal proposito il seguente passaggio, tratto dal capitolo intitolato *L'arte dei gesti*:

Ma l'espressione mimica è relativa ai tempi, e la Fisiognomia è relativa allo spirito dei secoli. Può sbagliare applicata a un secolo diverso. L'educazione fa l'espressione, diceva Darwin, e possiamo crederlo anche per l'atteggiamento nel tempo. Ci sono epoche nelle quali il gesto è bello se grazioso ed epoche nelle quali invece sarà più ammirato se sarà forte. L'aspetto è fatto di mimica facciale, di posizioni delle gambe, e cioè atteggiamento, e di psicologia del gesto. Ma tutto è rafforzato dalla cultura delle espressioni dell'arte, e appoggiato sempre dalle convenzioni⁷⁸.

Simili considerazioni si rivelano particolarmente acute se si pensa alla posizione di indiscutibile centralità che l'idea di una corrispondenza tra interno ed esterno (e, quindi, fra condizione interiore e sua concretizzazione nel

⁷⁶ In maniera analoga a quanto accadrà per il volume *La bella danzante*, Bragaglia si rifa continuamente a testi storico-critici sulla danza e, soprattutto, alla trattatistica sull'argomento, a partire da quella quattro-cinquecentesca.

⁷⁷ Cfr. *ivi*, pp. 159-177.

⁷⁸ *Ivi*, p. 72.

movimento danzato o, comunque, scenico) assume in rapporto all'impianto complessivo della teoresi di Bragaglia sulla danza e, più in generale, sul movimento eseguito in situazione rappresentativa.

Bragaglia sembra quasi voler suggerire come, nonostante sia indiscutibile che, vista la sua connessione con il mondo interiore dell'interprete, il movimento espressivo possa avere una portata comunicativa universale, ogni azione compiuta in scena vada in realtà a innestarsi su un denso sostrato di convenzioni e abitudini socialmente diffuse che divengono un filtro mediante il quale creare e guardare qualunque manifestazione di movimento, sia esso più o meno libero da codificazioni. L'ideale di artista elaborato da Bragaglia sin dai tempi di *Scultura vivente* e inteso come puro creatore che opera solo sotto la spinta incontenibile del proprio estro, va incontro qui, com'è evidente, a una sorta di relativo, seppur non sufficientemente approfondito, ripensamento. Ancora una volta, in maniera non dissimile rispetto a quanto avevamo rilevato parlando di alcune pagine di *Jazz Band*, Bragaglia sembra disseminare la sua apparentemente monolitica argomentazione di numerosi spunti di riflessione che, se perseguiti e sviluppati fino in fondo, condurrebbero forse a una sensibile deviazione rispetto alle questioni di volta in volta fatte oggetto di interesse principale.

Alla disamina delle diverse arti del movimento che sono venute producendosi e manifestandosi nel corso dei secoli corrisponde anche una sorta di rinnovata mappatura del corpo dell'attore/danzatore, in virtù della quale Bragaglia tenta di individuare quali siano le parti del corpo a cui, nel tempo, è stato demandato il compito di far emergere maggiormente la portata espressiva del movimento. A tal proposito non si può non rilevare come, reagendo polemicamente all'ideale di una danza di ispirazione classico-accademica, sostanzialmente concentrata negli arti inferiori, Anton Giulio Bragaglia rilevi quanto l'apporto delle mani e delle braccia sia di importanza capitale al fine di rendere la danza autenticamente espressiva:

La decadenza del ballo pantomimico, ai tempi moderni, fu decadenza del contributo delle mani e delle braccia, depauperamento nella danza espressiva. La meccanizzazione della

danza, a danno delle sue possibilità comunicative dell'interiorità, è sempre decadenza della partecipazione delle braccia⁷⁹.

E ancora:

La pantomima infatti non cessa quando la danza prorompe e si scaglia ai precipizi delle passioni. La danza non può essere spirituale prima della pantomima; questa, dunque, non è l'intimista, ma l'anima intera della danza e la segue dovunque, sebbene scavi anch'essa, come la parola, gli abissi dei suoi silenzi. Il silenzio dell'arte muta è l'immobilità; e l'immobilità fa, col movimento, il chiaroscuro della rappresentazione e con essa il ritmo dell'arte. Ma nella pantomima l'immobilità del ritmo è solo apparente: sopravvive l'euritmo, pur nell'arresto dei gesti⁸⁰.

Un corpo che danza in maniera espressiva, detto in altri termini, viene percepito come un tutto perfettamente organico che opera mettendo in completa connessione le proprie parti senza abbandonarsi a vacui virtuosismi. Danza e pantomima, in tal modo, cessano di essere due diverse possibilità di abitare il proprio corpo ma si fondono e si vivificano vicendevolmente, il tutto in vista di un'azione efficace e mai gratuita.

Per una storia critica della danza: La bella danzante

Al termine di questo attraversamento dei luoghi in cui si è affermato il pensiero sulla danza di Anton Giulio Bragaglia negli anni Venti e Trenta, intendiamo soffermarci su un testo che ci pare esemplare soprattutto rispetto al livello di consapevolezza metodologica che sembra esserne alla base, al punto che si può pensare a *La bella danzante* (1936) come a una sorta di *storia critica* della danza, frutto non solo di ben precise premesse di metodo ma anche dell'ormai serena convinzione, in Bragaglia, che la danza italiana, dopo un travaglio quasi quarantennale, avesse ormai raggiunto un livello di innegabile e matura *artisticità*.

⁷⁹ *Ivi*, p. 132.

⁸⁰ *Ivi*, pp. 13-14.

Pubblicato inizialmente a puntate sul quotidiano “Ottobre” tra agosto e novembre 1934⁸¹, *La bella danzante* si apre con un capitolo, intitolato *La danza delle origini*, che ci sembra possa essere considerato come la chiave di volta dell'intera trattazione, sebbene non sia interamente frutto della penna di Anton Giulio Bragaglia ma, secondo una pratica cui facevamo precedentemente riferimento, consista in gran parte nella ripubblicazione di un articolo, risalente al 1924, di Alberto Bragaglia⁸².

Collocato dunque in una posizione privilegiata, questo testo suggerisce, con una complessità argomentativa a ben vedere piuttosto estranea ad Anton Giulio Bragaglia, la possibilità di scrivere una storia della danza senza intraprendere quelle che vengono viste come ricerche sterilmente erudite, sul modello di Ludovico Muratori, ma, secondo una metodologia che sembra quasi avvicinare lo storico all'artista, difende invece un racconto condotto per frammenti e per esempi significativi.

