

Giulia Taddeo

## Pratiche del classico: Paolo Fabbri e la danza italiana negli anni Trenta

Osservata da lontano, specie se attraverso il filtro del pregiudizio ideologico e delle valutazioni estetiche, la danza italiana del periodo fascista assomiglia a una fotografia sbiadita. Vi si scorge a malapena, eredità del secolo precedente, la silhouette ingombrante del “ballo grande” di manzottiana memoria, mentre sullo sfondo compaiono, fugaci meteore, il virtuosismo multiforme dei Ballets Russes, le languide movenze di danzatrici *à la grecque* e, infine, il guizzo antigrazioso delle danze futuriste. Un’immagine spesso descritta nei termini di «crisi»<sup>1</sup> e di stallo, cui farebbe da contraltare l’assenza di un discorso giornalistico specializzato e, pertanto, di una riflessione storico-critica consapevole, tanto sul piano delle metodologie quanto su quello degli obiettivi di indagine.

Ma se si avvicina lo sguardo e, soprattutto, se ci si sforza di sgomberare il campo dalle pigrizie dell’ideologia e dalla comoda abitudine a considerare l’Italia in perenne «ritardo»<sup>2</sup> rispetto al resto d’Europa, si vede come il panorama sia molto più complesso. Vi si stagliano, ad esempio, le imprese coraggiose di Anton Giulio Bragaglia, Riccardo Gualino e Walter Toscanini, mentre, sulla stampa, il tono medio del “la cronaca registra” è squarciato da polemiche violente, approfondimenti eruditi e recensioni visionarie, con in testa quelle di Bruno Barilli o Alberto Savinio<sup>3</sup>.

---

1. Cfr. Tani, Gino, *Il balletto in Italia*, in Gatti, Guido Maria (a cura di), *Cinquant’anni di opera e balletto in Italia*, Roma, Bestetti, 1954, pp. 73-107. Il contributo di Gino Tani può apparire come il capostipite di una lunga serie di analoghe prese di posizione. Giusto a titolo d’esempio si veda quanto dichiarato da Elisa Guzzo Vaccarino circa quarant’anni dopo rispetto al volume di Tani appena citato: «l’Italia? L’Italia fu luogo di passaggio, più che di radicamento di coreografi e compagnie di primo piano», cui sembra fare eco, in tempi ancora più recenti, Silvia Poletti: «[...] il Novecento della danza italiana appare allo sguardo attuale costellato da una serie anodina di eventi, presenze, slanci creativi troppo spesso dispersivi e occasionali». Cfr. Vaccarino, Elisa, *In Italia: sentieri interrotti. Tra danzatrici moderne e Balli Russi*, in Carandini, Silvia - Vaccarino, Elisa (a cura di), *La generazione danzante: l’arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, Roma, Di Giacomo, 1997, p. 407; Poletti, Silvia, *Il Novecento*, in Sasportes, José (a cura di), *Storia della danza italiana. Dalle origini ai giorni nostri*, Torino, EDT, 2011, pp. 251.

2. Al presunto “ritardo” del teatro italiano durante il Fascismo è dedicato l’ampio dossier (curato da Mirella Schino, Carlo Arduini, Rosalba De Amicis, Eleonora Egizi, Fabrizio Pompei, Francesca Ponzetti, Noemi Tiberio) *L’anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934*, in «Teatro e Storia», n. 29, 2008, pp. 27-255.

3. Proprio dedicata al giornalismo italiano che si è occupato di danza in epoca fascista è la mia monografia dal titolo *Un serio spettacolo non serio. Danza e stampa nell’Italia fascista*, Milano, Mimesis, 2017.

In un panorama di questo tipo, nel quale le pratiche della danza sembrano disperdersi in mille rivoli che scorrono a diverse velocità, bisogna forse cercare di non livellare le differenze, ma di accoglierle e analizzarle, aprendosi all'ipotesi che quello fascista possa essere, per la storia della danza italiana, non tanto un periodo di decadenza, quanto di complessità non riconducibile a formule unitarie.

Ed è all'interno di questa storia, che confina poi con quella del giornalismo italiano al tempo del fascismo<sup>4</sup>, che si sviluppano il percorso intellettuale e l'attività culturale di Paolo Fabbri.

Critico di danza del quotidiano milanese «Il Secolo. La Sera», diretto dall'ex squadrista Gastone Gorrieri<sup>5</sup>, la posizione Fabbri<sup>6</sup> nel panorama politico e artistico dell'inizio degli Anni Trenta risulta sostanzialmente allineata, anche se non priva di elementi di originalità.

A una prima analisi delle fonti, è possibile dedurre un pieno inserimento di Fabbri all'interno delle istituzioni del Regime, non solo per via della collaborazione a un quotidiano di sicuro orientamento fascista (che, peraltro, non esita a definirlo «camerata»<sup>7</sup>) come «Il Secolo. La Sera», ma anche in ragione del coinvolgimento, in qualità di

---

4. Su questo punto rimando almeno a Castronovo, Valerio, *La stampa italiana dall'Unità al Fascismo*, Roma-Bari, Laterza, 1991; Murialdi, Paolo, *La stampa del regime fascista*, Roma-Bari, Laterza, 2008; Forno, Mauro, *La stampa del Ventennio: strutture e trasformazioni nello Stato totalitario*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2009.

5. Al tempo in cui vi collabora Fabbri, il quotidiano è diretto da Gastone Gorrieri. Legato dapprima agli ambienti del futurismo fiorentino, Gorrieri si lancia fin dal 1919 in un intenso attivismo all'interno dei fasci di combattimento, dove promuove anche battaglie e progetti in difesa dei lavoratori. Sempre negli stessi anni è attivo nel giornalismo (che pratica con un atteggiamento d'assalto), lavorando, fra gli altri, per i quotidiani «Ambrosiano», «Il Secolo», «Il Popolo d'Italia», fino a quando, nel 1925, fonda «Il Torchio», di orientamento squadrista e destinato a chiudere nel 1926. Sempre a partire dal 1925, diventa uno dei protagonisti della fascistizzazione della stampa milanese e si inserisce risolutamente nell'organigramma del Regime con l'ingresso nel direttivo del Sindacato dei Giornalisti e con la direzione de «Il Secolo. La Sera», ormai divenuto (come «Il Corriere della Sera») di proprietà dei fratelli Crespi.

6. Sono praticamente inesistenti le notizie biografiche attorno a Paolo Fabbri, generalmente citato, nell'ambito degli studi in danza (penso soprattutto a: Veroli, Patrizia, *Baccanti e dive dell'aria: donne, danza e società in Italia 1900-1945*, Perugia, Edimond, 2001), per il matrimonio con la danzatrice Attilia Radice e per il ruolo esercitato durante le polemiche giornalistiche fra classicisti e modernisti al principio degli Anni Trenta. Qualche ragguaglio, tuttavia, viene dalla stampa del tempo. Quanto alle sue origini, ad esempio, il periodico inglese «The Dancing Times» (con cui collabora certamente, in qualità di corrispondente dall'Italia, tra l'ottobre 1934 e il giugno 1935) dichiara: «Energetically active in contemporary political journalism, this young writer comes from an ancient and celebrated dynasty of dramatic artists. This probably explains his intense interest in the theatre. Of recent years this keen young critic has imparted to Italian choreography a definite impulse not heretofore known» (cfr. De Pascal, Vincent, *Summer ballets in Italy*, in «The Dancing Times», settembre 1935). Le informazioni su Paolo Fabbri contenute in questo contributo provengono fondamentalmente dalla stampa del tempo, dalla Cia Fornaroli Collection (custodita presso la New York Public Library for the Performing Arts) e dagli studi sulla danza del periodo fascista. Sarebbero chiaramente auspicabili ricerche presso l'Archivio di Stato che consentano di inquadrare meglio la posizione politica di Fabbri e i suoi rapporti con le autorità, in particolare rispetto alle attività di animatore culturale che lo vedono protagonista nel 1935.

7. Anonimo, *Le nozze di un collega*, in «Il Secolo. La Sera», 25 novembre 1933.

direttore artistico della sezione danza, nella stagione di concerti e balli organizzata dalla Federazione Fascista e dal Sindacato dei Giornalisti nell'estate del 1935 presso il Cortile della Rocchetta del Castello Sforzesco di Milano.

Come cercherò di dimostrare in seguito, questa esperienza può essere considerata un singolare tentativo di teatro di masse “coreografico” (la platea sembra fosse progettata per accogliere migliaia di spettatori<sup>8</sup>), incentrato non tanto su quelle danze “classiche” di vaga derivazione duncaniana e connotate dal riferimento iconografico alla classicità greco-romana che il Regime sosteneva apertamente<sup>9</sup>, quanto sul balletto di tradizione italiana e, soprattutto, sulla spettacolarizzazione della tecnica classico-accademica.

I balletti al Castello Sforzesco costituiscono inoltre una tappa della ben più ampia crociata in difesa della tradizione accademica della danza italiana che Fabbri conduce non solo sulla stampa, ma anche attraverso la progettazione e l'organizzazione di iniziative spettacolari e di studio della danza, specie quella di carattere folclorico<sup>10</sup>.

Sotto il vessillo della salvaguardia e dell'esaltazione di un'*italianità* notoriamente al centro della retorica e della mitopoiesi di Regime, Fabbri cerca il dialogo con quanti condividono la sua posizione in materia di danza<sup>11</sup>, certo non temendo di collaborare e di

8. La stampa parla di più 1500 posti. Cfr. Anonimo, *Il concerto e i balletti nel cortile della Rocchetta al Castello*, in «Il Secolo. La Sera», 25 luglio 1935.

9. Patrizia Veroli si è lungamente occupata di questo aspetto nel già citato volume *Baccanti e dive dell'aria: donne, danza e società in Italia 1900-1945*, in particolare nel capitolo *La danzatrice della nuova Italia*, pp. 145-82. In un altro capitolo del testo, Veroli si riferisce così a questo tipo di danza: «Erano libere movenze, più o meno musicali, ispirate all'arte classica, in una scia duncaniana seguita quasi generalmente non per una ricerca artistica, ma per imitare figurazioni che consacravano, con la ripresa degli antichi atteggiamenti, le cittadine della 'terza Roma'». Cfr. *Ivi*, p. 216.

10. L'interesse di Fabbri per questo genere di danza si riscontra ad esempio nel maggio 1935, quando, su «Il Secolo. La Sera», annuncia l'inizio del Festival Internazionale della danza popolare organizzato nella città di Londra tra il 15 e il 20 luglio di quell'anno. L'Italia, ricorda Fabbri, avrebbe partecipato alla manifestazione con alcuni gruppi selezionati dall'Opera Nazionale Dopolavoro e dal Comitato nazionale per le Arti Popolari. Si notino inoltre le seguenti dichiarazioni: «Giova ricordare a questo proposito che, fra i primi in Europa e con iniziativa privata, noi siamo giunti alla costituzione del nucleo di un prezioso archivio etnofonico e demo-coreografico: il cui materiale, fin d'ora accessibile agli studiosi, è destinato – non appena classificato e corredato di una filmoteca a passo ridotto – agli Enti culturali del Partito che tanto efficacemente provvedono al rifiorimento delle nostre tradizioni popolari». Cfr. Fabbri, Paolo, *Il ridotto della danza*, in «Il Secolo. La Sera», 28 maggio 1935. Sebbene non si conoscano i dettagli di simile progetto, sembra che in questi anni Fabbri coordinasse le attività di costituzione di un archivio dedicato alle danze popolari, cosa che, peraltro, sarebbe confermata dai materiali di studio sull'argomento (consistenti soprattutto in accurate descrizioni di specifici balli popolari) conservati presso la Cia Fornaroli Collection.

11. Oltre a quanto da lui stesso dichiarato circa i legami con la Cecchetti Society e con prestigiose riviste europee come la tedesca «Der Tanz» (cfr. Fabbri, Paolo, *Le battaglie coreografiche del prode Girella*, in «Il Secolo. La Sera», 10 novembre 1933), la figura di Fabbri non doveva essere sconosciuta a livello europeo, come si deduce anche dalla collaborazione, in qualità di corrispondente dall'Italia, al periodico inglese «The Dancing Times» e agli «Archives Internationales de la danse», prestigiosa tribuna, questi ultimi, per la difesa delle proprie idee classiciste e degli insegnamenti di Enrico Cecchetti. Altra riprova di questa apertura internazionale è l'invito, datato 1933, al Concours International de la Danse Artistique Individuelle indetto a Varsavia dalla rivista «Muzyka» nel mese di giugno, al quale, tuttavia, non so se abbia effettivamente preso parte.

stringere amicizia con una figura poco amata dal fascismo come Walter Toscanini, figlio del celebre direttore d'orchestra Arturo, appassionato storico e collezionista del balletto che nel 1939 sarà costretto all'emigrazione negli Stati Uniti assieme alla moglie, la prima ballerina scaligera, coreografa e maestra di danza Cia Fornaroli.

Il presente contributo vuole allora ipotizzare che Fabbri, dentro e fuori il perimetro della stampa, abbia proposto un modo di guardare, pensare e praticare la danza che ridiscuteva dall'interno la tradizione accademica italiana, avendo come ideale punto di riferimento una linea estetica e didattica che univa Carlo Blasis a Enrico Cecchetti e che, muovendo dal secolo XIX, giungeva al Novecento arricchita delle influenze della scuola francese e, soprattutto, di quella russa.

La tradizione classico-accademica difesa ed esaltata da Fabbri, cioè, non consiste nella passiva riproposizione di passi, stilemi e sequenze di movimento derivate dal passato, ma nell'indagine attorno a una grammatica della danza che, come avevano dimostrato anche gli interpreti dei *Ballets Russes* (che non a caso avevano fra i loro maestri anche Enrico Cecchetti), poteva formare danzatori dotati di una prestanza atletica e una sensibilità interpretativa profondamente in linea con le esigenze del teatro del Primo Novecento.

Si legga a tal proposito quanto scrive in una corrispondenza pubblicata nella sezione *Informations Internationales* degli «Archives Internationales de la danse» nel luglio 1933, quando, nel commentare i metodi didattici della danzatrice scaligera Ettorina Mazzucchelli (al tempo co-direttrice della Scuola di Ballo della Scala<sup>12</sup>), li contrappone senza

---

Come emerge da un anonimo contributo intitolato *Un concorso internazionale di danza indetto a Varsavia nel prossimo giugno* (data e testata non indicata, ma presumibilmente del maggio 1933), infatti, l'iniziativa era aperta ad artisti di ogni provenienza geografica e scuola e annoverava nella giuria i più eminenti critici del tempo. Leggiamo dunque: «Il giurì sarà composto dai più noti artisti, coreografi e critici europei: sono stati chiamati a farne parte le signore: E. Duncan, Gelcer, Genée, Karsawina, Zambelli, Mary Wigman; i signori: Divoire, Levinson, Lewitan, Laban, Rolf de Maré, Florent Schmitt, Terpis, Tugal, principe Volkonsky, Vuillermoz. Attraverso l'invito rivolto al critico italiano Paolo Fabbri il Comitato ha indirizzato agli artisti italiani un particolare appello perché sia rappresentata al Concorso quell'arte della danza». Il documento di trova presso la Cia Fornaroli Collection, nei volumi intitolati: *The Walter Toscanini Collection of research materials in dance: Italia 1928, Italia 1932-1934. [1926]-[1935]*. Secondo alcune lettere conservate sempre presso l'archivio newyorkese, anche Cia Fornaroli era stata invitata, come interprete, alla manifestazione ma vi rinunciò perché impegnata nel lavoro con la Compagnia del Balletti Italiani.

12. Il 30 giugno 1932, dopo aver ricoperto per quattro anni l'incarico di direttrice della Scuola di Ballo del Teatro alla Scala di Milano, la scaligera Cia Fornaroli è sollevata dal proprio incarico. Al suo posto è nominata la russa Jia Ruskaja, danzatrice e coreografa di formazione libera incaricata di dare un nuovo indirizzo alla didattica dell'istituto milanese, alla quale sarà presto affiancata una danzatrice di formazione scaligera, Ettorina Mazzucchelli, responsabile per la danza accademica. L'evento suscita una violenta polemica sulla carta stampata passata alla storia come "guerra di gonnellini", durante la quale, in una vera e propria contrapposizione campale, tutti i maggiori intellettuali italiani interessati alla danza finiscono per essere chiamati alle armi. Tra questi, chiaramente, troviamo proprio Paolo Fabbri che, accanto all'amico Walter Toscanini, si troverà sovente a scontrarsi, in quanto paladino della danza classica italiana, con modernisti come Anton Giulio Bragaglia e Marco Ramperti, difensori dell'apertura alla danza libera e, pertanto, a tendenze coreiche straniere. Ho approfondito questo episodio in *Istituzione danza: una polemica giornalistica 1932-1934*, in

mezzi termini al metodo Cecchetti.

Ettorina Mazzucchelli, afferma, «tend à faire de chaque élève une toupie vivante» e ancora: «Le genre classique de Mlle Mazzucchelli s'est maintenu bien loin du style fondamental d'Enrico Cecchetti et des apports indispensables des maîtres de ballets français et russes qui ont enrichi la technique du ballet». <sup>13</sup>

Fabbri rintraccia nel corpo messo-in-forma dalla tecnica accademica il fulcro del proprio interesse critico e la pietra d'angolo di qualsiasi costruzione coreografica, il tutto senza mai sposare né la fastosa estetica del "ballo grande" di ascendenza manzottiana né la multidisciplinarietà organica <sup>14</sup> degli stessi Ballets Russes.

La centralità attribuita al corpo del danzatore "classico" sul piano della critica come su quello della pratica scenica rende Paolo Fabbri una figura certamente originale nel panorama culturale del tempo fascista, caratterizzato, da una parte, dalla presenza di un discorso giornalistico sulla danza che sembra incapace di "dire" il corpo e, dall'altro, dal ricorso a formule spettacolari che, nella grandiosità esteriore degli apparati scenici, finivano spesso per mettere in ombra l'azione danzata, ferma restando, chiaramente, l'eccezionalità delle prime parti, tradizionalmente affidate a virtuosi sapienti.

È lo stesso Paolo Fabbri a lamentare a più riprese la persistenza, in pieno Novecento, di moduli drammaturgici e compositivi di derivazione tardo-ottocentesca (e soprattutto manzottiana), non solo alla Scala ma anche a Roma. Addirittura, Fabbri denuncia una sorta di stallo nella situazione della danza italiana, derivato proprio dalla presenza, nel balletto classico, del manzottismo e delle sue degenerazioni nella formula della rivista, e, nella danza moderna, in quella di danzatrici e coreografe prive di un'adeguata formazione e, soprattutto, di spessore artistico.

Sono ancora le pagine degli «Archives Internationales de la danse» a fornire degli spunti interessanti in tal senso. Si legga infatti quanto scrive Fabbri nell'aprile del 1934, quando commenta il ballo *Volti la lanterna*, messo in scena al Teatro Reale dell'Opera di

---

a cura di Schino, Mirella – di Tizio, Raffaella – Legge, Dorian – Marenzi, Samantha – Scappa, Andrea, *Teatri nel fascismo. Sette storie utili*, dossier monografico in «Teatro e Storia», n. 38, 2017, pp. 59-384.

13. Fabbri, Paolo, *Informations Internationales – Italie*, in «Archives Internationales de la danse», a. I, n. 3, 15 luglio 1933.

14. Non è chiaramente possibile ridurre a una formula univoca i complessi rapporti di forza fra i linguaggi della scena e le sinestesie, spesso spiazzanti, che erano alla base degli spettacoli dei Ballets Russes. Analizzando però il punto di vista della stampa italiana sull'argomento, emerge come sia proprio il problema della coerente organizzazione dei diversi linguaggi della scena a interessare maggiormente cronisti e commentatori, il tutto nella prospettiva di un costante confronto con la tradizione italiana del ballo grande. Su questo punto rimando al mio *Un secolo spettacolo non serio*, cit., in particolare al capitolo *Russi e russismi*, pp. 117-174.

Roma con le musiche di Ezio Carabella, il libretto di Emidio Mucci e le coreografie di Boris Romanov:

Mais *Volti la lanterna* est loin d'être le *Petrouchka* italien qu'avait révé le maestro Carabella, et la faute n'est pas à la musique dont la fraîche inspiration populaire finit par vaincre les réminiscences stawinskiennes. Mais plutôt à l'auteur du libretto qui, dans cette «promenade archéologique», n'a pas su donner à son oeuvre l'homogénéité nécessaire à tout chef-d'oeuvre. Ces visions de la «Rome disparue» ne sont à la vérité que des tableaux de revue chorégraphique [...]. C'est une suite de danses au lieu de l'*actio motoria atque una*, qu'est le ballet. [...] Bianca Galizia, danseuse étoile de l'Opera, força quelque peu son talent, sacrifiant souvent l'intelligence interprétative à l'ambition de virtuosité. [...]