Per fare tuttavia in modo che una simile *storia per frammenti* acquisti una qualche organicità e non si disperda nelle peculiarità del singolo esempio di volta in volta considerato, è necessario che lo storico faccia appello a quella che Bragaglia (o sarebbe forse meglio fare riferimento a entrambi i Bragaglia in

⁸¹ Gli articoli erano spesso accompagnati dalla seguente nota: “Questi saggi sulla danza sono dovuti a quello specialista dell'arte plastica viva, che è Anton Giulio Bragaglia, autore della *Scultura vivente*, di *Jazz Band*, dell'*Evoluzione del mimo*. Pubblichiamo questi scritti su Ottobre prima di raccogliarli in volume, volendo dare una appendice di varietà artistica ai nostri lettori senza ricorrere al solito Ponzone del Terraglio. Questi saggi illustreranno le teorie più ardite dell'orchestica, presenteranno le vedette più recenti della danza moderna, e studieranno alcune illustri danze popolari. Le prenotazioni al libro sono aperte fin d'ora.” Quelle indicate sono effettivamente le tre linee guida principali che danno forma all'intera trattazione, la quale, com'è evidente, viene presentata come l'esito più recente di un'attività teorica, quella di Bragaglia, consolidata nel tempo e ormai ampiamente riconosciuta su scala internazionale. Non mancano infatti, nella stampa coeva, riferimenti al ruolo di Anton Giulio Bragaglia come massimo esperto di danza del proprio tempo. Gli articoli pubblicati su “Ottobre”, tuttavia, sono molto spesso la ripubblicazione di testi apparsi altrove. Si rimanda alla bibliografia per ulteriori raffronti in tal senso. Anche nel caso di *La bella danzante*, il volume è frutto dell'innesto di numerosi articoli, apparsi, oltre che su “Ottobre”, anche su altre testate. Tra questi si vedano Bragaglia, Anton Giulio, *La danza di Jia Ruskaja*, in “Il Dramma”, anno VIII, n. 6, 15 giugno 1932, Id., *La danzatrice Sonia Markus*, “Scenario”, anno I, n. 7, luglio 1932 e Id., *Commento a Ida Rubinstein*, in “Il Dramma”, anno VIII, n. 10, ottobre 1932.

⁸² Si tratta dell'articolo *Dalle origini della danza* comparso su “La Fiera Letteraria” il 18 marzo 1928.

questione) definisce come “teoria filosofica”⁸³, vale a dire un complesso di idee sulle arti che si rivelino capaci di agire in maniera trasversale, applicandosi a fenomeni e movimenti artistici diversi e, soprattutto, in grado di trovare nella discontinuità del molteplice uno stimolo all’arricchimento e al consolidamento costanti.

Un simile approccio metodologico, abbracciato in maniera così esplicita e consapevole, si rintraccia in realtà in quasi tutti i volumi sulla danza che abbiamo investigato fin qui e, se da un lato ci consente di individuarvi, pur nei virtuosismi verbali e nell’intricato intarsio testuale che li connota, una sorta di omogeneità, dall’altro ci offre la possibilità di guardare con rinnovata attenzione anche un testo che, come *Evoluzione del mimo*, si articola invece in senso rigorosamente diacronico, costituendo dunque una sorta di *unicum* all’interno della produzione testuale di Bragaglia.

Ciononostante, meditando sempre sulle scelte di metodo che danno forma al pensiero di Bragaglia sulla danza, e in verità anche sulle altre arti, si può forse ritenere che esista un comune denominatore capace di mettere in connessione i diversi discorsi fin qui attraversati, vale a dire la tendenza, da parte di Bragaglia, a costituire dei confronti fra fenomeni ed epoche artistiche diversi, quasi che, sulla scorta di Giambattista Vico⁸⁴, esplicitamente menzionato, egli intendesse individuare nel corso della storia (secondo quanto peraltro notavamo anche a proposito di *Evoluzione del mimo*) degli elementi costanti, vere e proprie configurazioni storico-culturali che determinano ciclicamente il manifestarsi di fenomeni profondamente simili fra loro.

Ne *La bella danzante*, ad ogni modo, Anton Giulio Bragaglia, dichiarando che

la ricerca erudita tipo Muratori tenderà sempre alla raccolta, al corpus delle testimonianze del passato: monumenti, figure, scritti. L’altra ricerca, da noi preferita persegue invece del frammentario e

⁸³ *Ivi*, p. 12.

⁸⁴ Può forse avere senso, alla luce del riferimento esplicito a Vico, ipotizzare che la lettura bragagliana del passaggio dalla civiltà coreica primitiva a quella orientale e greca, descritto nel summenzionato capitolo *La danza delle origini*, possa essere interpretata in termini vichiani, vale a dire come avvicendamento di senso, fantasia e ragione. Si tratta comunque di una pista di indagine che andrebbe approfondita e vagliata criticamente.

del molteplice, l'unità sintetica per la intelligente interpretazione del passato⁸⁵

sviluppa la propria argomentazione affrontando questioni fortemente disparate fra loro (dalla danza nell'antica Grecia al metodo di Jia Ruskaja, il tutto passando per il richiamo a Ida Rubinstein o per il tema delle danze popolari) ma, contemporaneamente, mira a consolidare quelli che sono da tempo i punti fermi della sua teoresi e che ormai abbiamo più volte menzionato qui, dalla difesa dell'estro contro il metodo, al problema della nazionalità della danza, fino alla questione, ormai indagata da oltre un decennio, del rapporto con la musica.

Il capitolo di *La bella danzante* che comunque ci sembra degno di maggiore considerazione è senza dubbio *L'aereodanza futurista e quella di Maria Taglioni*, in quanto offre un saggio significativo del livello di consapevolezza a cui il discorso di Bragaglia sulla danza era ormai giunto a metà degli anni Trenta.

Nonostante avesse da sempre sostanzialmente rinnegato la tradizione accademica del balletto⁸⁶, Bragaglia sembra giungere in questo capitolo a un accostamento che, se da un lato poteva risultare ardito (a causa del parallelo fra le recenti esperienze dei futuristi, *in primis* di Prampolini, e il balletto romantico legato al nome di Taglioni), dall'altro risultava non solo perfettamente coerente per via dell'applicazione di strumenti d'indagine ormai perfettamente collaudati ma, soprattutto, si dimostrava capace di giungere a una lettura degli eventi del passato singolarmente lucida e relativamente anti-ideologica.

Mettendo dunque in connessione due fenomeni artistici lontani fra loro ma resi affini dall'adozione di una specifica chiave interpretativa, Anton Giulio Bragaglia imposta la questione sostenendo che

⁸⁵ *Ivi*, p. 14.

⁸⁶ Fanno chiaramente eccezione in questo gli articoli celebrativi commissionati a Bragaglia dal Minculpop per celebrare la figura di Maria Taglioni. Si veda su questo punto Veroli, Patrizia, *Baccanti e dive dell'aria*, cit., pp. 221-222.

l' "Aereodanza" è invenzione odierna del pittore futurista Enrico Prampolini per i suoi Balletti di Parigi, ma è pure invenzione antica d'altre epoche. [...]

Ahimè, le leggi fisiche vietano ai corpi di volare davvero.

Ma esistono moti d'anima e corrispondenti espressioni stilistiche, che l'arte può dare oltre le leggi materiali, più che mai pedestri nel caso della danza. Sono quelle ottenute dagli aerodanzatori che osarono i più arditi lirismi orchestrici. [...]

Mi proverò dunque io a immaginarmi le ragioni dell'aerodanza, e fornirle le sue brave origini, testimoniandole un nobile passato storico che, naturalmente, farà arrabbiare i futuristi, senza gravi conseguenze. Il mio esposto non sarà «ufficiale», e in nulla futurista, ma il lettore si contenterà ugualmente.

La danza, per se stessa, è una reazione financo fisica alla materialità dell'essere umano. L'aerodanza è una ribellione alla quotidianità delle contingenze dell'uomo nato dal fango di Dio⁸⁷.

Indipendentemente dalle ricerche sul volo di ambito futurista, e nonostante l'idea di un corpo leggero e tendente a staccarsi da terra appartenga alla danza sin dalla più remota antichità⁸⁸, tuttavia è nell'Ottocento romantico che bisogna individuare il luogo di maggiore fioritura di quella che Bragaglia definisce come aspirazione al "volare danzando"⁸⁹.

L'idea di volo che Bragaglia ha in mente, in ogni caso, non coincide perfettamente né con l'ultra sensoriale approccio futurista, né con quello romantico e umbratile del primo Ottocento: nel pensare un corpo che tende al volo, infatti, egli non può non chiamare in causa, in virtù di quella connessione fra interno ed esterno sulla quale ormai ci siamo lungamente soffermati, anche la dimensione spirituale del soggetto danzante che, nella sua spinta allo stacco

⁸⁷ *Ivi*, p. 25.

⁸⁸ Sorprende ancora una volta il livello di erudizione dimostrato da Bragaglia, il quale – con opportune e ricche citazioni – dà prova di conoscere con accuratezza – ferma restando, com'è ormai chiaro, la sua tendenza a rileggere non senza qualche forzatura ideologica i testi del passato – i testi cardine relativi alla storia e alla teoria della danza, spaziando (e solo per citarne alcuni) da Luciano a Guglielmo Ebreo da Pesaro e Carlo Blasis, il tutto fino al contemporaneo André Levinson. In verità il riferimento a Levinson si rivela quello di principale importanza in rapporto al discorso che Bragaglia conduce su Maria Taglioni. La biografia della celebre danzatrice italiana (*Marie Taglioni, 1804-1884*, Paris, Alcan, 1929) che André Levinson aveva dato alle stampe pochi anni prima, non solo viene esplicitamente e ampiamente citata ma si rivela una sorta di modello di riferimento al quale Bragaglia attinge risolutamente per inquadrare nel suo complesso la figura di Maria Taglioni e per sottolineare le tappe fondamentali del suo percorso artistico e umano.

⁸⁹ Sulle connessioni fra Romanticismo coreico e danza futurista in rapporto al tema del volo si veda Yokota, Sayaka, *Il corpo danzante del futurismo: storia dell'aviazione e tentativo di volare danzando*, in ["Danza e ricerca", n. 3, 2012, pp. 61-84.](#)

da terra, si fa incarnazione di una ben più complessa volontà di superamento di sé. Ciò emerge con maggiore evidenza, quasi per paradosso, proprio nel momento in cui Bragaglia si rifà palesemente alle esperienze futuriste, dalle quali lo separa in realtà un diverso temperamento, che definiremmo forse *idealista*.

L'aspirazione di tutte le arti futuriste è stata quella della sensazione dinamica più acuta. Nella danza essa non poteva sfociare che nel volo. È un volo lirico, volo dell'anima, mentre il corpo si forma ad ale, e le braccia batton l'aria come nella primitiva idea del volo, nata dalla imitazione degli uccelli.

L'aerodanza spezza i legami con la terra e parte! Cadrà? Di certo. Ma il suo gesto è bello come quello d'Icaro⁹⁰.

Convinto dunque che il volo ricercato dai futuristi, punto di arrivo di un lungo processo storico, possieda una sorta di doppia natura, al contempo puramente dinamica e irrinunciabilmente morale (quasi una fusione di sensazione e sentimento), Bragaglia riconosce che è necessario dare l'illusione del volo attraverso mezzi tecnici ben precisi, mediante, cioè, un corpo allenato.

Prendendo dunque parzialmente le distanze da quella sorta di fumosità argomentativa che gli avevamo in precedenza riconosciuto allorché si accingeva ad affrontare questioni di natura tecnica⁹¹, Bragaglia sembra ormai giunto a un tale livello di solidità teorica che gli consente di addentrarsi senza timori nel campo delle questioni connesse alle modalità concrete mediante le quali il corpo danzante riesce ad agire efficacemente⁹².

Il riconoscimento della dimensione della tecnica corporea come componente fondamentale, chiaramente unita all'estro e all'ispirazione, per il

⁹⁰ *Ivi*, p. 26.

⁹¹ Cfr. *infra*, pp. 13-14.

⁹² Sebbene riteniamo che sul piano dell'attenzione alla tecnica della danza il riferimento di Levinson sia stato fondamentale, Bragaglia dimostra comunque una maggiore solidità teorica e metodologica nella misura in cui riesce a inglobare nel proprio discorso anche questioni che in passato aveva considerato estranee o poco rilevanti. In *La bella danzante* egli si sofferma ampiamente sui dispositivi che, negli spettacoli di balletto primoottocenteschi, miravano a rendere l'illusione del volo delle ballerine: il suo interesse di scenotecnico, in fondo, lo conduceva verosimilmente a occuparsi anche degli strumenti che servivano a sollevare le danzatrici dal suolo consentendo loro di attraversare in volo l'intera superficie scenica. A ciò si aggiunga – e in questo forse l'influenza di Levinson appare maggiore – il fatto che Bragaglia descrive lungamente anche il corpo delle danzatrici profondamente modificato dall'utilizzo della scarpetta da punta e di vaporosi tutù.

raggiungimento di concreti obiettivi artistici, costituisce lo scarto teorico ineliminabile che consente a Bragaglia di inquadrare e, in sostanza, riabilitare completamente, facendone un caso unico del suo genere, la figura di Maria Taglioni.