*D'ailleurs le problème d'équilibre qui s'impose à cette danseuse n'est-il pas celui-là même que doit résoudre la danse italienne indécise entre la décadence de l'idéal chorégraphique de Manzotti et la carence du dilettantisme esthétisant qui, ayant conquis la Scala, y veut effacer le souvenir même de la grand tradition de Blasis?*(corsivo mio)<sup>15</sup>

Nell'approcciarmi dunque alla figura di Paolo Fabbri, mi concentrerò sul metodo e sul linguaggio da lui impiegati in sede critica e, al contempo, sulle scelte condotte in termini di ideazione e realizzazione di eventi spettacolari, il tutto cercando di stabilire paralleli e confronti con le abitudini correnti tanto sulla scena quanto sulla carta stampata. Non saranno invece approfondite le vicende relative alle polemiche giornalistiche passate alla storia con l'espressione “guerra di gonnellini”<sup>16</sup>, nelle quali Fabbri fu comunque ampiamente coinvolto, mentre si individueranno le fonti d'ispirazione del suo intero percorso: nel prossimo paragrafo, infatti, mi chiederò in che termini l'influenza teorica del critico e studioso André Levinson e la vicinanza concreta con la danzatrice Attilia Radice (che sposò nel 1933) abbiano orientato e plasmato l'avventura di Fabbri nella danza italiana dei primi Anni Trenta.

## Il principio del classico

Se si eccettuano le rapide riflessioni contenute nei testi giornalistici o quelle sviluppate in manuali di danze da sala<sup>17</sup>, volumi di carattere anedddotico<sup>18</sup>, autobiografie<sup>19</sup> e rari testi di taglio storiografico<sup>20</sup>, si osserva come siano davvero scarsi i riferimenti critici e teorici che gli ultimi anni dell'Ottocento e il primo scorcio di Novecento, peraltro

15. Fabbri, Paolo, *Informations Internationales – Italie*, in «Archives Internationales de la danse», a. 2, n. 2, aprile 1933.

16. Sulla polemica, legata alla situazione della didattica della danza alla Scala fra il 1932 e il 1934, ho accennato alla nota 12.

17. Fra i manuali più noti si possono citare: De' Fiori, Mario, *Il ballo: manuale completo dei balli di etichetta e di famiglia*, Firenze, Salani, 1908 [1° ediz. 1895]; Gavina, P., *Il Ballo. Storia della danza, balli girati, contraddanze, cotillon, danze locali, feste di ballo, igiene del ballo*, Milano, Hoepli, 1905; Id., *Il ballo. Balli di ieri*, Milano, Hoepli, 1914; Giovannini, Francesco, *Balli d'oggi*, Milano, Hoepli, 1914.

18. Ad esempio: Guerra, Nicola, *Tersicoreide. Schizzi e racconti teatrali (dal vero)*, Milano, Baldini Castoldi & C., 1899 o Chiesi, Gustavo, *Il corpo di ballo. Scene della vita teatrale*, Milano, SET, 1903.

19. Si pensi all'autobiografia di Claudina Cucchi: *Vent'anni di palcoscenico. Ricordi artistici*, Roma, Voghera, 1904.

20. Bisogna citare qui Monaldi, Gino, *Le regine della danza nel secolo XIX*, Torino, Flli Bocca, 1910.

funestato dalla faglia della Prima Guerra Mondiale, lasciano in eredità a coloro che si interessano alla danza nell'Italia del tempo fascista.

Ciononostante, la fine del primo conflitto mondiale porta in Italia la consapevolezza dell'obsolescenza delle forme del ballo teatrale: ben lungi dal voler abbandonare questa preziosa eredità del passato, se ne comincia però a reclamare una riforma che, pur non tradendo la grandiosità e la piacevolezza della visione caratteristiche del ballo italiano, riuscisse tuttavia a porre rimedio alla frequente insensatezza degli intrecci, allo squallore di alcuni allestimenti realizzati in economia e alla cattiva preparazione di molti corpi di ballo. Contemporaneamente i Ballets Russes avevano già lasciato un segno importante e la cultura italiana, dapprima spaccata tra fascinazione e rifiuto, riuscirà presto a trarne lo spunto per intervenire sui problemi di fragilità drammaturgica e incoerenza linguistica che connotavano il ballo teatrale di tradizione. Il Dopoguerra rappresenta poi un momento di straordinaria affermazione per le danze di società (specie di matrice afroamericana) e per lo spettacolo leggero, agito prevalentemente nella cornice dei caffè-concerto e aperto a quelle forme di danze esotiche, libere e d'avanguardia che circolavano in Europa suscitando grandi curiosità e apprezzamenti.

Ecco allora che, nel corso degli Anni Venti, il concetto di "danza" sembra allargarsi fino a comprendere, accanto ai balli messi in scena nei teatri lirici, anche le danze praticate sui palcoscenici d'avanguardia (talvolta a metà fra sala teatrale e sala da ballo, come lo Sperimentale degli Indipendenti di Bragaglia), nei teatri d'eccezione (luogo deputato per le esibizioni dei raffinati coniugi Sacharov o per le prime performance delle interpreti di formazione dalcroziana), nei teatri all'aperto (sempre più aperti alle esperienze straniere di danza libera) e nei luoghi del varietà.

Siamo al principio degli anni Trenta quando Fabbri inizia a interessarsi alla danza, vale a dire in un momento in cui, ben prima dell'arrivo (a Roma) di importanti coreografi come Boris Romanov e Aurel Milloss, la danza italiana sembrava andare incontro, dopo i sommovimenti del decennio precedente, a una sorta di ritorno all'ordine e di stabilizzazione, tanto sul piano della didattica<sup>21</sup> quanto su quello della produzione<sup>22</sup>.

21. In questa direzione, giusto per accennare all'intricato problema della didattica, andava la prestigiosa presenza di Enrico Cecchetti alla Scuola di Ballo della Scala fino al 1928, nonché l'apertura di una scuola di ballo presso il Teatro Reale dell'Opera di Roma nel 1928. Nei primi anni della sua attività, la scuola romana si sarebbe caratterizzata per un rapido avvicendamento di insegnanti, a partire dalla "moderna" Ileana Leonidoff, seguita poi da un maestro di tradizione classica italiana come Nicola Guerra e, ancora, da Mara Dousse e dal cecchettiano Ettore Caorsi. Nel 1937 la direzione sarebbe passata alle sorelle Battaggi, di formazione scaligera.

22. Solo per fare l'esempio di Milano, si nota come alla fine degli Anni Venti il Teatro alla Scala sostenga imponenti operazioni produttive, investendo in balli grandiosi come *Vecchia Milano* (1928), *Casanova a*

Per quanto riguarda il ballo tradizionale, allora, si assiste a tentativi di ammodernamento che interessano innanzitutto la drammaturgia (si pensi al ruolo di Giuseppe Adami come librettista), mentre le danze moderne penetrano con forza nell'ambito della formazione e in quello del teatro all'aperto, come si comprende dal successo degli allestimenti di tragedie greche a Siracusa cui partecipavano danzatrici in larga parte di formazione dalcroziana, o dalle «Olimpiadi della Grazia», eccezionale riunione di alcune scuole europee svoltasi a Firenze nel 1931<sup>23</sup>.

Di fronte a tutto ciò, non era allora infrequente che coloro che si occupavano di danza sulla carta stampata rivolgersero la propria attenzione a quei critici che erano ritenuti delle autentiche autorità in materia.

Tra questi ultimi un posto di primo piano spettava certamente al russo André Levinson, che da Parigi diffondeva le proprie posizioni critiche attraverso contributi giornalistici e numerose monografie<sup>24</sup> e al quale, forse a seguito di un incontro diretto<sup>25</sup>, si indirizzano anche le attenzioni di Fabbri.

---

Venezia (1929) e, all'inizio del decennio successivo *Belkis Regina di Saba* (1932). Per approfondimenti cfr. Taddeo, Giulia, *Un serio spettacolo non serio...*, op. cit., pp. 42-96.

23. Vi partecipavano le scuole di Mary Wigman, Elisabeth Duncan, Margaret Morris, Dorothee Gunter, Getrude Bodenwieser, Minnie Smolkova, Marussia e Nadia Yartzeff.

24. In tutti gli ambiti affrontati attraverso la propria attività di critico di danza, d'arte e letteratura, Andrei Iakovlevich Levinson (San Pietroburgo 1887 – Parigi, 1933) ha assunto una posizione di primo piano, divenendo un modello su scala internazionale. Rispetto alla danza, in particolare, è stato giustamente sottolineato come egli abbia dato vita a una specifica modalità di esercizio del mestiere del critico, basata sull'analisi delle caratteristiche formali dell'opera coreografica ma, soprattutto, sull'esaltazione della "danza pura". Esempari in tal senso rimangono le sue considerazioni sulla proposta artistica dei Ballets Russes, rei di aver subordinato la danza a musica e scenografia, così come le accurate e ispirate descrizioni del puro stile accademico ravvisabile nelle classi di danza all'Opéra di Parigi o nelle variazioni delle grandi stelle del balletto. Dopo aver iniziato la propria carriera di critico e studioso in Russia, Levinson emigra a Parigi nel 1921, dove affianca agli incarichi accademici (insegna letteratura russa alla Sorbona) un'intensa attività giornalistica che, per quanto riguarda la danza, lo vede non solo occuparsi di balletto, ma anche di danze moderne, spettacoli di music-hall, balli esotici e tradizionali. Nel corso della propria carriera, Levinson ha raccolto in volume molti dei propri articoli giornalistici e ha firmato numerose monografie tra cui *Marie Taglioni, 1804-1884* (Paris, Alcan, 1929) e *Ballet Romantique* (Paris, Trianon, 1929). Postumi, invece, sono il volume *Les visages de la danse* (Paris, Grasset, 1933) e *Serge Lifar: destin d'un danseur* (Paris, Grasset, 1934). Sebbene questa figura attenda ancora un'opportuna opera di storicizzazione, sono comunque interessanti gli spunti contenuti nell'introduzione a Acocella, Joan – Garafola, Lynn (a cura di), *André Levinson on Dance: Writings from Paris in the Twenties*, Hanover, Wesleyan University Press, 1991, pp. 3-25 e nelle pagine dedicategli in Copeland, Roger – Choen, Marshall (a cura di), *What is dance? Readings in theory and criticism*, Oxford, Oxford University press, 1983.