La ballerina italiana, emblema del romanticismo coreutico primo ottocentesco, costituisce una sorta di miracolosa fusione fra estro e metodo, capace non solo di vivificare una tecnica solida e faticosamente conquistata sotto la spinta della propria sensibilità e ispirazione, ma anche di svincolarsi, grazie alla straordinarietà delle proprie doti, da quella mercificazione del corpo della donna che Bragaglia considera, polemicamente, come uno degli elementi costitutivi della deriva esteriorizzante e vuotamente spettacolare più volte intrapresa, a suo avviso, dalla danza teatrale di marca accademica.

Bragaglia infatti dichiara apertamente: “[...] essa [Maria Taglioni, *n.d.r.*] fu mirabile esempio di conciliazione fra virtuosismo ginnastico e poesia, estro e metodo, fra tecnica e trasporto romantico”⁹³.

La portata rivoluzionaria della danza di Maria Taglioni risulta però ridimensionata nella misura in cui essa non viene presentata come il risultato di un lavoro che la danzatrice ha volontariamente e tenacemente condotto su di sé, ma, al contrario, Maria appare più come il risultato del progetto artistico, questo sì di carattere fortemente innovatore, di suo padre Filippo: “Quella di Filippo Taglioni fu una rivolta ideale nella danza: una dimostrazione di idee antisensuali, una polemica fatta con le espressioni liriche contro il basso sentire d’una generazione schiava della materia”⁹⁴.

Senza entrare nel merito della questione relativa ai rapporti fra Filippo e Maria Taglioni, rimane comunque insindacabile come la lettura di Bragaglia giunga, dopo un iniziale rifiuto in blocco della danza ottocentesca, a individuare delle differenze che, ferma restando la condanna rivolta verso la spettacolarità eccessiva e il virtuosismo vacuo del balletto (in particolar modo del “ballo grande”) della fine del secolo, permette ad Anton Giulio Bragaglia di

⁹³ *Ivi*, p. 40.

⁹⁴ *Ivi*, p. 43.

individuare, anche nell'ambito della danza accademica ottocentesca, l'emersione di esperienze e percorsi autenticamente e sinceramente ispirati.

Con *La bella danzante* si chiude, dal nostro punto di vista, la fase più interessante e ricca di stimoli della riflessione di Bragaglia sulle arti del movimento, anche se, è bene ricordarlo, la danza continuerà a permeare numerosi aspetti della sua successiva attività teorica e pratica. Il contributo che egli ha offerto, in un momento storico così complesso per la storia della danza in Italia, assume un peso specifico ancora maggiore se posto in relazione alla difficoltà della cultura italiana del tempo a interagire con un'arte eminentemente corporea come la danza.

In simili congiunture storiche, in cui le arti attraversano momenti di difficoltà e faticano a trovare un proprio spazio, i dibattiti teorico-critici assumono una posizione cruciale, dal momento che, per lasciare nuovamente la parola a Bragaglia: "Qual è l'arte che può fiorire e rifiorire senza le discussioni dei tecnici? Conviene bene augurarsele, specie nei periodi di stasi, per quel rinnovamento che in ogni tempo da solo può impedire la ostinazione della specie"⁹⁵.

Prove di conclusione

Giungendo al termine del nostro percorso in quella sorta di galleria degli specchi costituita dalla teoresi di Anton Giulio Bragaglia sulla danza, ci pare opportuno cercare di cogliere alcuni caratteri generali che ci consentano di ripensare criticamente quanto asserito fino a questo punto.

In particolare, intendiamo focalizzarci su tre aspetti che ci sembra abbiano attraversato interamente il nostro discorso, i primi due più squisitamente connessi ad alcune modalità di scrittura caratteristiche della produzione testuale di Bragaglia, e il terzo, invece, legato all'articolazione complessiva della sua riflessione sulle arti e, in particolare, sul teatro. Se, infatti, dapprima rifletteremo sulla tendenza, da parte di Bragaglia, di scrivere sotto pseudonimi e ci interrogheremo sulle intenzioni che, più significativamente, determinano il

⁹⁵ *Ivi*, p. 69.

ricorso insistito alla prassi della ripubblicazione di medesimi passaggi testuali, successivamente ci chiederemo quale sia il peso specifico e il ruolo delle teorie sulla danza in rapporto a un pensiero eteroclitico, stratificato e, spesso, ipertrofico come quello di Anton Giulio Bragaglia.

Volgendo dunque lo sguardo alla nostra intera argomentazione, che, come si è visto, si edifica sulla base di un *corpus* di testi solo apparentemente composito (in cui figurano, cioè, articoli destinati a quotidiani e periodici, ma anche vere e proprie monografie) non possiamo non portare alla luce le differenze che separano i due aspetti della scrittura sotto pseudonimi e della ripubblicazione.

Se, infatti, i fantasiosi pseudonimi di Bragaglia (da Giovanni Miracolo⁹⁶ a Alfredo Speranza, da Jacopo Ellero a Belfagor, il tutto senza dimenticare gli articoli firmati come Jia Ruskaja) ci pare che compaiano sostanzialmente in seno alla rivista “Comoedia”, ci sembra invece che la pratica ossessiva e costante di ripubblicare, all’interno di uno stesso volume o in articoli e volumi diversi, intere pagine o stralci di esse possa fornire preziose indicazioni sul rapporto di Bragaglia con la dimensione della scrittura oltre che sulla sua concezione del ruolo della teoria in relazione alla realtà del teatro.

Nel riflettere sulle modalità con cui Bragaglia affida i propri pensieri e convincimenti alla pagina scritta, infatti, è fondamentale rivolgere contestualmente lo sguardo alla sua variegata ed esuberante attività di scenografo, scenotecnico, regista e combattivo animatore culturale, tenendo quindi ben presente che questi due ambiti (quello della teoria, e dunque della scrittura, da un lato, e quello della pratica teatrale dall’altro) sono del tutto inscindibili. Non solo: il ruolo di assoluta preminenza che Bragaglia attribuì sempre alla sperimentazione scenica, lo spinge a ravvisare nella scrittura un oggetto *funzionale* alla pratica teatrale, luogo dove lottare in difesa dei valori del “teatro teatrale” e serbatoio di idee in cui gli obiettivi perseguiti sul palcoscenico possano trovare ulteriore legittimazione e risonanza.

È dunque opportuno ricordare, con Giovanni Calendoli, che:

⁹⁶ Sull’origine di questo pseudonimo si veda Verdone, Mario, *Teatro del tempo futurista*, Roma, Bulzoni, 1988, p. 111.

Prima che un uomo di pensiero o di riflessione, Bragaglia è un uomo di azione teatrale. Sulla base di alcune idee fondamentali, il pensiero si forma in lui di momento in momento, al servizio dell'azione, anche a costo di contraddizioni. Quasi sempre dice o scrive per fare e la sua azione va oltre le parole, risultando più complessa ed avanzata del pensiero che l'ha inizialmente suggerita⁹⁷.

Sulla base di simili considerazioni, è possibile allora tornare a interrogarsi sulla pratica bragagliana della ripubblicazione collocandola all'interno di una più ampia visione della scrittura come *mestiere*, in cui, anche laddove si intenda (come spesso accade) suffragare le proprie argomentazioni mediante erudite indagini storiche, è tuttavia la ricerca dell'*efficacia* della parola a risultare predominante, indipendentemente dall'assoluta originalità della pagina di volta in volta presentata e dalla scorrevolezza e politura complessiva della prosa.

Si tratta, in sostanza, di una scrittura pensata per essere pregnante e convincente e, come ci sembra, è proprio una sorta di *strategia di convincimento* a determinare la ricomparsa delle medesime porzioni di testo attraverso i numerosi scritti che Bragaglia ha nel tempo dedicato alla danza, quasi che i passaggi più ricorrenti fossero non solo il luogo in cui più significativamente è andato agglutinandosi il pensiero dell'autore, ma arrivassero anche ad assumere la funzione di un ritornello, o meglio, di uno *slogan* capace di risuonare nella memoria del lettore.

L'altro aspetto su cui è opportuno soffermarsi pertiene invece la posizione che la riflessione di Bragaglia sulla danza assume rispetto al complesso della sua produzione teorica e, soprattutto, all'interno dell'economia complessiva della sua polimorfa attività culturale.

È stato già suggerito da più parti⁹⁸ come quella di Bragaglia possa ragionevolmente essere ritenuta figura pionieristica rispetto alla nascita di una vera e propria critica di danza in Italia, dal momento che, com'è noto, per tutta

⁹⁷ Calendoli, Giovanni, *Il teatro delle arti : le attività teatrali dal 1937 al 1943: lo Sperimentale di stato di Anton Giulio Bragaglia*, Roma, Enap Psmsad, 1996, p. 16.

⁹⁸ Su questo punto di veda Vaccarino, Elisa, *Il dibattito su danza e balletto in Italia*, in Carandini, Silvia – Vaccarino, Elisa (a cura di), *La generazione danzante: l'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, Roma, Di Giacomo, 1997, pp. 459-471.

la prima metà del secolo scorso non è possibile riscontrare nella stampa italiana la presenza di una critica militante esclusivamente consacrata alla danza.

Se è senza dubbio vero che il livello di articolazione teorica, la costante pregnanza dell'argomentazione e, non ultima, l'esuberante e agguerrita militanza rendono i discorsi di Bragaglia sulla danza una sorta di *unicum* nel contesto italiano primonovecentesco, riteniamo tuttavia necessario posizionare il plesso della produzione testuale di ambito coreico all'interno di un orizzonte più vasto e articolato, in cui la danza entri in relazione dinamica con le altre questioni portanti della teoresi di Bragaglia, in prima istanza quelle connesse alla scenotecnica, e dove, soprattutto, riuscire a saggiare il peso specifico del pensiero di Bragaglia sulla danza rispetto allo sviluppo logico e diacronico del suo discorso critico sulla teatralità globalmente intesa.

In perfetta sintonia rispetto alle principali istanze primonovecentesche di *riteatralizzazione del teatro*⁹⁹ di marca europea, Bragaglia conduce sin dagli anni Venti, come peraltro abbiamo accennato, una convinta crociata in favore di quello che egli stesso definisce come “teatro teatrale”, alludendo con questa espressione a un teatro del tutto svincolato dal predominio del testo letterario, la cui ragion d'essere, sulla scorta di una tradizione che affonda le proprie radici addirittura nella tragedia greca e nel teatro barocco, risiede nella concretezza dei mezzi scenici (a partire dai dispositivi scenotecnici) e nelle possibilità di sperimentazione che essi offrono. Se, come abbiamo visto, simili presupposti dapprima conducono – anche sotto l'influenza dell'avanguardia futurista, cui Bragaglia aderì da subito con entusiasmo – a un'idea di teatro come spettacolo eminentemente plastico e visivo, nel tempo si farà strada con sempre maggiore insistenza l'attenzione, da parte di Bragaglia, alla presenza dell'attore e, quindi, alle modalità di gestione del corpo in scena con finalità espressive.

Alla luce di ciò la danza sembra collocarsi proprio nell'angusto interstizio fra due questioni titaniche e assolutamente nevralgiche della teoresi di Bragaglia,

⁹⁹ Per un approfondimento circa le differenze che intercorrono tra Bragaglia e Georg Fuchs, che per primo lanciò la formula della “riteatralizzazione del teatro”, si veda Artioli, Umberto, *Bragaglia e il teatro teatrale all'epoca degli “Indipendenti”*, in “Il castello di Elsinore”, n. 19, 1994.

vale a dire il problema della dimensione visivo-figurativa della scena da un lato e quello della presenza del corpo dell'attore come strumento espressivo (a proposito del quale il riferimento insuperato rimarrà sempre quello alla Commedia dell'Arte) dall'altro. Nell'architettura complessiva del pensiero di Bragaglia sul teatro, dunque, lo spazio della danza appare tanto pericolante quanto stimolante e fertile di sviluppi, rivelandosi come il terreno su cui investigare in modo del tutto eterodosso le potenzialità di un elemento della scena, il corpo del danzatore, che, pur non essendo, ovviamente, solo una delle componenti materiche che contribuiscono a creare una determinata configurazione visiva della scena, non è tuttavia *ancora* un attore, dal quale lo separa l'irriducibile distanza segnata dall'impossibilità, per il danzatore, di fare ricorso alla parola.