25. Quello con Levinson, comunque, non costituirebbe solo un avvicinamento di natura intellettuale, dato che, secondo quanto ricorda lo stesso Fabbri all'indomani della scomparsa dell'illustre critico, i due si sarebbero realmente conosciuti grazie al poeta Paul Valéry, la cui filosofia della danza sembra penetrare nel pensiero Fabbri proprio attraverso l'interpretazione fornitane da Levinson, in particolar modo a proposito del celeberrimo dialogo *L'âme et la danse*. Cfr. Paolo Fabbri, *André Levinson*, in «Il Secolo. La Sera», 15 dicembre 1933. La questione di una diretta conoscenza fra i due andrebbe ulteriormente verificata. L'apertura di Fabbri a una dimensione europea della critica e degli studi in danza, però, sembrerebbe emergere già dai dati che ho reperito finora, non solo per la sua collaborazione a «The Dancing Times», ma anche per il trasferimento a Parigi nella seconda metà degli Anni Trenta, dove scrive per il quotidiano «Paris soir».

Considerato, quantomeno in Italia, come il maggiore esegeta della danza accademica persino da quanti difendevano un ideale di stampo modernista (è costantemente citato, quando non addirittura plagiato, da Anton Giulio Bragaglia e da Marco Ramperti<sup>26</sup>), Levinson fornisce a Paolo Fabbri sia l'ancoraggio teorico per elaborare una sua peculiare estetica della danza, sia gli strumenti ermeneutici e linguistici per difendere la tradizione della danza classica italiana.

Sul piano teorico, allora, Fabbri accoglie il principio levinsonianiano secondo cui ogni pratica artistica poggia sulla trasfigurazione del dato fenomenico e sulla sua rielaborazione secondo leggi puramente formali, grazie alle quali, tuttavia, è l'“idea” stessa che riesce ad oggettivarsi. Applicato all'arte della danza, dove artista e opera coincidono, tutto ciò implica una radicale messa-in-forma del corpo umano attraverso lo strumento della tecnica accademica, la quale, incidendo tanto sul corpo quanto sull'animo di chi l'apprende, ingenera un processo secondo cui il dato organico, seppur profondamente rimodellato, non deve perdere del tutto la propria fremente vivezza:

Malgré ce qu'il y a en l'étoile de dépouillé, de spiritualisé, d'immatériel, jamais l'abstraction ne la fige; un frémissement imperceptible, un souffle de lyrisme ingénu, une nuance ténue comme le buée d'une haleine sue le poli d'un miroir lui restituent une humanité d'autant plus émouvante qu'elle est refoulée par la forme<sup>27</sup>.

Sulla scia di Levinson, il cui classicismo vedeva certo nel balletto russo di fine ottocento la prima fonte di ispirazione ma che nel tempo si era anche nutrito dello studio di maestri come Noverre, Viganò e Blasis, lo sguardo di Fabbri si colloca proprio all'interno di questo cortocircuito tra concreto e astratto. Luogo di sintesi dell'opposizione fra materiale e ideale, il corpo del danzatore classico rappresenta l'oggetto privilegiato dell'attenzione del critico, che ad esso, come vedremo meglio fra breve, riserva uno sguardo al contempo analitico e poetico, capace tanto di giudicare l'esecuzione del singolo passo di scuola quanto di ravvisarvi la portata poetica, simbolica, ideale.

Seppur elaborata a partire dall'esempio della danza accademica, la concezione levinsonianiana del classico si traduce tuttavia in un ideale di organizzazione del corpo secondo schemi e stilemi ricorrenti che, trasversale alle tecniche e alle culture, può essere rintracciato in varie forme di danza, ivi comprese quelle popolari: Fabbri accoglie prontamente

---

26. Giusto per fare un esempio, si veda come, nel necrologio dedicato ad Anna Pavlova, Ramperti traduca e parafrasi esplicitamente il noto contributo di Levinson dal titolo *Anna Pavlova et la légende du cygne*. Cfr. Ramperti, Marco, *Anna Pavlova, e la fine di un mito*, in «Il Secolo XX», [ritaglio non datato, ma 1931].

27. Levinson, André, *Le principe de la danse d'école*, ora in Id., *La danse d'aujourd'hui*, Arles, Actes Sud, 1990, p. 87.

anche questo principio di “migrazione delle forme”<sup>28</sup>, facendone sia un prezioso strumento di analisi scenica, sia uno stimolo per la messa in scena di colti e variegati spettacoli di danze.

Anche su un piano più strettamente politico e ideologico il richiamo al pensiero di Levinson risulta piuttosto articolato, dato che Fabbri se ne serve per legittimare una battaglia in difesa della danza classica di tradizione italiana che, talvolta collaborando con personalità come Walter Toscanini<sup>29</sup>, avrebbe condotto per tutta la prima metà degli Anni Trenta sia sulla stampa che sulla scena.

Facendo leva sugli inevitabili riferimenti ai grandi maestri di scuola italiana come Blasis e Cecchetti contenuti nella produzione teorica del proprio collega d’oltralpe<sup>30</sup>, Fabbri intende dimostrare che la straordinaria “invenzione” del classico – paragonabile, per Levinson, all’ordine dorico, allo stile ogivale o alla prosodia latina – ha avuto in Italia la propria terra d’origine. Evidentemente calato nel clima di acceso nazionalismo che sempre più avrebbe connotato la postura ideologica del regime fascista negli Anni Trenta, Fabbri si lancia in un’appassionata difesa dell’ “italianità” della danza da minacciosi attacchi stranieri, specialmente da quelle danze libere che avevano ormai colonizzato i palcoscenici italiani (soprattutto quelli dei teatri all’aperto) e che, come si accennava a proposito della “guerra di gonnellini”, avrebbero invaso anche il tempio della danza classica: la Scala.

28. Questo aspetto ricorre in particolare nel volume *Les visages de la danse* (Paris, Grasset, 1933). Fabbri vi fa esplicito riferimento in *Danze popolari e danze nazionali*, in «Comoedia», anno XVI, n. 7, luglio 1934, citando in particolare le pp. 202–203.

29. Occorre citare almeno la pubblicazione, rimasta al solo numero di saggio del luglio 1932, della rivista «La danza», curata proprio da Walter Toscanini e Paolo Fabbri. Totalmente autofinanziata, la rivista intendeva celebrare la danza classica italiana proponendo, in una prima sezione, un ricco apparato di testi teorico-critici (tra cui quelli dello stesso Fabbri) e, nella seconda, una sorta di galleria di ritratti delle allieve della Scuola di Ballo della Scala, con un articolo più breve su quella dell’Opera di Roma (anche in questo caso dietro ai testi, anonimi, occorre ravvisare la penna di Fabbri e Toscanini). In larga parte frutto della riproposizione di contributi editi, «La danza» voleva, da un lato, conferire spessore teorico alla crociata in difesa della tradizione classico-accademica condotta dai curatori e, dall’altro, mirava a famigliarizzare il pubblico con le scuole di ballo e con le loro beniamine. Su Walter Toscanini si veda anche: Veroli, Patrizia, *Walter Toscanini, Bibliophile and Collector, and the Cia Fornaroli Collection of the New York Public Library*, in «Dance Chronicle», vol. 28, n. 3, 2005, pp. 323–362.

30. Il rimando a questi due maestri non era, per Levinson, privo di riserve. Se a Blasis rimproverava un eccessivo richiamo alle arti visive («Blasis demandait qu’un danseur soit à tout moment digne de servir de modèle à un Canova. Mais une statue, c’est le mouvement capté et figé, la prison à perpétuité de la forme!»). Cfr. Levinson, André, *Le principe de la danse d’école*, cit., p. 84), Cecchetti non era riuscito, anche se autore di un metodo didattico attento e dettagliato, a cogliere la portata ideale e spirituale e, in definitiva, la totale autonomia della danza classica: «Nous possédons [...] dans le traité récent de Cecchetti une méthode d’enseignement très précieuse. Mais ils [Cecchetti, così come altri maestri e coreografi del passato più o meno recente, n.d.A] n’ont jamais essayé de rechercher et de faire resplendir la beauté intrinsèque d’un pas, sa vertu immanente, sa raison d’être esthétique». Cfr. Levinson, André, *Le principe de la danse d’école*, cit., p. 83.

Ed è proprio alla Scala che bisogna guardare per individuare, oltre all'esempio teorico offerto da Levinson, l'altra origine dell'interesse di Fabbri per la danza, vale a dire la danzatrice Attilia Radice, proprio all'inizio degli Anni Trenta autentico astro nascente del teatro milanese e, verrebbe da dire, musa ispiratrice della scrittura e della riflessione di Fabbri.

Secondo una dinamica di ibridazione fra interessi personali, prese di posizione estetico-politiche e concreta attività teatrale che caratterizza le vicende di più d'uno fra i paladini della danza del tempo fascista<sup>31</sup>, anche per Fabbri l'urgenza di esaltare l'eccezionalità artistica della propria compagna di vita non può essere disgiunta dal fatto che essa divenga l'interprete nella quale l'ideale teorico di messa in forma e trasfigurazione del dato corporeo sembra trovare una perfetta oggettivazione.

Esaltata come modello della danzatrice classica di scuola italiana capace di fondere tecnica adamantina e autenticità espressiva, Attilia Radice, cui Fabbri indirizza talvolta anche critiche severe, si trova così ad assumere diversi ruoli: ora modello concreto dinanzi al quale, da critico, Fabbri deve misurare le proprie qualità di osservazione, interpretazione e scrittura, ora collaboratrice e coreografa per originali progetti artistici, ora protagonista di spettacoli in cui vedere concretizzato ed esaltato al massimo grado il principio del "classico" in danza.

L'attività di Fabbri si muove dunque secondo un incessante andirivieni fra prassi e teoria, le quali finiscono in tal modo per suffragarsi e rinforzarsi l'un l'altra. Cerchiamo ora di comprendere come le sollecitazioni rappresentate dall'esempio di Levinson, e, parallelamente, da quello di Attilia Radice abbiano permeato sia il terreno della critica di danza sia quello dell'ideazione e realizzazione di spettacoli coreografici.

## Le parole del classico

Forse in ragione della scarsa originalità della danza che era concretamente possibile vedere in scena, dell'assenza di strumenti critici attraverso i quali osservare e raccontare le pratiche coreiche, o, ancora, della pulsione ideologica a passare sotto silenzio quanto v'era di più "basso" nelle manifestazioni dell'arte di Tersicore, fatto sta che il corpo rappresenta l'aspetto in assoluto meno trattato all'interno dei discorsi giornalistici italiani dedicati alla danza del periodo fascista.