Ciononostante è proprio il carattere di relativa marginalità dei discorsi sulla danza in rapporto alle altre questioni sopracitate che garantisce a quest'ambito – peraltro, com'è facile intuire, assai poco esplorato precedentemente in Italia e pertanto privo di un'autentica letteratura critica di riferimento – una sorta di maggiore vitalità e, soprattutto, rende i traguardi che al suo interno è possibile raggiungere in larga parte funzionali rispetto alle problematiche “maggiori”.

Detto altrimenti, pensare la danza significa sempre più per Bragaglia muoversi in un territorio vergine, in cui dare vita a una sorta di eccentrico e florido diaframma concettuale capace di mettere virtuosamente in relazione componenti della scena fra loro diverse e interdipendenti al contempo, il tutto mirando al raggiungimento dell'ideale di un attore che, oltre ad operare in maniera del tutto organica rispetto alla materialità della scena che lo circonda, sia in grado anche di farsi protagonista di un'azione autenticamente espressiva e, soprattutto, efficace¹⁰⁰.

Da ciò si evince come il discorso di Anton Giulio Bragaglia sulla danza predisponga a un duplice livello di lettura, l'uno intento a indagarne i caratteri

¹⁰⁰ Si veda su questo punto De Marinis, Marco, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, cit.

in termini squisitamente coreici, l'altro volto a rintracciare i punti di contatto e, eventualmente, di cortocircuito rispetto a una più ampia teoria del teatro.

Sebbene sia sostanzialmente la prima di queste due strade quella che abbiamo percorso fin qui, ci pare tuttavia necessario mettere rapidamente in evidenza come la danza che Bragaglia teorizza negli anni Venti e Trenta (e che si rifà, come abbiamo visto, a un ideale piuttosto vago di libera ed estrosa espressività corporea) sembra quasi assumere un ruolo propedeutico rispetto all'arte dell'attore, divenendo per quest'ultimo una sorta di modello di gestione corporea libera da automatismi o vizi di mestiere e, conseguentemente, più immediata, spontanea e, soprattutto, unica.

Nella danza, dunque, l'attore può trovare gli strumenti per divenire letteralmente *pantomimo*, vale a dire totalmente espressivo, in analogia con quanto asserito da Alberto Cesari Alberti che ha parlato di un ideale dell'interprete: "sicuro delle possibilità plastiche delle proprie membra, suscitatore di un perfetto gioco interpretativo, perché regolato nel tempo da un sottinteso ritmo che, pur comunicando all'intera azione rappresentativa un'interiore armonia, è tuttavia affrancato da qualsiasi partitura"¹⁰¹.

Si comprende allora come la danza, anche se a partire dalla seconda metà degli anni Trenta sarebbe stata maggiormente trascurata da parte del Bragaglia studioso¹⁰², abbia tuttavia continuato a irrorare, mediante i presupposti elaborati nel corso degli anni Venti e pur con tutti gli smargina menti di cui si è parlato finora, il pensiero e la pratica di Anton Giulio Bragaglia in molteplici direzioni, ponendosi come snodo fondamentale nel tumultuoso cammino artistico e teorico dell' "archeologo futurista"¹⁰³.

¹⁰¹ Alberti, Cesare Alberto, *Poetica teatrale e bibliografia di Anton Giulio Bragaglia*, Roma, Bulzoni, 1978, p. 67.

¹⁰² Dopo il 1936, anno di uscita di *La bella danzante*, i contributi teorici di argomento coreico subiscono, stando almeno alle ricerche da noi condotte sino a oggi, un forte diradamento. Anton Giulio Bragaglia continua a pubblicare, seppur in maniera più discontinua, alcuni articoli dedicati alla danza su riviste d'argomento artistico e più genericamente culturale, mentre, sul versante delle monografie, il testo forse più consistente, pubblicato nel dopoguerra, è rappresentato da *Danze popolari italiane*, Roma, Enal, 1951.

¹⁰³ È lo stesso Bragaglia che riporta a più riprese simile appellativo sul quale ritorna, fra gli altri, anche Mario Verdone in *I fratelli Verdone*, cit., p. 11.

Nonostante il nostro percorso abbia sostanzialmente investigato la dimensione teatrale del pensiero bragagliano, non è tuttavia possibile esimersi dal ritornare – seppur rapidamente, esulando questo dai limiti della presente trattazione – anche un altro ambito altamente significativo dell'attività teorica e, in misura minore, pratica di Anton Giulio Bragaglia: il cinema.

Senza entrare nel merito di questioni che richiederebbero uno specifico approfondimento, ci pare però di poter rilevare come, nella dinamica dei rapporti fra teatro e cinema che è possibile rintracciare all'interno di una teoresi fondamentalmente spuria e affacciata su più settori artistici come quella di Bragaglia, la danza si trovi, non troppo differentemente da quanto notato in precedenza, a occupare una posizione intermedia.

Forse in ragione della sua natura duplice, che partecipa sia del movimento ritmico di puri elementi plastico-visivi che dell'azione espressiva del corpo umano, la danza teorizzata da Bragaglia si rivela ancora una volta particolarmente funzionale rispetto a un'arte come quella del cinema (e soprattutto, è il caso di notarlo, del cinema muto) il cui potenziale espressivo riposa interamente nella ritmica successione di immagini in movimento.

Nel caso del cinema muto dunque, così come nel teatro, l'analogia fra attore e danzatore appare quanto mai stringente, dal momento che ambedue, indipendentemente dal ricorso allo strumento espressivo della parola, devono fare in modo di trasformare il proprio corpo in oggetto espressivo tale da divenire totalmente e autonomamente *parlante*.