---

31. Si pensi alle coppie antitetiche di Anton Giulio Bragaglia e Jia Ruskaja e di Walter Toscanini e Cia Fornaroli. Per un inquadramento su questo punto si veda almeno Veroli, Patrizia, *Baccanti e dive dell'aria*, cit.

In particolare, è proprio nella produzione giornalistica dedicata al ballo teatrale che i riferimenti al corpo danzante si fanno particolarmente rarefatti, spesso riducendosi a una serie di aggettivi standardizzati o a fugaci metafore volte a restituire un piccolo, suggestivo frammento di quanto visto in scena; soprattutto nelle cronache di spettacolo, infatti, l'attenzione sembra focalizzarsi, oltre che sulle reazioni del pubblico, su tutto quanto ruota attorno al corpo che danza, come la componente musicale (i cronisti di ballo sono quasi sempre esperti di musica) o quella scenografica, il tutto senza soffermarsi sulle caratteristiche della coreografia o sulla qualità della tecnica e dell'interpretazione dei danzatori.

La reticenza a restituire la vivezza dello spettacolo coreografico, spesso trincerata dietro retoriche dichiarazioni di incompetenza in materia di danza, si esprime anche nella tendenza ad analizzare le manifestazioni tercoree a partire da alcuni "generi" di riferimento – sostanzialmente definibili nei termini di "ballo teatrale", "ballo russo", "danze libere" e non di rado individuati a partire dalla diade musica-libretto e da elementi di carattere visivo – il cui richiamo diviene spesso l'espedito attraverso il quale cronisti e commentatori sfuggono al compito di descrivere l'azione scenica e, soprattutto, di "dire" la danza, anche se solo per via di accenni, metafore e immagini poetiche che poco o nulla hanno a che vedere con il possesso di strumenti interpretativi adeguati, di cui, al tempo, coloro che scrivevano di danza sulla stampa erano certamente sprovvisti.

Di fronte a una situazione di questo tipo il contributo di Paolo Fabbri presenta caratteri di assoluta originalità. Senza chiederci se egli debba essere considerato il "primo", autentico critico di danza italiano (dato che, nel periodo in esame, non esisteva in Italia questa figura professionale), non si può comunque non riconoscere che, seppure sulla falsariga di Levinson e certo sulla spinta di interessi anche di natura personale, egli abbia introdotto un metodo di osservazione e di messa in discorso dei fenomeni coreici che era praticamente assente nel panorama culturale nazionale.

Mettendo in pratica i presupposti teorici di cui già s'è detto, infatti, Fabbri sviluppa un approccio alla danza che, concentrandosi interamente sul corpo danzante, ne osserva l'azione tentando di coglierne gli elementi tecnici costitutivi e, al tempo stesso, di percepirne la portata poetica, carpando, cioè, il potere di trasfigurazione insito in ogni passo, in ogni atteggiamento, in ogni frase di movimento.

Questa sorta di oscillazione fra analisi e parafrasi si fa particolarmente evidente nei resoconti delle classi di danza della Scala e nelle descrizioni delle variazioni delle grandi interpreti, specie nel caso, ovviamente, di Attilia Radice.

Anche in questo emulo di Levinson, solito assistere alle lezioni dell'Opéra, Fabbri celebra la vivacità e il valore della scuola scaligera – a suo dire evidente corrispettivo italiano di quella parigina – in articoli attenti e appassionati, come quello in cui, suggerendo addirittura l'idea che la lezione costituisca una sorta di “liturgia” della danza classica, illustra la progressione degli esercizi sottolineandone al contempo i caratteri tecnici e quelli simbolici:

Il richiamo della lezione trova le allieve allineate di fianco alla sbarra. [...] Ecco perciò, ritmata dal pianoforte conduttore, la serie dei *ronds de jambes* e degli *échappés*: ruotazione esterna degli arti inferiori dalla punta del piede all'anca, distacco dei piedi dal centro all'infuori. Alla prima adesione e confessione della novizia con lo spirito esterno della danza fa seguito il momento della elevazione: ecco i *relevés*, che accennano il distacco del corpo dall'attrazione terrena, ecco i passi sulle punte che continuano la spinta verso l'alto secondo quella che ti pare una aspirazione, una preghiera. Così riunita ed elevata sulla verticale dell'appiombio la danzatrice sorte dalla sua funzione umana per divenire formula geometrica («o empirico della formula geometrica, o simbolo del pensiero, o ideogramma!» esclamerà – se non erro – il Levinson): e, nell'arresto del movimento su questa posizione, guglia protesa su un tempio dalla terra al cielo. Nessuna arte ha spinto più lontano la ricerca dell'assoluto<sup>32</sup>.

Il lavoro e la dedizione delle allieve tengono dunque in vita il linguaggio della danza accademica, strumento perfetto attraverso cui il corpo dell'interprete introietta la forma con l'intento di superarla e di ampliare così il ventaglio delle proprie possibilità d'azione. Tanto nella rotazione delle gambe (simbolo, Levinson *docet*, di una generosa ed energica apertura al mondo) quanto nell'elevazione sulle punte, infatti, la danzatrice accetta non solo l'arduo compito di modellare il proprio corpo sull'assoluta perfezione della forma geometrica («La sbarra è il regolo ed il compasso di quest'arte», scrive Fabbri, forse citando Théophile Gautier, in altro passo dell'articolo appena menzionato<sup>33</sup>), ma anche di accogliere la potenza simbolica che la tecnica porta in sé, trasformandosi così nello spazio di manifestazione dell'idea.

Se la scuola può essere ritenuta come una sorta di terreno di coltura della danza, il palcoscenico costituisce il luogo in cui essa può riflettere al massimo grado, soprattutto quando a esibirsi sono quelle danzatrici che alla perfezione tecnica aggiungono l'eccezionalità e la complessità del proprio personale temperamento. Questo il caso, chiaramente, di Attilia Radice, che, fin dal suo esordio nei panni dell'Araba fenice in *Belkis Regina di Saba* (1932)<sup>34</sup>, è presentata come un'autentica rivelazione. Tuttavia, come si

32. Fabbri, Paolo, *Lo spirito della liturgia nella danza classica*, in «Il Secolo. La Sera», 6 gennaio 1932.

33. *Ibidem*.

34. «Azione coreografica in sette quadri» di Claudio Guastalla per le musiche di Ottorino Respighi, *Belkis regina di Saba* debutta alla Scala il 23 gennaio 1932. Le coreografie sono di Leonid Mjasin e le scene

vedrà, gli intenti celebrativi evidentemente contenuti nel discorso di Fabbri non scalfiscono affatto l'approccio critico che ho individuato sin qui, ma, al contrario, ne costituiscono la più felice delle applicazioni. La danza di Attilia Radice, infatti, è rievocata attraverso il doppio registro dell'analisi e della parafrasi, mediante, cioè, l'enucleazione degli elementi tecnici e il rimando alle suggestioni e ai simboli che da essi scaturiscono:

L'Araba fenice [...] è la leggerezza stessa vestita di carni, l'uccellino mutato in fanciulla: per lei è il regno dell'aria, per lei il corso dei venti. Vi sale con lunghe e vigorose *envolées*, torna a librarsi, si butta, risale. E tutto questo con atteggiamenti tratti dall'ambito dei passi di scuola più tradizionali, eletti e trasfigurati da un singolarissimo temperamento di artista. [...] Sul manuale od in discussione può sembrare astrusa questa terminologia di *coupé, jeté, fouetté sulla punta, temps levé* [...]. Ma date ad Attilia Radice da eseguire e da coordinare questi passi; essi porteranno l'impronta di quel modo spirituale che è, per l'esteta, la perfezione; conformità assoluta e naturale della forma plastica alla vita interiore dell'artista.

Incarnazione perfetta della leggerezza, fantastica creatura volante e, al contempo, macchina corporea che esegue una serie ben definita di passi, quella di Attilia Radice appare agli occhi di Fabbri come una presenza scenica magnetica, complessa e avvicinabile solo mediante un attento lavoro di osservazione del corpo nella sua concreta operatività.

Ed è proprio questo tipo di sguardo che permette a Fabbri di ricorrere felicemente a quel principio di "migrazione delle forme" di cui parlavo in precedenza: guardare al corpo danzante come spazio *organizzato* secondo ben precisi principi tecnici e stilistici, infatti, consente a Fabbri di relazionarsi anche con forme di danza diverse rispetto a quella classica e di scorgervi, pur nell'estrema varietà formale, quella sorta trasfigurazione della materia che era di così grande ispirazione per il suo discorso critico.

Si legga, ad esempio, quanto scrive all'indomani della Riunione Internazionale di Danze svoltasi a Firenze tra la fine di maggio e l'inizio di giugno del 1931 e inserita nel programma delle già citate Olimpiadi della Grazia<sup>35</sup>. In questa occasione, dunque, il

---

di Nicola Benois. Caramba figura nel libretto in qualità di «consulente artistico» e Guido Salvini è invece definito «coordinatore tecnico». I ruoli principali sono così distribuiti: Belkis (Leila Bederkhan), Salomone (David Lichtenstein), Araba Fenice (Attilia Radice). Vincenzo Celli veste i panni di un principe sabeo. Il ballo, che tra ginecei luccicanti, violente tempeste, sfavillanti padiglioni e giardini lussureggianti narrava la vicenda biblica del lungo viaggio della regina di Saba attraverso il deserto per incontrare l'affascinante re Salomone, prevedeva la presenza di un Narratore e di un coro femminile: sia le parti parlate che quelle cantate erano riportate nel libretto dello spettacolo, in cui, a margine del testo che spiegava l'azione, si trovava anche la suggestiva indicazione dei momenti di danza pura, quali, fra gli altri, la "Mimica e danza dell'araba fenice", la "Selvaggia danza guerresca", la "Danza mistica", la "Danza del Tamburo". Chiudeva l'azione una "Danza orgiastica". Tra i principali motivi di fascino dello spettacolo era proprio la presenza della curda Leila Bederkhan (1903-1986), allora nota come interprete di danze moderne d'ispirazione assira o egizia. Il programma di uno suo *recital* andato in scena alla Salle Pleyel di Parigi il 4 dicembre 1930 e conservato presso la Fornaroli Collection (DD-NYPLPA, sezione *The Walter Toscanini collection of research materials in dance*, vol. 2), riporta l'indicazione di un brano intitolato proprio *Belkis, reine de Sabe*.

35. Si trattava di una competizione sportiva riservata a partecipanti di sesso femminile. Per approfondimenti si veda Veroli, Patrizia, *Baccanti e dive dell'aria*, cit., pp. 200–203.

plauso di Fabbri si indirizza verso le scuole che mostravano una maggiore preparazione tecnica, vale a dire quelle di Mary Wigman e Dorotee Günther:

La Germania non ci invia qui un gruppo di dilettanti semintellettuali infatuate di danza: noi vediamo, in corpi giovani e perfetti, tutta la sua barbara essenza primordiale di paese del Nord: comprendiamo il suo furore di rinascenza, la sua enorme vitalità etnica, il suo naturismo, il suo vigore taurino. [...] non i gesti lenti e le attitudini pacate delle consuete profetesse ritmiche, ma un desiderio generoso di prodigarsi ed una disciplina ferrea del muscolo unite ad ottenere dei concreti risultati di arte. Sopra il facile e lento fluire delle cose [...] queste giovani gettano un ponte che riunisce l'atletica all'arte, il muscolo alla trasfigurazione.<sup>36</sup>

Nell'idea che la danza costituisca un ponte fra la concretezza del corpo e la sua trasfigurazione, grazie al quale, come si vede qui, sembra addirittura possibile percepire il temperamento e l'essenza di un intero popolo, è dunque sintetizzato il tipo di indagine che Fabbri conduce attorno alle pratiche coreiche e che gli consente di relazionarsi alla danza cogliendo le sfide che essa pone a quanti intendano raccontarla sulla pagina scritta. Affrontando il *topos* dell'indicibilità del corpo danzante, forse un pretesto per sottrarsi al compito certo arduo di dire il movimento, Fabbri si serve del "principio" del classico non solo per tracciare una precisa via di accesso a quanto di volta in volta vede sulla scena, ma anche per trovare un modo di restituire la propria viva esperienza di spettatore attraverso il linguaggio verbale. Per trovare, insomma, le parole della danza.

## Il corpo è lo spettacolo

L'oscillazione fra pratica e teoria che sta all'origine dell'interesse e dell'approccio di Paolo Fabbri all'arte della danza si rintraccia con chiarezza anche nel (breve) percorso da lui condotto nel campo dell'organizzazione di attività teatrali.

Così come il suo discorso critico appare dominato dall'attenzione per il corpo danzante e per le sue infinite potenzialità interpretative (che, però, possono essere dispiegate pienamente solo attraverso una solida tecnica), allo stesso modo l'attività di animatore culturale che Fabbri conduce a metà degli Anni Trenta risulta incentrata sulla valorizzazione del potenziale tecnico-interpretativo del danzatore.

Anche in questo caso, occorre accennare al panorama della danza del tempo per comprendere il carattere delle proposte artistiche di Fabbri: dinanzi alle due principali tendenze del tempo, rappresentate, da un lato, dalla mai del tutto tramontata forza dei grandi allestimenti coreografici degli enti lirici (soprattutto alla Scala) e, dall'altro, dalla

36. Fabbri, Paolo, *Danze a Boboli: Wigman e Günther*, in «Il Secolo. La Sera», 2 giugno 1931.

suggestiva ritualità delle danze libere *en plein air*, Fabbri pensa a uno spettacolo in cui il danzatore “classico” possa sfruttare tutte le proprie capacità senza per questo doversi collocare nella cornice sfarzosa del ballo teatrale (le cui costrizioni produttive Fabbri ben conosceva), né, tantomeno, senza il bisogno di introiettare un linguaggio di movimento “altro” rispetto a quello tradizionale per raggiungere efficacia espressiva e originalità interpretativa.

Se fin dall’inizio del decennio in questione egli aveva espresso l’urgenza di tutelare la figura professionale del danzatore classico offrendogli essenziali garanzie quali la possibilità di studiare stabilmente e di trovare ingaggi anche al di fuori delle stagioni dei teatri lirici<sup>37</sup>, nel tempo Fabbri si concentra sulla messa in atto di progetti artistici che, ispirati ai principi levinsoniani di “classicità” e di “migrazione delle forme” illustrati più sopra, sfruttino al massimo le risorse tecnico-espressive dei danzatori<sup>38</sup>.

Quello che Fabbri pone al centro del proprio operato, allora, è sicuramente un corpo messo in forma dalla tecnica accademica, il quale, tuttavia, deve mostrarsi capace di sondare i diversi ambiti in cui questo complesso linguaggio di movimento può essere impiegato, dal balletto ottocentesco fino a quei balli popolari che, seppure per via di progressive stilizzazioni, considerava (certo anche in questo caso risentendo della temperie politica del suo tempo)<sup>39</sup> all’origine della danza classico-accademica.

È dunque in quest’ottica che occorre inquadrare l’attività artistica cui Fabbri si dedica tra il 1934 e il 1935: se nel 1934, dopo un lungo giro della penisola alla scoperta delle tradizioni coreiche popolari, egli sembra aver redatto il libretto di un balletto dal titolo *Saltarello*, coreografato e interpretato da Attilia Radice<sup>40</sup>, nel luglio del 1935 assume la direzione artistica di alcuni balletti<sup>41</sup> presso il cortile del Castello Sforzesco di Milano. In

37. Cfr. Fabbri, Paolo, *Coda alle chiacchiere inutili*, in «Il Secolo. La Sera», 20 ottobre 1932.

38. Un altro punto essenziale nelle riflessioni di Fabbri riguarda la ferma opposizione alla pratica del *travesti*, che il critico considerava come elemento di disturbo, fattore disgregante della complessiva unità, credibilità e organicità dello spettacolo coreografico. Su questo punto si veda almeno Fabbri, Paolo, “*L’Alba della Rinascita*” di Nino Cattozzo e il ballo “*Carillon Magico*” di Pick Mangiagalli. *Il ballo*, 25 gennaio 1934.

39. Com’è noto, il Regime dedicò molta attenzione alle manifestazioni d’arte popolare come dimostrano, accanto all’attività documentaristica dell’Istituto Luce, alcune pubblicazioni curate dall’Opera Nazionale Dopolavoro. Si veda ad esempio il volumetto curato dall’OND per la prima mostra del Dopolavoro (1938) e intitolato *Costumi e danze d’Italia*. Si tratta di un testo riccamente illustrato e redatto in più lingue, con immagini di costumi tradizionali e momenti di festa (con canti e danze) provenienti da diverse regioni d’Italia. L’esemplare da me consultato si trova presso il Fondo Aurel Milloss della Fondazione Giorgio Cini di Venezia.

40. Se ne ha notizia in Anonimo, *Notes from Italy. La Scala returns to tradition. A Cecchetti exhibition*, in «The Dancing Times», dicembre 1934.

41. L’iniziativa era organizzata dalla Federazione Fascista e dal Sindacato dei Giornalisti e si inseriva in un programma di eventi che comprendeva anche l’esecuzione di celebri musiche sinfoniche (tra cui: la *Quinta Sinfonia* di Beethoven, *L’assedio di Corinto* di Rossini, il *Benvenuto Cellini* di Berlioz) dirette dal maestro

questo contesto si propongono non solo coreografie ispirate al Seicento e all'Ottocento italiani, ma si inscenano anche quadri dalle atmosfere più legate alla tradizione dei balli popolari.

L'intera iniziativa appare come una sorta di colta celebrazione della "classicità" e dell'"italianità" della danza: allestito in quello che si riteneva erroneamente essere uno dei luoghi di nascita del balletto (stando alla cronaca dell'evento pubblicata su «The Dancing Times»<sup>42</sup> doveva essere opinione corrente che nel 1489 Bergonzio di Botta vi avesse allestito i festeggiamenti in onore delle nozze di Gian Galeazzo Sforza e Isabella d'Aragona<sup>43</sup>), il programma, ideato con la collaborazione del critico e compositore Alceo Toni<sup>44</sup>, prevedeva *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Claudio Monteverdi<sup>45</sup>, il balletto *Saltarello* sulle note della *Sinfonia Italiana* di Mendelssohn, *Balletto Antico* sull'*Invitation à la Valse* di Weber, le coreografie *Notturmo* e *Novelletta* con musiche Giovanni Martucci e la celeberrima *Danza delle Ore* di Amilcare Ponchielli. Sostanzialmente inscritta nel perimetro della danza accademica, la serata intendeva disegnarne una sorta di parabola storica e coglierne tante diverse sfumature, dall'intensità espressiva dei personaggi monteverdiani alla ritmica vivace dei balli popolari, dalle affettazioni tardo

---

Giuseppe Pais e, come si legge su «Il Secolo. La Sera», «sommamente gradite dalla massa del pubblico». Accanto ad Attilia Radice compariva un gruppo di danzatori selezionati dal corpo di ballo della Scala, come Lyda Bianchi, Carla Brioschi, Maria Simonetti, Italia Vescovo e Gina Zambinelli. I costumi erano eseguiti dalla Casa d'arte Caramba su figurini di Vittorio Accornero e Nino Novarese. Il ruolo di Fabbri è definito dalla stampa nei termini di «direzione coreografica». Quanto al Cortile della Rocchetta, vi era stato realizzato un palco e degli apparati ornamentali che dovevano servire da sfondo alle azioni coreografiche. I posti a sedere, come si è detto, erano più di 1500 e il prezzo dei biglietti era di cinque lire (quattro per i dopolavoristi). Cfr. Anonimo, *Il concerto e i balletti nel cortile della Rocchetta al Castello*, in «Il Secolo. La Sera», cit. Si veda anche, oltre a De Pascal, Vincent, *Summer ballets in Italy*, cit.: ABE, *Monteverdi e il "Combattimento". Una pietra miliare della musica*, in «Il Secolo. La Sera», 27 luglio 1935.

42. De Pascal, Vincent, *Summer ballets in Italy*, cit. Allo stato attuale delle ricerche non dispongo di altre recensioni dell'evento. Questo contributo, inoltre, deve essere accolto con cautela: Fabbri era un collaboratore di «The Dancing Times» ed è verosimile che la rivista tendesse a esaltare oltre misura la riuscita dello spettacolo. Ciò non toglie che si tratta di una testimonianza straniera sulla danza italiana particolarmente preziosa per ricchezza di riferimenti e per qualità interpretativa.

43. Eugenia Casini Ropa ha fatto luce sull'evento, che peraltro si svolse a Tortona e non a Milano, in *Il banchetto di Bergonzio Botta per le nozze di Isabella d'Aragona e Gian Galeazzo Sforza nel 1489*, atti del VII Convegno di studi "Spettacoli conviviali dall'antichità classica alle corti italiane del '400", Viterbo, 1983.