Bibliografia

Articoli di Anton Giulio Bragaglia

- Anonimo (ma Anton Giulio Bragaglia), *La danza senza musica*, in “Comoedia”, anno VI, n. 3, 10 febbraio 1924.
- Miracolo, Giovanni (ma Anton Giulio Bragaglia), *La Laban Tanz-Bühne*, in “Comoedia”, anno VII, n. 1, 1 gennaio 1925.
- Ruskaja, Jia (ma Anton Giulio Bragaglia), *Con fuoco*, in “Comoedia”, anno VII, n. 2, 15 gennaio 1925.
- Bragaglia, Anton Giulio, *Carlotta Bara agli “Indipendenti”*, in “Il Popolo di Roma”, 19 gennaio 1925.
- Miracolo, Giovanni (ma Anton Giulio Bragaglia), *Ellenismo ed euritmia*, in “Comoedia”, anno VII, n. 3, 1 febbraio 1925.
- Ellero, Iacopo (ma Anton Giulio Bragaglia), *Comicità e acrobatismo*, in “Comoedia”, anno VII, n. 4, 15 febbraio 1925.
- Belfagor (ma Anton Giulio Bragaglia), *Danze spagnole*, in “Comoedia”, anno VII, n. 5, 1 marzo 1925.
- Ruskaja, Jia (ma Anton Giulio Bragaglia), *Sul minuetto teatrale*, in “Comoedia”, anno VII, n. 6, 15 marzo 1925.
- Bragaglia, Anton Giulio, *Dialogo con Ida Rubinstein*, in “Comoedia”, anno VII, n. 7, 1 aprile 1925.
- Bragaglia, Anton Giulio, *Una santa ballerina: Carlotta Bara*, in “Comoedia”, anno VII, n. 8, 15 aprile 1925.
- Miracolo, Giovanni (Anton Giulio Bragaglia), *La riforma coreografica di Noverre nello spirito della scuola italiana*, in “Comoedia”, anno VII, n. 10, 15 maggio 1925.
- Speranza, Alfredo (ma Anton Giulio Bragaglia), *La danza a Costantinopoli*, in “Comoedia”, anno VII, n. 12, 15 giugno 1925.
- Miracolo, Giovanni (ma Anton Giulio Bragaglia), *Mary Wigman e le sue danze*, in “Comoedia” anno VII, n. 13, 1 luglio 1925.
- Bragaglia, Anton Giulio, *Una visita a Ida Rubinstein*, in “Il Tevere”, 16 luglio 1925.
- Miracolo, Giovanni (ma Anton Giulio Bragaglia), *I balli romantici di Smirnova e Romanoff*, in “Comoedia”, anno VII, n. 18, 15 settembre 1925.
- Miracolo, Giovanni (ma Anton Giulio Bragaglia), *Vecchia e moderna coreografia*, in “Comoedia”, anno VII, n. 20, 15 ottobre 1925.
- Bragaglia, Anton Giulio, *La danza in Germania*, in “Il Popolo di Roma”, 21 ottobre 1925.

- Miracolo, Giovanni (ma Anton Giulio Bragaglia), *Niddy Impekoven*, in "Comoedia", anno VII, n. 22, 15 novembre 1925.
- Bragaglia, Anton Giulio, *Necessità d'abolire i vestiti*, in "Il Popolo di Roma", 9 dicembre 1925.
- Miracolo, Giovanni (ma Anton Giulio Bragaglia), *Nyota Inyoka*, in "Comoedia", anno VII, n. 24, 15 dicembre 1925.
- Miracolo, Giovanni (ma Anton Giulio Bragaglia), *Bella Schumann*, in "Comoedia", anno VIII, n. 2, 20 febbraio 1926.
- Bragaglia, Anton Giulio, *Tersicore esoterica: la danza d'espressione*, in "Comoedia", anno VIII, n. 4, 20 aprile 1926.
- Bragaglia, Anton Giulio, *Niddy Impekoven*, in "Comoedia", anno VIII, n. 8, 20 aprile 1926.
- Miracolo, Giovanni (ma Anton Giulio Bragaglia), *Claudia Pavlova*, in "Comoedia", anno VIII, n. 10, 20 ottobre 1926.
- Bragaglia, Anton Giulio, *Tersicore mistica e la danza sensuale*, in "La Tribuna", 19 febbraio 1927.
- Miracolo, Giovanni (ma Anton Giulio Bragaglia), *Intorno alla danza plastica*, in "Comoedia", anno IX, n. 4, 20 aprile 1927.
- Bragaglia, Anton Giulio, *I Sakharoff al Valle*, in "La Tribuna", 18 maggio 1927.
- Bragaglia, Anton Giulio, *Il momento critico della danza*, in "La Tribuna", 18 giugno 1927.
- Miracolo, Giovanni (ma Anton Giulio Bragaglia), *Contaminazione o rinascita?*, in "Comoedia", anno IX, n. 8, 20 agosto 1927.
- Bragaglia, Anton Giulio, *Educazione coreica*, in "La Tribuna", 24 agosto 1927.
- Bragaglia, Anton Giulio, *Le danze del melodramma*, in "La Tribuna", 22 settembre 1927.
- Bragaglia, Anton Giulio, *Isadora Duncan*, in "Comoedia", anno XI, n. 10, 20 ottobre 1927.
- Bragaglia, Anton Giulio, *Negrerie*, in "Comoedia", anno X, n. 1, 20 gennaio 1928.
- Bragaglia, Anton Giulio, *L'arte di Nyota Inyoka*, in "Il Popolo di Roma", 13 aprile 1928.
- Bragaglia, Anton Giulio, *Euritmia*, in "Il Popolo di Roma", 5 maggio 1928.
- Bragaglia, Anton Giulio, *Le danze di Waleska Gert*, in "Comoedia", anno X, n. 6, 15 giugno-15 luglio 1928.
- Bragaglia, Anton Giulio, *La danzatrice Flora Korb*, in "Comoedia", anno X, n. 10, 15 ottobre-15 novembre 1928.

- Bragaglia, Anton Giulio, *Il nuovo stile della danza*, in “Comoedia”, anno X, n. 11, 15 novembre-15 dicembre 1928.
- Bragaglia, Anton Giulio, *Paradosso della danzatrice sorda*, in “Comoedia”, anno X, n.12, 15 dicembre-1 gennaio 1929.
- Bragaglia, Anton Giulio, *Castità delle ballerine*, in “Comoedia”, anno XII, n. 7, 15 luglio-15 agosto 1930.
- Bragaglia, Anton Giulio, *Nobiltà del varietà*, in “Comoedia”, anno XII, n. 11, 15 novembre-15 dicembre 1930.
- Bragaglia, Anton Giulio, *Carlotta Bara*, in “Comoedia”, anno XIII, n. 3, 15 marzo-15 aprile 1931.
- Bragaglia, Anton Giulio, *La danza di Jia Ruskaja*, in “Il Dramma”, anno VIII, n. 6, 15 giugno 1932
- Bragaglia, Anton Giulio, *Danze dell’Indocina*, in “Comoedia”, anno XIV, n. 8, 15 agosto-15 settembre 1932.
- Bragaglia, Anton Giulio, *La danzatrice Sonia Markus*, in “Scenario”, anno I, n. 7, luglio 1932.
- Bragaglia, Anton Giulio, *Commento a Ida Rubinstein*, in “Il Dramma”, anno VIII, n. 10, ottobre 1932.
- Bragaglia, Anton Giulio, *Danze aragonesi*, in “Scenario”, anno 2, n. 3, marzo 1932.
- Bragaglia, Anton Giulio, *Il balletto di Jooss*, in “Comoedia”, anno XIV, n. 6, 15 giugno-15 luglio 1933.
- Bragaglia, Anton Giulio, *La danzatrice Jo Mihaly*, in “Comoedia”, anno XV, n. 3, marzo 1934.
- Bragaglia, Anton Giulio, *Il cinquantenario della Taglioni*, in “Comoedia”, anno XV, n. 9, settembre 1934.