44. Compositore, musicologo, direttore d'orchestra e critico musicale, Alceo Toni (1884-1969) è stato a lungo collaboratore de «Il Popolo d'Italia». Ideatore del celebre *Manifesto dei musicisti italiani per la tradizione dell'arte romantica dell'Ottocento* (pubblicato il 17 dicembre 1932 su «Il Popolo d'Italia», «Corriere della sera» e «La Stampa»), Toni si è sempre distinto per il tradizionalismo delle proprie posizioni, venute spesso di un palese nazionalismo, e per la solida fede nel Fascismo. Ha inoltre pubblicato l'edizione critica di opere di compositori italiani come Corelli, Monteverdi, Pergolesi, Scarlatti e Vivaldi. Sulle vicende relative al *Manifesto* si vedano i fondamentali studi di Fiamma Nicolodi, fra cui, almeno, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto, 1984.

45. Come lo stesso Fabbri chiarisce sugli «Archives Internationales de la danse», Attilia Radice aveva già interpretato la partitura monteverdiana nel 1933 in occasione di un galà al Teatro Manzoni di Milano insieme a Ermanno Savarè. Cfr. Fabbri, Paolo, *Informations Internationales – Italie*, in «Archives Internationales de la danse», a. I, n. 3, 15 luglio 1933.

ottocentesche con cui si interpretava la partitura weberiana al lungo, romantico *adagio* costruito attorno alle musiche di Martucci.

Di fronte a questo programma, occorrerebbe riflettere anche sulla selezione delle musiche, che sembrano richiamare, quantomeno nel recupero di Monteverdi, la corrente del neoclassicismo di Primo Novecento. Ciò contribuirebbe a inserire l'esperimento coreografico di Fabbri all'interno del più generale clima di *rappel à l'ordre* che connotò il periodo tra la fine della prima e della seconda guerra mondiale e che, come ricorda Raffaele Pozzi, poggiava su una definizione estremamente sfuggente del classico, da intendersi come definizione al tempo stesso sintattico-normativa e storico-stilistica.

Questi aspetti andrebbero evidentemente sottoposti alle dovute verifiche. Non prive di risonanze rispetto al presente discorso, nonché al tema specifico delle diverse forme del classico, sono tuttavia le parole di Pozzi a proposito del neoclassicismo musicale:

Esso infatti si configura come un recupero e una reinvenzione di elementi della musica del passato non riferibili a un quadro storico-stilistico omogeneo. I vari *re-tour à* toccano di volta in volta modelli differenti, in una sorta di mito dell'antico generalizzato e generico. I compositori guardano a varie epoche del passato, anche recente: alla musica vocale del Medioevo e del Rinascimento (polifonia medievale, Gesualdo, Monteverdi ecc.); al Seicento (Bach, Händel, Scarlatti ecc.); al Settecento (Haydn, Pergolesi, Vivaldi, ecc.); all'Ottocento (Tchaikovsky, Paganini, Rossini ecc.).

Il neoclassicismo non è pertanto definibile come corrente dai caratteri stilistici ben determinati. Si presenta piuttosto come un'adesione al generale *rappel à l'ordre* che investe le arti dopo la prima guerra mondiale. Il movimento tenta di aprire una via alla modernità differente dall'espressionismo, dalle avanguardie radicali del periodo prebellico e, salvo eccezioni, dalle tendenze tardoromantiche. [...] L'elemento ideologico presente nella concezione neoclassica, identificabile con la centralità della nozione ambigua di ordine, rende peraltro possibile negli anni Trenta la convivenza di questo movimento con i regimi autoritari.<sup>46</sup>

Di questa varietà di riferimenti, atmosfere e suggestioni, per tornare dunque ai Balletti del Castello Sforzesco, Attilia Radice sembra essere la perfetta incarnazione. Le dedica ampio spazio la cronaca di «The Dancing Times», che sembra ritrarre la danzatrice in una serie di variegata istantanee:

The critical Milanese public was particularly pleased with the able facility with Attilia Radice passed from the dramatic style of Monteverdi to that of *caractère* in *Saltarello*, and to the irresistible comedy of the *Balletto Antico*. Martucci's *Notturmo e Novelletta* consisted of a long and magnificent *adagio* of romantic ballet flavour, followed by a musical episode of particular elegance. [...] *La Danza delle Ore* was a choreographic *suite* of pure classic style which, after the opening *adagio* and the

46. Pozzi, Raffaele, *Il neoclassicismo. Modernità e rappel à l'ordre*, in [www.oilproject.org/lezione/il-neo-classicismo-modernita-e-richiamo-allordine-20702.html](http://www.oilproject.org/lezione/il-neo-classicismo-modernita-e-richiamo-allordine-20702.html) (u.v. 19/11/2017).

intermediate *allegro*, concluded with an extremely vivacious final *gallop*. This afforded the *premiere danseuse* and her companions ample opportunity for a display of technical ability<sup>47</sup>.

Ora appassionata protagonista del monteverdiano *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, ora vezzosa virtuosa *fin de siècle* tutta *entrechats* e punte d'acciaio, ora, infine, fulgido modello del più puro stile accademico, Attilia Radice (e con essa l'agile corpo di ballo) è il centro indiscusso dell'attenzione. Nonostante lo sfavillio di questa originale interpretazione coreutica, la cronaca inglese appena richiamata non si lascia sfuggire i meriti di Fabbri:

In producing these ballets, Paolo Fabbri deliberately discarded the decorative element of painted scenery. First, because no mere painted scene could have been more effective than the exquisite *quattrocento* architecture of the Cortile della Rocchetta; secondly, he sought to concentrate the public's entire attention on the choreographic compositions. The background consisted of a large drape of sky blue velvet flanked by two majestic columns. Noteworthy is the fact that Fabbri preferred to use a small *corps de ballet*. [...] In this respect [...] critics generally pointed out the characteristics of Fabbri's choreographic style consisting, on one hand, of a perfect adherence of scenic movement to musical movement, and on the other, his having replaced the traditional "quantitative" action with "qualitative" movement instead<sup>48</sup>.

Poche righe sintetizzano una concezione dello spettacolo di danza talmente ben definita nei suoi tratti costitutivi da far apparire Fabbri addirittura come l'ideatore di uno "stile coreografico" in cui il dato "quantitativo" è sostituito da quello "qualitativo"<sup>49</sup>: nessuna scena dipinta (ma, al suo posto, un drappo di velluto che sembra singolarmente richiamare le ambientazioni delle danze di Isadora Duncan), perfetta aderenza tra il movimento danzato e quello musicale e, soprattutto, assoluta centralità dell'azione danzata. A tutto questo occorre anche aggiungere il dato (seppur estremamente approssimativo) relativo al numero degli spettatori che, secondo la stampa, avrebbero assistito alle danze del Castello Sforzesco: la serata si sarebbe svolta in uno spazio dalla capienza oscillante tra le 1500 e le 5000 persone<sup>50</sup>, tutte chiamate, grazie al progetto di Fabbri, a concentrare la propria attenzione sui corpi danzanti e, pertanto, a celebrare collettivamente un linguaggio di movimento che univa ai tratti della classicità anche quelli dell'italianità, dacché, dal punto di vista di Fabbri, era proprio in Italia che la danza classica aveva visto la nascita

47. De Pascal, Vincent, *Summer ballets in Italy*, cit.

48. *Ibidem*.

49. Visto il peso dei soggetti finanziatori e dei collaboratori coinvolti, non è inverosimile pensare che quella di non servirsi di scenografie fosse una scelta estetica e non una necessità di ordine economico e organizzativo.

50. Evidente l'incertezza di questo dato, tratto dai contributi di «The Dancing Times» e «Il Secolo. La Sera», menzionati in precedenza. Quello che conta qui è l'intento di rendere questa iniziativa un esempio di "teatro di masse", sia per il numero dei posti a sedere, sia per il prezzo dei biglietti.

e aveva raggiunto i più alti risultati. Da questa prospettiva, come dicevo più sopra, si comprende come quello di Fabbri costituisca anche una sorta di colto esempio di “teatro di masse”<sup>51</sup> che, ben lunghi dall’edificarsi sugli stilemi della latinità tanto difesi dalla mitografia fascista anche in materia di danza, affidava al linguaggio classico-accademico il compito di rappresentare lo spirito dell’arte nazionale e, pertanto, di unire quanti assistevano allo spettacolo sotto il segno dell’orgoglio per la tradizione italiana della danza classica.

## Prove di alternativa

Fabbri abbandona l’Italia sul finire degli anni Trenta per trasferirsi prima a Parigi e, nel Secondo Dopoguerra, in America Latina<sup>52</sup>. Alla luce di quanto visto fin qui, è evidente come, con esso, l’Italia perdesse non solo un critico e un organizzatore colto, attento e appassionato, ma anche la possibilità di concepire e praticare la danza in maniera alternativa<sup>53</sup> sia rispetto alle stanche consuetudini ereditate dal secolo precedente, sia rispetto a quella contrapposizione fra “classicisti” e “modernisti” che, come Fabbri stesso aveva notato con lucidità, non riuscivano a influire sensibilmente sull’attività dei teatri e sui gusti del pubblico.

---

51. Senza entrare nel merito del ben noto dibattito sul teatro di masse in Italia durante in Ventennio, vogliamo soltanto suggerire come, per ciò che concerne la danza, le più significative esperienze in tal senso vadano forse rintracciate nelle coreografie per le tragedie greche e nei concerti di danze libere che si svolgevano nella cornice *en plein air* dei teatri antichi, a partire da quello di Siracusa. In questi luoghi trovavano spazio forme di danza che, come quelle praticate dalla russa Jia Ruskaja, alludevano (nella gestualità così come nel costume) a un immaginario greco-romano evidentemente in sintonia con il sistema di simboli del Regime, il quale, delle manifestazioni artistiche all’aperto, apprezzava e incentivava soprattutto la dimensione rituale. Rispetto a tutto questo, si comprende come l’operazione di Fabbri, proprio in quanto costruita attorno a un’estetica classica che, quantomeno nelle sue forme, poco o nulla aveva a che vedere con la latinità, acquisisse un’ulteriore nota di originalità. Utili riferimenti alle coreografie realizzate per le messe in scena delle tragedie greche all’aperto si possono trovare, oltre che nel classico di Mario Corsi, *Il teatro all’aperto in Italia* (Milano, Rizzoli, 1939), anche in a cura di Centanni, Monica (a cura di), *Artista di Dioniso: Duilio Cambellotti e il Teatro Greco di Siracusa (1914–1948)*, Milano, Electa, 2004. Ben più celebre è poi l’infelice esperimento di teatro di masse all’aperto rappresentato da *18 BL*, messo in scena in occasione dei Littoriali del 1934 con la regia di Alessandro Blasetti e le coreografie di Angiola Sartorio.

52. Proprio da Parigi, con la data del 9 maggio 1939, proviene una lettera indirizzata a Walter Toscanini e finalizzata all’annullamento del matrimonio con Radice, nella quale, peraltro, troviamo notizia della collaborazione con «Paris Soir» dove, scrive Fabbri, «non cessano di darmi incarichi per questo e per quello». Questi materiali sono custoditi presso la Cia Fornaroli Collection, sezione *Cia Fornaroli and Walter Toscanini papers*, series I, box 4. Sulla notizia del trasferimento in America Latina cfr. Veroli, Patrizia, *Walter Toscanini e i Balletti di Sanremo*, in «Chorégraphie», anno V, n. 10, 1997, p. 48.

53. Questo tipo di progettualità è certo in sintonia con un’esperienza come quella dei Balletti di San Remo, i quali, più o meno in questi stessi anni, proponevano programmi di balletti d’impronta classico-accademica realizzati secondo modalità *altre* (per luoghi, investimenti, scelta dei collaboratori e linea estetica) rispetto a quelle dei grandi teatri lirici. Essi trovavano però nei Ballets Russes un modello di riferimento che non mi pare si possa rintracciare nel programma messo insieme da Paolo Fabbri per il Castello Sforzesco. Sui Balletti di San Remo rimando a Veroli, Patrizia, *Walter Toscanini e i Balletti di Sanremo*, cit.

La formula spettacolare che aveva tentato di ideare, al contrario, partiva dal doppio ancoraggio alla teoria, individuato nelle posizioni di Levinson, e alla pratica, specie grazie al diretto contatto con la Scala: ne derivava una proposta artistica che, pur basandosi su principi teorici ben definiti, teneva anche nella dovuta considerazione consuetudini produttive, metodi didattici e tendenze del pubblico, il tutto al fine di mettere in atto un'idea di spettacolo che, quasi nel duplice intento di divertire ed educare, rinnovava la tradizione dall'interno puntando tutto sullo sfruttamento delle possibilità – formative, poetiche, produttive – della tecnica accademica.

Più dirompente l'apporto di Fabbri sul piano del discorso critico, incentrato, come s'è visto, su quell'attenzione per il corpo danzante che sembrava costituire l'elemento di maggiore problematicità in larga parte del giornalismo coevo. Superando il *topos* della dicibilità del corpo e ridiscutendo quella gerarchia delle arti che ancora collocava la danza al confine con l'intrattenimento, infatti, egli ha ricercato la ragion d'essere dell'arte di Tersicore nella concreta azione del corpo e, in tal modo, ha spostato l'attenzione del critico (nonché, chiaramente, quella dei lettori) verso le possibilità di un essere umano, il danzatore, plasmato, trasfigurato e infinitamente arricchito dalla tecnica.

Un simile percorso si inserisce nel panorama della danza del proprio tempo apportandovi un ulteriore elemento di complessità che, secondo quanto si diceva in apertura, contribuisce forse a rendere ulteriormente sfaccettato il già difficilmente definibile volto della danza italiana del tempo fascista. Anche qualora fosse stato più longevo, però, il progetto di Fabbri avrebbe a un certo punto dovuto fare i conti con questa irriducibile complessità, i cui elementi costitutivi, spesso in contraddizione gli uni con gli altri, non avrebbero probabilmente permesso alla sua concezione di "classicità" di affermarsi e prosperare appieno, se è vero che, per dirla con Eliot, «un classico non appare se non quando una civiltà, una lingua e una letteratura sono mature; e la sua deve essere l'opera di una mente matura»<sup>54</sup>.

## Bibliografia

- ABE, *Monteverdi e il "Combattimento"*. *Una pietra miliare della musica*, in «Il Secolo. La Sera», 27 luglio 1935.
- Acocella, Joan – Garafola, Lynn (a cura di), *André Levinson on Dance: Writings from Paris in the Twenties*, Hanover, Wesleyan University Press, 1991.

54. T. S. Eliot, *Che cos'è un classico?*, in Id., *Opere: 1939-1962*, Milano, Bompiani, 1993, p. 475.

- Anonimo, *Il concerto e i balletti nel cortile della Rocchetta al Castello*, in «Il Secolo. La Sera», 25 luglio 1935.
- Anonimo, *Le nozze di un collega*, in «Il Secolo. La Sera», 25 novembre 1933.
- Anonimo, *Notes from Italy. La Scala returns to tradition. A Cecchetti exhibition*, in «The Dancing Times», dicembre 1934.
- Carandini, Silvia - Vaccarino, Elisa (a cura di), *La generazione danzante: l'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, Roma, Di Giacomo, 1997.
- Castronovo, Valerio, *La stampa italiana dall'Unità al Fascismo*, Roma-Bari, Laterza, 1991.
- Centanni, Monica (a cura di), *Artista di Dioniso: Duilio Cambellotti e il Teatro Greco di Siracusa (1914–1948)*, Milano, Electa, 2004.
- Chiesi, Gustavo, *Il corpo di ballo. Scene della vita teatrale*, Milano, SET, 1903.
- Corsi, Mario, *Il teatro all'aperto in Italia*, Milano, Rizzoli, 1939.
- Copeland, Roger – Choen, Marshall (a cura di), *What is dance? Readings in theory and criticism*, Oxford, Oxford University press, 1983.
- Cucchi, Claudina, *Vent'anni di palcoscenico. Ricordi artistici*, Roma, Voghera, 1904.
- De' Fiori, Mario, *Il ballo: manuale completo dei balli di etichetta e di famiglia*, Firenze, Salani, 1908 [1° ediz. 1895].
- De Pascal, Vincent, *Summer ballets in Italy*, in «The Dancing Times», settembre 1935.
- Fabbri, Paolo, *Lo spirito della liturgia nella danza classica*, in «Il Secolo. La Sera», 6 gennaio 1932.
- Id., *Coda alle chiacchiere inutili*, in «Il Secolo. La Sera», 20 ottobre 1932.
- Id., *Danze a Boboli: Wigman e Günther*, in «Il Secolo. La Sera», 2 giugno 1931.
- Id., *Informations Internationales – Italie*, in «Archives Internationales de la danse», a. 2, n. 2, aprile 1933.
- Id., *Informations Internationales – Italie*, in «Archives Internationales de la danse», a. I, n. 3, 15 luglio 1933.
- Id., *Le battaglie coreografiche del prode Girella*, in «Il Secolo. La Sera», 10 novembre 1933.
- Id., *André Levinson*, in «Il Secolo. La Sera», 15 dicembre 1933.
- Id., *“L'Alba della Rinascita” di Nino Cattozzo e il ballo “Carillon Magico” di Pick Mangiagalli. Il ballo*, in «Il Secolo. La Sera», 25 gennaio 1934.
- Id., *Danze popolari e danze nazionali*, in «Comoedia», anno XVI, n. 7, luglio 1934.
- Id., *Il ridotto della danza*, in «Il Secolo. La Sera», 28 maggio 1935.
- Forno, Mauro, *La stampa del Ventennio: strutture e trasformazioni nello Stato totalitario*,

Soveria Mannelli, Rubbettino, 2009.

- Gavina, P., *Il Ballo. Storia della danza, balli girati, contraddanze, cotillon, danze locali, feste di ballo, igiene del ballo*, Milano, Hoepli, 1905.
- Id., *Il ballo. Balli di ieri*, Milano, Hoepli, 1914.
- Giovannini, Francesco, *Balli d'oggi*, Milano, Hoepli, 1914.
- Guerra, Nicola, *Tersicoreide. Schizzi e racconti teatrali (dal vero)*, Milano, Baldini Castoldi & C., 1899.
- Levinson, André, *La danse d'aujourd'hui*, Actes Sud, Arles, 1990.
- Monaldi, Gino, *Le regine della danza nel secolo XIX*, Torino, F.lli Bocca, 1910.
- Muraldi, Paolo, *La stampa del regime fascista*, Roma-Bari, Laterza, 2008.
- Nicolodi, Fiamma, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto, 1984.
- Poletti, Silvia, *Il Novecento*, in Sasportes, José (a cura di), *Storia della danza italiana. Dalle origini ai giorni nostri*, Torino, EDT, 2011, pp. 251-306.
- Pozzi, Raffaele, *Il neoclassicismo. Modernità e rappel à l'ordre*, in [www.oilproject.org/lezione/il-neoclassicismo-modernita-e-richiamo-allordine-20702.html](http://www.oilproject.org/lezione/il-neoclassicismo-modernita-e-richiamo-allordine-20702.html) (u.v. 19/11/2017)
- Ramperti, Marco, *Anna Pavlova, e la fine di un mito*, in «Il Secolo XX», [ritaglio non datato, ma 1931].
- Schino, Mirella – Arduini, Carlo – De Amicis, Rosalba – Egizi, Eleonora – Pompei, Fabrizio – Ponzetti, Francesca – Tiberio, Noemi, *L'anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934*, in «Teatro e Storia», n. 29, 2008, pp. 27-255.
- Schino, Mirella – di Tizio, Raffaella – Legge, Doriana – Marenzi, Samantha – Scappa, Andrea (a cura di), *Teatri nel fascismo. Sette storie utili*, dossier monografico in «Teatro e Storia», n. 38, 2017, pp. 59-384.
- Taddeo, Giulia, *Un serio spettacolo non serio. Danza e stampa nell'Italia fascista*, Milano, Mimesis, 2017.
- Tani, Gino, *Il balletto in Italia*, in Id., *Cinquant'anni di opera e balletto in Italia*, a cura di Guido Maria Gatti, Roma, Bestetti, 1954.
- Veroli, Patrizia, *Walter Toscanini e i Balletti di Sanremo*, in «Chorégraphie», anno V, n. 10, 1997, pp. 31-49.
- Id., *Baccanti e dive dell'aria: donne, danza e società in Italia 1900-1945*, Perugia, Edimond, 2001.
- Id., *Walter Toscanini, Bibliophile and Collector, and the Cia Fornaroli Collection of the New York Public Library*, in «Dance Chronicle», vol. 28, n. 3, 2005, pp. 323-362.