Volumi di Anton Giulio Bragaglia

- Territori tedeschi di Roma*, Firenze, Bemporad, 1918.
- Fotodinamismo futurista*, Torino, Einaudi, 1980 [ed. or. Roma, Nalato, 1911].
- La maschera mobile*, Foligno, Campielli, 1926.
- Scultura vivente*, Milano, L’Eroica, 1928.
- Del teatro teatrale ossia del teatro*, Roma, Tiber, 1929.
- Il teatro della rivoluzione*, Roma, Tiber, 1929.
- Nuovi orizzonti della cinematografia: il film sonoro*, Milano, Corbaccio, 1929.
- Jazz band*, Milano, Corbaccio, 1929.
- Evoluzione del mimo*, Milano, Ceschina, 1930.

Il segreto di Tabarrino, Firenze, Vallecchi, 1933.

La bella danzante, Roma, La Nuova Europa, 1936.

Danze popolari italiane, Roma, Enal, 1951.

Altri riferimenti bibliografici

AA.VV., *Alberto Bragaglia: il futurismo europeo*, Milano, Spirali/Vel, 1997.

Alberti, Cesare Alberto – Bevere, Sandra – Di Giulio, Paola, *Il teatro sperimentale degli Indipendenti (1923-1936)*, Roma, Bulzoni, 1984.

Alberti, Cesare Alberto, *Il Teatro nel Fascismo: Pirandello e Bragaglia. Documenti inediti negli archivi italiani*, 1974, Roma, Bulzoni.

Alberti, Cesare Alberto, *Poetica teatrale e bibliografia di Anton Giulio Bragaglia*, Roma, Bulzoni, 1978.

Artioli, Umberto, *Bragaglia e il teatro teatrale all'epoca degli "Indipendenti"*, in "Il castello di Elsinore", n. 19, 1994.

Benincasa, Carmine (a cura di), *Alberto Bragaglia: l'altra scena del futurismo*, Napoli, Marotta&Marotta, 1990.

Berghaus, Günter (a cura di), *International Futurism in art and Literature*, Berlin-New York, de Gruyter, 2000.

Berghaus, Günter, *Dance and the futurist woman: The work of Valentine de Saint Point*, in "Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research", n. 2, 1993.

Bragaglia, Alberto, *Visorium*, Napoli, Il Mezzogiorno, 1996.

Bragaglia, Carlo Ludovico, *Bragaglia racconta Bragaglia: carosello di divagazioni, saggi e ricordi*, a cura di Elisabetta Traini, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1997.

Calendoli, Giovanni, *Il teatro delle arti : le attività teatrali dal 1937 al 1943: lo Sperimentale di stato di Anton Giulio Bragaglia*, Roma, Enap Psmsad, 1996.

Casini Ropa, Eugenia, *Alle origini della danza moderna*, Bologna, Il Mulino, 1990.

Casini Ropa, Eugenia, *La danza e l'agit-prop. I teatri non teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1988.

De Marinis, Marco, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000.

Duncan, Isadora, *L'arte della danza*, a cura di Nomellini, Barbara Eleonora – Veroli, Patrizia, Palermo, L'Epos, 2007.

Latini, Paola, *Il teatro delle arti: le attività musicali dal 1937 al 1943*, Roma, Enap Psmsad, 1991.

- Levinson, André, *Marie Taglioni 1804-1884*, Paris, Alcan, 1929.
- Margoni Tortora, Daniela – Veroli, Patrizia (a cura di), *Il teatro delle Arti 1940-1943. Le Manifestazioni musicali nei bozzetti inediti della collezione D'Ayala*, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2009.
- Monna, Marialisa, *Giuliana dai capelli di fuoco: memorie della danzatrice che ha scritto nella storia le favolose vicende dell'Accademia nazionale di danza*, Torino, Nuova Eri, 1990.
- Mosse, George, *Sessualità e nazionalismo*, Roma-Bari, Laterza, 1996.
- Pappacena, Flavia, *L'orchesticografia di Jia Ruskaja*, in "Chorégraphie. Studi e ricerche sulla danza", n. 10, 1997.
- Pitozzi, Enrico, *Il corpo, la scena, le tecnologie. Per un'estetica dei processi d'integrazione*, Tesi di dottorato in Studi Teatrali e Cinematografici, Università degli Studi di Bologna, Anno Accademico 2006- 2007.
- Ruskaja, Jia, *La danza come un modo di essere*, prefazione di Marco Ramperti, Milano, Alpes, 1928.
- Schino, Mirella, *Storia di una parola. Fascismo e mutamenti di mentalità teatrale*, in "Teatro e Storia", n. 32, 2011, pp.169-212.
- Scimé, Giuliana (a cura di), *Il laboratorio dei Bragaglia*, Ravenna, Essegi, 1986.
- Sina, Adrien (a cura di), *Feminine future. Valentine de Saint-Point: performance, danse, guerre, politique et érotisme*, Dijon, Les Presses du Réel, 2011.
- Toepfer, Karl, *Empire of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935*, Berkeley, University of California Press, 1997.
- Vaccarino, Elisa, *Il dibattito su danza e balletto in Italia*, in Carandini, Silvia – Vaccarino, Elisa (a cura di), *La generazione danzante: l'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, Roma, Di Giacomo, 1997, pp. 459-471.
- Verdone, Mario, *I fratelli Bragaglia*, Roma, Lucarini, 1991.
- Verdone, Mario, *Teatro del tempo futurista*, Roma, Bulzoni, 1988.
- Veroli, Patrizia, *Baccanti e dive dell'aria: donne, danze, società 1900-1945*, Perugia, Edimond, 2001.
- Vigna, Francesca, *Il «corago sublime» Anton Giulio Bragaglia e il «Teatro delle Arti»*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2008.
- Yokota, Sayaka, *Il corpo danzante del futurismo: storia dell'aviazione e tentativo di volare danzando*, in ["Danza e ricerca", n. 3, 2012, pp. 61-84.](#)

